UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

ANDERSON LOPES DA SILVA

O EXCESSO COMO SIMBIOSE ENTRE MELODRAMA, CARNAVALIZAÇÃO E FANTÁSTICO: ANÁLISE DAS PRODUÇÕES DE SENTIDO NA MINISSÉRIE "AMORTEAMO"

SÃO PAULO – SP
2020

ANDERSON LOPES DA SILVA

O EXCESSO COMO SIMBIOSE ENTRE MELODRAMA, CARNAVALIZAÇÃO E FANTÁSTICO: ANÁLISE DAS PRODUÇÕES DE SENTIDO NA MINISSÉRIE "AMORTEAMO"

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Ciências da Comunicação
Linha de Pesquisa: Comunicação, redes e linguagens: objetos teóricos e empíricos
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Maria Cristina Palma Mungioli

SÃO PAULO – SP
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lopes da Silva, Anderson
O excesso como simbiose entre melodrama, carnavalização e fantástico: análise das produções de sentido na minissérie "Amorteamo" / Anderson Lopes da Silva ; orientadora, Maria Cristina Palma Mungioli. -- São Paulo, 2020.
385 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Ficção Seriada 2. Estudos Televisivos 3. Estilo Televisivo 4. Excesso 5. Zombie Studies I. Mungioli, Maria Cristina Palma II. Título.

CDD 21.ed. - 791.45

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Autor: LOPES DA SILVA, Anderson.

Título: **O excesso como simbiose entre melodrama, carnavalização e fantástico**: análise das produções de sentido da minissérie “Amorteamo”.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Aprovada em:_____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a):_____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof(a). Dr(a):_____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof(a). Dr(a):_____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof(a). Dr(a):_____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof(a). Dr(a):_____ Instituição: _____

Julgamento:_____Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi escrito por um rapaz oriundo da classe baixa, proveniente de uma cidadezinha no interior do Sul do país, um homem não-branco, um jovem gay, um estudante de escola pública, um jornalista, um professor, um pesquisador, um bolsista fruto das políticas públicas de incentivo à investigação científica, um filho de proletários pagos com salário-mínimo e, acima de tudo, um defensor da democracia e da liberdade. Posto isso, os meus agradecimentos estão todos relacionados, de maneira direta ou indireta, ao lugar de onde venho, de onde estou, de onde falo, de onde sou visto, de onde sou escutado e de onde sou sentido.

Assim, agradeço aos que vieram antes de mim. Agradeço aos meus antepassados vindos de tão longe (aos trazidos à força pela escravidão e aos que vieram em busca de nova vida pela imigração) e aos antepassados de tão perto (filhos nativos desta terra e que, pegos a laço, foram obrigados a se "embranquecer"). Agradeço à toda a minha família que vem me acompanhando, degrau após degrau, em minha jornada. Mas, de maneira muito especial, eu agradeço à minha mãe Rosalina e ao meu pai Alonço (*in memoriam*) por me ajudarem a costurar meus sonhos de maneira tão doce e forte e, ao mesmo tempo, por me ensinarem a dirigir com firmeza e leveza por um caminho de trabalho rumo à realização de todos estes sonhos.

Agradeço à escola pública que me formou e aos/às docentes e funcionários/as da educação que passaram pela minha vida nos mais variados níveis de minha formação acadêmica e humana (da educação infantil até ao doutorado). Agradeço desde à gratuidade fundamental da merenda escolar que vinha em boa hora até àquelas palavras tão profundas que só um/a professor/a pode nos falar e nos fazer acreditar de que existe um futuro e uma estrada a trilhar lá na frente.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, à Escola de Comunicações e Artes e à Universidade de São Paulo por me mostrarem, novamente, a relevância de um ensino de qualidade, público, gratuito e nunca despolitizado. Agradeço pela oportunidade de conhecer tantos/as amigos/as e gente querida pelas salas, auditórios, bibliotecas, corredores, cantinas e cafés de todo o campus dessa universidade que, aos poucos, foi me demonstrando como a vida acadêmica não necessariamente precisa ser solitária, sisuda ou mesmo egoísta e extremamente competitiva. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) por ter financiado minha pesquisa e minha labuta diária durante os quatro anos que levei do projeto de pesquisa à concretização final desta tese. Agradeço, com igual importância, às amigas-pesquisadoras e aos amigos-pesquisadores do

GELiDis (Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação), ECA-USP/CNPq, e do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades), UFPR/CNPq, grupos dos quais faço parte, por me incentivarem a constantemente repensar a minha tese através de leituras, comentários, discussões, palestras e bate-papos informais.

De maneira particular, agradeço à minha orientadora Profª. Drª. Maria Cristina Palma Mungioli que, desde 2014, sempre foi alegremente receptiva às minhas pesquisas e apresentações sobre ficção seriada e televisão em eventos e grupos de trabalho dentro e fora do Brasil. Eu agradeço à Professora Cristina por ter confiado em mim enquanto aluno, por ter acreditado em meu potencial de pesquisador, por ter dito palavras de conforto, conselhos e direções a tomar em momentos nem sempre fáceis durante a construção e vivência de uma tese de doutorado. Eu a agradeço por ter me ensinado que uma orientação de pesquisa não é meramente técnica, mas que, essencialmente, ela precisa ser sempre humanizada.

Por fim, eu agradeço à esperança. Eu a agradeço porque apenas ela pode nos fazer ter ânimo e coragem para terminar uma tese de doutorado em um país que, no exato instante em que escrevo estas linhas, mais do que nunca, tem um governo que abomina a educação, odeia a ciência e tem ojeriza ao conhecimento e aos trabalhadores que o constroem. Eu agradeço à esperança que me faz ansiar por dias não apenas melhores (e passageiros) do amanhã, mas por um Brasil que consiga, de verdade, voltar a ver os filhos e as filhas de pobres, pretos, periféricos, indígenas, LGBTQIA+, pessoas com deficiência e populações socialmente marginalizadas em bancos universitários e com trabalhos dignos. Eu agradeço à esperança que me faz acreditar que, assim como eu um dia pude estar nesses bancos universitários em decorrência de um momento histórico privilegiado e conquistado por muita luta, esforço e garra daqueles/as que vieram antes de mim, que, da mesma forma, tantas outras pessoas também possam ter esta oportunidade. Eu agradeço à esperança que me dá energia para resistir e fazer coro aos gritos das excluídas e excluídos que são abafados, oprimidos e silenciados diariamente. Eu agradeço, finalmente, à esperança que, acima de tudo, me dá um pouco de paz para dormir em uma nação onde todas as manhãs é possível acordar sem democracia, sem liberdade ou nenhuma garantia de direitos.

Dedico esta tese à **costureira** e ao **motorista de caminhão** que não apenas alimentaram meus sonhos, mas também **sonharam junto comigo**.

“Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de ressurreição.”

Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975)

RESUMO

SILVA, Anderson Lopes. **O excesso como simbiose entre melodrama, carnavalização e fantástico: análise das produções de sentido na minissérie "*Amorteamo*"**. 2020. 382p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A presente pesquisa teve como objeto empírico a minissérie "*Amorteamo*" (Rede Globo, 2015), uma obra que mostra aborda como as disputas românticas entre dois triângulos amorosos que provocam, de maneira insólita, a volta dos mortos-vivos na Recife do início do século XX. Por sua vez, o objeto teórico configura-se no estudo dos processos de produção de sentido (dialógicos, plurais, abertos e complexos) materializados nesta ficção. Assim, o problema de pesquisa localiza-se na seguinte questão: Como são apresentados os processos de produção de sentido da minissérie "*Amorteamo*" por meio da combinação simbiótica entre as cosmovisões melodramáticas, carnavalescas e fantásticas? Como hipótese central, afirma-se que o excesso é o elemento estético-estilístico simbiótico que une essas três cosmovisões na diegese ficcional. Com base em fundamentos teóricos interdisciplinares que transitam pela Comunicação, Literatura, Estudos da Linguagem, Filosofia, Cinema e Estudos de Televisão, esta pesquisa delineou-se como um estudo que propõe a discussão do excesso em suas múltiplas articulações. A abordagem metodológica colocada em ação é a qualitativa e, para tanto, o olhar investigativo detém-se sobre os territórios das mensagens e dos códigos televisivos – com um apreço específico pelo mundo fictivo da televisão – entendendo-os como forma textual e *locus* de representação cultural. Os procedimentos metodológicos adotados propiciaram investigar: a dimensão descritiva e analítica (oriundos dos estudos estilísticos televisivos); a dimensão verbo-visual televisiva (adaptada do Método de Análise de Imagens em Movimento); e a diegese com base na perspectiva narratológica (em perspectiva pós-estruturalista) aliada aos articuladores ficcionais televisivos. Foram realizadas cinco análises dedicadas à vinheta de abertura, às personagens, às sequências cênicas e, secundariamente, aos fios dialógicos internos (intertextos) e externos (sentimentalização dos mortos-vivos) da obra. Entre os achados da pesquisa, destacamos: 1) confirma-se a hipótese de que o excesso é o elemento que opera a simbiose entre o melodrama, a carnavalização e o fantástico; 2) percebe-se que a ambiguidade e a ambivalência são os elementos meta-condensadores que mobilizam o excesso em sua simbiose; e 3) a base das produções de sentido na minissérie são calcadas na efemeridade, isto é, o caráter ambíguo e ambivalente ecoados na materialidade audiovisual encontram na efemeridade dos sentidos o ponto de partida para todas as modelações do excesso simbiótico.

Palavras-chave: Ficção televisiva. Excesso. Melodrama. Carnavalização. Fantástico.

ABSTRACT

SILVA, Anderson Lopes. **Excess as a symbiosis between melodrama, carnivalization and fantastic: analysis of the productions of meaning in the miniseries "*Amorteamo*".** 2020. 382p. Dissertation (PhD) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2020.

The present research has as its empirical object the miniseries "Amorteamo" (Rede Globo, 2015), a show that addresses how the romantic disputes between two love triangles cause, in an unusual way, the return of the undead in Recife (at the beginning of the 20th century). In turn, the theoretical object is the study of the production of meanings (dialogic, plural, open and complex) materialized in this fiction. Thus, the research problem is located in the following question: How the production of meaning is presented in the miniseries "Amorteamo" through the symbiotic combination between melodramatic, carnival and fantastic worldviews? Therefore, as a central hypothesis, it is stated that excess is the symbiotic aesthetic-stylistic element that unites the three worldviews mentioned within fictional diegesis. Thus, based on interdisciplinar theoretical frameworks that pass toward Communication, Literature, Language Studies, Philosophy, Cinema, and Television Studies, this research proposes the discussion of excess in its multiple articulations. The methodological approach is qualitative and, for this purpose, the investigative look is focused on the territories of television messages and codes - with a specific appreciation for the fictional world of television - understanding them as a textual form and locus of cultural representations. The methodological procedures are: 1) the descriptive and analytical dimension (from the stylistic television studies); the television verb-visual dimension (adapted from the Analysis of Moving Images); and narratological analysis (in a post-structuralist perspective) combined with fictional television articulators. In this sense, five analyzes are carried out that observe the opening credits [vignette], the characters, the scenic sequences and, secondly, the internal (intertext) and external (sentimentalization of the undead) dialogical visions of the work. Finally, the main conclusions are: 1) the hypothesis that excess is the element that operates the symbiosis between melodrama, carnivalization and the fantastic is validated; 2) it is perceived that ambiguity and ambivalence are the meta-condensing elements that mobilize excess in its symbiosis; and 3) the grounds for the production of meaning in the miniseries is based on ephemerality, that is, the ambiguous and ambivalent character echoed in the audiovisual materiality finds in the ephemerality of the senses the origin point for all possible forms and shapes of the symbiotic excess.

Keywords: Television fiction. Excess. Melodrama. Carnivalization. Fantastic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - As seis facetas da televisão.....110
Figura 2 - O vale da estranheza.....216
Figura 3 - Os mundos televisivos.....239
Figura 4 – Fluxograma das inter-relações entre personagens e núcleos em "*Amorteamo*".....259
Figura 5 – *Frame*: Análise da personagem Arlinda ("*Amorteamo*") 263
Figura 6 - *Frame*: Análise da personagem Chico ("*Amorteamo*") 263
Figura 7 – *Frame*: Análise da personagem Aragão ("*Amorteamo*") 263
Figura 8 – *Frame*: Análise da personagem Gabriel ("*Amorteamo*") 267
Figura 9 – *Frame*: Análise da personagem Lena ("*Amorteamo*") 267
Figura 10 – *Frame*: Análise da personagem Malvina ("*Amorteamo*") 267
Figura 11 – *Frame*: Análise da personagem Cândida ("*Amorteamo*") 270
Figura 12 – *Frame*: Análise da personagem Manoel ("*Amorteamo*") 270
Figura 13 – *Frame*: Análise da personagem Jeremias ("*Amorteamo*") 270
Figura 14 – *Frame*: Análise da personagem Pe. Lauro ("*Amorteamo*") 275
Figura 15 – *Frame*: Análise da personagem Dora ("*Amorteamo*") 275
Figura 16 – *Frame*: Análise da personagem Zé Coveiro ("*Amorteamo*") 275
Figura 17 - *Frame*: o cenário de formas distorcidas ("*Amorteamo"*) 319
Figura 18 - *Frame*: a sombra de Chico e a personalidade obscura ("*Amorteamo"*) 319
Figura 19 - *Frame*: Arlinda, o sótão e *low key lighting* ("*Amorteamo"*) 321
Figura 20 - *Frame*: A sombra de Malvina como duplo e vingança ("*Amorteamo"*) 322
Figura 21 – *Frame*: o suicídio de Malvina ("*Amorteamo"*) 323
Figura 22 - *Frame*: Malvina ameaça jogar Lena da ponte ("*Amorteamo"*) 323
Figura 23 - *Frame*: a neblina e as esculturas no cemitério ("*Amorteamo"*) 324
Figura 24 - *Frame*: o reflexo de Arlinda e Chico ("*Amorteamo"*) 325
Figura 25 - *Frame*: a dubiedade da mãe de Malvina representada no reflexo ("*Amorteamo"*).325
Figura 26 - *Frame*: a escada e a danação moral de Arlinda no bordel ("*Amorteamo"*) 326
Figura 27 - Linha do tempo: os mortos-vivos sentimentalizados nas minisséries/séries.....333
Figura 28 – *Frame* da minissérie "*Incidente em Antares*". 335
Figura 29 – *Frame* da série "*Babylon Fields*". 336
Figura 30 – *Frame* da série "*Awakening*". 337
Figura 31 – *Frame* da série "*Les Revenants*..... 338

Figura 32 – *Frame* da série "*In The Flesh*". 339
Figura 33 – *Frame* da série "*Resurrection*". 339
Figura 34 – *Frame* da série "*Returned*". 340
Figura 35 – *Frame* da série "*iZombie*". 341
Figura 36 – *Frame* da série "*Glitch*". 342
Figura 37 – *Frame* da série "*Santa Clarita Diet*". 343
Figura 38 – *Frame* da série "*Sea Oak*". 344
Figura 39 – *Frame* da série "*Spectros*". 345
Figura 40 – Infográfico: Como são apresentadas as produções de sentido na minissérie "*Amorteamo*"?.....362

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Visão conjuntural do percurso teórico: PARTE I – OBJETO EMPÍRICO.....78
Quadro 2 - Organização do pensamento bakhtiniano.....167
Quadro 3 – Visão conjuntural do percurso teórico: PARTE II – FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....226
Quadro 4 – Modos de investigação.....236
Quadro 5 – Âmbitos da pesquisa nos Estudos Televisivos.....238
Quadro 6 – *Frames* sequenciais: Análise da vinheta de abertura de "*Amorteamo*" 257
Quadro 7 - Análise da sequência cênica de "*Amorteamo*": assassinato de Chico.....282
Quadro 8 - Análise da sequência cênica de "*Amorteamo*": violação do túmulo de Malvina.....289
Quadro 9 - Análise da sequência cênica de "*Amorteamo*": eucaristia de Padre Lauro.....294
Quadro 10 - Análise da sequência cênica de "*Amorteamo*": suicídio da prostituta Dora.....300
Quadro 11 - Análise da sequência cênica de "*Amorteamo*": Cândida e seus dois maridos.....305
Quadro 12 - Análise da sequência cênica de "*Amorteamo*": enterro de Zé Coveiro.....310
Quadro 13 - Análise da sequência cênica de "*Amorteamo*": casamento de Lena e Gabriel.....316
Quadro 14 – Possibilidades comparativas de diálogo entre as obras que tratam dos mortos-vivos sentimentalizados.....352
Quadro 15 – Visão conjuntural do percurso teórico-metodológico: PARTE III – METODOLOGIA E ANÁLISE.....358

SUMÁRIO

PARTE I – OBJETO EMPÍRICO 25
1. "AMORTEAMO": DIEGESE, SERIALIDADE E INTERTEXTUALIDADE 27
1.1 O formato minissérie e a diegese em narrativas de curta serialidade 28
1.1.1 Diegese: do conceito literário à ambiência televisiva 31
1.1.2 Elementos narrativos de configuração das ficções de curta serialidade 35
1.1.3 Intertextualidade e interdiscursividade 38
2. REPRESENTAÇÔES DO MORTO-VIVO 41
2.1 Estudando mortos-vivos: possibilidades e leituras 43
2.2 Morto-vivo na cultura popular brasileira 47
2.3 Morto-vivo na cultura midiática brasileira 51
2.4 Trânsitos de sentido entre as representações do morto-vivo 60
2.5 Sentimentalização do morto-vivo em séries 63
2.5.1 Cadáver, ente querido e morto-vivo: abjeção e afeto na sentimentalização 66
2.5.2 O cadáver ignominioso e a abjeção 67
2.5.3 O ente querido e o afeto 71
2.6 Visão conjuntural do percurso teórico da Parte I 77

PARTE II - FUNDAMENTOS TEÓRICOS 79
3. COSMOVISÕES DO EXCESSO 81
3.1 Excesso como conteúdo representado e estrutura de representação 83
3.2 Excesso como tematização 86
3.3 Excesso estético indispensável e sociedade excitada: sensações e afetos 90
3.3.1 Excesso emocional 95
3.4 Excesso e transgressão 97
3.5 Excedente de visão e produção de sentido 102
4. EXCESSO E TELEVISÃO 109
4.1 As seis facetas da televisão 110
4.2 Excesso hiperbólico e excesso semiótico 115
4.3 Televisualidade e excesso estilístico 118
4.4 Excesso, afeto e corpos no discurso televisivo 121
4.5 Palimpsesto televisivo 124

5. EXCESSO E MELODRAMA 129
5.1 Excesso como elemento estrutural da *mise-en-scène* melodramática 131
5.2 Excesso como modo da imaginação melodramática 135
5.3 Excesso como elemento pervasivo dos modos melodramáticos 138
5.4 Retórica do excesso e melodrama como mediações do popular massivo 142
5.4.1 Os protótipos femininos no melodrama latino-americano 146
5.4.2 Exagero amplificador e pilhagem narrativa no folhetim 150
5.5 Modo melodramático, excesso e redistribuição da visibilidade do sofrimento 153
5.6 Excesso como antecipação, simbolização exacerbada e obviedade 159
6. EXCESSO E CARNAVALIZAÇÃO 165
6.1 Origens da cosmovisão carnavalesca 166
6.1.2 Excesso e riso carnavalizado 171
6.2 Excesso e realismo grotesco 173
6.3 Corpo em excesso 178
6.4 Morte e excesso 183
6.5 Transgressão como suspensão temporária da norma 187
7. EXCESSO E FANTÁSTICO 191
7.1 Poéticas do insólito e poéticas do excesso 192
7.2 Cosmovisões do fantástico: gênero e modo 198
7.2.1 Realismo mágico na América Latina: um olhar singular sobre o insólito 204
7.3 Morte, mortos-vivos e cemitério como temas recorrentes do fantástico 208
7.4 O inquietante, o vale da estranheza e o excesso 213
7.5 Zonas de contato entre o fantástico e o gótico 217
7.5.1 Cosmovisão gótica: excesso, tropicalização e tríade gótica 219
7.6 Visão conjuntural do percurso teórico da Parte II 225

PARTE III – METODOLOGIA E ANÁLISE 229
8. METODOLOGIA 231
8.1 Apontamentos sobre metodologias qualitativas e ciências humanas 232
8.1.1 Metodologia qualitativa na comunicação e a perspectiva do excedente de visão 234
8.2 *Locus* de observação: territórios, âmbitos, mundos e formas 237
8.3 Procedimentos metodológicos 240
8.3.1 Dimensão descritiva e dimensão analítica 241

8.3.2 Dimensão estética verbo-visual 242
8.3.3 Análise narratológica e articulações da ficcionalidade televisiva 244
8.3.4 Critérios de recorte e processos de visualização das análises 247
9. ANÁLISE 249
9.1 Análise I - Vinheta de abertura de "*Amorteamo*" 249
9.2 Análise II - Personagens de "*Amorteamo*" 258
9.2.1 A esposa Arlinda, o amante Chico e o temível coronel Aragão 260
9.2.2 O soturno Gabriel, a doce Lena e a tétrica Malvina 264
9.2.3 A alcoviteira Cândida, o pândego Manoel e o galanteador Jeremias 268
9.3 Análise III - Sequências cênicas de "*Amorteamo*" 276
9.3.1 *La petite mort*: gozo, morte e vida 276
9.3.2 A violação do túmulo: fúnebres núpcias frustradas 283
9.3.3 O padre suicida, o rebanho de mortos-vivos e a profanação da eucaristia 290
9.3.4 A prostituta apaixonada – ou "quando amar demais mata" 295
9.3.5 Dona Cândida e seus dois maridos 301
9.3.6 Que a terra caia como chuva fina 306
9.3.7 "Final feliz"... será? 311
9.4 Análise IV – Fios dialógicos internos de "*Amorteamo*" (intertextualidade) 317
9.4.1 A presença do expressionismo alemão 317
9.4.2 A presença do *noir* americano 320
9.4.3 Ressignificações por meio da obra burtoniana 326
9.5 Análise V – Fios dialógicos externos de "*Amorteamo*" (sentimentalização) 330
9.5.1 Tipologia da sentimentalização dos mortos-vivos na ficção seriada 345
9.6 Plasmação conclusiva das análises de "*Amorteamo*" 353
9.7 Visão conjuntural do percurso teórico-metodológico da Parte III 357

CONSIDERAÇÕES FINAIS 359

REFERÊNCIAS 365

INTRODUÇÃO

O desejo por vivenciar outras vidas, aventuras, dramas e possibilidades de se pôr no mundo para além da materialidade única e física que a existência permite, colabora para que a fruição por histórias e narrativas ficcionais seja uma demanda humana ao longo dos séculos. Assim, não é surpresa que as ficcionalidades (audiovisuais, literárias, performáticas e artísticas em geral) atraiam tanta atenção e consumo nas sociedades contemporâneas. No caso da ficção televisiva seriada é importante atentar-se para a gênese criativa que a antecipa e que, novamente, tem na ideia da narrativa a possibilidade de sonho, desejo e vivência para além do plano concreto do real. Como Manuel Bermúdez (1980, p. 9, tradução nossa) mostra, a avidez por consumir histórias ficcionais representadas na serialidade televisiva remonta aos refeitórios dos conventos e prisões europeias nos quais se utilizava a leitura em voz alta de narrativas e folhetins como forma de desanuviar o peso da vida e das funções exercidas pelas pessoas que ali viviam. Além disso, já no contexto da América Latina, continua Bermúdez, tal tipo de leitura foi introduzida (por volta do século XIX) nas galerias do "*El Arsenal de La Habana*", em Cuba, para que presos e operários (cigarreiros e torcedores de tabaco) pudessem trabalhar de modo a também, momentaneamente, se entreter. Dali em diante, por meio das leituras em voz alta de narrativas ficcionais nas tabacarias, começaram a se desenvolver mais tramas e meios de representação como as radionovelas cubanas pioneiras. E, dessa forma, o gosto pelo ouvir (e imaginar) as histórias cresceu ainda mais por todo o continente latino-americano, chegando, anos mais tarde, ao campo da TV (inicialmente, apenas na condição de adaptações que, posteriormente, buscavam uma identidade e *modus faciendi* próprios do meio televisivo.).

Dessa forma, como parte de uma cultura que consome e discute diariamente as produções ficcionais televisiva, o objeto empírico de estudo desta tese é a minissérie[1] "*Amorteamo*"[2], produzida pela Rede Globo de Televisão e exibida na mesma emissora entre os

[1] Esta obra, antes e durante sua exibição, recebeu várias designações quanto ao seu formato. Nas chamadas da emissora era referenciada como série; nas matérias jornalísticas era tida como minissérie e microssérie, e, mais raramente, como série; e, após o fim das transmissões, foi categorizada como seriado no portal institucional da emissora, o Memória Globo. Dessa maneira, frente às várias nomenclaturas, faz-se necessário estabelecer o critério que explicita o motivo de considerar-se "*Amorteamo*" como uma minissérie. Tal critério se apoia, inicialmente, em questões como um texto fechado/pré-determinado, diferentes temporalidades nos micro-universos, tratamento e acabamento estético acima da média, episódios sequencias para apreensão do arco dramático resolvido apenas ao fim do último capítulo, capítulos precedidos de resumos de acontecimentos anteriores, gancho inter-capitular e intra-capitular (MUNGIOLI, 2006, p. 105-107).

[2] É importante não confundir a minissérie com o roteiro cinematográfico "*Amorteamo*", iniciado em 1984 e finalizado em 1988, escrito pelo cineasta baiano Fernando Coni Campos (1933-1988). A produção homônima

dias 8 de maio a 5 de junho de 2015, no horário das 23h30. A obra, de cinco capítulos (apresentados em cinco sextas-feiras) tinha duração média de 45 min. por capítulo (aproximadamente 225 min. de conteúdo total exibido). Criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno, a minissérie foi roteirizada por Cláudia Gomes, Julia Spadaccini e Newton Moreno, tendo Flávia Lacerda como diretora geral da trama. No campo narrativo, esta ficção televisiva parece encaixar-se naquilo que Buxton (2010) e Jost (2012) chamam, respectivamente, de "séries folhetinescas" e "folhetinização da narrativa", já que as lógicas de produção, distribuição e exibição da obra seguiram uma estrutura sinusoidal (ou seja, obras narrativas que se desenvolvem por tensão, desenlace, nova tensão, novo desenlace, e assim por diante) e o *cliffhanger* (o gancho) como os encadeamentos clássicos do folhetim na estratégia de prender o telespectador aos próximos capítulos.

Já o objeto teórico de estudo deste trabalho são os processos de produção de sentido apreensíveis na minissérie "*Amorteamo*" (2015). Eles são problematizados aqui como os processos de construção interacional, dialógica e não estanques entre as várias vozes, ressonâncias e contextos que moldam um determinado discurso. E é em Mikhail Bakhtin (2000, 2005, 2010) que vemos, de forma incisiva, as relações dialógicas como o lugar de análise e produção de significação por excelência, ou seja, o autor não concebe a atividade mental sem material semiótico, sem significação, sem a produção de signos. A produção de sentidos neste prisma mostra um Bakhtin interessado pelo signo visualizando-o como irremediavelmente ideológico, e não como os linguistas estruturalistas que o liam por meio de sistemas fechados e arbitrários. Em outros termos: um signo que tem a sua propriedade de significar atrelada às concepções ideológicas que auxiliam na produção de sentidos, sendo a base desses sentidos as relações sociais nas quais todo sentido é produzido.

Assim, nosso assunto de pesquisa mostra que é na diegese da minissérie que esta produção de sentido se materializa por meios da vinheta de abertura, das personagens e de suas inter-relações em sequências cênicas e conflitos. Dessa maneira, a produção de sentidos é negociada por meios de outros discursos que se retroalimentam e produzem novos gêneros discursivos imbuídos dos resquícios de outras vozes sociais (a heteroglossia). Por isso, o problema de pesquisa é descrito neste trabalho por meio da seguinte pergunta: "Como são

---

nunca foi levada às telas do cinema em decorrência da morte do diretor às vésperas do Natal de 1988 (EMBRAFILME, 1987, p. 61; SANTANA, 2017, p. 22-23). Vale ressaltar ainda que a minissérie "*Amorteamo*" foi transformada em um telefilme (de aproximadamente 1h40min), com o mesmo nome, exibido na noite de 24 de junho de 2017, no "SuperCine", na Rede Globo. As edições feitas para o filme retiram todas as tramas paralelas (de Zé Coveiro, do trio Cândida-Manoel-Jeremias, do prostíbulo de Dora, da igreja de Padre Lauro) para dar foco apenas aos triângulos amorosos de Arlinda-Chico-Aragão e Gabriel-Lena-Malvina.

apresentados os processos de produção de sentido da minissérie "*Amorteamo*" a partir da combinação simbiótica entre as cosmovisões melodramáticas, carnavalescas e fantásticas presentes na ficção televisual em estudo?". E aqui estes três elementos citados são vistos como indissociáveis à produção de sentido na obra, ou seja, a relação é simbiótica entre estas três macrovisões porque um discurso retroalimenta o outro e assim produz novas significações apreensíveis, recortáveis e analisáveis no texto televisivo[3].

A metáfora da simbiose, tomada de empréstimo dos estudos sobre relações biológicas, diz respeito ao entendimento de que a simbiose (ou mutualismo) pode ser vista por meio de uma interação ecológica interespecífica, ou seja, entre organismos de diferentes espécies, ocorrendo de forma obrigatória e harmoniosa, permitindo vantagens recíprocas para as espécies envolvidas. Como afirma Ribeiro (2019, s/n): "Essa associação é permanente, causando dependência indispensável à sobrevivência das partes, não podendo mais desvincular um do outro, em razão da colaboração que cada um exerce sobre o metabolismo de seu dependente, provavelmente prejudicial caso estivessem separados". Logo, entende-se aqui as cosmovisões melodramáticas, carnavalescas e fantásticas como codependentes nos processos de produção de sentido da minissérie em estudo.

Como suporte ao problema de pesquisa, é interessante notar o que Bakhtin (2000) ainda comenta dizendo que o que faz uma obra ser esteticamente criativa consiste não na transcrição literal das ideias do autor-pessoa na voz social do autor-criador, como se ambos fossem um só. Mas, pelo contrário, "as ideias do autor-pessoa" (no deslocamento da linguagem, isto é, no processo que leva as múltiplas vozes sociais à unidade conferida/organizada pela voz social do autor-criador) devem ser transformadas sempre, remodeladas e recriadas a partir de "imagens artísticas das ideias". Ou seja, visualizar estas imagens artísticas só é possível a partir de uma relação simbiótica que pressupõe compreender como a cosmovisão carnavalesca não se prende somente ao aspecto literário, mas o transcende em outros suportes e formatos culturais/midiáticos, sem se esquecer, também, de uma cosmovisão melodramática que se materializa na cultura do excesso e na moral oculta nesta ficção televisiva em questão e que, por sua vez, ainda apresenta uma forte cosmovisão fantástica no desenvolvimento do argumento de seu arco dramático.

O objetivo geral da pesquisa, assim, é analisar como ocorrem os processos de produção de sentido na minissérie "*Amorteamo*" a partir do melodrama, da carnavalização e do fantástico vistos como elementos simbióticos à constituição do arco dramático. O que nos leva aos

[3] O material de análise está devidamente gravado pelo autor deste trabalho, já que, após a emissão original, ainda não há DVD. A minissérie, atualmente, já está disponível na plataforma de *streaming* Globoplay.

objetivos específicos, a saber: 1) Descrever como são apresentados estes processos de produção de sentido, no nível diegético, sob à ótica da vinheta de abertura, das personagens e suas inter-relações em sequências cênicas da trama. 2) Destacar características que denotem a complexidade e a riqueza narrativa por meio dos fios dialógicos que consigam abranger as questões da intertextualidade e, com igual relevância, os temas envolvidos no fenômeno da sentimentalização dos mortos-vivos na obra em questão.

Já os objetivos teóricos são: 1) Realizar a discussão conceitual sobre os processos de produção de sentido como parte de um arcabouço bakhtiniano, ou seja, uma discussão que pode se deslocar também para a heteroglossia, o dialogismo, a intertextualidade e a interdiscursividade presentes nestes processos; 2) Desvendar as estruturas teóricas do excesso, de forma plural, que explicam os elementos melodramáticos, carnavalizados e fantásticos como visões compósitas, históricas e parte de contextos socioculturais não-universalizantes; 3) Tensionar os conceitos citados pela perspectiva da especificidade da estética televisiva, estilo televisivo e cultura televisiva no objeto em questão, ou seja, uma ótica comunicacional. Por sua vez, os objetivos práticos referem-se a: 1) Realizar a assistência - reiteradamente - dos cinco capítulos da minissérie; 2) Construir estratégias de recorte e acesso empírico que ilustrem graficamente os processos de produção de sentido por meios de mapas diegéticos, quadros descritivos e sintetizadores das análises (para possibilitar ao leitor uma comparação conjuntural).

Destaca-se ainda que as hipóteses de pesquisa são as seguintes afirmativas**:** 1) É na inter-relação entre o melodrama, a carnavalização e o fantástico que ocorrem os processos de produção de sentido em "*Amorteamo*" sendo, nessa inter-relação, o excesso o elemento simbiótico que une as três cosmovisões; 2) Estes processos são materializados e apreensíveis por meio da narrativa diegética da minissérie, envolvendo desde a vinheta de abertura até os personagens, suas interdependências, sequências cênicas e conflitos; e 3) A intertextualidade, a interdiscursividade e a *mélange* das fronteiras entre os territórios ficcionais são as bases estruturais de constituição intra-capitular, inter-capitular e do próprio arco dramático da minissérie. De igual maneira, a relevância desta pesquisa encontra-se ancorada em pelo menos três fatores: 1º) A importância que a ficção seriada (de matriz folhetinesca) ainda possui na formação sociocultural brasileira; 2º) A possibilidade de discussão sobre o que é qualidade na TV comercial nacional a partir da ficção televisiva; e 3º) A reafirmação de que o *broadcast* resiste e não é obsoleto frente aos mercados de *narrowcast* e *microcast* no país.

Além da inegável participação da cultura audiovisual representada na ficção televisiva como parte da construção sociocultural do país (na criação de gostos, costumes, agendamentos

e multimediações sociais), o segundo ponto que reafirma a relevância da pesquisa está calcado na discussão empreendida por Muanis (2015) e Fiske (1987) sobre o que é a qualidade no contexto das televisiografias. Assim, entendendo "*Amorteamo*" como um produto de inovação estilística na televisiografia brasileira, é possível também compreender que seu caráter qualitativo não se restringe somente ao texto primário (a trama em si), mas reverbera nos textos secundários (materiais de divulgação ou que se referem diretamente à obra seminal) e terciários (as mediações criadas pelo potencial que a obra tem de fazer com que os públicos dialoguem, construam imaginários e exerçam o consumo cultural de forma ativa). Assim, não se deve esquecer que os contextos envoltos nos processos de produção de sentido reverberam na minissérie e fazem parte do que a conforma como uma "obra televisiva de qualidade", com gramáticas televisuais mais sofisticadas.

A relevância do *broadcast* (parte da lógica de distribuição e exibição da minissérie em questão) abrange uma parcela significativamente grande da população de países como o nosso. Assim, para além de esclarecer que ele convive (e resiste) ao lado de ficções seriadas exibidas em *narrowcast* (como acontece com a segmentação da TV a cabo) e *microcast* (como as séries e filmes produzidos e distribuídos *on demand*), é bom salientar que o *broadcast* continua sendo uma das formas mais democráticas de consumo deste tipo de ficção (BUONANNO, 2015). Isto é, não apenas porque não há a necessidade de se pagar (como no *narrowcasting*) para visualizar a obra, como também o *broadcasting* reúne a sociedade, a partir da simultaneidade desespaciabilizada, em torno da narrativa e não exige dela uma alfabetização digital (como no *microcasting*) para usos de meios tecnológicos na assistência da minissérie (ainda que esta obra demande uma fruição específica de acordo com cada leitor-modelo e seus níveis de leitura, já que o texto sem o leitor é um "mecanismo preguiçoso", como lembra Eco (1988, p. 37)).

No que diz respeito à originalidade, o trabalho de pesquisa está fulcrada em quatro breves pontos. O primeiro destaca a originalidade (e a ousadia junto ao cuidado) que é tensionar conceitos e teorias do campo literário (como a carnavalização bakhtiniana) no escopo da televisão e seus produtos ficcionais (algo exequível, como afirma Brait (2005, p. 91), desde que respeitadas as limitações e potencialidades das visões teórico-metodológicas realocadas sob uma nova lente de pesquisa noutro campo que não o de sua criação). O segundo ponto de originalidade está na possibilidade de analisar um objeto empírico de dimensão (temporal) significativamente pequena (em relação às ficções que ficam meses no ar com centenas de capítulos) a partir de macrovisões complexas (melodrama, carnavalização e narrativa fantástica) observadas de modo não isolado, mas aprofundado – algo não executável numa trama inteira de telenovela, por exemplo. O terceiro ponto de originalidade é justificado pela

oportunidade de se pesquisar um tipo de ficção televisiva que parece estar muito bem alinhada ao ciclo das *short stories*: uma tendência da teledramaturgia brasileira de curta serialidade impulsionada por um "contexto comunicacional, social e histórico específico" vivido pelo país na contemporaneidade, uma hipótese de trabalho apontada por Lopes e Mungioli (2015, p. 151). E o quarto e último ponto de originalidade e ineditismo diz respeito à ainda pequena presença de pesquisas que tomam o formato minissérie como seu *corpus* analítico (BRENNAN, 2010; 2012; 2015): de acordo com Sierpinski e Mungioli (2014), num total de 243 pesquisas de pós-graduação *stricto sensu* sobre ficção televisiva, apenas 13,9% dos trabalhos analisam algum tipo de minissérie, isto é, aproximadamente 34 trabalhos num recorte temporal que se inicia em 1975 e se finda em 2012.

A pertinência deste trabalho junto ao Programa de Pesquisa em Ciências da Comunicação da ECA-USP se dá pela fortíssima tradição desta Universidade ao voltar-se às pesquisas em obras televisuais nacionais desde muito cedo. Prova disso é a criação pioneira do CETVN – Centro de Estudos de Telenovela, ainda em 1992, como o primeiro núcleo voltado para a produção deste tipo de ficção no mundo. De igual modo, a criação do Obitel – Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva, em 2005, destaca a internacionalização da pesquisa do Brasil em relação direta com a América Latina, Portugal, Espanha e a parte *hispanohablante* dos Estados Unidos. Como se sabe, ambos os espaços de pesquisa citados não se circunscrevem ao formato telenovela, possibilitando, assim, a abertura para leituras de outros materiais empíricos como uma minissérie, por exemplo. Além disso, esta tese foi construída com base nas discussões, leituras e reflexões trazidas pelo GELiDis (Grupo de Pesquisa Linguagem e Discursos nos Meios de Comunicação), da ECA-USP, criado em 2015 e em atividade corrente.

Outro dado que explicita a pertinência desta proposta está na significativa participação dos pesquisadores vinculados ao PPGCOM ECA-USP na defesa de teses e dissertações sobre o tema no Brasil. Tomando como base os mapeamentos já realizados pelo CETVN e, o mais recente, empreendido por Sierpinski e Mungioli (2014), é possível ver um panorama da produção acadêmica de teses e dissertações que tiveram a ficção seriada como seu foco central de pesquisa entre os anos de 1975 a 2012 (com o número de 243 trabalhos no total, sendo 53 teses e 190 dissertações). Desse total, aproximadamente 45% de toda a produção acadêmica foi produzida na ECA-USP: uma clara referência à proficuidade do tema e do campo nesta Instituição. Sobre a adequação do trabalho à Linha de Pesquisa "Comunicação, redes e linguagens: objetos teóricos e empíricos", vale destacar que a tese está intimamente representada pela busca de compreender as produções de sentido da trama de forma não

desvinculadas de aspectos como a estética televisiva (FAHLE, 2006, 2018), o estilo televisivo (BUTLER, 2010), a cultura televisiva (COLOMBO, 1976; RINCÓN, 2007) e as intertextualidades (KRISTEVA, 1974) correntes na tessitura da obra proposta para análise. Em outros termos, aliar as características de linguagem do texto televisivo junto às suas características estéticas e estilísticas é possibilitar um estudo que não seja fragmentado (no sentido de um olhar que não obnubila a complexidade narrativa), mas que, pelo contrário, possa apreender elementos multidiversos na construção da produção de sentido que não se prendam ao aspecto verbal.

Vale ressaltar que outros trabalhos que já observaram, ao seu modo, a obra "*Amorteamo*" como demonstram o ensaio "*Amorteamo*, da morte ao maravilhoso" (2015) de Rafael Muniz Rens, e o artigo "Do texto às práticas: estratégias de transmidiação na série *Amorteamo*" (2016), de Jéssica Oliveira da Silva. Há ainda o capítulo "As semelhanças entre os filmes *Amorteamo* e *A noiva cadáver* a partir do expressionismo alemão" (2019), de Carla Patrícia Oliveira de Souza, pertencente ao livro "Crítica Descentrada para o Senso Comum", organizado por Albano, Bitencourt e Souza. A pesquisadora Carla Patrícia Oliveira de Souza, ao que tudo indica, parece também fazer sua tese de doutorado (no Programa Pós-Graduação em Estudos da Mídia, na UFRN) a partir de "*Amorteamo*" (a autora começou sua pesquisa em 2017). Todavia, nenhum trabalho (especialmente no nível de teses e dissertações) foi encontrado nas pesquisas físicas e online que registrasse e abarcasse, de uma só vez, o estudo das cosmovisões simbióticas melodramáticas, carnavalescas e fantásticas da obra em questão a partir do elemento estético-estilístico do excesso (como esta tese, iniciada ainda em 2016, procura trazer, agora, às mãos do leitor o seu resultado final de investigação).

A estrutura argumentativa desta tese se dá por três eixos, a saber: Parte I – Objeto Empírico, Parte II – Fundamentos Teóricos e Parte III – Metodologia e Análise. Em uma totalidade reunidora de 9 capítulos, cada parte, em suas singularidades, pressupõe os seguintes objetivos: 1) a modelagem aproximativa do objeto (ou seja, a Parte I produz um primeiro acercamento para compreender como a minissérie trata seu enredo, quais são as peculiaridades envolvidas nas questões diegéticas, intertextuais e de representação de seu tema principal, isto é, os mortos-vivos); 2) a modelagem teórica do objeto (a Parte II intenta apresentar, sem extenuar, o debate sobre as questões envolvendo as cosmovisões do excesso em termos estéticos, culturais e midiáticos, bem como as correlações mais pontuais de tensão entre o excesso e os estudos de televisão, o excesso e o melodrama, o excesso e a carnavalização e, por fim, o excesso e o fantástico); e, finalmente, 3) a apreensão metodológica e analítica do objeto (a Parte III, por meio dos procedimentos metodológicos de recorte, demonstra como é o

caminho percorrido para a seleção e compreensão da empiria junto, logicamente, das análises propriamente feitas sobre a minissérie em estudo, ou seja, a análise da vinheta de abertura, a análise das personagens, a análise das sequências cênicas, a análise dos fios dialógicos internos (os intertextos) e a análise dos fios dialógicos externos (a sentimentalização do morto-vivo)).

Por um cuidado de leitura sem viés de gênero, salienta-se que mesmo quando o texto refere-se (genericamente) a autor ou autores, necessariamente, ainda que não redigido como tal, tem-se em mente também as autoras produtoras de conhecimento e mesmo intelectuais que, por ventura, não se identifiquem com nenhum dos gêneros binários propostos. Assume-se, de antemão, a falibilidade dessa pesquisa no que diz respeito a não conseguir dar conta de visões de investigação com equilíbrio em termos de gênero, raça, classe e deficiência. Isto é, houve uma preocupação em tentar trazer vozes nem sempre presentes na Academia, mas ainda assim, esta tese não conseguiu manter uma divisão equilibrada o suficiente de tais vozes frente às referências tidas como hegemônicas (trazidas por homens, cisgêneros, brancos, do Ocidente, do Norte Global etc.) no espaço acadêmico.

Em termos de visualização do discurso acadêmico, ao fim de cada uma das três partes, existem quadros que sintetizam a visão conjuntural do percurso teórico e teórico-metodológico a representar os principais temas dispostos pelos capítulos e os/as principais autores/as que constituem a discussão desses temas. Vale ressaltar que a citação nominal desses/as autores/as não significa exclusividade de autoria sobre o tema, mas, como o mapa intenciona, diz respeito aos principais nomes que balizam tal discussão. Além disso, outras formas de facilitar a visualização dos dados analíticos são os *frames* isolados e os quadros sintetizadores das análises da vinheta, das personagens, das sequências cênicas selecionadas e dos fios dialógico internos e externos em estudo. A função desses quadros, mais do que simplesmente ilustrar resumidamente a análise, é trazer ao debate uma visão integral da obra ao leitor (ou seja, aliar os textos analíticos junto aos quadros sintetizadores torna possível compreender o todo da análise e não apenas os seus fragmentos).

PARTE I – OBJETO EMPÍRICO

1. “AMORTEAMO”: DIEGESE, SERIALIDADE E INTERTEXTUALIDADE

A minissérie “*Amorteamo*” (Rede Globo) foi exibida entre 08/05 e 05/06/2015, somente às sextas-feiras, às 23h30. Cada um dos cinco capítulos teve duração média de 45 minutos. Criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno, a obra foi roteirizada por Cláudia Gomes, Julia Spadaccini e Newton Moreno, tendo Flávia Lacerda como diretora geral[4]. No que diz respeito ao enredo, dois triângulos amorosos estruturam a trama de “*Amorteamo*”, ambientada no fim do século XIX e início do século XX, na cidade de Recife (Pernambuco). O primeiro é formado por Aragão (Jackson Antunes), a mulher Arlinda (Letícia Sabatella) e o amante dela, Chico (Daniel de Oliveira). O segundo, por Malvina (Marina Ruy Barbosa), Lena (Arianne Botelho) e Gabriel (Johnny Massaro), fruto da relação extraconjugal de Arlinda e Chico, mas criado como filho por Aragão.

Lena e Gabriel, que foram criados juntos, apaixonam-se e são forçados a se separar quando descobrem que são “irmãos”. O jovem, na realidade, não sabe que seu pai biológico é Chico, porque Aragão proibiu a mulher, Arlinda, de falar para quem quer que fosse que aquele filho não era dele. Assim, o moço cresce sem desconfiar de nada. Para que os jovens não se envolvam, Aragão, além de mentir sobre o falso incesto, tem uma ideia que poderia ajudá-lo a se reerguer financeiramente: casar Gabriel com Malvina, filha de Isaac (Isio Guelman), o judeu comerciante que oferece empréstimos aos moradores na loja de penhores. Vendo-se sem saída, Lena resolve fugir de casa, mas, no dia do casamento de Gabriel, Arlinda diz ao filho que o pai mentiu, fazendo com que o rapaz abandone a noiva no altar e vá em busca da verdadeira amada. Após várias desilusões amoras, Malvina se suicida de maneira muito apropriada aos melodramas folhetinescos: se atirando de uma ponte (sobre o famoso rio Capibaribe). Com remorso, Gabriel abre o túmulo da moça na tentativa de corrigir a qualquer preço a situação, mas, com isso, a moça e todos os mortos da cidade retornam misteriosamente à vida (incluindo Chico, o amante assassinado, que planeja se vingar de Aragão). Assim, os mortos-vivos começam a conviver com os vivos e os conflitos se instalam ainda mais na região.

Paralelamente, outras histórias e personagens marcados por seu lugar no espaço físico e simbólico da cidade compõem a construção da narrativa: no bar, as fofocas de Cândida (Guta Stresser) e o esposo Manoel (Aramis Trindade) revelam tramas e passados das personagens e

[4] A ficha técnica completa e outras informações sobre a minissérie podem ser encontradas no portal Memória Globo (http://migre.me/stDMr).

do lugar; já no bordel de Dora (Maria Luisa Mendonça), as noites de luxúria matizam as relações de poder entre homens e mulheres; na igreja da cidade, surge a história de Padre Joaquim (Gustavo Falcão), que, sucedendo ao Padre Lauro (Gillray Coutinho) – um suicida glutão –, tem a difícil missão de lidar com a igreja quase sem fiéis; e no cemitério da cidade, Zé Coveiro (Tonico Pereira) sepulta cadáveres e serve de ponte entre o natural e o sobrenatural.

Uma das características mais visíveis dessas experimentações diz respeito ao processo de referenciação com relação às outras artes, narrativas e linguagens presentes nessa obra audiovisual – como referências às obras de Tim Burton, aos filmes do expressionismo alemão e do cinema *noir* americano. Esse processo intertextual não apenas promove o uso de determinados temas ou padrões estéticos à série, mas ressignifica estes elementos dando uma nova roupagem, um sentido novo, uma percepção ligada ao tradicional melodrama folhetinesco televisivo e às características regionalizantes da obra. Isto é, suas ressignificações são também coadunadas a alguns elementos nordestinos (como o sotaque, o cenário urbano de Recife, além da livre inspiração da minissérie na obra literária "*Assombrações do Recife Velho*", de Gilberto Freyre, publicada em 1955).

1.1 O formato minissérie e a diegese em narrativas de curta serialidade

O formato minissérie, como afirma Balogh (2004, p. 96), pode ser considerada *"la crème de la crème"* da ficção nacional na TV. Desse modo, mesmo que não atraia tanto público quanto a telenovela – já que seu foco, tradicionalmente, está em um público tido como mais exigente -, reside nas minisséries a ideia de que estas são, em grande parte das vezes, obras de alto nível de experimentação criativa. E o epíteto de *"la crème de la crème"* não é gratuito: ao apuro do padrão estético acima da média soma-se, ainda, outro fator muito relevante, isto é, a clausura poética do texto (BALOGH, 2004, p. 99). Por este termo entende-se que as minisséries não se mostram como uma obra aberta, mas, ao contrário das telenovelas, elas têm um enredo predeterminado que permite incursões por textos literários nacionais e internacionais, a criação de universos que, pequenos em relação ao número de núcleos, mostram-se muito ricos em relação à construção do diálogo, dos figurinos, dos cenários, das situações dramáticas, da produção musical, entre outros elementos.

Assim, entendendo a minissérie brasileira como Cláudia Paiva (2007, p. 1) a caracteriza, isto é, uma "modulação de narrativa seriada, em que a realidade histórica, social e política se

mesclam com a imaginação ficcional [...]"; torna-se relevante investigar no campo da comunicação como um texto verbo-visual - neste formato específico - traz em si a possibilidade de perscrutar "a criação de um universo simbólico em que confluem a memória histórica e as mitologias que estruturam o imaginário nacional" (PAIVA, 2007, p. 1).

Brennan (2010, 2012) alerta para perceber as singularidades dramáticas, estéticas e estilísticas das matrizes culturais e os formatos industriais partícipes do processo de construção das minisséries brasileiras. Diferentemente das telenovelas brasileiras, geralmente, mais realistas, ligadas aos temas da vida cotidiana, urbana e moderna e, enfim, percebidas como verdadeiros recursos comunicativos a narrativizar a nação brasileira (MATTELART, MATTELART, 1989; TUFTE, 2000, SOUZA, 2004, LOPES, 2009), as minisséries brasileiras, por outro lado, possuem diferenças notáveis na questão dos personagens fixos (*versus* os abertos ou rotativos), tendência a ter menos *cliffhangers* episódicos ou semanais e configurações que possibilitam mudança em oposição aos contextos comunitários da série ou da novela (BRENNAN, 2010).

> Em outras palavras, não replicando nem abandonando qualidades contínuas e discretas, a minissérie [quase sempre] transforma literatura e história em características genéricas reconhecíveis da *soap opera* ou da telenovela, mas que tornam as narrativas literárias ou históricas de suas fontes adaptadas de uma maneira que a atração recai sobre o apelo melodramático e episódico [...] (BRENNAN, 2010, p. 99, tradução nossa).

Dessa forma, é preciso ainda se atentar para o fato de que o contexto produtivo das minisséries no Brasil leva em consideração questões como as apresentadas por Brennan (2015, p. 686, tradução nossa), isto é, de que maneira as conceituações de autoridade, resistência e valores nacionais (localizadas dentro de uma estrutura crítica) são representadas nos formatos e matrizes constituintes da minissérie brasileira. Dessa forma, o autor ainda prossegue dizendo que: "[...] as tensões de autoridade e resistência nas representações das estruturas políticas, de classe, familiares e morais das minisséries refletem conflitos de valores históricos e contemporâneos no Brasil" (BRENNAN, 2015, p. 686, tradução nossa),

Outro ponto que merece atenção é a oportunidade de se pesquisar um tipo de ficção televisiva como a minissérie "*Amorteamo*" que, ao que tudo indica, parece estar muito bem alinhada ao ciclo das *short stories*: uma tendência da teledramaturgia brasileira de curta serialidade impulsionada por um "contexto comunicacional, social e histórico específico" vivido pelo país na contemporaneidade, segundo uma hipótese de trabalho apontada por Lopes e Mungioli (2015, p. 151), mas que ainda necessita de maiores aprofundamentos e possíveis confirmações/refutações.

De igual relevância, percebe-se que essa obra de curta serialidade teve em sua diegese televisiva não configura-se como uma narrativa complexa (MITTELL, 2012; MUNGIOLI, PELEGRINI, 2013), mas, ao contrário, apresenta pequenos núcleos com personagens bem delineados (mas não tão densos que deixassem o processo de projeção-identificação mais difícil de ser realizado por parte do público) e ganchos que a caracterizam como uma minissérie folhetinesca (BENASSI, 2010, p. 88-89). Entre as várias características destacadas por Benassi, é importante frisar que a folhetinização das séries se dá pela coexistência de dois tipos de micro-narrativas (nomeadas por ela como "micro-narrativas folhetinizadas" e "micro-narrativas serializadas", em tradução livre). Tais micro-narrativas se alternam no decorrer da trama, ora mostrando o fio narrativo principal (no caso da minissérie em questão é o triângulo amoroso de Gabriel, Lena e Malvina) e a micro-narrativa paralela - e suas derivadas – que se dá pelas relações entre vivos e mortos-vivos na cidade, no bordel, na igreja, no bar, no cemitério etc.

Vale ressaltar que em território brasileiro (e mesmo latino-americano) esse caráter folhetinizador das séries é um fenômeno já mais antigo do que o apontado por Benassi. Isso se deve, sem dúvida, à influência que a telenovela (nosso "folhetim eletrônico" por excelência) exerce nas lógicas de produção, distribuição e consumo de teledramaturgia melodramática nacional, como muito bem já apontou Martín-Barbero há mais de trinta anos em sua obra "*Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*". As discussões de Benassi e Martín-Barbero encontram solidificação também no ambiente acadêmico anglófono por meio da constatação feita por Brennan (2012, 544, p. tradução nossa) ao afirmar que: "A minissérie de televisão apresenta um argumento convincente para examinar os pontos em que as tradições do melodrama e as articulações da modernidade se encontram no contexto do Brasil".

Assim, neste espaço o foco volta-se de modo a apresentar como o conceito de diegese foi compreendido por Gérard Genette (inicialmente aplicada mais ao campo literário) e, num momento seguinte, a ampliação do termo e seu uso em outros produtos midiáticos, como é o caso das obras televisivas (dando destaque à discussão empreendida, já há muitas décadas, por François Jost sobre esse assunto, mas usando, especialmente, suas mais recentes publicações). Em seguida, são trazidos para o debate alguns elementos que configuram as produções de ficções de curta (ou breve) serialidade, também pela ótica do contexto francês (mas contextualizando-a à realidade das produções brasileiras).

Sob esse raciocínio, mais perguntas do que propriamente respostas são colocadas em cena, justamente pela dificuldade de categorização de obras como minisséries e microsséries dentro do espectro das classificações formais/estruturais de teledramaturgia. E como exercício teórico-analítico, de caráter experimental e ensaístico, breves considerações acerca das

peculiaridades diegéticas da minissérie "*Amorteamo*" (2015, Rede Globo) são discutidas com foco em uma criação experimental de organização da trama narrativa. Trata-se do mapa (ou fluxograma) das inter-relações de seus personagens e núcleos – denotando, assim, como a estrutura dessa minissérie permite defini-la como uma obra folhetinesca de curta serialidade e dotada de elasticidade narrativa (para ampliar e/ou reduzir suas narrativas de acordo com o desenrolar do arco dramático).

1.1.1 Diegese: do conceito literário à ambiência televisiva

Há tempos que as narrativas fazem parte da vivência humana e, de certo modo, também a definem por meio de suas relações na ação do relato e da criação de uma trama que nos motiva a exercer uma infinita capacidade de expressão. Seja a narrativa jornalística ou a ficcional do cinema (e, até mesmo, a tênue linha que separa aquilo que se entende por verídico ou não), fato é que a comunicação se torna, em muitos sentidos, quase um verbete sinonímico da importância das narrativas no cotidiano social. Mais forte ainda se mostra o valor dessas narrativas quando as visualizamos no campo da cultura audiovisual e conseguimos compreender o quão peculiar é a linguagem utilizada para criar, formatar, reutilizar e ressignificar formatos e gêneros neste campo. Porém, antes de adentrarmos o campo específico das narrativas televisivas, faz-se importante compreender o que vem a ser o conceito de diegese a partir do ponto original de sua feitura, isto é, seu entendimento na definição de Gerard Genette, um dos maiores estudiosos do assunto (ao lado de Étienne Souriau e Christian Metz).

Desse modo, diegese pode ser entendida como o procedimento de organização espaço-temporal da narrativa e, logo, já é possível compreender que o interesse de Genette (1995) não está na narração ou história (no sentido do ato narrativo produtor), mas, sim, no aspecto restrito da narrativa enquanto discurso. O espaço diegético, bem como o tempo diegético, são os meios pelos quais tempo-espaço decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e as (in)coerências determinadas pelo autor como parte de um acabamento estético que tem no interior da obra seu foco. Em outros termos: a narrativa e os aspectos de ordenação, duração, frequência, modo e voz são os pontos de interesse para Genette[5].

[5] A título de compreensão ampliada, é interessante observar outra categorização para a análise das estruturas narrativas em Todorov (1969, p. 87) – autor também citado por Genette. Todorov destaca: A) estudo da sintaxe

Outra possibilidade de entendimento sobre a noção de diegese, numa busca etimológica, está ligada às fontes gregas de "*diègèsis*" (como sentido de narrativa ou veículo narrativo) e, por sua vez, como contraponto aos estudos platônicos do campo da *lexis* (maneira de dizer oposta a *logos* – aquilo que é dito) que se divide em imitação explícita (*mimesis*) e uma simples narrativa (*diègèsis*).

Por isso, de forma breve, a análise do discurso narrativo – com o estudo das relações entre narrativa e história; entre narrativa e narração; e, por fim, entre história e narração – aponta para múltiplos caminhos de entendimento sobre a diegese (GENETTE, 1995, p. 29). Com relação à ordem da narrativa (GENETTE, 1995, p. 33), é possível estudar ainda elementos como pseudo-tempo e anacronias (prolepse, prolepse externa, prolepse interna, prolepse interna completiva, prolepse interna repetitiva, prolepse mista, analepse, analepse interna, analepse interna completiva, analepse interna repetitiva e, analepse mista). Já quanto à duração (GENETTE, 1995, p. 87), o foco recai sobre a anisocronia, a elipse (implícita, explícita e hipotética), a pausa, a sumário e a cena. Por sua vez, o estudo da frequência (GENETTE, 1995, p. 113) se divide pela relação singulativa/iterativa (narrativa singulativa, iterativa e repetitiva) e a relação de determinação/especificação/extensão (diacronia interna e externa, alternância, transição e jogo com o tempo).

Outro ângulo de análise é aquele que se volta ao modo (GENETTE, 1995, p. 159) e se destaca pela regulagem da informação narrativa em termos como distância, narrativa de acontecimentos, narrativa de falas, perspectiva, focalizações e polimodalidade. Por fim, o viés de estudo pela voz (GENETTE, 1995, p. 214) abarca problemáticas sobre tempo de narração (ulterior, posterior, intercalada, simultânea), níveis narrativos (nível extradiegético, intradiegético e metadiegético), pessoa ou atitudes narrativas (heterodiegético, homodiegético e autodiegético) e funções do narrador e narratário (função narrativa, função de regência, função de comunicação, função testemunhal e função ideológica).

Já no campo específico das narrativas audiovisuais televisivas, outro estudioso francês, François Jost, dá sequência às reflexões trazidas por Genette destacando as peculiaridades das aplicações desses conceitos diegéticos no arcabouço dos estudos de ficção seriada. Fortemente influenciado pela presença e pela obra de Genette em seu percurso acadêmico, François Jost apresenta a importância de se estudar a narratologia comparada como meio para repensar o

narrativa (estudo da organização narrativa num nível mais concreto a partir das orações e seus níveis de generalidade); B) estudo temático (ações concretas por meio das quais se podem perceber as unidades abstratas que configuram uma narrativa por determinado viés, tema, assunto); e C) estudo retórico (estudo sobre a matéria verbal que suporta as unidades abstratas da narrativa, em diálogos, descrições, discursos figurados ou não).

futuro das séries televisivas com relação ao uso (indiscriminado e raramente contextualizado) que se faz de termos como diegese e prolepse por parte dos críticos e, também, acadêmicos dedicados à análise de obras ficcionais na TV (JOST, 2016b, p. 13, tradução nossa). Assim, o objetivo é compreender os textos televisivos, tal qual o contexto apontado por Arlindo Machado, como tessituras complexas. Em outros termos:

> É preciso (também) pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como o cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e a literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas sobretudo daquelas obras que a discussão pública qualificada destacou para fora da massa amorfa da trivialidade. O contexto, a estrutura externa e a base tecnológica também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a "mensagem' televisual" (MACHADO, 2001, p. 26)

Por isso, uma das questões trazidas por Jost (2016b, p. 14, tradução nossa) é justamente a necessidade de se perguntar o quanto se perde ou o quanto se ganha quando se utilizam termos muitas vezes ligados estritamente a um campo original da literatura para outras áreas (como é o caso da aplicação conceitual do termo diegese às obras ficcionais televisivas). Ao citar o estudo das prolepses, (ou seja, "[...] toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior" (GENETTE, 1995, p. 38), Jost pergunta-se: o uso de conceitos advindos de outra matriz que não a que se estuda (produtos/processos midiáticos) nos obriga a repensar conceitos, limitações e potencializações operatórias dos estudos diegéticos?

A resposta, sem rodeios, é sim, e uma das motivações é justamente a peculiaridade da narrativa audiovisual televisiva diante dos estudos literários e, inclusive, cinematográficos. A relação entre imagens, sons, palavras é uma relação complexa, já que imiscui não apenas códigos e linguagens complementares para sua realização, mas também a questão da suspensão voluntária da descrença (já abordada por Samuel Taylor Coleridge) ou a predisposição de se acatar o contrato ficcional estabelecido entre receptor e obra (tema muito discutido por Umberto Eco).

Pensando por este caminho, uma das singularidades da diegese no campo audiovisual reside na capacidade que as imagens têm de, simultaneamente, lidar com o verossímil e o verídico. Quer dizer, se na literatura as imagens criadas na mente do leitor eram fornecidas pelo relato (podendo ser infinitamente distintas de um sujeito para outro, ainda que a base fosse a mesma: a narrativa literária), no campo das narrativas ficcionais seriadas as imagens fornecidas pelo audiovisual transparecem uma ideia de que elas são "mais verdadeiras" que a palavra (JOST, 2016b, p. 21, tradução nossa), que as imagens não mentem, já que a trama está sendo contada "de acordo" com o que se vê na tela. Todavia, como adverte Jost (2016b, p. 22, tradução

nossa), a peculiaridade da diegese televisiva está justamente nessa capacidade de trazer ao receptor, por exemplo, "falsas pistas" que podem levar a conclusões precipitadas (e erradas) sobre os rumos da história. Ou seja, a própria visualização de fluxos de pensamento de personagens, que nem sempre pode corresponder à "verdade", no sentido do que ocorreu fidedignamente na história, mas que podem ser projeções de memória propositalmente "mentirosas", com o intuito de confundir o espectador ou de não deixar a narrativa tão previsível.

Finalmente, outra peculiaridade apresentada por Jost acerca do estudo da diegese na TV está na diferenciação do uso da prolepse em séries. Se na visão original de Genette os elementos diegéticos, como a prolepse, por exemplo, estavam mais ligados à ideia de criação de suspense (ainda que esta, a prolepse, fosse um ato promissivo verbal), na visão "serial televisiva" esses elementos ganham novos ares de enigma mediante a construção e o ordenamento da narrativa. "Se a prolepse narratorial explícita de Genette é ou completiva, ou iterativa, ou repetitiva, a característica principal desta prolepse [proveniente da análise de obras televisivas] é de ser enigmática" (JOST, 2016b, p. 19, tradução nossa).

Desse modo, o que Jost está dizendo é que, no campo das narrativas de TV, a diegese é muito complexa porque mecanismos como *flahsbacks* ou *flashforwards* podem ser construídos de inúmeras possibilidades, isto é, desde o uso de cores diferenciadas, filtros que remetem ao passado ou futuro, até cenas inteiras que "invadem" a narrativa do tempo presente sem qualquer menção ao espectador, sem nenhum aviso tradicional ou paratexto que diga que esta ou aquela sequência pertence a outro rumo da trama que não a linear/tempo presente que está sendo contada (ficando apenas a cargo do leitor conseguir "se situar" em meios a tantos liames narrativos que, em alguns momentos, podem se mostrar ainda sem aparente conexão na presente fruição).

Sabendo que Jost trata dessas diferenciações em ficções seriadas mais longas (de várias temporadas e arcos dramáticos que se desenvolvem ao longo de 10 a 16 episódios, como *True Blood*, *Breaking Bad*, *Damages* e *Homeland*), e voltando-se a um dos objetivos desta discussão, as questões que se promovem agora são: Em narrativas de curta serialidade, todas estas peculiaridades da diegese televisiva aumentam, mantêm-se ou reelaboram-se? Como é possível compreender esta dupla peculiaridade: a da diegese em TV e, por sua vez, a desta diegese num produto muito específico, como são as minisséries ou microsséries? Assim, é justamente neste assunto em específico que os tópicos seguintes se centram.

1.1.2 Elementos narrativos de configuração das ficções de curta serialidade

As narrativas de curta serialidade (ou breve serialidade, se nos atermos à tradução literal dos termos provenientes do francês) são produtos muito particulares da ficção seriada televisiva, entre outros pontos, porque são sazonais, de distância significativa entre uma temporada e outra (quando há segundas e posteriores temporadas). Além disso, elas são mais singulares porque também requerem uma lógica de construção narrativa que precisa apostar num núcleo de personagens não muito extenso, num fio narrativo que seja compreensível e de resolução praticável frente ao número de poucos episódios que têm tais obras. Todavia, uma das maiores dificuldades é tentar criar uma tipologia desses formatos ou, caso não seja fácil definir, criar ao menos elementos distintivos entre produções como minisséries e microsséries e outras como séries, seriados, telenovelas, *soap operas*, unitários, telefilmes etc.

Seria apenas o número de episódios que configuraria uma minissérie ou microssérie como um produto de curta serialidade? Se sim, qual o número-padrão ou médio de definição? Aliás, quais as diferenciações intrínsecas entre minissérie e microssérie? O que determina essa diferenciação? É a grade horária, é o número de núcleos, é o caráter de experimentação estético-narrativa? É a cultura televisiva ou televisiografia de cada país que produz matizes diferenciadores entre um produto e outro? É muito mais uma definição de caráter puramente publicitário para a penetração de obras – em determinados formatos – em outros mercados internacionais e glocais? Enfim, são dúvidas, basicamente sem nenhuma resposta final ou consensual, que motivam a compreender como a diegese televisiva se produz em ficções de curta serialidade e que, de igual modo, também instigam Sylvie Périneau-Lorenzo (2016) a debater se essas produções seriam um novo tipo de escrita de narrativa ou um novo formato de gênero televisivo.

Logo, a questão do tempo dessas narrativas (tanto em número de episódios quanto em duração em minutos de cada episódio) é um ponto flutuante, como destaca Périneau- Lorenzo. Obras de 2 até 10 episódios com durações que variam de 20 a 60 minutos provam que se deter neste quesito – o tempo de duração – não necessariamente produz "um padrão de produção ou nem mesmo um elemento de tipicidade suficiente" para a conformação definitiva acerca do que vem a ser uma ficção de curta serialidade (PÉRINEAU-LORENZO, 2016, p. 116-117). Baseando-se em Barthes, a autora destaca que um possível ponto de configuração sobre essas obras está na maneira como a narrativa negocia seus *incipits*, *excipits* e clímax na construção de seu universo diegético em si mesmo. Em outros termos, o foco da autora recai sobre como

essa obra de curta serialidade pode se utilizar de mecanismos de dilatação do universo diegético ou mecanismos de redução às funções cardinais da narrativa (PÉRINEAU-LORENZO, 2016, p. 116), uma espécie de elasticidade narrativa oportuna.

Assim, esse elemento de condensação narrativa em serialidades breves traz possibilidades de leitura da diegese televisiva ligadas à ausência de recorrências de fatos que constituem o *plot* da trama, como acontece em serialidades mais longas – com o objetivo lógico de prender não só a atenção do espectador nas várias temporadas, como também para dar liga ao argumento inicial que promove a trama. Isto é, depreende-se da leitura de Périneau-Lorenzo que as recorrências narrativas ou mesmo os processos de reiteração seriam pouco necessários a esse formato (seriam então as minisséries diferente das telenovelas brasileiras, por exemplo, com forte herança, ainda, do *modus operandi* radiofônico no qual a reiteração era figura constante na criação/fixação da trama aos ouvidos e mentes dos que acompanhavam as histórias?).

No caso das serialidades curtas, a não necessidade de recorrência ou repetições já mostra que digressões não são elementos majoritários na construção narrativa dessas obras[6]. Outro ponto de construção das serialidades breves é a relação entre memória, informação de continuidade narrativa e diegese televisiva. A autora aponta que a própria ideia de um número finito (e curto) de episódios já desobriga as séries mais breves do excesso de reiteração dos fatos ao espectador, o que, segundo ela, otimiza a experiência estética e a recepção espectatorial como pontos de distinção entre essas obras e outras de longa duração (*formes sérielles longues*).

Desse modo, uma possibilidade de controle maior sobre a trama, isto é, uma forma de espectatorialidade específica de séries breves que pode trazer ao receptor o sentido de que ele "domina" o desenrolar da história por identificar muito rapidamente todos os poucos núcleos e por um fator pragmático que é saber que a trama tem duração curta. Essa otimização da recepção nas serialidades breves tem um paralelo muito interessante com o conceito de epistemofilia, ou seja, o prazer que espectador tem ao consumir a narrativa e tentar "descobrir segredos, saber o final, encontrar a verdade" ao término das séries (CULLER, 2009, p. 126). Logo, em serialidades curtas (*sérialités brèves*) a relação entre a fruição da obra aliada à ideia de epistemofilia parece ser a junção perfeita para a suposta noção de "controle" e até mesmo a possibilidade de compreensão global (por parte espectador) sobre o desenrolar da trama.

[6] Isso não quer dizer que eles não apareçam em obras curtas, porém, a autora destaca que essas "*quasi-digressions*" são elementos dispensáveis ao entendimento da narrativa e, quando usadas, podem ser consideradas partes livres de "fatos notáveis" ao entendimento pleno da trama (PÉRINEAU-LORENZO, 2016, p. 121-122).

Logo, sabendo que o contexto trazido por Genette, Jost, Benassi e Périneau-Lorenzo é muito influenciado pela percepção que os autores têm de obras, produtos e processos midiáticos da França, é preciso pensar este tensionamento teórico-prático da diegese e da curta serialidade no contexto brasileiro, no contexto de "*Amorteamo*". Ou seja, ver como os processos de produção de sentido vão se dando a ver junto à estética televisiva e ao estilo televisivo. Assim, questões como posição e importância dos personagens no fluxograma das inter-relações entre *plot*, *subplots* (e suas evoluções) e vínculos terciários também são possíveis caminhos para compreender como a narrativa se desenrola na minissérie em questão.

As peculiaridades da diegese televisiva de "*Amorteamo*", neste contexto, vão de maneira contrária ao que aponta Périneau-Lorenzo (2016), encontram-se no uso da recorrência (não muito presente nas narrativas de curta serialidade) como meio de localizar o espectador na trama da semana anterior. Como a obra era exibida apenas às sextas-feiras, a partir do segundo capítulo eram utilizadas, logo no início do episódio, cenas já exibidas junto à voz em *off* do personagem[7] Zé Coveiro (e alguns fragmentos do próprio personagem) narrando o que havia acontecido até então e preparando o espectador para dar continuidade ao gancho. Naquele momento, dentro do contexto das instâncias narrativas (REUTER, 2007), Zé Coveiro tornava-se um narrador homodiegético. Ou seja:

> Embora se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central (REIS; LOPES, 2000, p. 124).

Além disso, o uso do *flashback* em "*Amorteamo*", como demonstra Jost (2016b), segue a mesma tônica de filtro e cores, denotando o passado que já foi ora vivido (mostrado), ora apenas citado pelos personagens (tendo sua primeira aparição imagética). Todavia, ao contrário da complexidade apontada por Jost, essa minissérie não faz uso do mecanismo narrativo de *media in res* e muito menos apresenta uma história que demanda do espectador vários encaixes de tempos e espaços paralelos para produzir sentido, pelo contrário, a história é majoritariamente linear e sem grandes sobressaltos temporais.

E, como característica de reafirmação do contexto no qual se encontra, a abertura da minissérie antecipa a narrativa da obra (destacando o *plot*) e apresenta ao receptor uma prévia (ainda que isso seja um pouco previsível, mas não explicitamente exibido nos primeiros episódios) da temática dos mortos-vivos e do triângulo amoroso que dará ritmo à história[8]. O

[7] A palavra personagem é usada aqui de ambas as formas: ora no masculino, ora no feminino, sem perda de sentido.
[8] A abertura pode ser vista a partir deste link: https://www.youtube.com/watch?v=Bc4wnyjrf7o.

detalhe da flor e das borboletas nas pétalas que são enterradas com a jovem e na sequência renascem não em forma de casulo – como seria o esperado –, mas como borboletas adultas, já antecipa, também, outro ponto de discussão (discutido ao longo dessa tese) a partir dos processos de carnavalização, em Bakhtin (2010), com a questão das quebras de hierarquia entre planos tidos como intocáveis, como é o caso dos mortos e vivos e o surgimento do terceiro elemento na narrativa que cria o ponto de tensão e fundamenta o argumento da obra: os mortos-vivos e suas relações nada harmoniosas com aqueles que ainda não experimentaram a morte física.

1.1.3 Intertextualidade e interdiscursividade

Como parte presente das possibilidades de experimentação da obra, os processos de intertextualidade colocam-se como parte significativa da produção de sentido na minissérie "*Amorteamo*". O objetivo aqui é demonstrar como o intertexto é evidenciado a partir da análise de cenas, da construção das personagens e de sua composição relacional, ou seja, um intertexto que se revela na obra por meio do acabamento temático e estético com referências muito singulares ao cinema expressionista alemão e ao cinema *noir* americano. As relações intertextuais que incidem sobre a diegese podem ser observadas a partir de dois movimentos: extratextualmente (seguindo entrevistas dos autores e da diretora sobre suas inspirações) e intratextualmente (localizando a construção da diegese televisual, trama, personagens, fotografia, *mise-en-scène*, figurinos e cenografia).

Nesse sentido, uma das características mais visíveis da minissérie diz respeito à intertextualidade, ao processo de referenciação a outras artes, narrativas e linguagens audiovisuais. Tal recurso não apenas promove o uso de determinados temas ou padrões estéticos à minissérie, mas reelabora-os e lhes dá um sentido novo, um sentido ligado ao melodrama folhetinesco na TV e às características regionalizantes da obra, situando a trama e o espectador em um universo composto por elementos da cultura nordestina que também reverberam em intertextos diversos cultural e socialmente.

O termo intertextualidade na visão de Julia Kristeva (que o cunhou em 1967) refere-se não a uma cópia, mas a uma visão compósita do fazer literário (e lido aqui de modo *sui generis*, por extensão, também do fazer artístico na produção audiovisual). Afirma a autora que "[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de

um outro texto" (KRISTEVA, 1974, p. 64). Para ela a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento dialógico de superfícies textuais (e aqui fica nítida a base teórica de Bakhtin sobre o interdiscurso às reflexões de Kristeva). A intertextualidade é um "espaço textual múltiplo" em que coexistem diferentes discursos. E por discurso, em Bakhtin (2000, p. 153), compreende-se não só a estrutura orgânica de signos que confere forma ou materialidade para uma obra, como também a compreensão da arquitetônica e de quais contextos sociossemióticos (as redes de sentido) estão envolvidas no processo da criação.

Fiorin, mesmo afirmando que o termo intertextual inexiste em Bakhtin, comenta que a "intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades lingüísticas, de dois textos" (FIORIN, 2006a, p. 52-53). A explicação para sua visão é que para ser intertextual é preciso "que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga" (FIORIN, 2006a, p. 52-53). Por sua vez, Orlandi apoia-se nos estudos bakhtinianos ao explicar que o interdiscurso se estabelece a partir das relações entre memória e discurso. O interdiscurso pode ser entendido "como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente". Ou seja: "[...] é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível [...]" (ORLANDI, 2005, p. 31). E, tal qual Fiorin, a ressalva de Orlandi está na diferenciação entre intertexto e interdiscurso, já que este último pode ser entendido como o "conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que fizemos" (ORLANDI, 2005, p. 33).

Fiorin ainda destaca que às traduções francesas feitas do russo (já bem influenciadas pela obra de Kristeva e pelas discussões feitas por Barthes) trazem uma não consensualidade sobre a existência do termo intertextual ou interdiscurso em Bakhtin. Assim, ao utilizar a tradução espanhola que, segundo ele, não aparente este viés, Fiorin mostra que as concepções de intertextualidade e interdiscursividade podem estar ligadas a outro importante verbete: dialogismo (FIORIN, 2006b, p. 165). Desse modo, ele afirma:

> O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais. Bakhtin fala em "relações dialógicas intertextuais e intratextuais" (Idem, ibid.). Como já mostramos, seria mais fiel ao texto russo falar em relações dialógicas entre textos e dentro do texto (FIORIN, 2006b, p. 181).

Kleinschmidt (2010), em seu ensaio "*Intertextualität: Michail Bachtin versus Julia Kristeva*", explicita que a apropriação das ideias dialógicas foram fundamentais para o que,

mais tarde, Kristeva formularia sobre a intertextualidade como parte de uma ciência textual abrangente. Assim: "O termo dialogicidade que ele [Bakhtin] cunhou, e que se tornará proeminente para futuros estudos da intertextualidade, se desenvolveu a partir da busca de um estilo claro do romance. [...] Julia Kristeva retoma o conceito de diálogo de Bakhtin, mas modifica-o fundamentalmente, introduzindo terminologias mais explícitas e desenvolvendo a intertextualidade em um conceito [...]", afirma Kleinschmidt (2010, s/n, tradução nossa). Há ainda, por outra perspectiva mais ligada ao campo da narratologia, a questão das referencialidades trazidas por Genette (1995) e rediscutidas por Reuter (2007). Genette opta por reunir as referencialidades na área da transtextualidade, logo, o autor pensar as referencialidades em: 1) intertextualidade (citação — literalidade explícita —, plágio — literalidade implícita — e alusão — não-literalidade implícita); 2) paratextualidade (relações que o texto constrói com outros três tipos de materialidades textuais: com a própria textualidade da obra (no caso, os livros e sua capa, lombada, epígrafe etc.), com a textualidade que antecede a obra (notas, rascunhos, esboços, manuscritos, bonecos etc.), e outros comentários que o cercam (autógrafos ou não); 3) metatextualidade (ligação crítica ou do comentário que correlaciona um texto a outro do qual se fala de maneira implícita ou explícita); 4) hipertextualidade (relações de união entre um texto A e B pela imitação ou transformação com a finalidade satírica, lúdica ou mesmo de reflexão baseada na seriedade); e 5) arquitextualidade (designa a classificação mais abstrata ou e complexa de Genette e, por isso, uma possibilidade de entendimento é a questão da inscrição de um texto em um gênero).

Com igual importância, à aparente amplificação descuidada do conceito de intertextualidade, Aager destaca que as condições de produção destes discursos não se podem nunca descolar da análise do intertexto, do contrário, chegaríamos a um problema epistemológico (AGGER, 2010, p. 392). Por sua vez, Eco chama de dialogismo intertextual a citação estilística onde "um texto cita, de modo mais ou menos explícito, uma cadência, um episódio, um modo de narrar que imita o texto de outrem" (ECO, 1989, p.125). Assim, sobre a relação entre o dialogismo, intertextualidade, interdiscurso e as produções audiovisuais, o autor é enfático ao dizer que a ocorrência cada vez mais comum do intertexto deve-se ao fato de: "os *mass media* se preocupam com – pressupondo-as – informações já veiculadas por outros *mass media"* (ECO, 1989, p. 127). A intertextualidade nas obras de ficção seriada na TV é compreendida, então, como um processo de produção de sentido constituído por atravessamentos: a todo tempo a produção dá espaço a interpretações em distintas escalas para diferentes tipos de telespectadores/leitores daquilo que ela referencia.

2. REPRESENTAÇÕES DO MORTO-VIVO

Neste espaço tenta-se compreender como a figura do morto-vivo[9] é trabalhada e, em alguns níveis, ressignificada pela cultura popular e cultura midiática do Brasil. Por isso, o objetivo é ter uma visão panorâmica sobre as possíveis representações do morto-vivo, do "zumbi à brasileira", desde as lendas rurais e urbanas, da oralidade até mesmo às suas representações mais contemporâneas e globalizadas do morto-vivo em produções brasileiras no cinema, TV, publicidade, games etc. Com caráter exploratório, a discussão empreendida aqui trabalha com a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental. Entre as considerações parciais a que se chegam sobre as práticas de representação do morto-vivo, vale destacar que o intercâmbio de elementos que passam da cultura popular à cultura midiática e vice-versa, apresentam sólidas possibilidades de leitura destas representações como práticas híbridas da cultura e, de modo mais original, destaca-se, finalmente, um tipo específico de zumbi que tem se mostrado pioneiro na tradição brasileira em relação às obras que tratam de temas similares no exterior: o morto-vivo "sentimentalizado" (racionalizado/humanizado), uma figura que tem chamado a atenção recentemente de pesquisadores (como Martínez Lucena (2012) e García Martínez (2016)), mas que ainda não possui uma tipologia completa.

O objetivo, assim, é apresentar um breve panorama das práticas de representação da figura do morto-vivo no contexto brasileiro, com o apoio de teóricos como Alfredo Reis Suppia e M. Elizabeth Ginway. São esforços para compreender, além do mapeamento, o dinâmico trânsito entre as representações que permeiam como é entendido o morto-vivo desde a cultura popular até à cultura midiática, hibridizando linguagens, trazendo elementos da cultural local ao global, formando, dessa maneira, uma forma de criação que podemos chamar de glocal.

Vale ainda ressaltar que o mapeamento aqui realizado é e sempre será parcial (já que envolve escolhas, angulações e olhares do pesquisador sobre o objeto/tema), incompleto (tanto pela relação espaço-tempo que exige um recorte, quanto pela possibilidade de (re)leitura que outros pesquisadores farão sobre o mesmo objeto/tema, mas captando realidades distintas ou peculiares) e, obviamente, é um panorama ainda aberto ao preenchimento de possíveis lacunas

[9] Nesta tese usam-se os termos "morto-vivo", "desmorto" e "zumbi" como sinônimos. Todavia, não se deve confundir a ideia de morto-vivo aqui discutida como ampla o suficiente para também abarcar outras manifestações fantásticas e espectrais como os fantasmas ou vampiros (ou seja, seres estes que não fazem parte do interesse da pesquisa desenvolvida neste trabalho). "Vampiros, fantasmas e zumbis estão são todos mortos-vivos, mas eles diferem entre si em muitos meios óbvios ou sutis. Todos estão em estase [em estado de impotência] com a morte – firmemente mantidos no limiar, no limbo sem vida, suspensos [...]", afirmam Davis e Crane (2020).

(por pesquisas futuras que tenham dados mais abastados, atuais e que antes não eram acessíveis ao pesquisador, quanto pelo *background* – o chamado estoque cultural não estático - do leitor deste mapeamento).

Assim, o caminho trilhado por esta pesquisa apresenta a figura do morto-vivo a partir dos causos e lendas (urbanas, rurais e rurbanas) como "Corpo-Seco" e em rituais como a "Encomendação das Almas" e em reflexões trazidas por José de Souza Martins (1983) sobre o tratamento delegado ao tema da morte e aos mortos no Brasil. Já na transição para a cultura midiática entendemos os meios de comunicação para além de meros dispositivos tecnológicos: compreendemos, como parte preponderante destas práticas, o papel das mediações (em Martín-Barbero (2009)) no entendimento dos elementos composicionais que fazem parte do zumbi "*made in Brazil*".

Dessa maneira, o morto-vivo também pode ser visto a partir da literatura ("*Memórias Póstumas de Brás Cubas*", "*O cafezal*", "*A nova Califórnia*", "*Café, café*", "*O pirotécnico Zacarias*", "*Flor, moça, telefone*" e "*Memórias desmortas de Brás Cubas*"), do cinema ("*Zombio*", "*Crônicas de um zumbi adolescente*", "*Mangue Negro*", "*Capital dos Mortos*" e "*Minha esposa é um zumbi*"), da televisão e plataformas de *streaming* ("*Incidente em Antares*", "*Amorteamo*", "*Spectros*" e "*Reality Z*"), no teatro ("*Desventuras de um morto-vivo*" e "*O morto-vivo*"), das histórias em quadrinhos ("*São Paulo dos Mortos*", "*A noiva zumbi*", "*Independência ou mortos*"), em eventos ("*The Running Dead Brasil*" e "*Zombie Walk*"), em web séries na internet ("*Nerd of the Dead*" e "*Guia de Sobrevivência do Apocalipse Zumbi*"), etc.

Além disso, dois apontamentos prévios acerca deste lacônico panorama podem ser vistos neste espaço: 1) O intercâmbio de elementos que passam da cultura popular à cultura midiática e vice-versa, apresentam sólidas possibilidades de leitura destas representações como práticas híbridas da cultura (a partir do entendimento do termo em García Canclini); e 2) É possível ligar os conceitos de mundialização da cultura e cultura internacional-popular (ambos herdados do pesquisador Renato Ortiz) junto aos entendimentos sobre como obras (tidas aqui como) glocais permitem às produções culturais uma possibilidade de trânsito que não se fixa somente em seu país original de produção e distribuição.

2.1 Estudando mortos-vivos: possibilidades e leituras

Mais do que simplesmente apresentar uma tenebrosa imagem de monstro morto (mas ainda assim "vivo") e que anseia pela carne humana, a figura dos mortos-vivos traz a possibilidade de algumas leituras metafóricas acerca do que estes seres podem falar sobre nossa sociedade e seus problemas. As leituras das representações sociais, dentro do contexto comunicacional, podem ser entendidas como o estudo que perscruta como se formam e como funcionam os sistemas de referência que utilizamos para classificar, categorizar e compreender pessoas e grupos, além de ser uma das bases para interpretar os acontecimentos da realidade cotidiana.

Sabendo que a televisão (como um *locus* possível e, no caso desta tese, o espaço por excelência de discussão) deve ser entendida como um meio que produz linguagem própria, com estilo e estética muito específicas, logo a crítica de mídia também necessita ser peculiar sobre seus produtos, conteúdos, representações e técnicas. Reflexões trazidas por autores como Colombo (1976), Fiske (1987), Rincón (2007) e Fuenzalida (2007) – sobre cultura televisiva -, Fahle (2006) – sobre estética televisiva – e Jost (2004) e Butler (2010) – sobre os mundos da TV e o estilo televisivo – reafirmam a relevância de um olhar *sui generis* aos estudos de televisualidades.

Logo, a crítica de mídia às representações do morto-vivo no campo das ciências da comunicação precisa estar imbuída desta especificidade e não ficar relegada à ideia simplista (e errônea) que tais produtos comunicacionais que têm no morto-vivo sua tônica narrativa são meros objetos de consumo acrítico. O alerta trazido por Soares e Serelle (2013, p. 172) é essencial para repensar o papel da crítica de mídia no espaço televisivo:

> "[...] parece-nos que a questão central continua sendo o descompasso entre a centralidade da televisão na sociedade brasileira e a forma como, muitas vezes, principalmente naquilo que concerne ao mundo ficcional televisivo (mas não só), essa mídia é relevada no jornalismo cultural, como se os produtos ali veiculados não merecessem análise mais atenta, mas, no máximo, comentário superficial".

A importância de um estudo deste tipo no campo do audiovisual televisivo se dá pela relevância que os produtos ficcionais de TV têm no cotidiano das pessoas. E, no Brasil, por exemplo, a presença da comunicação audiovisual via televisão é constante. É o que afirma Silva e Soares (2013, p. 821) ao afirmar que, no contexto midiático, a televisão é a que mais traz distintos "tipos de crítica (acadêmica, jornalística e popular-social) sobre seus produtos e

processos de produção, recepção e interação social, em especial em relação aos seus programas de ficção, com destaque para as telenovelas [...]".

Assim, as possíveis leituras metafóricas dos mortos-vivos que nos remetem à diferença, ao estranho, ao abjeto e ao perturbador (pelo simples falto de desafiarem a ordem normativa) têm também algo a nos ensinar sobre a maneira como nós consumimos as representações populares e, especialmente, as midiáticas destes seres. Estas representações elaboram conceitos e imagens para reproduzi-los no mundo exterior, não ficando restritas aos indivíduos que as pensam (MOSCOVICI, 2004, p. 78).

Todavia, antes de adentrar nestas possíveis leituras representacionais, é interessante observar que em termos míticos a representação daqueles que venceram a morte e voltaram à vida é algo recorrente dede os tempos mais primevos. Interessante é que a especificidade desta representação nem sempre foi a que se vê hoje, um exemplo é a figura do vampiro que, ainda no Egito Antigo e em séculos mais primitivos, ora era mostrado como um fantasma, ora como um morto-vivo (SUPPIA; REIS FILHO, 2011, p. 273).

O morto-vivo, tal qual ele é compreendido hoje, passou por muitas transformações. Entre elas está a carga mística e religiosa ligada à sua construção, como pode ser vista, inclusive, na origem da palavra "zumbi" advinda do folclore afro-caribenho (com destaque ao Haiti e sua relação com as tribos escravizadas e os sacerdotes que chegavam às Índias Ocidentais e, a partir de então, criaram os ritos do vodu), como colocam Page e Ingpen (1985, p. 231).

Suppia e Reis Filho (2011, p. 275), citando Dendle (2001), acrescentam que o termo "zumbi", de origem quimbunda, significa "a idéia do morto que se ergue da sepultura" e ainda "denota a importância do conceito da ressurreição no interior do vodu". Estas histórias de zumbis giravam ao redor de trabalhadores controlados por um poderoso feiticeiro (geralmente denominado como "bokor") que os retirava, já depois de mortos, de suas covas e os faziam trabalhar eternamente nas lavouras. O enredo tinha íntima ligação com o medo colocado por parte dos senhores de escravos que, temendo o alto nível de suicídio de sua mão de obra escrava, tentavam assustá-los com essa terrível maldição vinda no pós-morte (HURSTON, 1938).

Já na cultura audiovisual, e o contexto das produções estadunidenses é o centro disto, a figura do zumbi é revolucionada e ganha projeção nunca vista a partir da obra do diretor George A. Romero. Sobre o assunto, Reis Filho e Suppia (2013, p. 37) afirmam:

> Inicialmente, o personagem do zumbi já fora associado a mistérios da religião egípcia como em *The ghoul* (O zumbi), filme britânico de 1933, dirigido por T. Hayes Hunter e produzido pela Gaumont-British Picture Corporation. Anos depois, o zumbi serviria aos propósitos do cinema independente americano em A noite dos mortos-vivos (*Night of the living dead*, 1968), de George A. Romero. Desta vez não exatamente um único zumbi, mas um exército deles,

> uma horda de vagantes furiosos famintos de carne e sedentos de sangue [...]. Responsável por retirar do tema qualquer conotação mística ou relação com o vodu, e atrelando seus mortos-vivos aos problemas da sociedade contemporânea, Romero foi numa direção bastante diferente ao não se preocupar com muitas explicações para seus zumbis. Para ele, o importante são os conflitos desencadeados entre aqueles que se deparam com a situação posta. Por isso, os mortos dos filmes de Romero são desconfortavelmente comuns e familiares.

A presença do desmorto na cultura da mídia, especialmente à moda ocidental e dessacralizado, apresenta estão atreladas à ideia de um desenvolvimento capitalista desenfreado e a um consumo marcadamente alienante (um exemplo sempre relacionado à esta crítica social é a clássica cena dos mortos-vivos andando pelo shopping em "Despertar dos Mortos" (1978), de George Romero, derrubando e quebrando objetos de compra, passando por entre araras de roupas e espelhos e pisando sobre notas de dólar), como afirma Braudy (2016, p. 25). Além disso, é possível perceber também nesta figura do morto-vivo rastejante e irracional, o contexto de uma possível narcotização causada pelo excesso da hiperinformatividade nos meios de comunicação (e ao falar de internet este fator da informação demasiada exponencia-se) e as noções de estesia disfuncional (nas quais os nossos sentidos vão sendo sufocados pelo império da visualidade das imagens presentes em todos campos em contraposição aos outros meios sensórios), como coloca Ginway (2016).

A leitura representacional da possível massificação dos sujeitos e a perda da individualidade em um mundo sem esperança de sobrevida é muito explorada no audiovisual de diversos países[10]. Uma explicação potencial para isso é que neste tipo de ficção não há muita expectativa já que o mundo (ou cidade ou país) está devastado pelos zumbis e no mundo real, por sua vez, os discursos ecológicos - mais apocalípticos - ligados à sustentabilidade mostram um planeta também sem muito otimismo.

Por sua vez, Callari (2011, p. 9), ao falar sobre a obra pioneira de George Romero, pontua uma destas leituras representacionais ao afirmar que "os zumbis não são a verdadeira ameaça, mas, sim, outros humanos, que aproveitam [em meio ao apocalipse zumbi] o fim das noções de "lei" e ordem" e de "civilização" para agir como bárbaros (piores ou mais violentos do que os próprios zumbis)". A ferocidade do zumbi reflete e projeta o quão animalesco pode

[10] Exemplos em filmes: "28 days later" (Reino Unido, 2002), "I'll See You In My Dreams" (Portugal, 2003), "El síndrome de Lázaro" (2007, Espanha), "Whiter" (2012, Suécia), "Cargo" (2013, Austrália), "Ojuju" (2014, Nigéria), "Wyrmwood: Road of the Dead" (Austrália, 2014), "Last ones out" (2015, África do Sul), "El Desierto" (2015, Argentina), "JeruZalem" (2015, Israel), "The black death" (2015, Tailândia), "REZilience" (2016, Canadá), "Miruthan" (2016, Índia) e "Invasão Zumbi" (2016, Coréia do Sul). Exemplos em séries: "Dead Set" (E4, 2008, Reino Unido), "The Walking Dead" (AMC, 2010 -, EUA), "Z Nation" (Syfy, 2014 – ,EUA), "Death Valley" (MTV, 2011, EUA), "Freakish" (Hulu, 2016, EUA), "Kingdom" (Netflix, 2019-, Coréia do Sul), "Black Summer" (Netflix, 2019-, EUA) e "Reality Z" (Netflix, 2020-, Brasil).

ser o próprio homem (humanidade) tido como normal e pensante: "Este '*eles somos nós'* habilita também uma leitura hobbesiana da sociedade, repetida praticamente em todas as histórias de zumbis: é comum que existam humanos mais selvagens e malvados que os próprios mortos-vivos", destaca García Martínez (2016, p. 18, tradução nossa).

Outras visões ligadas ao pânico, à paranoia e ao contágio de vírus, bactérias e armas químicas em larga escala também fazem parte destas leituras representacionais que ligam o mundo dos mortos-vivos nas histórias com os medos reais vividos por pessoas que moram e convivem com estes temores, principalmente, nas metrópoles. Há ainda outras leituras metafóricas podem ser vistas pelas questões ligadas à diversidade e alteridade (nos conflitos de relações) entre vivos e mortos-vivos que se assemelham muito aos problemas sociais que envolvem discriminação e classificação de determinadas minorias como "sub-cidadãos" (seja no cenário ficcional justamente por estes personagens serem desmortos ou no cenário real nas políticas públicas que ignoram e segregam as mulheres, as populações indígenas e negras e as pessoas LGBTQ+, por exemplo).

Há ainda o caso das comédias zumbis vindas de Hollywood ("Zombieland", 2009, EUA), Cuba ("Juan de los Muertos", 2011), Hong Kong ("Bio-Zombie", 1998), Japão ("I am a Hero", 2016), chegando até mesmo a Bollywood ("Goa Goa Gone", 2013, Índia) que reescrevem o gênero, deixando características de abordagens mais tradicionais aliadas à sobrevivência a um apocalipse zumbi junto ao tratamento cômico/humor negro das mortes, estratégias de fuga e o próprio roteiro que, em alguns casos, também traz consigo marcas de críticas sociais no subtexto geral das obras. Já o filme "Zoombies" (2016, EUA) apresenta o processo de zumbificação em animais selvagens que atacam os humanos em um zoológico. E, no gênero *gore*[11], é possível destacar obras já clássicas e de décadas distintas como "The Evil Dead" (1981, EUA), "Fome Animal" (1992, Nova Zelândia) e "Zumbi na Neve" (2009, Noruega) que focam a representação do morto-vivo com "tons" bem mais fortes que o usual.

E aqui, é preciso ressaltar, os estudos em ciências da comunicação são entendidos em uma perspectiva das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2009), isto é, uma ponto de vista no qual a comunicação e os meios possuem íntimo diálogo entre as matrizes culturais e os formatos industriais que as conformam e, mais do que isso, não pressupõem superioridade ou *status* privilegiado a nenhum possível "detentor" dos polos ou lógicas de produção, recepção, circulação e consumo dos processos e produtos culturais.

[11] *Gore* ou também *Splatter* pode ser descrito como um subgênero cinematográfico dos filmes de horror que são categorizados pela presença de cenas cheias de sangue, vísceras, restos mortais e muita violência. O objetivo das produções é intencionalmente chocar o espectador.

Por sua vez, de acordo com Platts (2013), Barra e Scaglioni (2015; 2017), Castillo *et al* (2016), Caputo (2017) e Palano (2017), é importante estudar narrativas[12] representacionais que têm enfoque na figura do zumbi porque, já que estes são presença constante (e crescente) no consumo cultural e nas mais diversas mídias que nos rodeiam, há algo neles que precisa ser compreendido nesta intercambiamento entre os planos do real e do ficcional vividos pelas pessoas. "Ignorar essas representações massivo-culturais do medo e do terror é ignorar um dos maiores e mais duradouros locais culturais nos quais estes pensamentos e discussões de e sobre medo e terror ocorrem", afirma Platts (2013, p. 548-549, tradução nossa). Além disso, os relatos ficcionais atravessam as representações e cosmovisões que se têm do mundo por meios e formas que, há milhares de anos (seja pela cultura oral, cultura escrita, cultura visual, cultura sonora, cultura das performances, cultura audiovisual etc.), fazem a humanidade repensar questões profundamente reflexivas sobre si mesmo e sobre o tecido social no qual estão inseridos (SCHAEFFER, 1999). Finalmente, vale ressaltar, no contexto deste trabalho, como se faz importante também reconhecer as marcas identitárias que estes produtos e processos comunicacionais representados na figura do morto-vivo (JÁUREGUI EZQUIBELA, 2014) se dão a ver, ou seja, desde o popular ao midiático e, especialmente, no entremeio gradativo de ambos os espaços ou na tênue linha que os separa.

2.2 Morto-vivo na cultura popular brasileira

Quando estamos no campo dos mortos-vivos e da cultura popular muitos seres podem habitar este terreno fantástico e fértil para a produção de lendas, causos e histórias que se espalham pela cultura oral por anos e anos. Todavia, o foco aqui se restringe a seres que voltaram da morte de maneira física (com aparência de podridão da carne humana ou não) e que não se assemelham a vampiros, lobisomens e seres afins. Dito de outro modo, são seres que estão mais próximos da figura do zumbi tal qual a conhecemos desde a tradição secular haitiana até a ressignificação romereana percebida por de filmes que fazem parte da cultura global.

[12] E por narrativa, neste contexto, tomamos como definições possíveis o que Marie-Laure Ryan (2003) nos traz. Segundo a autora, podemos compreender a narrativa a partir de várias facetas: desde o entendimento desta como uma imagem mental, ou construção cognitiva, que pode ser ativado por vários tipos de sinais. Esta imagem consiste em um mundo (configuração/ambiente/cenário) povoado por agentes inteligentes (personagens). Esses agentes participam de ações e acontecimentos (eventos, enredo), que causam mudanças globais no mundo narrativo. Até o entendimento da narrativa ser, portanto, uma representação mental de estados e eventos causalmente conectados que captam um segmento na história de um mundo e de seus membros.

Posto isso, a lenda do “Corpo-Seco” (também conhecido como “Unhudo”) é um possível exemplo de como a cultura popular brasileira emoldura seus discursos em relação as representações dos mortos-vivos no país. Esta lenda, que possui variações a depender das regiões de um país de tamanho continental como o Brasil, segundo Reis Filho (2013), faz parte de um construto mental que representa o morto-vivo a partir de zonas de contato entre a religiosidade, a moral e o imaginário do povo brasileiro acerca da morte. Utilizando-se do trabalho do folclorista brasileiro Câmara Cascudo, o pesquisador Reis Filho (2013, p. 6-7) afirma o seguinte:

> Em “Geografia dos Mitos Brasileiros” (1983), Luís da Câmara Cascudo realizou um mapeamento das narrativas mitológicas brasileiras. De acordo com sua pesquisa, a lenda do corpo-seco pode ser encontrada nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e no nordeste do Brasil. Em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”, Cascudo refere-se aos amaldiçoados e aos mortos sem penitência, que não serão desfeitos pela terra, para situar na Europa as origens da tradição do corpo-seco: “A criatura possuída do demônio, se morria, era como o lobo: nenhum bicho, nem os corvos, nem as formigas, nem as vespas, lhe atacaria o cadáver. Enterrada, à própria terra, anos e anos, repugnava operar a decomposição das suas carnes” ([s.d.], p. 313).

No contexto das apropriações brasileiras dadas à esta lenda em nossa cultura popular, por “Corpo-Seco” entende-se um suposto homem que passou a vida batendo e respondendo grosseiramente sua progenitora. Até hoje, em alguns lugares do Brasil, há o dito popular “Quem bate na mãe fica com a mão seca”, em referência à lenda. Um dos primeiros registros de estudo da lenda do “Corpo-Seco”, se não o primeiro, foi o referenciado trabalho de Magalhães (1928). Em sua obra sobre o folclore brasileiro, ele afirma que o “Corpo-Seco” é um:

> Homem que passou pela vida semeando malefícios e que seviciou a própria mãe. Ao morrer, nem Deus nem o diabo o quiseram; a própria terra o repeliu, enojada da sua carne; e, um dia, mirrado, defecado, com a pele engelhada sobre os ossos, da tumba se levantou em obediência a seu fado, vagando e assombrando os viventes, nas caladas da noite (MAGALHÃES, 1928, p. 109)

Ainda sobre o “Corpo-Seco” é interessante frisar como a representação de um morto-vivo na sociedade brasileira ultrapassa o espaço do rural ou mesmo do *status* de lenda regional e também caminha por entre o espaço da cultura midiática, chegando até mesmo às produções literárias. Exemplo disso é o livro “Corpo-Seco e a Legião de Zumbis”, obra escrita por Léo Bargom e editada por Nöel Semog em 2015. O livro conta histórias de aventura, suspense e terror infanto-juvenil, apresentando uma versão do escritor sobre a lenda do “Corpo-Seco” e sua legião de zumbis. O personagem Xavier, o Índigo, é um jovem com poderes sobrenaturais especiais que se une a Cristal, outra jovem também com poderes espirituais, e assim, com

orientações de um casal de velhos que os ensinam a combater os poderes sobrenaturais do mal, ambos partem em busca de aventuras e mistérios.

Desse modo, Reis Filho destaca ainda que, como todos os construtos da imaginação, a figura do "Corpo-Seco" assume muitas formas "que refletem e reúnem os costumes, as crenças e os medos de diferentes culturas". Ou em outros termos:

> De maneira geral, podermos dizer que essa criatura folclórica é um morto-vivo que escapa da tumba para assombrar os vivos, a fim de continuar a sua existência profana e "não natural". No Brasil, essa lenda parece assumir um caráter fortemente religioso, pois denota a importância dos ritos de sepultamento e conecta a figura do monstro ao estigma do pecador, aquele que não recebe perdão divino após a morte (REIS FILHO, 2013, p. 11).

Outra representação importante dos mortos-vivos na cultura popular está no ritual da procissão conhecida como "Encomendação das Almas" (também conhecida por "Canta Alma"), praticado no período da quaresma, importante momento de reflexão e introspeção para os católicos, com o objetivo de rogar preces em favor das almas, visando seu progresso espiritual e alívio das penas, como afirma o folclorista Ulisses Passarelli (2007).

Seguindo uma tradição secular (com registros em alguns lugares do Alto Minho, em Portugal, à uma época que remonta ao século XVII[13]), o ritual da "Encomendação das Almas" atualmente é celebrado em poucos lugares do Brasil dado que os saberes da tradição oral, quando não passados aos mais jovens, correm o risco de desparecer. Todavia, no interior de Minas Gerais (com destaque à microrregião Campos das Vertentes, centro-sul do estado de MG) o ritual continua forte e, de acordo com Passarelli (2007), a celebração deste momento consiste:

> [...] num conjunto piedoso de devotos que a altas horas da noite, sai pelas ruas no período da quaresma, entoando cânticos lúgubres em louvor às almas, rogando rezas em seu sufrágio e exortando os fiéis pecadores a corrigirem seus erros, sob a pena de serem condenados ao inferno. Há grupos apenas masculinos, outros femininos, além dos mistos.

Ainda sobre a tradição deste ritual e sua ligação com os mortos, faz-se importante assinalar uma das observações feitas por Passarelli. No campo das representações o espaço externo (rua, quintal, cemitério) tem uma significação muito peculiar para a celebração do rito. O motivo de o ritual ser realizado na rua ou mesmo em quintais, segundo Passarelli, é que "Acredita-se que não se pode fazê-lo dentro de casa, pois para aí se atraem as almas de todo o tipo e não é fácil extirpá-las do lar, assombrando os moradores". Assim, o medo da volta daqueles que já se foram funde-se ao momento de reflexão da quaresma e a ambientação natural

[13] Informação disponível em: http://www.cmjornal.pt/portugal/detalhe/povo-canta-almas.

das ruas à noite nas quais o rito é celebrado. Ou como pontua o pesquisador, em uma de suas observações presenciais no ritual da "Encomendação das Almas", é possível ver a importância do espaço externo (e de acesso democrático a todos que queiram participar) como um lugar de celebração dos mortos (e da sua importância na vida dos vivos). Ele afirma:

> No portão do campo santo [cemitério] se reúnem os participantes. A iluminação parca, o horário, o frio moderado, a névoa sutil, as badaladas do sino, as antigas estórias de assombração, o medo da morte e do desconhecido, o local e o objetivo em si, favorecem a formação de um clima tenebroso, que contextualiza perfeitamente a tradição na penumbra da hora morta, o que jamais se alcançaria apresentando a encomendação num palco, por exemplo (PASSARELLI, 2007, s/p.).

Por fim a importância dos mortos (e o medo gerado pela volta dos desmortos) na cultura popular está muito presente, de acordo José de Sousa Martins, nas regiões tidas como mais atrasadas. Ou mesmo, do ponto de vista de uma elite cultural, sociopolítica e economicamente dominante e preconceituosa, em sociedades interioranas e periféricas tidas como "incultas" (MARTINS, 1983, p. 9). Entretanto, são estes os espaços, segundo este mesmo autor, nos quais a cultura popular consegue florescer e se renovar continuamente na produção de mitos, lendas e novos ressignificados sobre a morte, os mortos e os mortos-vivos.

Ainda no campo cultural-religioso é importante notar como o culto aos mortos e a relação que se tem de contato (comunicação) com aqueles que estão no além é motivo de interesse dos estudos antropológicos e, igualmente, daqueles voltados ao campo das ciências da religião no entendimento de como a cultura popular brasileira (e ameríndia) lê as interações dos vivos, dos mortos e dos mortos-vivos. Exemplos disso podem ser vistos nos seguintes trabalhos: "*Descrição do culto aos mortos entre descendentes italianos no Rio Grande do Sul*" de Fochesatto, escrito em 1977, "*O culto aos mortos no século XIX: os necrológios*", de Leonzo, em 1983, "*Os deuses canibais: a morte e o destino da alma entre os Araweté*", de Viveiros de Castro, em 1985, "*Os mortos estão vivos: traços da religiosidade brasileira*", de Vilhena, em 2004, "*A morte e o culto aos mortos nas tradições populares de Rondônia*", de Teixeira, em 2009, "*Os mártires da causa paulista: a criação do culto aos mortos da Revolução constitucionalista de 1932 (1932-1937)*", de Abreu, em 2011, "*No culto aos mortos, as memórias e as sensibilidades urbanas*", de Nascimento, em 2013, e "*Os vivos mortos e os mortos vivos: uma antimetábole para o nosso tempo*", de Carli, em 2014.

2.3 Morto-vivo na cultura midiática brasileira

No contexto da cultura midiática brasileira a presença do morto-vivo se estende, em vários níveis de significação, da literatura à vídeo games, do cinema e televisão à publicações da imprensa marrom e até RPG. No decorrer deste trabalho, alguns exemplos pontuais são trazidos ao texto como forma de ilustração dessas representações. Para além da mera citação, alguns dos exemplos são apresentados ao leitor de modo que se compreenda de que maneira, com qual abordagem e que características específicas foram usadas na construção desta representação do zumbi nas produções da cultura midiática brasileira.

- **Literatura, Cinema e Música**

No **campo literário**, por exemplo, a figura do morto-vivo no Brasil está presente muito antes do *boom* cinematográfico que elevou os zumbis à categoria mundial de figuras amadas (ou odiadas) no imaginário midiático. Segundo Elizabeth Ginway (2016), vários contos brasileiros da primeira metade do século XX podem demonstrar o que ela chama de "processo de zumbificação" por meio da literatura. Exemplos destes contos podem ser: "A nova Califórnia" (Lima Barreto, 1911), "Café! Café!" (Monteiro Lobato, 1919), "O pirotécnico Zacarias" (Murilo Rubião, 1943) e "Flor, telefone, moça" (Carlos Drummond de Andrade, 1951)[14]. Em "O pirotécnico Zacarias", por exemplo, a dimensão dos processos de zumbificação do personagem que dá título ao conto é explícita no decorrer da narrativa que conta seu atropelamento por um carro e a forma como ele negociou com os passageiros do veículo o local onde iriam deixar seu corpo. O próprio Zacarias afirma no conto:

> Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente [...]. No passar dos meses, tornou-se menos intenso o meu sofrimento e menor a minha frustração ante a dificuldade de convencer os amigos de que o Zacarias que anda pelas ruas da cidade é o mesmo artista pirotécnico de outros tempos, com a diferença de que aquele era vivo e este, um defunto [...] (RUBIÃO, 2010, p. 14-16).

[14] "Em cada história, a desintegração da comunidade ou da família, a reboque do desmantelamento da hierarquia social e da economia pré-industrial, é manifestada por meio da 'zumbificação' de suas personagens. Enquanto alguns zumbis atuam rapidamente, destruindo a comunidade da noite para o dia, outros se movimentam lentamente, como figuras "desmortas" (*undead*) de outra época passada", afirma Ginway (2016, s/n).

Há ainda neste campo, como exemplos mais pontuais, clássicos literários de épocas distintas como "Memórias Póstumas de Brás Cubas" (Machado de Assis, 1881), onde temos desde um "defunto-autor" que relata sua autobiografia e críticas à elite do Rio de Janeiro do ponto de vista dele, alguém que já faleceu, e que ainda tem muito a dizer sobre sua vida e aqueles com quem se relacionou (SCHUMM, 2019), e também temos "*Incidente em Antares*" (Erico Verissimo, 1971), romance onde sete mortos, de diferentes classes sociais, não são sepultados e resolvem voltar à vida e às suas famílias para tentar resolver problemas não terminados ou mesmo causar novos conflitos numa pequenina cidade do Rio Grande do Sul. Neste campo, vale destacar que leituras relacionando o tema dos mortos-vivos na literatura brasileira (incluindo análises da obra de Verissimo) podem ser encontradas no texto "*Dos Mortos e sua Volta*", escrito pelo pesquisador brasileiro Teófilo de Queiroz Júnior (1983, pp. 103-112), na obra "A morte os mortos na sociedade brasileira", livro organizado por José de Sousa Martins (1983).

Ainda podemos elencar aqui obras brasileiras que tratam exclusivamente do universo zumbi como "Apocalipse Zumbi - os primeiros anos" (Alexandre Callari, 2011) e a saga literária "A crônica dos mortos" (iniciada em 2014), composta por cinco volumes escritos por Rodrigo de Oliveira, com os seguintes títulos: "O vale dos mortos", "A batalha dos mortos", "A senhora dos Mortos", "A ilha dos mortos" e, a obra final ainda não publicada, "A era dos mortos". O autor ainda conta com um *spin-off* da saga chamado "Elevador 16".

Já o **cinema** brasileiro que apresenta o morto-vivo nas telas, com destaque às representações que tratam da figura do zumbi, em termos quantitativos, não pode ser considerado um profícuo produtor de imagens e imaginário dado o restrito número de produções sobre o tema no país. Como discutem Suppia e Reis Filho (2013) e Carreiro (2014), obras como "Zombio" (Petter Baiestorf, 1999), "Crônicas de um zumbi adolescente" (André ZP, 2002), "Minha esposa é um zumbi" (2006, Joel Caetano), "Mangue Negro" (Rodrigo Aragão, 2008), "Capital dos Mortos" (Tiago Belotti, 2008) e "Portos dos Mortos" (Davi de Oliveira Pinheiro, 2010) são exemplos nacionais da representação da figura do morto-vivo no cinema. Entretanto, sobre o assunto, Carreiro (2014, p. 92) destaca:

> Na cultura do Brasil, por exemplo, o zumbi jamais marcou presença significativa. O cinema de horror brasileiro é conhecido pelas práticas híbridas, que mesclam a iconografia visual clássica do horror internacional com elementos originários do folclore local (CÁNEPA, 2008) e demorou muito mais tempo para admitir o zumbi em sua mitologia do que outros monstros tradicionais do horror anglo-saxão, como o vampiro e o lobisomem. O mais pródigo e conhecido realizador do gênero no Brasil, José Mojica Marins, exemplifica bem o desprezo com que a figura do zumbi tem sido

> historicamente no Brasil: em cinco décadas de carreira, ele dirigiu 24 longas-metragens, mas um zumbi jamais apareceu em um filme dele.

Isso demonstra como o cinema de horror e suspense que trata de mortos-vivos circula numa esfera paracinemática no país, como conceitua Jeffrey Sconce (1995) - Carreiro (2014) retoma o conceito em seu artigo -, ou seja, um cinema legado à marginalidade, ao espaço *underground* e fora das grandes produções e distribuições *mainstream*. Todavia, características interessantes de nossa cultura são levadas aos roteiros mostrando uma visão dos mortos-vivos ligada também às questões sociais e regionais do Brasil como "Mangue Negro" que traz pescadores tentando lidar com uma horda de zumbis em Guarapari (ES) ao mesmo tempo em que ocorre uma discussão ecológica sobre um bioma peculiar brasileiro - o mangue e sua constante poluição que, na história, gera o início dos zumbis - entremeia o pano de fundo da trama. Há além dos filmes citados anteriormente, pelo menos duas produções independentes sobre o tema que estão em desenvolvimento no território nacional: "Safári Zumbi" (Fernando e Igor Fernandes, sem data de estreia) e "Cidade dos Mortos" (Uirá O.W., sem data de estreia).

O **cenário musical** que pode ser tomado como exemplo de representação das práticas culturais midiáticas sobre os mortos-vivos, certamente, não é o *mainstream*. Vindo diretamente da cena *underground*, destaca-se a banda brasileira "Zumbis do Espaço". Mais voltada ao chamado "horror rock/punk", "Zumbis do Espaço" é originária do interior do estado de SP, surgiu em 1996 e passou por algumas transformações em sua composição de músicos. A atual conta com Tor (vocal), Gargoyle (baixo), Zumbilly (bateria) e Machado (guitarra).

Com músicas que exploram o universo de filmes de terror, *serial killer* e desajustados em geral, passando do *rockabilly* ao *heavy metal*, a banda tem 11 álbuns. Para ficar em poucos exemplos, entre suas letras podemos citar três de suas canções que se encaixam nas representações midiáticas dos zumbis:

- "Cemitério Maldito" ('*Sob o arco o tempo é nublado, corpos secos e zumbis ressuscitados/ Saem do chão por todo lugar, o cheiro da morte está no ar/ E à noite quando o vento sopra, ninguém sabe, ninguém se importa/ Não quero que me enterrem no maldito cemitério/ Eu não quero viver outra vez'[...]*);
- "A noite dos mortos-vivos" ('*O que você viu te deixou chocado/ Mortos vivos ressuscitados/ Como lobos famintos/ Isso não é nada divertido/ Você tenta correr, você tenta fugir/ De uma cidade de zumbis/ Carne podre e crânios/ Como um churrasco humano'[...]*);
- "Que venham os mortos" ('*O cheiro da morte está em todo lugar/ O silêncio atordoa não deixa você pensar/ Você sente em sua espinha, você sente no ar/ O medo te controla você reza para acordar/ Mas não é um sonho, mas não é um filme B/ Corpos*

ressuscitam, mortos voltam a viver/ Que venham os mortos!/ Corpos voltam a andar, mortos voltam a viver/ E o desespero toma conta de você/ Solitários e famintos, nada pode os deter/ Hordas de mortos-vivos querem destroçar você').

Há ainda uma banda, formada em 2010 por jovens em idade escolar, também do interior de São Paulo, chamada "Zumbi Radioativo". O grupo, que atua em um cenário ainda mais restrito de bares e festas que a pioneira "Zumbis do Espaço", também já passou por mudanças em sua formação. Apresentando-se de forma sazonal em eventos, a banda conta com Bruno Vinicius (bateria/vocal), Guilherme Alberto (guitarra/vocal) e Renan Alonso (baixo/vocal). Entre as canções que passeiam pelos gêneros *horror punk, trash metal* e *grindcore*, uma das músicas desta banda sobre o tema dos zumbis destaca-se entre outras produções. Chamada de "Ataque dos Mortos-Vivos", a canção diz o seguinte: "*Andamos pelos becos/ Parte podre da cidade/ Cadáveres já fedendo/ Não temos piedade/ Viemos direto dos mortos/ Procurar alimento/ Comendo humanos/ Não temos sentimentos/ São muitos na multidão/ Ninguém vai sentir a falta/ Então começa o ataque/ O dia da desgraça/ Ataque dos mortos-vivos/ Não há mais saída/ Viemos do inferno/ Para acabar com sua vida*".

- **Áudio drama, *graphic novel* e revistas especializadas**

Já no campo das produções ficcionais radiofônicas o Brasil tem uma tradição inegável na história do radioteatro e da radionovela, especialmente por volta dos anos de 1920 e 1940. Todavia, ao tratar das produções que têm na figura do morto-vivo seu enfoque, torna-se necessário um olhar mais voltado à contemporaneidade. Um exemplo de **áudio drama** que trata do assunto está na produção "T-Zombii: A Gravação dos Mortos", feita em 2012. Este áudio drama é uma produção original do portal Jovem Nerd e está hospeda na seção especial de *podcasts* do site NerdCast. Ela conta com o roteiro de Abu Fobiya [Fábio Yabu], tem a produção e direção de Alexandre Ottoni e Deive Pazos e a edição e sonoplastia para *podcast* e conteúdo multimídia pela empresa Rádiofobia.

"T-Zombii: A Gravação dos Mortos" (que tem sua versão também em *e-book* na Amazon) tem duração de 77 minutos e é ambientada no Brasil, no simbólico dia 21 do 12 [dezembro] de 2012, a data na qual toda a mídia global tratava como sendo o fim do mundo em um ano apocalíptico – de acordo com obscuras previsões da cultura maia. A trama do áudio drama conta a história do médico legista Henrique Caravelas que, como parte de seu trabalho, grava um áudio detalhando e descrevendo cada procedimento de necropsia nos cadáveres com os quais passa o seu dia a dia.

No Brasil há exemplos também de **graphic novels** que têm no zumbi o seu mote principal das narrativas. Destacam-se nacionalmente produções como "Independência ou Mortos" (2012, escrita por Abu Fobiya [Fábio Yabu] e ilustrada por Harald Stricker), "São Paulo dos Mortos" (2013, com o roteiro de Daniel Esteves e ilustrações de Alex Rodrigues, Al Stefano, Samuel Bono, Omar Viñole e Sueli Mendes), "A Noiva Zumbi" (2014, com roteiro de Gonçalo Júnior e arte por Fábio Cruz). Todas estas produções são ambientadas no Brasil e, curiosamente, apesar de apresentarem a lógica já firmada no imaginário global de um possível apocalipse zumbi ou iminente perigo frente à volta dos mortos-vivos famintos, ainda assim, estas obras mantêm questões socioculturais importantes e exclusivas à sociedade brasileira.

Exemplos disso estão nos momentos em que a história do Brasil é retratada na obra "Independência ou Mortos", isto é, quando esta *graphic novel* recria a história da vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808. E, na trama ficcional, o pesadelo de D. João VI, sua esposa, Carlota Joaquina, e seus filhos, Pedro e Miguel, inicia-se a partir do momento que o navio em que viajam de Portugal para a então colônia é subitamente tomado por zumbis devoradores de carne humana. Após o horror do navio se espalhar por terras brasileiras, caberá ao jovem D. Pedro libertar o país da praga dos mortos vivos e do domínio português.

Por sua vez, em "A Noiva Zumbi" a trama é ainda mais regionalizante já que o foco recai na mistura entre a temática dos mortos-vivos e as histórias de cangaço no Nordeste do Brasil. A narrativa traz os famosos cangaceiros que aterrorizaram a região nordeste se transformando em zumbis para tentar resgatar a cabeça da companheira do chefe do bando, levada como troféu por "batedores da volante" (como a polícia era conhecida na região). A morte real e os elementos da carnificina que pôs fim à vida ao mais famoso cangaço do Brasil, isto é, Lampião, Maria Bonita e seu bando, em 28 de julho de 1938, são os pontos motivadores desta *graphic novel.*

Por sua vez, no campo das **revistas especializadas** no universo dos zumbis e mortos-vivos, o Brasil ainda não tem nenhum exemplar de periodicidade definida – seja semanal ou mensal. Há exemplares que podem ser classificados como sazonais e unitários em publicações como "Febre Zumbi – 001" (Editora Minuano, ano desconhecido) e "ZumbiGo!" (Dark Side Books, 2013). Esta última traz entrevistas, ilustrações de "artistas zumbificados" por Frederik Peeters, dicas de compras no melhor "estilo macabro" como, por exemplo, uma touca em formato de cérebro, um infográfico das Zombie Walks de todo o Brasil e uma entrevista exclusiva com Jason Chan, criador do game "Zombie Playground", que mobilizou 4 mil pessoas em esquema de *crowdfunding*, arrecadando mais de 160 mil dólares para tornar o jogo possível. O cinema brasileiro de zumbis também é foco da revista que conta com uma entrevista exclusiva

com Rodrigo Aragão, o cineasta do horror independente brasileiro, falando sobre o filme “Mar Negro” que encerra a trilogia iniciada com “Mangue Negro” e continuada com “A Noite dos Chupacabras”.

E há ainda “edições especiais” de revistas que abordam outros assuntos e dedicam um de seus números para abordar o tema, como a edição 321, de agosto de 2013, da revista Superinteressante (edição intitulada: “Zumbis – a ciência, a história e a cultura por trás do fenômeno”) e a edição 186, de outubro de 2016, da revista Mundo Estranho (edição intitulada: “Apocalipse Zumbi no Brasil: especialistas imaginam o cenário de terror no Brasil”).

- **Propagandas, Séries de TV e Web Séries**

A **publicidade**, particularmente os comerciais publicitários, têm na figura do zumbi o auxílio à construção da marca e a transmissão da mensagem, ideia ou conceito ao consumidor. Exemplos disso podem ser encontrados em marcas como Claro (telefonia celular e internet); OLX (site de vendas, anúncios e classificados na web), campanhas de informação/conscientização da APCD (Associação Parceria Contra as Drogas); NET (empresa de telecomunicações); e, de modo mais direto, a campanha de divulgação local da recente série “Santa Clarita Diet” (2017, Netflix), que tratava justamente de zumbis, ao som da canção “Alma Gêmea”, na voz do cantor Fábio Jr. e muito sangue que escorria pela tela.

Os exemplos transitam da verve humorística à seriedade com que é usado o zumbi nestas peças publicitárias. A propaganda da APCD, de 2013, com o intuito de informar e conscientizar sobre os problemas relativos as drogas e seus vícios, compara usuários de crack a zumbis e, pela seriedade do assunto, aparenta imagens mais pesadas, mais obscuras e que chocam pela caracterização dos personagens. Ao mesmo tempo em que explodem as discussões sobre o assunto em torno da constante ocupação e desocupação dos usuários desta droga em um gueto chamado “Cracolândia”, em São Paulo (SP), esta campanha soaria, no momento atual, deslocada e certamente traria mais discussão em relação à representação do dependente químico como um monstro, sem humanidade ou dignidade.

Já a propaganda da Claro, de 2017, traz uma moça que, em meio a um apocalipse zumbi, tenta sobreviver aos famintos mortos-vivos que correm atrás dela. Ao invés de tentar comer o cérebro, eles querem na verdade é o celular da jovem. A cena clichê fica por conta do queixo de um dos zumbis pútridos que cai ao ouvir a moça falar das qualidades do plano de internet e telefonia de seu aparelho e, assim, ilustra literalmente a expressão brasileira “de cair o queixo”, ou seja, quando se ouve ou vê algo que é chocante, extremamente bom e surpreendente.

Há ainda o caso das **séries de TV** que tratam da figura do morto-vivo como "*Incidente em Antares*" (1994), adaptação da obra literária publicada em 1971, e de "*Amorteamo*" (2015), ambas da Rede Globo. A minissérie "*Incidente em Antares*" (criada por Charles Peixoto e Nelson Nadotti e dirigida por Carlos Manga e Paulo José), exibida entre os dias 29 de novembro e 16 de dezembro de 1994, teve 12 capítulos e foi levada ao ar às 21h30. A história contava o que aconteceu no curioso dia de 11 de dezembro de 1963, no qual morrem sete pessoas em Antares. Como os coveiros da cidade estão em greve, os defuntos passam a vagar pela cidade, vasculhando a intimidade de parentes e amigos. Devido à sua condição de mortos-vivos, os personagens de "*Incidente em Antares*" podiam protestar, falar o que bem entendessem e lidar com seus conflitos sem temer represálias. Os mortos-vivos sentimentalizados desta minissérie são: Quitéria Campolargo (a matriarca da cidade, que morreu do coração); Barcelona (o sapateiro anarquista, também vítima de um ataque cardíaco); Cícero Branco (o influente advogado vitimado por um AVC); João Paz (um jovem pacifista que foi impiedosamente torturado até a morte pela polícia); Pudim de Cachaça, (um bêbado envenenado pela mulher); Menandro Olinda (o genial pianista, gravemente deprimido, que se suicidou, cortando os pulsos); e Erotildes, (prostituta, vítima de tuberculose).

Ainda sobre o campo ficcional televisivo, de modo sazonal, é possível perceber a presença do tema dos mortos-vivos colocada pontualmente para uma situação cômico-medonha. Um exemplo disso é "*Casa do Terror*" (1995), na Rede Globo, que foi um programa que tentou (e fracassou ao) abordar a comédia a partir das típicas histórias de terror (isto é, o gênero "terrir"), o primeiro episódio intitulado "*A vingança de Edmundo*" (exibido na noite de 30 de abril de 1995) tratava da volta de um desmorto ao plano dos vivos. Nele, de acordo com o site Memória Globo (2020, s/n) é possível encontrar a seguinte trama:

> O primeiro episódio começa com a história de Barbarela (Ney Latorraca) e Edmundo (Pedro Paulo Rangel), um casal que utiliza práticas sadomasoquistas. Edmundo morre eletrocutado numa sessão de tortura, e Barbarela é salva pelo vizinho Tony (Francisco Milani), com quem se casa e tem quatro filhos. No dia em que a filha faz 18 anos, a mesma data da morte de Edmundo, este sai da tumba e retorna ao mundo dos vivos, acompanhado por um séquito de cadáveres. Edmundo quer se vingar de Barbarela, de Tony, dos seus filhos e de dona Lívia (Eva Todor), sua ex-sogra.

Por sua vez, as ficções que têm zumbis também fazem parte do universo das **web series**. Exemplos dessas obras são "*Nerd of the Dead*" (2013) e "*O Guia de Sobrevivência do Apocalipse Zumbi*" (2016). A primeira das web series, de 4 episódios, apresenta a história de dois nerds brasileiros que se preparam há muito tempo para vivenciar um apocalipse zumbi. Quando isso de fato acontece, o sonho se torna realidade, e eles partem na aventura de suas

vidas. A web série é menos voltada para o drama da sobrevivência, e mais para a liberdade de viver em um mundo sem leis, ao contrário de grande parte das obras sobre o gênero. "*Nerd of the Dead*", que teve apenas uma temporada, foi dirigida por Chris Tex e era uma parceria da Urubu Filmes com as produtoras independentes Asa Delta Filmes, Coyote Produções, Cachalote Fúria e Filmes e Teorema Filmes. Já a web serie "*Guia de Sobrevivência do Apocalipse Zumbi*" (com duas temporadas de 12 episódios cada), foi criada pelo canal de humor no YouTube "*Ocomicozinho*". Em tom humorístico e mais voltado, em determinados episódios, à paródia, a web série narra a história de Pedro, "um dos sobreviventes de um mundo apocalíptico dominado por zumbis e que no decorrer dos episódios continua a dar dicas de como sobreviver e agir em um mundo cheio de mortos-vivos".

- **Jogos eletrônicos (e-games) e RPG**

Os criadores de **games** brasileiros que tratam de zumbis ainda formam um grupo muito pequeno, mas significativo. Ao contrário da indústria de games estrangeira, especialmente a americana, no Brasil os jogos usados como exemplos ainda não são tão conhecidos - nem entre os brasileiros - como os famosos "Resident Evil", "Left 4 Dead", "Dead Rising" e seus similares. No caso brasileiro podem ser usados como exemplos recentes, divulgados pela imprensa e mídia especializada, os seguintes jogos: "Zumbis d'Oeste", "You Are Surrounded", "Zumbi Olé" e "The Last War: Survivor Hacker Story".

O pioneiro "Zumbis d'Oeste" possui, como o nome antecipa, uma estética voltada ao estilo w*estern* ou faroeste e é um *shooter game* feito para aparelhos móveis do sistema Android. Com gráfico simples, a temática trabalha com a ideia de atirar no maior número possível de zumbis que aparecem em hordas por todos os lados do deserto (ou seria um "sertão"?) e, inclusive, despretensiosamente vindo por de trás de cactos. A missão do jogo, que mistura o *bang-bang* de um faroeste com a aniquilação zumbi, é não deixar que os mortos-vivos ultrapassem a barreira imposta pelo deserto e ataquem as cidades vizinhas. O desenvolvimento, que durou seis meses, foi criação Juliano Costa e o jogo lançado em 2014.

Por sua vez, o jogo "Zumbi Olé" traz o cenário da paixão nacional para o centro do jogo: o futebol. O grande objetivo do jogador é driblar a maior quantidade de zumbis e, inclusive, usar embaixadinhas durante o jogo. O título é gratuito para iOS e Android em português e foi criado em parceria com a Carranca Games e Trixter Interactive. A personagem principal do jogo chama-se Yara (o mesmo nome da lenda folclórica que trata da versão brasileira das sereias) e a inspiração é claramente influenciada por outro jogo: "Plants vs Zombies".

Há ainda um exemplo brasileiro de **RPG** (um jogo de interpretação de papeis) chamado "Terra Devastada", pensado originalmente em 2010 pela Casa de Plástico Game Design. As edições a que temos acesso na atualidade, todavia, são apenas duas e são produzidas pela editora Retropunk Publicações. "Terra Devastada - Edição Apocalipse" (lançada em 2016, por meio de financiamento colaborativo, com mais páginas e atualizações do que a primeira edição), tem autoria e ilustrações de Jonh Bogéa, e "Terra Devastada – Obituário" (lançado em 2017), com autoria de Diego Muniz, Gabriel Vieira da Silva e Raphael Guimarães e ilustrações de John Bogéa. Enquanto o primeiro RPG consiste na obra que contém as regras do jogo, as descrições e fichas dos personagens, situações e conflitos da narrativa, o segundo livro é o chamado cenário de campanha. Em outros termos, o segundo livro é usado como forma possível de ambientação da narrativa ou o universo ficcional da obra "Edição Apocalipse" que, de acordo com este cenário, indica a cidade de Nova Esperança como o um local onde a tripulação do navio Desbravado terá que ancorar para sair em busca de alimentos e água e ainda ter que lidar com os zumbis que ali estão e a guerra entre duas facções rivais que dominam o espaço.

A narrativa do RPG "Terra Devastada", baseada na rolagem de dados de seis lados (6d), é categorizada como distópica e ainda conta com um bônus: o chamado Dossiê do Fim do Mundo. Nesta seção o cenário é também descrito através do relato de vários sobreviventes do apocalipse zumbi e, além disso, informações de cidades, eventos e organizações que influenciam o mundo atual (com o do contexto brasileiro) também podem ser encontradas neste espaço. Por sua vez, outras pistas que aparecem para que aprofundar a problematização dos mortos-vivos na cultura midiática, são:

- **Peças de Teatro:** Ocorre nas peças de teatro nacionais a presença do morto-vivo de uma forma muito sazonal. Peças como "Desventuras de um morto-vivo", "O morto-vivo", "Os mortos caminham lá fora" e "Pessoas Sublimes" podem ser usadas como exemplos destas representações no contexto brasileiro. A peça "Pessoas Sublimes" (de autoria de Ivam Cabral e García Vásquez, Companhia Os Satyros, 2016), por exemplo, cria um ambiente onírico no qual vivos e mortos-vivos compartilham o mesmo espaço e discutem memória, lembranças e a própria vida graças a um portal que se localiza à beira da represa de Guarapiranga (SP), na casa de uma da personagem Delírio, uma personagem mais velha e sábia que adora frequentar velórios na cidade.
- **Imprensa Marrom:** As produções jornalísticas da imprensa marrom são um caso parte que merecem, em outro momento, um estudo mais aprofundado já que a figura do morto-vivo é explorada nestes textos de uma maneira espetaculosa e extremamente contrária à ideia que se tem de uma possível credibilidade no jornalismo. O extinto jornal "Notícias Populares"

(uma publicação diária da cidade de São Paulo, com 110 mil exemplares de circulação no início dos anos de 1990) foi o espaço onde estas produções se concentravam, trazendo manchetes como "Morto acorda no necrotério e vai cumprimentar legista" e "Morto-vivo aparece na missa de sétimo dia'.

- **Pegadinhas de TV:** Também no campo televisivo, o Brasil mantém uma tradição de pegadinhas sobre mortos-vivos e zumbis. Sílvio Santos, famoso apresentador e dono da emissora SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), é o responsável, inclusive, pela circulação internacional de pegadinhas sobre o tema com produções feitas no país. Destacam-se pegadinhas mais antigas feitas no cemitério e até mesmo pegadinhas recentes, gravadas em Fortaleza (CE), mostrando um metrô, já adentrando a madrugada, com poucas pessoas sendo assustadas por uma horda de zumbis que invade o local.
- **Sites especializados:** Concentrando informações que vão de notícias brasileiras a internacionais, o portal "Universo Zumbi" auto declara-se o maior site especializado na temática no país. Nele é possível, inclusive, encontrar contos sobre zumbis escritos por brasileiros e até mesmo a presença da lenda do "Corpo-Seco" como uma possível demonstração do morto-vivo na cultura popular brasileira.
- **Eventos culturais:** Por fim, no contexto dos eventos culturais realizados no Brasil, a representação do zumbi ocorre de maneira significativamente massiva. Exemplos disso são anuais "Zombie Walk" que acontecem por quase todo o Brasil, especialmente no Halloween e, em cidades como Curitiba (PR), inclusive durante as festividades de Carnaval. Temos ainda como exemplo "The Running Dead Brasil", uma corrida de obstáculos, de aproximadamente 4 km, na qual a temática zumbi (com perseguições e caracterizações tradicionais da figura morto-vivo) faz parte do evento cultural.

2.4 Trânsitos de sentido entre as representações do morto-vivo

O primeiro apontamento observável a partir dos fluxos de trânsito entre as práticas de representação da figura do morto-vivo que passa da cultura popular à cultura midiática chega ao que podemos chamar, com base em estudos como os desenvolvidos por García Canclini (2011), como práticas de hibridização da cultura. Isto é, práticas onde a separação entre o que é popular e midiático não são nítidas e, por conseguinte, não têm tanta importância classificativa

ou categorizadora. Ao contrário, o que interessa ao terreno das práticas culturais híbridas é justamente a possibilidade de rearranjos, apropriações, misturas e ressignificações.

Neste primeiro apontamento pode-se citar a *graphic novel* "A Noiva Zumbi" como um possível exemplo que transita por entre as representações midiáticas dos zumbis alinhada com as produções mais tradicionais e recentes (isto é, apresenta-os como figuras pútridas e de aparência grotesca), contudo com possibilidades de memória, raciocínio e até motivações passionais para a vingança. Além disso, as práticas híbridas de representação desta *graphic novel* passam, como já colocado ao longo de sua descrição, pela recuperação da história brasileira e, em especial, da presença ambígua da figura do cangaceiro no imaginário nordestino. Até mesmo a caracterização física dos personagens zumbis faz referência ao vestuário regional do cangaço: os zumbis que voltam à vida nesta *graphic novel* trazem consigo os icônicos chapéus de couro de veado, quebrados na frente e atrás, enfeitados e estilizados com estrelas, tendo ainda a testeira e a barbela. E até mesmo a relação direta entre as formas de extermínio dos cangaceiros e dos zumbis é um ponto de correlação: enquanto só é possível acabar com um zumbi destruindo seu cérebro, para terminar com a vida de um cangaceiro é necessária uma demonstração pública de maior poder ainda: é preciso cortar sua cabeça do resto do corpo e apresentá-la ao público.

O exemplo do livro que trata da lenda do "Corpo-Seco" e o liga à imagem dos zumbis ou mesmo a minissérie "*Amorteamo*" que declaradamente, segundo os criadores e a diretora, tem influências e citações ao expressionismo alemão, ao *noir* e às obras de Tim Burton (como "A noiva cadáver" (2005) e mesmo assim mantém fortes ressignificações do imaginário recifense sobre o medo (como mostra a influência da obra "Assombrações do Recife Velho", de Gilberto Freyre) são outros possíveis exemplos destas práticas híbridas da cultura brasileira. O game "Zumbi Olé", de igual importância, pode ser considerado uma possibilidade de prática da cultura híbrida na medida em que apresenta uma interface e objetivos lúdicos similares a jogos como "Plants vs. Zombies", todavia traz o elemento do futebol, dos dribles e das embaixadinhas - tão próximos à cultura brasileira - como sua força motriz de jogabilidade e produção de sentido no lúdico.

O segundo e último apontamento caminha para a possibilidade de entendimento dos conceitos de mundialização da cultura e cultura internacional-popular com as concepções de glocalização (BAUMAN, 1998, 2008; LOURENÇO, 2014) dentro do campo da comunicação e dos estudos culturais. O conceito de "cultura internacional-popular", cunhado por Renato Ortiz, tem ligações com as observações e reflexões autor relacionadas com os processos de

mundialização da cultura, intensificados nas últimas décadas, e chamados por outros autores de globalização.

Segundo Ortiz (1994, p. 107), tentando, aqui neste espaço, dar uma explicação breve do termo, a "cultura internacional-popular" consegue acompanhar o movimento mais geral da sociedade, isto é, movimentos nos quais "as corporações transnacionais, com seus produtos mundializados e suas marcas facilmente identificáveis, balizam o espaço mundial". Pensar neste processo cada vez mais global faz-nos também pensar nas estratégias de glocalização adotadas nas produções sobre os mortos-vivos no Brasil. Ou seja, estratégias que ao mesmo tempo lidam com as questões de identidade do local de sua produção nacional (e, em outras intensidades, mobiliza identidades também a nível regional) e que também precisam estar coadunadas com uma preocupação de potencial diálogo e relação de projeção-identificação com outros públicos consumidores ao redor do mundo. De acordo com Falcão (2015, p.2):

> Em suas formulações acerca da cultura internacional-popular, Ortiz (1994) a concebe como um substrato da dita "sociedade global", problematiza o conceito de "espaço" e a capacidade de a mundialização remodelá-lo e dotá-lo de novas características. Para o autor, a desterritorialização decorrente desse processo altera as raízes geográficas dos saberes e fazeres dos homens [humanidade], incidindo em vários campos, como o literário, o publicitário e o do entretenimento.

Dessa forma, torna-se possível tentar um tensionamento teórico-metodológico entre as ideias expostas acima e, assim, perceber que as práticas de representação dos mortos-vivos que perpassam matrizes culturais do popular ao midiático e que tentam ligar a ideia de "cultura popular-internacional" à ideia de glocalização podem ser exemplificadas na web série "Nerd of the Dead". A obra, mesmo tratando de dois personagens brasileiros e em um conflito que se dá em um espaço urbano do país de origem de sua produção, consegue produzir um potencial diálogo com outras culturas que venham a consumi-la já que a web série trata do tema do apocalipse zumbi tal qual os cinemas e outros produções internacionais tratam. Da caracterização ao meio de extermínio, dos processos de contaminação ao caos generalizado pelo processo de zumbificação, de maneira geral, tudo isso ocorre na obra de forma que o universo ficcional não se prenda às leituras exclusivas do público brasileiro.

Com outras lógicas de produção e circulação, a minissérie "*Amorteamo*" também caminha neste terreno de diálogo entre a ideia de "cultura popular- internacional" e as estratégias de glocalização. Um exemplo disso está na forma como a produção acompanha a tendência glocal de produções que tratam do tema dos zumbis sentimentalizados no mundo, especialmente no ano de sua estreia. O tema da sentimentalização do morto-vivo (com explicações mais precisas no decorrer do trabalho), só para se ter uma ideia do panorama de

correlações trazidas nesta minissérie (como as relações familiares e amorosas conflituosas e a volta dos mortos-vivos em uma caracterização mais humanizada e racional), dialogavam com pelo menos outras quatro produções que surgiram naquele ano (2015) e tinham nos mortos-vivos sua figura central: a segunda temporada de "*Les Revenants*", na França, as estreias de "*i-Zombie*" e "*The Returned*", nos Estados Unidos, e a estreia de "*Glitch*", na Austrália. Assim, conseguimos ver o que Reis Filho (2013, p. 4), em seu trabalho sobre os mortos-vivos na cultura brasileira, destaca ao trazer a fala do autor francês Philippe Ariès dizendo que: "Percebemos que 'o morto-vivo tornou-se um tema constante, desde o teatro barroco até o romance negro', invadindo a vida cotidiana sob a forma da morte aparente" (ARIÈS, 1990 *apud* REIS FILHO, 2013, p. 6).

2.5 Sentimentalização do morto-vivo em séries

Antes propriamente de explicar quais são as características que conformam a figura do "morto-vivo sentimentalizado" nas ficções de televisão, faz-se necessário apresentar uma das hipóteses que sustentam sua definição e, mais do que isso, que justificam o fenômeno e sua presença nas tramas recentes. Trata-se da noção de "virada afetiva" ou "giro emocional" que, em termos mais condensados, diz respeito a um deslocamento do olhar social (e da pesquisa acadêmica, em específico) para a subjetividade, as emoções, os afetos, as experiências humanas, as relações, os sentimentos e a alteridade como partes preponderantes da formação do sujeito, como colocam Clough e Haley (2007)[15].

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

Em entrevista, quando questionado sobre o tema, García Martínez afirma que:

[15] Clough e Haley (2007) ainda destacam que o *locus* mais nítido deste giro afetivo pode ser visto nos estudos nos quais o corpo é o foco de análise fulcral como, por exemplo, os estudos feministas e as pesquisas com base na teoria *queer*.

> Basicamente, a diferença mais notável com o zumbi tradicional, é que este zumbi (em séries como "iZombie", "In the Flesh" ou a australiana "Glitch") tem a capacidade de sentir. Digamos que se trata de uma subversão radical com a característica básica do zumbi. Se o zumbi era puro instinto, fome por comer vísceras humanas, estas séries localizam este tipo particular de zumbi em um terreno estético e moral onde eles deixam de representar o Mal. Eles se humanizam. São empáticos. São redimíveis. É, no fundo, um movimento muito similar ao vivido pela figura do vampiro faz 20-30 ano (GARCÍA MARTÍNEZ, SILVA, 2017, p. 291).

Assim, esse "zumbi sentimentalizado" diferencia-se do convencional por muitos aspectos. Na aparência física é clara a distinção pela caracterização e figurino. O morto-vivo do tipo sentimental é mostrado como um ser humano "normal", com roupas comuns, com família "normal" e (muitas vezes) com o rosto e o corpo sem a tradicional excess de putrefação dos zumbis que se arrastam das covas e cemitérios para atacar pessoas indefesas. Há, entretanto, como em todas as séries, elementos que os apresentam como este ser híbrido que vive entre a vida e a morte, como, por exemplo, a palidez da pele, algumas marcas que ficaram dos momentos pré-morte, entre outros.

É interessante observar, fazendo uma rápida e pontual transição entre o campo audiovisual e o literário, que a personagem Zacarias, de Murilo Rubião, também demonstra como o processo de sentimentalização está intimamente ligado à racionalização das figuras mortas-vivas. A personagem, depois de voltar do mundo dos mortos, mesmo assustando as pessoas com as quais interaje por sua insólita situação, afirma ser "[…] um defunto que não perdera nenhum dos predicados geralmente atribuídos aos vivos" (RUBIÃO, 2010, p. 18). Exemplo disso, a personagem continua, é que:

> Sempre tive confiança na minha faculdade de convencer os adversários, em meio às discussões. Não sei se pela força da lógica ou se por um dom natural, a verdade é que, em vida, eu vencia qualquer disputa dependente de argumentação segura e irretorquível. A morte não extinguira essa faculdade […] (RUBIÃO, 2010, p. 18).

Em termos gerais, já no campo da audiovisualidade, a composição psicológica dos "zumbis sentimentalizados", as relações afetivas e as questões sentimentais são os pontos principais que norteiam suas ações nas histórias. A consciência do sujeitos que reconhecem viver no limiar do "entre-fronteiras" contrasta com a irracionalidade e voracidade dos zumbis mais tradicionais representados em filmes, séries, *graphic novel*s, etc. A individualização, não representada na massificação da horda tradicional dos desmortos que atacam, ganha espaço e traz a alteridade e os conflitos (amorosos, familiares, geracionais) ao palco principal dos dissabores vividos na vida e na morte pelos personagens. As memórias do "além-vida" ainda permanecem nestes zumbis como forma de uma herança que sobrevive junto ao morto-vivo

sentimentalizado[16].

Um exemplo que poderíamos chamar de "proto-zumbi sentimentalizado" no audiovisual está no personagem Bub (Sherman Howard) do filme "Dia dos Mortos" (1985), do consagrado George Romero. Tal como os outros mortos-vivos desta obra, Bub também tem o corpo com aspecto putrefato, se alimenta de carne humana e toda a sua caracterização lembra a dos zumbis romereanos. Todavia, Bub é um dos únicos da espécie que se mostra domesticável, com traços de memória de sua vida pregressa e ainda consegue balbuciar uma ou outra palavra (mesmo que elas sejam entremeadas por sons guturais e acompanhadas de seu andar cambaleante, ao estilo dos zumbis tradicionais). Ele é uma possibilidade de leitura de um zumbi humanizado (ou parcialmente humanizado) porque mantém sua existência no plano dos vivos e dos mortos-vivos agindo como um ser que tenta ainda demonstrar resquícios de racionalidade (ou ao menos a possibilidade de condicionamento).

Mas o que nos faz categorizar Bub como um "proto-zumbi sentimentalizado" está justamente na capacidade do personagem em sentir emoções. A cena na qual ele vê Dr. Logan assassinado, explicita a sua tristeza e agonia, ou seja, ele demonstra um processo inicial de luto por uma pessoa de extrema importância e muito próxima a ele em sua nova condição de zumbi. Do mesmo modo, sua vingança ao Capitão Rhodes, responsável pela morte de Dr. Logan (Richard Liberty), é mais uma mostra de sua faceta sentimentalizada: ele persegue o capitão e o alveja com um revólver várias vezes deixando-o, por fim, ser devorado por uma horda de zumbis famintos. Após atirar, Bub presta o sinal de continência, de forma claramente irônica, rememorando a sua antiga condição na hierarquia militar perante o capitão. Esta necessidade de sair dos meros grunhidos desconexos para a efetividade da troca comunicacional é o que une, no campo ficcional, as zonas de contato entre os vivos e os mortos-vivos, como relembram Davis e Crane (2020). "A necessidade imperativa de se comunicar faz com que monstros

[16] Como destacam García Martínez (2016) e Silva (2016), os mortos-vivos sentimentalizados são diferentes dos tradicionais zumbis, como os apresentados no cinema de Romero, por terem uma caracterização que enfatiza a humanização, a racionalidade e a sentimentalização dos personagens. Em outras palavras, são mortos-vivos que falam e estão dotados de memória, de nostalgia e que, ao voltar de seus túmulos, têm de lidar com a vida novamente e tudo o que deixaram – inclusive seus problemas familiares e relacionamentos amorosos. Além disso, não necessariamente eles têm a aparência monstruosa de outros zumbis ou também não necessariamente se alimentam de carne humana. Exemplos desses personagens em obras televisuais podem ser vistos em séries como "Incidente em Antares" (Brasil, 1994), "Babylon Fields" (2007, EUA), "Les Revenants" (2012, França"), "In The Flesh" (Reino Unido, 2013), "Resurrection" (2014, EUA), "*Amorteamo*" (Austrália, 2015), "Glitch" (Austrália, 2015), "Santa Clarita Diet" (EUA, 2017), "American Gods" (EUA, 2017) e "Sea Oak" (EUA, 2017). Já no campo do cinema é possível ver este zumbi sentimentalizado em filmes como "Crônicas de um zumbi adolescente" (2004, Brasil), "Fido" (2007, Canadá); "Otto; Or Up With Dead People" (2008, Alemanha/Canadá)"; "Camille – Um amor do outro mundo" (2007, EUA); "Meu Namorado é um Zumbi" (2013, EUA); "Zombiewood" (2013, EUA);"Miss Zombie" (2013, Japão); "Life after Beth" (2014, EUA); "Maggie" (2015, EUA); "Swiss Army Man" (2016, EUA), "The Girl with all the Gifts" (2016, EUA), "The Cured" (2018, EUA), etc.).

[mortos-vivos] e mortais, de maneira incomum, sejam, ambos, receptivos ao diálogo" (DAVIS; CRANE, 2020).

Mais recentemente, com a obra "Os mortos não morrem" (2019), o diretor Jim Jarmusch voltou a trazer ao centro da discussão a figura (agora, satírica) de zumbis que levantam de suas tumbas e atormentam os humanos da pacata cidade de Centerville. Também nessa ideia de condicionamento e com pequenos rastros de memória, os zumbis do filme continuam (mesmo depois da primeira morte) a repetir velhos hábitos de sua vida e a orbitam ao redor deles. Os exemplos perfeitos disso são as personagens Coffee Zombie (Iggy Pop) e Mallory O'Brien (Carol Kane) que, após voltarem a vida como zumbis, só conseguem balbuciar repetidas vezes, respectivamente, as palavras "café" e "*chardonnay*" (um tipo de vinho). Todavia, como apontado, esses exemplos representam uma forma ainda muito incipiente de sentimentalização e racionalização da figura do morto-vivo. Todavia, como aponta Caputo (2017), por mais que compartilhem códigos em comum, os zumbis da televisão e do cinema merecem uma análise específica a depender do meio no qual tais seres se localizam. Logo, no campo das séries e minisséries como ocorre esse processo de sentimentalização dos personagens mortos-vivos de uma maneira mais aprofundada? É sobre este assunto que as discussões a seguir se debruçam.

2.5.1 Cadáver, ente querido e morto-vivo: abjeção e afeto na sentimentalização

Aos leitores, entusiastas e estudiosos da morte, Louis-Vicente Thomas alerta que o cadáver é inseparável do discurso que se fala dele e, mais do que isso, "[...] o que se diz do morto nunca chega a corresponder com a realidade inacessível da morte" (THOMAS, 1989, p. 75). Ainda assim, essa discussão se arrisca por um terreno que transita entre questões tanatológicas que, embora tratem de fatos da vida e da realidade cotidiana, costumam misturar-se também a outras esferas de sentido (como o campo das ficções televisivas). Tais esferas, de modo breve, poderiam ser entendidas a partir de debates que levam em consideração como o afeto entre os vivos e aqueles que se foram influencia os rituais de despedida, a maneira como diferentes sociedades lidam com seus mortos e, mais pontualmente, a forma como o cadáver ainda resiste sendo um tabu no meio social ocidental – e tabu aqui é usado não só na concepção do inenarrável ou do que se evita discutir, mas também em termos daquilo que nos enoja, causa constrangimento e para o qual a saída mais apropriada não é apenas não se falar, mas principalmente esconder, tirar literalmente do foco de visão (enterrar/cremar).

Desse modo, o que é proposto aqui é uma discussão sobre como possivelmente se dão os fluxos de produção de sentido entre a compreensão do corpo de uma pessoa morta ora enquanto um cadáver indigno que nos relembra nosso destino final sem escapatória e, em contextos específicos, ora como um ente querido que jaz e que é merecedor de um funeral digno de honras e homenagens à sua memória e existência. Essa correlação tem o objetivo de mostrar como o morto-vivo, no contexto ficcional, também transita por entre as esferas de sentido que o caracterizam ora como um cadáver ignominioso (e até perigoso) e ora como um ente querido que volta à vida e traz consigo problemas ainda novos conflitos e relações. Em outros termos, os limiares entre a abjeção (enquanto cadáver) e o afeto (enquanto ente querido) que configuram parte, por assim dizer, da construção da sentimentalização destes personagens mortos-vivos.

Para isso, essa reflexão divide-se entre duas partes. A primeira tenta apresentar uma visão sobre o que é o cadáver enquanto um resultado, um despojo metafórico da encenação do duelo entre vida e morte (duelo este com final sempre previsível e que por isso, muitas vezes, traz às pessoas uma ligeira ou profunda negação de ser lembrado e reconhecido como tal).

Em um segundo momento, a discussão volta-se para as possibilidades de reconhecimento deste cadáver não mais como aquilo que é indigno, ignominioso e que traz ojeriza, pelo contrário, o foco volta-se à entrada em cena do ente querido. Este ser que preconiza um novo tipo de relação entre os vivos e os mortos (que neste estágio de ressignificação transforma o cadáver – que se mantém em cena como potência ou o "vir a ser" retido – em algo novo, isto é, na figura do ente querido, este protagonista temporário que se dá a contemplação e lamúrias finais). Sentidos que se sobrepõem, borram o limite entre uma configuração de morte merecedora de abjeção e outra de afeto. Sentidos que conseguem mostrar o quão complexo pode ser este último encenar do humano que – tal qual como um defunto no centro do "palco" inevitavelmente chamaria a atenção para si – pode causar um acender e um apagar de luzes a depender de qual perspectiva a sua plateia o encara (nos regimes de vida real, como também – dadas as devidas proporções – no campo das narrativas ficcionais).

2.5.2 O cadáver ignominioso e a abjeção

Ao entrar em cena, a presença do cadáver traz a abjeção. O cadáver é, entre as certezas que o binômio vida-morte oferece à humanidade, uma "descoberta" já antecipada, mas constantemente preterida de enfrentamento. Traz consigo a angústia diante do inevitável. Isto

é, não basta apenas a certeza do morrer, este último ato em que as grandes protagonistas, a vida e a morte, duelam (e disputam quem terá mais destaque num encenar que, previamente, já tem o morrer como seu ponto preferível de clímax, de holofote). Somente isso não basta. O cadáver, neste jogo metafórico de presença-ausência, surge como um ponto que desafia mais quem assiste do que quem encena porque, se a "morte é obscena", o cadáver, por sua vez "repugna" (BAUDRY, 1995, p. 10).

O decompor-se, virar resto, apodrecer, trazer à vista o processo de putrefação da carne, da matéria, do corpo é algo que nesta encenação da vida e da morte é ensaiado repetidamente, em várias culturas[17], como aquele momento *sui generis* em que se deve fechar as cortinas. O cadáver é, como aponta Louis Vicente-Thomas, o resultado do momento mais indigno que o ser humano precisa (mas esquiva-se sempre de) enfrentar. "Se a morte segue sendo a pior de todas as rupturas, é precisamente porque ela nos deixa um cadáver humilhante e repugnante, símbolo da ausência, já que o defunto é um desaparecido e o anúncio de uma putrefação próxima" (THOMAS, 1989, p. 7). Esta característica de nojo e ojeriza é presente na construção dos personagens mortos-vivos em séries por questões que podem ir desde a caracterização física do personagem (retratando-o de modo a causar asco) até mesmo a outro tipo de abjeção que relembra muito mais o medo do desconhecido, deste ser que volta à vida e não respeita os "limites divinos" entre as etapas (tidas até então como imutáveis) do ser humano, ou seja, o nascer e o morrer. Logo:

> O morto é um perigo para aqueles que ficam: eles devem enterrá-lo menos para protegê-lo e mais para se protegerem deste "contágio". Frequentemente, a ideia de "contágio" se liga à decomposição do cadáver no qual se vê uma força temível, agressiva. A desordem, biologicamente, a podridão futura da mesma maneira que o cadáver fresco é a imagem do destino, traz nela mesma uma ameaça. Não acreditamos mais na magia contagiosa, mas quem entre nós poderia dizer que não tremeria diante da visão de um cadáver coberto de vermes (BATAILLE, 1970-1988 *apud* BORGES, 2012, p. 92).

Ainda olhando pela ótica dos tradicionais ritos funerários ocidentais, torna-se nítido que se suporta este corpo que "ainda" não virou cadáver porque aos olhos de quem o ressignifica (simbólica e afetivamente como um ente querido) ele ainda é um ser humano digno de nome, de identidade, de ter seu rosto à mostra e de ser visto em seu último ato. Mas, é indiscutível, o cadáver que já iniciou seu processo de decomposição, de *rigor mortis*, de acabamento

[17] Mas com exceções importantes como a forma que alguns povos da Indonésia tratam o cadáver, com retiradas pré-determinadas do corpo de seu lugar de descanso e mesmo com a convivência com o corpo no dia a dia. Ainda assim, vale relembrar que o corpo em decomposição tenta manter o pouco que sobrou de dignidade por meios de artefatos químicos e mesmo do afeto dos familiares que fazem a manutenção deste cadáver-pessoa por um tempo determinado e ritualístico. "'O vovô está dormindo': o povo que vive com parentes mortos em casa", 20 abr. 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/internacional-39646627>>. Acesso em 25 nov. 2017.

naturalmente irrefreável, está ali à frente de todos que o velam. Porém, a preferência pela "invisibilidade" à visibilidade nua e crua do decompor-se, se sobressai como a opção que se toma ao se dar conta de que a presença do cadáver é latente no meio dos vivos que, enlutados ou não, tentam em vão adiar ou não pensar seu momento final de estreia nesta encenação da morte-vida, eles também cadáveres em potência. "É "diante" da morte que a sociedade está situada. Mas também é, e sobretudo, diante do cadáver que as pessoas se juntam, adotam atitudes particulares, falam ou ficam em silêncio de maneiras singulares [...]" (BAUDRY, 1995, p. 20, tradução nossa). Ou seja, a situação constrange.

E isso reafirma que o cadáver, ainda que se recusem a encará-lo, está ali. À espera do fechar de um caixão. À espera de adentrar o solo no qual antes, talvez, ele pisara firme e forte e, quem sabe, maquinara inúmeras tentativas de se autoenganar, de tentar prorrogar o instante em que o estar "sobre" a terra tornar-se-ia o estar "sob" a terra. O cadáver está ali à espera de tomar seu lugar por direito. Um lugar que evitamos dar-lhe destaque porque sua ignomínia não passa pelo crivo de nossa condescendência. Por isso Kristeva é assertiva ao dizer que:

> O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa)

Assim, ao cadáver não é dado ver-se tal como é em seu puro devir e desvanecer. E, no contexto ficcional, quando os mortos-vivos se dão a ver (ainda que sua caracterização nem sempre seja a que causa maior asco pela putrefação), o que causa abjeção é o ato preciso, imutável e sem concessões desta encenação que não se quer ver porque ela rompe padrões e normais estabelecidas das relações sociais (vivos se relacionam, fisicamente, com vivos e não com mortos-vivos). Não se quer ver o apodrecer de quem antes se amava ou odiava ou de quem, mesmo, se era indiferente. A fala de Baudry é enfática ao mostrar como o cadáver não apenas desestabiliza quem o vê, como exige destes uma forma de lidar peculiar com o fato futuro de morrer:

> A ideia de morte, sem dúvida, vive na consciência daquele que sabe que vai morrer. Mas a realidade do cadáver como a das pessoas em luto provoca mais do que convenções ou a observância de um código de cortesia. A ideia de morte não é apenas o que torna possível rejeitar seu advento no final da existência. Essa ideia na vida indica a presença da morte na vida. (BAUDRY, 1995, p. 20, tradução nossa).

Nesta ótica, localizando a presença da morte na vida (e não como instâncias presentes em discursos descolados), o cadáver, talvez com as raras exceções movidas pelo campo dos estudiosos e profissionais da necropsia e anatomia, não dá a possibilidade de que aquele que o

vê mantenha-se indiferente. E mesmo nestes casos, como comenta Le Breton (2010, p. 10), não é raro que muitas pessoas, imbuídas de empatia e à margem do campo de estudos anatômicos e de necropsia, sintam-se horrorizadas com o que é feito com "um corpo" (veja bem o termo, não se fala de um "cadáver" ainda que isto é o que ele é biologicamente) sem defesa, como se aquilo fosse "um tipo de tortura".

Quando um cadáver, em seu estado de putrefação, não causa nem nojo, nem abjeção e nem qualquer outra possibilidade de reação pela empatia, mas apenas indiferença e apatia, a ausência destas reações torna-se preocupante. Pois, talvez a banalização da vida humana (como os genocídios são exemplos nítidos disso) tenha se instalado no tecido social daqueles que não veem mais a dignidade humana pela ótica da alteridade. E no campo das ficções seriadas televisivas, os mortos-vivos nunca causam indiferença: sua própria existência motiva a curiosidade, o medo, a inquietação (tanto na vida daqueles com os quais ele passa a conviver novamente quanto no próprio entendimento de alguns personagens que tentam entender o motivo de sua volta à vida – e este raciocínio que busca pela autocrítica e autoconhecimento é marca indelével dos processos de sentimentalização dos mortos-vivos em séries).

Em outras palavras, a fuga por não se querer ver o cadáver dá-se, em grande medida, porque também se sabe que a posição de plateia é transitória. Logo, mais cedo ou mais tarde, num ritmo ainda incerto, o espectador daquele que jaz inerte se tornará o foco dos holofotes e se transformará também, ele próprio, no próximo cadáver que entrará e sairá de cena. Assim, quando o cadáver volta à vida, no campo das séries e minisséries, é possível ver como a instabilidade entre as relações de vivos e mortos-vivos é acentuada: não há mais certezas em jogo que definiam os limiares entre vida e morte.

Já a putrefação (e o próprio cadáver em si) mais do que causar asco, é o símbolo do aniquilamento que nos espera (THOMAS, 1989, p.11, tradução nossa). Como então, de cadáver ignominioso este corpo passa-se a ente querido que morreu? A um ente querido que já não se enquadra mais – mesmo que ainda num processo de autoengano temporário – nas categorias de asco, podridão iminente e vergonha? Como o personagem do morto-vivo nas séries transita dessa categorização que abarca a abjeção em um primeiro contato e, potencialmente, transforma-se em um ente querido que volta à vida e, assim, mobiliza novos processos e práticas de sentimentalização entre os pares com os quais se relaciona nesse momento pós-vida/pós-morte?

2.5.3 O ente querido e o afeto

O ente querido é o protagonista temporário. Com o afeto, o cadáver parece ganhar uma "máscara" que o disfarça enquanto tal. O cadáver anunciando o corpo podre deve estar fora do foco da luz que ilumina o palco, se fôssemos continuar a usar uma metáfora cênica. O cadáver, enterrado ou cremado, precisa estar fora do plano da visão, já que não é aprazível que sua presença se faça notar. "Esconder da vista" é tentar adiar a certeza intolerável da presença em potência do cadáver. Todavia, mesmo diante desta aparição do desconforto, há esforços para que este cadáver seja suportado. Ao tratar do cadáver ausente e do morto representado, Thomas explicita um dos motivos de base para que exista tolerância como uma possível ação de enfrentamento (ressignificada) do cadáver enquanto matéria física em decomposição diante dos olhos: os rituais fúnebres. "Quando se trata de um ser querido ou reverenciado, o objetivo essencial dos ritos é preencher o vazio deixado pela ausência do cadáver" (THOMAS, 1989, p. 65, tradução nossa)[18].

Assim, suporta-se (e necessita-se também) que haja o rito do velório nas suas mais possíveis manifestações socioculturais – e exemplos pontuais disso são as situações precisas nas quais o corpo e o rosto ainda mantêm uma boa e aceitável aparência aos vivos quando de um caixão aberto. E à tentativa de adiamento desta presença em potência do cadáver (que ganha o termo ente querido como elemento substituidor), soma-se o velório como uma nova tática de adiar a partida (já iniciada biologicamente pelo nascer). O funeral, desse modo, traduz-se pela "*retenção* de um defunto que se trata, por suposto, de um morto querido" (THOMAS, 1989, p. 10, tradução nossa). É o que acontece em todas as cenas de velório que tratam dos personagens mortos (e futuramente mortos-vivos): nesse momento, no decorrer do luto, não se visualiza à frente dos personagens um ser que causa abjeção e nojo, mas um ser que representa laços afetivos ainda fortes o bastante para que no lugar do cadáver seja colocado o ente querido como o motivo de afeição.

O princípio de transformação do abjeto para um ser chamado de ente querido passa não apenas pelo afeto e proximidade com os falecidos, mas também pela forma de lidar que os viventes têm em relação àqueles que morrem. Exemplo peculiar dessas relações pode ser visto na forma como o tecido social absorve os mortos em seu cotidiano com base na experiência

[18] A ausência da qual o autor trata aqui não é a do corpo físico, mas justamente a ausência na presença deste corpo físico que projeta um ser, antes cheio de vida e agora inanimado, à nossa frente. Mais à frente na obra, o autor ainda debate a questão dos corpos desaparecidos (e, assim, a ausência literal do cadáver em um velório é trazido à tona com discussões sobre as diversas manifestações socioculturais de se lidar com esta dupla perda).

cultural-mística dos "NN" (defuntos sem identificação) que chegam à cidade de Puerto Berrío (Antioquia, Colômbia), por meio do caudaloso rio Magdalena. Os defuntos atirados no rio são adotados por pessoas ou famílias inteiras que sequer sabem o nome da pessoa (do corpo). Como mostram o livro "*Los Escogidos*" (2012), de Patricia Nieto, o documentário "*Requiem NN*" (2013), de Juan Manuel Echavarría, e a discussão acadêmica engendrada em "*No olvidemos a los muertos": Animero y violencia en Puerto Berrío, Antioquia (Colombia)*", pelos historiadores Figueroa-Salamanca e Gómez-Sepúlveda (2019), os cadáveres ou mesmo partes do corpo dos cadáveres chegam constantemente às margens do Magdalena e, em uma atitude que remonta, pelo menos, desde os anos de 1980, a população ribeirinha coleta esses defuntos e lhes dá nome, às vezes (re)batizam, enterram no cemitério da cidade, adornam suas tumbas com imagens sacrossantas, flores e todo tipo de decoração possível. As justificativas antropológicas para tal fenômeno incomum podem ser: 1) um misto de luto não vivido pelos familiares mortos, na maioria das vezes, pelos confrontos armados colombianos que, então, é projetado sobre os despojos cadavéricos adotados pelas pessoas da cidade; 2) a busca por milagres e pedidos místicos potencialmente efetuados pelos mortos (vistos, muitas vezes, como santos) em uma espécie de troca de favores (entre vivos e defuntos) pelo enterro digno e a humanização colocada sobre os corpos dos "NN" nos pavilhões e gavetas disponíveis no cemitério local; ou 3) a possibilidade de combinação das duas questões explicitadas acima. Mesmo o uso de um "*animero*" (que não é uma figura tradicionalmente religiosa da Igreja, mas um leigo), representa como a sociedade dessa cidade busca pelas interações entre os planos dos vivos e dos mortos (as "*ánimas benditas*") por entre as tumbas dos cemitérios nas noites de novembro (especificamente a partir da meia-noite).

Por outro lado, pensando de um modo mais peculiar a partir da visão de uma moral judaico-cristã sem a interferência de outras leituras sincréticas religiosas, o cadáver não é benquisto, entre outras coisas, por mostrar-se como uma abominação da maior impureza a um corpo que é entendido como templo do habitar do divino. Assim, mesmo a figura de Cristo que, precisou passar pela morte e a venceu segundo os preceitos bíblicos, não possui uma narrativa que se detenha em detalhes no seu processo de cadáver durante os três dias. Ao contrário, o pranto de seus discípulos e de sua mãe são direcionados em memória à pessoa que ele era e, quando de sua morte, ao ente querido que se foi. O corpo glorioso[19] e incorruptível[20], mas um

[19] Conferir "Epístola aos Filipenses, Capítulo 3, Versículo 21" (Bíblia Sagrada, versão João Ferreira de Almeida - Revista e Corrigida).
[20] Conferir "Atos dos Apóstolos, Capítulo 2, Versículo 31" (Bíblia Sagrada, versão João Ferreira de Almeida - Revista e Corrigida).

corpo de carne e osso[21] que manteve sinais da crucificação como prova de autenticidade de sua identidade, é exaltado em sua ressureição.

Como aponta Thomas (1989, p. 82) a referência à transubstanciação na Eucaristia usa o termo "corpo de Cristo" e não "carne de Cristo" quando pensa na crença da transformação feita entre uma substância (o corpo de Cristo morto pelos pecados daqueles que o aceitaram e se arrependeram) em outra (o vinho e o pão servido). A escolha dos termos ameniza e evita o entendimento nada agradável de que um cadáver martirizado estaria sendo compartilhado aos fiéis. Da mesma forma, esses mecanismos de eufemização provocam a transformação do morto que volta à vida em alguém com que os vivos terão que se relacionar novamente, novas formas de ligação que pressupõem não chamar um desmorto de defunto ou cadáver, mas tratá-lo como um ente querido (que foi querido ou ainda é) pelo seu devido nome, pelo grau de parentesco que lhe cabe e pela proximidade e intenção das relações tidas antes do sepultamento deste sujeito.

Outros exemplos, que exaltam o corpo dos mortos em um versão que nada se aproxima do cadáver em podridão, podem ser vistos no livro de I Coríntios[22] e no livro de Apocalipse, ao fim do Novo Testamento, que metafórica ou literalmente (e as leituras teológicas variam de corrente para corrente sobre esta interpretação[23]), traz a ressureição dos santos (os considerados justos, escolhidos e separados) que morreram antes do Arrebatamento como a possibilidade de um processo de transfiguração completa entre um corpo de vergonha e ignomínia (o cadáver decomposto) para um corpo puro e restaurado. Kristeva, sobre este assunto em particular no tom bíblico, comenta algo que reforça esta relação entre o credo judaico também no Antigo Testamento, ao mostrar o cadáver como abjeto, impuro, amaldiçoado por Deus, com orientações para que se evite o toque nestes corpos e tendo como princípio de purificação que o cadáver seja colocado sob a terra (KRISTEVA, 1982, p. 109). Essa preocupação que tangencia o viés da religiosidade, com as devidas contextualizações, fará o pano de fundo de obras televisuais como "*Resurrection*", "*Amorteamo*" e "*In the Flesh*", por exemplo (ou seja, variados elementos da moral judaico-cristã estarão, implícita ou explicitamente, como parte preponderante do tecido das relações sociais entre os vivos e os mortos-vivos dessas tramas).

---

[21] Conferir "Evangelho Lucas, Capítulo 24, Versículo 39" (Bíblia Sagrada, versão João Ferreira de Almeida - Revista e Corrigida).

[22] "[...] No momento em que este corpo perecível se revestir de incorruptibilidade, e o que é mortal, for revestido de imortalidade, então se cumprirá a palavra que está escrita: "Devorada, pois, foi a morte pela vitória!", I Cor. 15:51-54.

[23] A leitura de vertente evangélica pentecostal e neopentecostal é uma das que pensa no *Arrebatamento* pré-tribulacional ensina que, antes do período de sete anos conhecido como Tribulação, todos os membros do *corpo* de Cristo (tanto os vivos quanto os mortos) serão arrebatados.

Contrariamente a isso, pensando nos costumes tradicionais ocidentais, surge a representação de um ente querido que temporariamente toma o protagonismo a si, chama a si os holofotes que antes haviam sido apagados pelo horror do cadáver. Esta transição na qual as memórias, a vida pregressa e os planos interrompidos dos que já não se encontram mais em vida afetam os que ficaram, grosso modo e de maneira nada até mesmo insensível a alguns, é uma possível definição de "mascaramento" necessário dos fatos. Le Breton, por um viés antropológico, comentando sobre como se dá o status do cadáver nas sociedades, diz que:

> [...] A morte é um princípio de transformação radical que abole todas as formas, mesmo que não pare de alimentar a renovação da vida. Pouco a pouco, as forças biológicas da destruição começam a trabalhar e tornam a pessoa amada irreconhecível e abominável, por isso ela [o ente querido] não pode ser identificada com esse cadáver (LE BRETON, 2010, p. 9, tradução nossa).

Uma forma de mascarar a presença biologicamente natural e incontestável do corpo cadavérico que segundo a segundo se transforma em algo asqueroso, mas que, à presença daqueles que amam a pessoa morta (ou desmorta, como é o caso das ficções televisivas), é transformada em um veículo de expressão de afeto último diante da presença física (já que esta afetividade de forma alguma se dissipa automaticamente a partir da exclusão visual da figura destinatária do afeto, isto é, não se acaba o afeto quando ocorre o sepultamento do cadáver e este sai do campo de visão). Talvez, se não afeto, neste processo de mascaramento, entram questões como, por exemplo, o respeito e o saudosismo devido aos mortos e à sua memória (respeito legítimo, evocado, hipócrita etc.). A expressão "mascaramento" é usada aqui de forma livre e inspirada na maneira como Kristeva toca no assunto ao dizer que o cadáver sem máscara é aquilo que não queremos ver: "Diante da morte significada – por exemplo, um encefalograma plano – eu compreenderia, reagiria ou aceitaria. Não, como um teatro da verdade, sem disfarce e sem máscara, tanto o dejeto como o cadáver me indicam aquilo que eu descarto permanentemente para viver. [...]" (KRISTEVA, 1982, p. 3, tradução nossa).

Assim, para além do rito fúnebre que tem por função exata, segundo Thomas (1989, p. 80, tradução nossa), realocar o cadáver por um corpo e a coisa por um ser, há possibilidades nesta via de transformação que se mostram como exemplos que denotam como o cadáver passa de uma figura caída[24] à uma figura fisicamente digna de afeto. Transformações estas que disfarçam, amenizam e traduzem formas de relação da ausência, do carinho, da memória, do

[24] "O cadáver (*cadere*, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, [que é] cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso" (KRISTEVA, 1982, p. 3, tradução nossa).

desejo e da necessidade retentiva de manter uma imagem agradável aos olhos (mentes e corações) daqueles que sobreviveram à perda do ente querido.

O próprio uso do termo "ente querido" pode ser visto como uma possível acrobacia linguística substitutiva do termo "cadáver". Tal qual opta-se por cemitério para designar "o lugar onde se dorme" (do grego "*koimêtêrion*"), e não o lugar onde se apodrece (como esclarece Thomas (1989, p 85), é possível pensar em "ente querido" como um termo eufemístico na direção de manter o cadáver "mascarado", "apresentável" ao público que o encara no centro do palco. Trata-se, por suposto, não de um afeto à uma "figura caída", à uma figura desprezível e que relembra até mesmo o caráter evanescente da vida, das relações e da presença dos humanos na Terra.

Le Breton, ao falar de quão terrível seria a experiência de ver alguém que se ama, um ente querido, entrado em estado lento ou avançado de decomposição, explica de que forma evitamos e somos protegidos dessa situação (em planos, inclusive, de imaginação e imagem do que guardados na memória). A cúria que se tem com o corpo, com as flores no caixão, com a roupa, com a posição das mãos e com os olhos fechados (para não causar ainda mais pavor pela fuga do olhar, da ausência de vida de quem vê e do reflexo do vivo nos olhos do morto) reflete este ato de evitar, sequer, imaginar a podridão que espera o corpo. Tudo isso é feito propositalmente para que o ente querido "habite" o cadáver numa ordem de semelhança que lembra o vivo antes de seu fim. Dessa forma, é possível pensar como o trânsito de sentidos é complexo e híbrido no caso das ficções que tratam dos mortos-vivos sentimentalizados: ao mesmo tempo que se vê, em algumas obras, a decomposição (nos mais variados estágios) dos personagens mortos-vivos, também se vê não apenas um cadáver, mas um ente querido com o qual se mantinha uma relação antes do findar causado pela morte.

> Em nossas sociedades, o apodrecer de um corpo, quando acessível ao olhar, é algo impensável, porque acaba com todas as significações, deixando apenas a física dos elementos orgânicos (...). A sepultura ou a cremação são a preservação simbólica que protege as famílias daquilo que não se pode nominar, e torna passível de pensamento o desaparecimento do defunto (LE BRETON, 2010, p. 263, tradução nossa).

Dessa maneira, o ente querido como um processo de eufemização do cadáver condiz com a necessidade de se manter a dignidade da pessoa morta, mas opera também (e talvez de modo mais enfático) em quem se utiliza deste termo como modo de justificar (e não apenas amenizar) a relação entre o afeto destinado a alguém que se ama e que agora se perdeu. O efeito desta acrobacia linguística substitutiva é tranquilizante, pode até enganar os sentidos, mas não muda a rota pré-destinada de quem recebe a nomenclatura: querido ou não, o ente (físico e não

a imagem que se têm dele) torna-se cadáver ao descer às sepulturas. “Lá embaixo”, longe da vista, nenhuma acrobacia linguística é forte o suficiente para lidar com o ritmo natural do binômio vida-morte. Só mesmo o campo da ficção é o que justifica essa quebra do binômio transformando-o em um trinômio: vivos – mortos-vivos – mortos. Já “aqui em cima”, o ente querido permanece e torna-se dotado de novas imagens, de novas vidas daquele cadáver que naquele momento foi enterrado.

Não menos importante, contudo, é a discussão trazida pelas pesquisas de McGlotten e Jones (2014) e Szanter e Richards (2017) ao colocarem em cena a complexidade das questões de afeto e desejo envolvendo, no campo da ficção, os mortos-vivos e zumbis. De acordo McGlotten e Jones (2014) a problemática dos desejos envolve o campo das sexualidades, dos tabus e dos interditos. E, especificamente, a partir da correlação entre vida e morte, a situação tende a se tornar ainda mais *sui generis.* Assim, McGlotten e Jones (2014, p. 2, tradução nossa) afirmam que: “[...] a combinação nada palatável entre zumbis e sexo é provocativa, ativando vários gatilhos de uma miríade de questões sobre a natureza do desejo, do sexo, sexualidade e as políticas de nossos comportamentos sexuais”. Logo, dada a ubiquidade do sexo na vida (e, no caso, após a vida) de todas as pessoas, é preciso entender como, nesse contexto: “Os zumbis cristalizam medos e desejos relacionados ao contágio e ao consumo, ao corpo e a sociabilidade, à autonomia e a subjugação” (MCGLOTTEN; JONES, 2014, p. 2, tradução nossa).

Por sua vez, Szanter e Richards (2017) entendem as relações entre a transição de sentidos do cadáver para o ente querido a partir da noção de “romantização” do zumbi, na leitura das autoras, percebido como um “outro significante”, ou seja, digno de afeto, sentimentos e empatia alheias. Segundo as autoras, a obsessão pelo “amor apocalíptico” advindo das relações entre desejo e abjeção projetados nos mortos-vivos é a responsável por, por exemplo, narrativas ficcionais audiovisuais conseguirem amenizar o tabu da necrofilia através de uma sentimentalização do morto-vivo. Além disso, um dos motivos do pouco interesse ou mesmo das poucas pesquisas acadêmicas na tentativa de compreender estes fenômenos e suas produções de sentido localiza-se pela ojeriza acadêmica em deter-se sobre objetos de estudo tidos “inferiores”. Logo, pensar as correlações entre os amores intermitentes e melodramáticos em estreita ligação com o processo de “romantização” popular dos mortos-vivos é algo que causa repulsão simbólica e literal nas ciências humanas (SZANTER; RICHARDS, 2017, p. 6, tradução nossa). Algo já experimentado, até pouco tempo, também por estudos voltados ao campo das narrativas ficcionais televisivas (telenovelas, séries, seriados, minisséries etc.) e à pouco frutífera questão sobre a “qualidade” ou “seriedade” das pesquisas voltadas para esses objetos “alienantes”, “popularescos”, “[negativamente] massivos” e “risíveis” (sic).

2.6 Visão conjuntural do percurso teórico da Parte I

O quadro a seguir sintetiza as principais correlações entre conceitos e autores discutidos ao longo dos dois capítulos pertencentes à Parte I, que trata do Objeto Empírico discutido neste trabalho. Ressalta-se, novamente, que a representação gráfica conjuntural trazida aqui (quadro 1) intenta demonstrar uma visão de sobrevoo do percurso teórico construído e, de forma alguma, não se trata de uma imposição de viés de leitura ou mesmo um apregoamento da "forma mais correta" de ler-se este ou aquele eixo da tese.

Quadro 1 – Visão conjuntural do percurso teórico: PARTE I – OBJETO EMPÍRICO

MINISSÉRIE, DIEGESE E SERIALIDADE		
Formato minissérie (BALOGH; 2004; MUNGIOLI, 2006; PAIVA, 2007; BRENNAN, 2010, 2012, 2015)	Conceituação ampliada de diegese: do literário ao televisivo (GENETTE, 1995; JOST, 2016b)	Configurações ficcionais das *sérialités brèves* (BENASSI, 2010; PÉRINEAU-LORENZO, 2016)

↓

INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE				
Intertextualidade (KRISTEVA, 1974; KLEINSCHMIDT, 2010, GENETTE, 1995)	Interdiscursividade (BAKHTIN, 2000; KLEINSCHMIDT, 2010; ORLANDI, 2005)	Diálogos com expressionismo alemão (LIRA, 2008, 2012; NAZÁRIO, 1999)	Diálogos com *noir* americano (LIRA, 2008, 2012; NAZÁRIO, 1983)	Ressignificações da obra burtoniana (WEISHAAR, 2012)

↓

PRÁTICAS DE REPRESENTAÇÃO DO MORTO-VIVO			
Leituras metafóricas (PLATTS, 2013; JÁUREGUI EZQUIBELA, 2014)	Morto-vivo na cultura popular brasileira (REIS FILHO, 2013; MAGALHÃES, 1928)	Morto-vivo na cutura midiática brasileira (SUPPIA, REIS FILHO, 2013; GINWAY, 2016)	Trânsitos de sentido nas representações (ORTIZ, 1994)

↓

SENTIMENTALIZAÇÃO DO MORTO-VIVO EM MINISSÉRIES/SÉRIES			
Sentimentalização dos mortos-vivos (MARTÍNEZ LUCENA, 2012; GARCÍA MARTINEZ, 2016)	Cadáver, ignomínia e abjeção (KRISTEVA, 1982; THOMAS, 1989; LE BRETON, 2010)	Ente querido, afeto e desejo (THOMAS, 1989; MCGLOTTEN, JONES, 2014; SZANTER E RICHARDS, 2017)	Diálogos entre a sentimentalização e as ficções seriadas (GARCÍA MARTINEZ, 2016)

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

PARTE II - FUNDAMENTOS TEÓRICOS

3. COSMOVISÕES DO EXCESSO

As preocupações em torno do excesso remontam aos estudos filosóficos da Grécia Antiga, especialmente, pelo interesse em demonstrar como a virtude se estabelece justamente pelo meio termo, pelo senso de um balanceamento que não tende a nenhuma extremidade. Como aponta o filósofo boliviano Guillermo Francovich (1977, p. 12, tradução nossa), em *"Los caminos del exceso",* a sabedoria helênica sempre destacou em seus debates e exposições intelectuais a necessidade de a humanidade "[...] aspirar a medida e a harmonia. A essência do espírito grego estava no repúdio ao excesso. 'Nada em demasia' – dizia o preceito délfico". Essa visão crítica do excesso também perpassa trabalhos mais antigos como o do pensador francês Jean-François Sobry (1802, p. 3, tradução nossa), na obra "*Discours sur l'excès*", que aponta mais uma vez como excesso não está restrito à visão somente de um excesso do mal, logo, perigoso. Sobry alerta para a busca da boa medida justamente para não se cair no que ele chama de um excesso do bem que até os homens (humanidade) de boa razão podem cometer, um descaminho pelo excesso de bondade. Já em olhares bem mais recentes, como os trazidos por Jacqueline Penjon (2006), em *"Débordements: études sur l'excès"*, o pensamento sobre o excesso toma outro rumo e, de maneira assumidamente ressignificadora, traz uma leitura não mais voltada à condenação das vicissitudes do excesso, ao contrário, apresenta a complexidade do tema em representações que demonstram a pluralidade (de manifestações, de sentidos e de experiências) do "ser excessivo", especialmente, a partir da literatura e da fruição literária.

Desse modo, este capítulo se estrutura de maneira a apresentar leituras possíveis do excesso em perspectivas que contemplem aspectos estéticos, culturais, linguísticos, midiáticos e, principalmente, que tangenciam os processos de produção de sentido um pouco além da antinomia excesso (ruim) - moderação (bom). Autores como Omar Calabrese (1987), Camille Dumoulié (2007, 2014) e Katya Mandoki (2013) colocam o tema do excesso a partir de caminhos que se entrecruzam, direta ou indiretamente, ao pensarem o momento contemporâneo e a presença "excessiva do excesso", com o perdão do pleonasmo, nas conformações culturais-estéticas visíveis desde obras pertencentes à cultura comunicacional dos meios até mesmo ao banal e ao prosaico do cotidiano. Com intenção de descingir as amarras que envolvem o tema, em seu sentido *lato sensu*, os autores oportunizam raciocínios que tentam entender o espírito do tempo e o excesso a partir de como a humanidade lida (questionando ou vivendo acriticamente) com isso. Já Christoph Türcke (2010), Frédéric Lordon (2015), Vladimir Safatle (2018) e Jürgen Schlaeger (2000) transitam por olhares muito distintos entre si, ou seja, são

observações que pensam as aproximações entre uma cultura do excesso realocada sob o ponto de vista das sensações, dos afetos e das emoções. Logo, são lógicas e tramas discursivas que atravessam o pensamento das sensorialidades, do corpo político e, especialmente, das relações sociais (em harmonia ou desarmonia) para tentar explicar como o excesso mobiliza e anestesia o tecido social.

Por sua vez, de forma muito peculiar, Georges Bataille (2016, 2017) é talvez o autor que mais se mostra *sui generis* em todas as acepções do termo excesso colocadas sob escrutínio. A visão do autor se apresenta nessa pesquisa a partir das compreensões do excesso em um contexto voltado ao campo da economia geral e, necessariamente, no espaço do excesso enquanto elemento de dispêndio e transgressão. As reflexões bataillianas são pontuadas aqui de forma a tentar dialogar com o campo das teorias do excesso à procura de pontos de contato e tensão, ainda que, ao fim, sua especificidade é sempre levada em consideração. Finalmente, Mikhail Bakhtin (2000) é introduzido no trabalho pelo conceito de excedente de visão dentro das discussões propostas pelo autor acerca da exotopia. Suas reflexões são atreladas a uma localização desse excesso de visão por um posicionamento muito mais metodológico (o pesquisador em relação ao objeto de pesquisa) do que propriamente na originalidade primeira do conceito, isto é, a partir dos fios dialógicas entre autor (criador/pessoa) e o herói no romance. Nesse sentido, a visão bakhtiniana guia o olhar da pesquisa a partir de uma posição privilegiada, quer dizer, a partir de um excedente de visão que busca compreender as particularidades de cada autor a suas lentes de análise sobre excesso, sem, contudo, deixar de exercitar o esforço de reunir os elementos em comum (sob uma perspectiva conjuntural) que os interliga.

Assim, infelizmente ainda de maneira não tão equilibrada quanto a desejada, este capítulo procura trazer a visão de autores e autoras que não apenas se circunscrevem a um eixo teórico hegemonicamente eurocêntrico, principalmente do Norte Global, ou mesmo apenas anglófono. Percepções sobre o excesso que, vale ressaltar, em sua maioria, são ocidentalizadas e tentam redistribuir as vozes (consonantes e dissonantes sobre o tema) por meio de pesquisadores de nacionalidade italiana, francesa, alemã, mexicana, brasileira e russa. Todavia, como limitações *a priori* dessa pesquisa, assinala-se a disparidade na quantidade de homens autores *versus* mulheres autoras, além de uma predominância de autores brancos e uma parca participação de outros representações étnico-raciais. Essas ressalvas são feitas para explicitar ao leitor o quanto o pensamento sobre o excesso (acessível ao mundo da pesquisa por meio de livros e publicações científicas físicas e on-line) parece, infelizmente, ainda depender de bases muito cristalizadas na representação de um padrão de gênero e raça bem específicos. E, como

se sabe, os *lugares simbólicos* de onde se fala no mundo são de extrema importância para entender, afinal, quem decide o que é ou não o excesso e o excessivo.

3.1 Excesso como conteúdo representado e estrutura de representação

Os caminhos trilhados para pensar o excesso nesse artigo partem de duas premissas: o excesso enquanto conteúdo e estrutura de representação e o excesso enquanto possibilidade de tematização. Em termos mais epistemológicos, a primeira visão se apoia nas reflexões sobre a estética cultural-midiática neobarroca trazidas por Calabrese (1987), enquanto a segunda visão encontra-se localizada nas discussões estéticas-literárias abordadas por Dumoulié (2007, 2014).

Dessa forma, Calabrese (1987) apropria-se do termo neobarroco com o intuito de dar corpo a um complexo sistema de pensamento estético-político que pudesse compreender os fenômenos culturais e suas transformações, continuidades e rupturas presentes no mundo contemporâneo. Formas estas que já não eram mais apreensíveis ao que se convencionou chamar de "moderno". Assim, ao falar do neobarroco, Calabrese (1987, p. 10) procura identificar o "gosto de nosso tempo" mesmo que, segundo o autor, seja difícil dar conta de uma classificação de forma estético-política que pertença a esse tempo "confuso, fragmentado, indecifrável". A título de compreensão e comparação histórica, o barroco sempre esteve associado ao exagero e ao proibido e, talvez por isso, também muito desejado.

> O primeiro objeto a ser chamado de "barroco" foram as pérolas de formato natural e bizarramente irregular que eram altamente valorizadas pelos colecionadores nos séculos XVI e XVII tanto pela esdrúxula beleza quanto pela extrema raridade [...] Mas, por uma peculiaridade etimológica estranha, "barroco", oriundo de *barocca*, a palavra usada para descrever tais pérolas, ganhou uma variedade curiosa de sentidos: não meramente forte e complicado, mas também extravagante e excêntrico, grotesco, e mesmo grosseiro e vulgar (CALLOWAY, 1994, p. 7, tradução nossa).

Sarduy ([1972] 2010, p. 287, tradução nossa) afirma que: "O espaço barroco é superabundante e esbanjador. Em contraste com uma linguagem que é comunicativa, econômica, austera e reducionista em sua função informativa, a linguagem barroca deleita-se pelo excedente, pelo excesso". Consequentemente, mesmo não sendo o neobarroquismo um retorno puro e simples do movimento barroco - em toda as suas multiplicidades de expressão artístico-cultural pelo mundo (HAUSER, 2003; CALLOWAY, 1994) -, ainda assim, o neobarroco guarda algo muito em comum com ele por analogia, isto é: a presença da desmedida,

do exagero, daquilo que é tido como fora de uma ordem clássica ou fora de uma norma pré-estabelecida de uma "especificidade epocal".

> [...] A cultura inteira de uma época fala, em quantidades maiores ou menores e de maneiras mais ou menos profundas, nas obras de quem quer que seja. Mesmo evitando hierarquias e guetos entre cabeças, é possível descobrir a repetição de alguns traços que distinguem a "nossa" mentalidade (o nosso gosto, neste caso) da de outros períodos [...] (CALABRESE, 1987, p. 10).

Como forma de reforçar e demonstrar a prevalência do gosto neobarroco na contemporaneidade, Ndalianis (2004; 2005) destaca como as relações de composição da cultura midiática são simultaneamente excessivas, espetaculares e sensorialmente densas e saturada. Por isso, pela relevância de sua presença no cotidiano social, muitos são os caminhos de investigação interessados em compreender como os sujeitos sociais se relacionam com essa "especificidade epocal" anunciada por Calabrese.

> Sugere-se aqui que, como resultado de transformações tecnológicas, industriais e econômicas, a mídia de entretenimento contemporânea reflita uma lógica neobarroca dominante. O neobarroco compartilha um deleite barroco em espetáculos e experiências sensoriais. Os entretenimentos neobarrocos, no entanto - que são produtos de indústrias de entretenimento conglomeradas, interesses multimidiáticos e espetáculos que dependem frequentemente da tecnologia da computação - apresentam ao público contemporâneo novas formas de expressão barroca, alinhadas com as preocupações do final do século XX e o início do século XXI. O neobarroco combina o visual, o auditivo e o textual de maneira paralela ao dinamismo da forma barroca do século XVII, mas esse dinamismo é expresso no final do século XX e no início do século XXI de maneiras tecnológica e culturalmente diferentes [...] (NDALIANIS, 2004, p. 5, tradução nossa).

Com igual importância, em discussões mais recentes, Beaven e Ndalianis (2018, p. 2) ressaltam o papel das emoções e da estesia em íntima relação com o fenômeno do neobarroco contemporâneo para além de pensá-lo apenas como mais uma representação do desejo irrefreável pela fruição do espetáculo/espetacular na sociedade (o que reforça, como se verá mais adiante, a relevância do sensório, do afeto e das emoções para se compreender as complexidades envoltas nas práticas e nos consumos midiáticos). Autores como Lambert (2004) e Kaup (2012), para ficar em exemplos breves, também têm apresentado um interessante persistente e profundo pela compreensão das estratégias neobarrocas de construção de valores estéticos ao redor do globo. Já na América Latina, principalmente, mas não exclusivamente, as obras de Ingenschay (2000), Egginton (2010) e Baler (2016) têm desempenhado um papel de relevância na recontextualização do tema neobarroquista às realidades socioculturais da região.

Ainda em relação às investigações do gosto neobarroco, Calabrese lista nove pares conceituais que, segundo ele, são de relação complementar e não excludente ou intrinsicamente

oposicionais. Eles são mobilizados de modo a trazer uma linha argumentativa que não apenas descreva o que é o neobarroco, mas que possa servir de ilustração metodológica para a compreensão da forma adquirida pelos fenômenos culturais estudados. Em outras palavras, os conceitos são colocados em tensionamento sempre a partir de uma perspectiva que coloca em jogo a "perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade" (CALABRESE, 1987, p. 10). De maneira condensada, o neobarroco é lido por meio dos seguintes pares conceituais: ritmo/repetição, limite/excesso; pormenor/fragmento; instabilidade/metamorfose; desordem/caos; nó/labirinto; complexidade/dissipação; quase/não-sei-quê e distorção/perversão. Segundo Oliveira (2012, p. 199): "[...] esses nove pares são os pilares de um método de análise que monta um sistema que tem mostrado grande força processual no tratamento das narrativas". Assim, é justamente por compreender o par conceitual "limite/excesso" como um tipo de ação cultural, que aqui se faz necessário perceber o motivo pelo qual ele é fundamental ao gosto neobarroco na forma de conformação das narrativas televisuais.

Segundo Calabrese (1987, p. 64) existem períodos temporais que transitam mais para a ideia de "estabilização organizada do sistema centrado" (nos quais é preponderante o apreço pelas normas "perimétricas", pelo limite, pelo ordenado, pelo respeito ao "confim"). Por sua vez, há períodos que se interessam muito mais pela necessidade de "provar o excesso", de quebrar limitações existentes ou normatizadas. É justamente por perceber o excesso como "a saída do contorno", que o autor afirma ser o caráter cultural do neobarroco extremamente vinculado a um tempo que prova do excesso (CALABRESE, 1987, p. 64) e faz dele sua forma de existência rebelde, quase subversiva, digna de reprovação do olhar social.

> O excesso, mesmo enquanto superação de um limite e de um confim, é decerto mais desestabilizador. De resto, qualquer acção, obra ou indivíduo excessivo quer pôr em causa uma ordem qualquer, talvez destruí-la, ou construir outra nova. E, por outro lado, qualquer sociedade ou sistema de ideias acusa de excesso aquele que não pode nem quer absorver. Toda a ordem produz um auto-isolamento e define, banindo-o, todo o excesso. O inimigo torna-se inimigo cultural, "bárbaro", grande invenção da civilização clássica (CALABRESE, 1987, p. 72).

Nesse sentido, o excesso no gosto neobarroco pode ser lido a partir de três principais vias: o excesso representado como conteúdo; o excesso enquanto estrutura de representação; e o excesso enquanto fruição de uma representação (CALABRESE, 1987, p. 73). Em uma tentativa de atualização dos exemplos trazidos pelo autor, pode-se pensar as representações do excesso enquanto conteúdo a partir de obras cinematográficas que lidam com o *gore*, o *trash* e

o pornográfico em suas tramas e estilos estéticos; por sua vez, o melodrama visto como uma matriz cultural pode ser entendido como um gênero, modo ou imaginação que se utiliza do excesso enquanto estrutura de representação discursiva e narrativa, e, por fim, é possível colocar as práticas de *binge-watching*[25], *binge-searching*[26] e *speed-watching*[27] como exemplos de excesso enquanto fruição de uma representação nas plataformas de *streaming*.

Dessas três vias, o foco maior da fala de Calabrese (1987, p. 76) recai sobre as duas primeiras quando o autor afirma que elas são "co-necessárias" uma à outra. Dito de outro modo, a relação é simbiótica dado que o conteúdo representado como excessivo, em uma era neobarroca, tende a vir de um contentor também estruturalmente excessivo em sua forma representacional. Tal relação fica ainda mais potente quando se percebe, a partir da afirmação do autor, que o excesso está internamente presente, isto é, seja ele conteúdo representado ou estrutura de representação, em ambos os casos, sua materialidade é demarcada pela endogenia do gosto neobarroco, inclusive, nos meios de comunicação social (CALABRESE, 1987, p. 73).

Em suma, ainda que sejam considerados como "degeneração" ou "produtores de escândalo" em uma determinada época, os elementos configuradores do excesso resistem a ponto de cooptar-penetrar o *zeitgeist* em um processo de reiteração das dinâmicas de desmesura e de excedência na sociedade contemporânea. E, assim, conseguem fazer com que ocorra uma normalização, tolerância ou aceitabilidade do excesso nas práticas culturais, borrando as fronteiras entre o limite e o excesso: ora confundindo-os, ora indistinguindo-os (CALABRESE, 1987, 77-80).

3.2 Excesso como tematização

Com igual importância, mas por caminhos distintos, Dumoulié (2007, 2014) apresenta o excesso em um contexto estético no qual a sua existência é essencial para se compreender a

[25] Prática de consumo de obras no *streaming* que diz respeito à assistência reiterada (em um fluxo que, ao ritmo do espectador, pode dar de vários episódios ou mesma uma temporada inteira em poucas horas seguidas), como afirma Jenner (2014) e Silva (2015).

[26] Diz respeito à prática repetitiva de procura por determinado conteúdo em plataformas de *streaming* em um ritmo de quase "maratona", isto é, a ação lembra o *zapping* da televisão quando o espectador passa longos minutos buscando algo para assistir em meio à grande oferta de produções disponíveis na plataforma e nada encontra (seja porque nada lhe interessa, seja porque o próprio ato de "maratonar" o cansa previamente).

[27] É o fenômeno de assistência de determinados vídeos em plataformas de *streaming* (especialmente YouTube) em um ritmo e velocidade diferente do proposto originalmente pelo emissor que realizou o *upload* do material. Assim, o espectador acelera intencionalmente o vídeo para a velocidade de reprodução de 1.25x, 1.5x, 1.75x e 2x. Ver uma discussão mais aprofundada sobre o termo em Jost (2016a, 2019).

inspiração criativa e a vivência do ser humano enquanto sujeito linguístico. Transitando por entre leituras filosóficas e psicanalíticas, o autor direciona seu olhar para o campo literário como o *locus* do excesso estético, apresentando, já no início de sua arguição, a seguinte crítica:

> Certamente, a ideia segundo a qual cada época faz do bem varia tanto quanto aquela que se faz do belo. Mas é possível apreender desse fato uma constante moral, que constituiria uma base estética-ética, um valor fundamental: a defesa da medida e da moderação. O tratado de moral e a obra de arte, cada qual à sua maneira, tem como objetivo a denúncia do excesso (DUMOULIÉ, 2014, p. 47).

Há, de acordo com o autor, duas possibilidades de compreensão do excesso: pode-se lê-lo enquanto julgamento de valor e pode-se lê-lo enquanto afeto. A primeira visão apresenta o excesso em seu caráter quantitativo e relativo, isto é, existe um padrão referencial anterior que determina (em contexto) o que é aceitável ou repugnante em termos de excesso. A desmedida sob essa ótica não existe em si: "somente a norma prévia dá a medida do excesso" (DUMOULIÉ, 2007, p. 11). Já quando se analisa o excesso enquanto afeto, as características predominantes dessa visão são mais qualitativas e, segundo o autor, demonstram o excesso como "um acesso que se projeta para fora de si, uma forma de êxtase" (DUMOULIÉ, 2007, p. 11). Experiências místicas, divinas, sexuais, religiosas etc. perpassam essa leitura de modo que o excesso afeta os sujeitos como uma força que os impele à ação. Porém, em ambos os posicionamentos, o excesso é caracterizado como uma realidade ontológica da humanidade falante (DUMOULIÉ, 2007, p. 12; 2014, p. 51)

Assim, segundo o autor, se a filosofia se ocupa de debates que abranjam a racionalidade e uma ideia de real que comporta o conhecimento lógico, por conseguinte, ela não apenas exclui o excesso, como o deslegitima a ponto de localizá-lo fora do ser humano e enquadrá-lo em termos como "signo de barbárie", "animalidade" ou "loucura" (ARISTÓTELES, 1999 *apud* DUMOULIÉ, 2014). Como exemplo disso, associar os prazeres do corpo como ilegítimos e falsos perante os prazeres da contemplação e da alma foi outra das estratégias utilizadas pelos primeiros filósofos: prazer e excesso eram tidos como reprováveis (DUMOULIÉ, 2007, p. 13). Dessa forma: "Negar é a melhor maneira de se livrar, com poucos desgastes, do excesso. Ao contrário, a arte e, em particular, a literatura, mostram que o excesso é essencial ao humano" (DUMOULIÉ, 2014, p. 47).

Ao voltar seu olhar para o excesso (que foge ao real lógico), o autor afirma perceber que há um "outro real" tornado objeto da estética. Um excesso de real, algo que não se conforma em elementos racionalizantes do *Logos*, mas que envolve práticas e processos estéticos além de uma mera busca de explicação que excede e escapa à logicidade (DUMOULIÉ, 2007, p. 13).

Dumoulié (2014), novamente, caracteriza a estética do excesso por um viés que privilegia seu caráter ontológico qualitativo, isto é, uma complexidade estética que oblitera o entendimento do excesso como uma simplificação de desmedida quantitativa referencial. Logo, continua o autor:

> A estética tem por objeto de predileção um real em excesso. [...] Esse real que excede o conceito e ao qual se ausenta um significante adequado, é aquele que a filosofia negou ao longo de sua história. A estética nasce da constatação de uma "perda" do real pela razão lógica. [...] Assim, a estética está sempre encarregada de um excesso de real [...] (DUMOULIÉ, 2014, p. 52-53).

E é também por e pela experiência humana, argumenta o autor, que o excesso tem por finalidade significar uma falta, uma ausência, um vazio, uma incompletude. Usando a afirmação "tudo o que é excessivo é insignificante" como metáfora, Dumoulié está interessado em dizer que o ser humano busca preencher o vazio de sua existência por meio da estética, ou seja, procurando dar nexo à vida. Todavia, como esse vazio é irreparável, o excesso entra em cena como possibilidade ilusória e precipitada de, por meio da experiência estética, provocar sensações, afetos e emoções que de alguma maneira intentem significar o vazio incrustado na humanidade. Entretanto, como o autor pontua, essa possibilidade é um mascaramento que desnuda o excesso frente a sua ausência de um significante primeiro, inalcançável, posto que o vazio humano é impreenchível. Como sinaliza Dumoulié (2007, p. 20), o excesso apresenta-se moldado por uma busca de "compensação da dor de viver".

Entretanto, ainda que vazio de um significante primeiro, o excesso produz efeitos de sentido que podem ser observados em três níveis: o excesso temático, o excesso originário da produção estética e o excesso formal ou poético. Situando a discussão no campo artístico-literário, Dumoulié (2014, p. 47-49) exemplifica que o excesso de caráter temático pode ser encontrado, principalmente, a partir da constituição de personagens excessivas (nos mais diversos gêneros como a epopeia, tragédia, comédia etc.) que produzem catarses[28] (tidas como verdadeiras "terapias do excesso") em função de sentimentos e estados de espírito como o furor, a cólera, a obsessão e a violência das paixões que acabam por tematizar as narrativas. Já o excesso localizado na origem da produção estética é ilustrado como "fonte de inspiração" constituinte de uma obra (segundo o autor, "a base da concepção romântica e moderna do gênio" encontra guarida nesse nível de excesso). Finalmente, o excesso poético ou formal estabelece-se

[28] O autor comenta que: "De acordo com a teoria dos humores da medicina antiga, a *catharsis* consiste em purgar o expectador destas duas paixões nefastas que são o temor e a piedade, produzindo-os em excesso no organismo graças ao espetáculo trágico, e que provoca, assim, uma efusão salutar" (DUMOULIÉ, 2014, p. 48).

mais diretamente nas vanguardas culturais e artísticas, a exemplo do barroco justamente por este último nível se traduzir em uma "estética do excesso propriamente dita".

Em um esforço de tensionar o assunto no campo cultural midiático, é possível pensar no excesso temático como um nível correlato ao que Calabrese (1987) apresenta como as vias co-dependentes do excesso enquanto conteúdo representado e enquanto estrutura de representação. Essa aproximação pode ser visualizada na medida em que a tematização do excesso move-se da esfera do conteúdo representado (na conformação de personagens tidas como excessivas em determinados contextos dramáticos) à esfera da estrutura de representação (pelos efeitos de sentido gerados a partir das pulsões excessivas presentes em gêneros, modos ou imaginações que lidam com o excesso em seu âmago). Por isso, é ainda no processo de tematização do excesso que os efeitos de sentido se tornam nitidamente visíveis: "Na realidade, a multiplicação dos significantes, das imagens, dos efeitos retóricos, transforma a linguagem em um teatro que recobre o vazio de uma tal maneira que não cessa de significá-la" (DUMOULIÉ, 2014, p. 49). Tal tentativa incessante de produzir sentido traz elementos estéticos imbuídos de excesso que, segundo o autor, representam uma "máscara do excedente" proficuamente produtora de efeitos. Desse enlace (explícito ou implícito) entre excesso e vazio, notam-se efeitos de sentido, a saber: "[...] o tédio, como frequentemente encontrado em Sade; o carnavalesco e o grotesco, tais como em Rabelais; o humor como em Artaud, ou o cômico suscitado pela admiração dos Sganarelles diante do catálogo donjuanesco" (DUMOULIÉ, 2014, p. 50).

Assim, vazio e excesso não são auto-excludentes, mas convivem em relação de simultaneidade como demonstra a definição de estética do excesso: "Ela é ao mesmo tempo uma estética do demasiado cheio e uma estética do vazio" (DUMOULIÉ, 2007, p. 21). Proposição essa que se aproxima da reflexão já trazida por Calabrese (1987) quando este fala de seus pares conceituais por uma ótica de convivência dos extremos e não de uma completa separação por oposição. "A poética do excesso, compreendida como expressão formal da violência própria do excesso, tem toda aparência de uma estética do excedente, enquanto que na realidade ela faz parte da estética do vazio [...]", afirma Dumoulié (2014, p. 49). Esta aproximação ainda continua quando se observa a íntima relação de contiguidade entre excesso e limite para os pesquisadores como parte essencial do fazer estético (CALABRESE, 1987, p.63; DUMOULIÉ, 2014, p. 53).

Outro ponto de possível acercamento entre os dois autores está na forma como Calabrese (1987, p. 10) define o gosto estético neobarroco enquanto parte de um tempo sócio-histórico tido como "confuso", ao passo que Dumoulié (2014, p. 52) afirma ser a estética, ao mesmo

tempo, a “ciência do excesso” e também a “ciência do confuso”. Por fim, como uma síntese possível do pensamento de Dumoulié (2007; 2014), é possível falar de dois tipos de impossibilidades presentes nas construções axiomáticas do autor: 1) existe uma impossibilidade de preencher o vazio (da existência, de sentido concreto, de vivência) do ser humano que, consequentemente, gera 2) a impossibilidade derivativa do elemento excesso ser ignorado pelo campo da estética, pois ele é uma tentativa ilusória necessária, constante e reiterativa de preencher este vazio ao provocar efeitos de sentido que, precipitadamente, intentam dar significação à vida.

3.3 Excesso estético indispensável e sociedade excitada: sensações e afetos

Se “[...] o que é excessivo é, em si, estético”, como afirma Dumoulié (2014, p. 48), a impossibilidade de não observação do excesso pelo campo estético é reforçada pelo que Mandoki (2013) nomeia como “excesso indispensável”. Tal presença imprescindível do excesso na estética é pensada pela autora não apenas no campo artístico, mas, especialmente, na ordinariedade da vida cotidiana e em espaços biossemióticos como a vida animal. Desse modo, com um olhar extremamente transdisciplinar, a pesquisadora afirma:

> À parte das categorias implicadas (beleza, feiura, magnificência ou grotesco), o excesso está ligado ao estético na medida em que um determinado viés explode e capta a nossa atenção, envolve a nossa sensibilidade e imaginação não somente na poética através da arte, mas também na prosaica[29] da vida diária (MANDOKI, 2013, p. 301, tradução nossa).

Finalmente, a autora reafirma a estranheza inicial que parece estar na visualização do excesso enquanto elemento dotado de um valor estético *sui* generis justamente por ser essa uma tomada de posição à revelia do tradicional entendimento do belo, bom, justo e virtuoso: o excesso “atenta contra o princípio da economia dos meios por sua indulgência no supérfluo, no imoderado, na profusão e na redundância” (MANDOKI, 2013, p. 299, tradução nossa). Todavia, mesmo sendo motivo de um embate entre as proposições apolíneas (proporcionais, belas, virtuosas) e dionisíacas (desmedidas, exageradas, excêntricas) do campo artístico, ainda assim, o excesso sempre promove alguma reação estética, seja ela de repulsa ou de regozijo.

[29] Por prosaica entende-se a estética percebida no cotidiano, no dia a dia, como uma estética indispensável que se localiza no banal diário e se mostra rica em produção de sentidos e com diferentes manifestações (MANDOKI, 1994).

Dessa maneira, independentemente de o excesso ser enquadrado ora como conteúdo representado, ora estrutura de representação ou de tematização, a sensação de apatia é algo que nunca se coaduna à experiencia estética promovida pelo excesso. Por experiência estética (em um sentido que tenta englobar as possibilidades entre o terreno conceitual, âmbito metodológico e plano de configuração das áreas acadêmicas) entende-se aqui o que Valverde (2010) e Schaeffer (2015) discutem como as relações cotidianas singulares e banais nas quais os sujeitos entram em contato com qualquer modalidade ou meio de manifestação estética, em outros termos, independentemente da obra em questão, a experiência estética está intimamente ligada aos repertórios de emoção, prazer e atenção que as pessoas dedicam à determinada fruição. Logo, é possível afirmar que "[...] ninguém pode permanecer esteticamente indiferente frente às manifestações do excesso [...]" (MANDOKI, 2013, p. 299, tradução nossa), posto que, como premissa, "o excesso jamais será esteticamente neutro" (MANDOKI, 2013, p. 301, tradução nossa).

A impossibilidade neutral do excesso parece ganhar ainda mais força quando, a partir de Türcke (2010), entende-se que a sociedade contemporânea passa por um processo de extremo afloramento e estímulo do sensório. Essa sociedade excitada, nos dizeres do autor, não está imune a esse excesso estético indispensável, ao contrário, torna-se impossível não ver como o excesso se materializa, se transborda e se traduz enquanto norma e não apenas enquanto ponto de fuga à deriva do tecido social. Em outros termos, a excitação dessa sociedade se dá a ver pelo volume e consumo de informações que borbotam, produções sonoras e registros imagéticos que jorram em um fluxo inapreensível em sua totalidade de sentido e, ao mesmo tempo, fomentadores do que ele chama de "choque audiovisual" atuante em uma forma de quase eterna repetição.

Mesmo em um contexto marcadamente voltado ao campo filosófico da Teoria Crítica, o olhar de Türcke não se furta a pensar como o a psicanálise, a neurofisiologia, a teologia, a história e tantos outros campos transdisciplinares podem ser necessários à compreensão de como a sociedade excitada lida com o excesso. Sua falar vai ao encontro de entender como hiper-estímulo e de que maneira essa reatualização, pela sensação, da "epifania do sagrado" (vivida pela humanidade em tempos remotos) revelam uma externalização dos modos de enfrentamento, apaziguamento e mesmo anestesia (possível alienação?) ao pavor, ao medo, ao horror. Um horror, na atualidade, muito mais ligado propriamente ao medo de não ser percebido do que necessariamente era o medo do homem (humanidade) e seus antepassados frente à natureza. Por isso:

> [...] se tudo o que não está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido, então isso quer dizer, inversamente, que o rumo vai na direção de que apenas o que causa uma sensação é percebido. (TÜRCKE, 2010, p. 20).

Assim, um espaço onde, retomando a leitura de Berkeley feita por Türcke (2010, p. 65), não apenas importa mais a máxima de "*esse est percipi*" (ser é ser percebido): na lógica da sociedade excitada é necessário compreender o deslocamento das sensações ao mais alto patamar de que "*esse est percipere*" (ser é perceber). "Em outras palavras: quem não tem sensações não é", afirma Türcke (2010, p. 65), isto é, aquilo que não produz sensação inexiste nesse mundo (em um contexto no qual a filosofia das sensações supera todo e qualquer sentido reflexivo apenas pela fruição sensória em irrefreável medida). Tal é o peso das sensações na sociedade excitada que o seu valor de significação ultrapassa na contemporaneidade a noção original meramente restrita à ideia de percepção, apreensão ordinária do mundo:

> Nos dias atuais, entende-se principalmente como sensação aquilo que, magneticamente, atrai a percepção: o espetacular, o chamativo. [...] Também o deslocamento na palavra "sensação" – da percepção totalmente comum para a percepção do incomum e finalmente para este próprio incomum – seguiu este padrão: do geral para o particular. [...] Somente o inconstante se tornou constante: o estado de uma inquietude geral, de excitação, de efervescência (TÜRCKE, 2010, p. 9).

Conseguinte a isso, com a afirmação de que é impossível "[...] vencer a luta pela percepção por meio de sensações audiovisuais", Türcke (2010, p. 69), apresenta então o que ele chama de *sensation seeking*, uma procura excessiva (em um sentido mais próximo de busca viciante) pela sensação mais excitante de maneira obstinada. "As sensações criam a necessidade de outra mais fortes", afirma Türcke (2010, p. 68). Algo muito semelhante ao que é apresentado por Collins (1995, p. 5, tradução nossa) quando este aponta o que ele chama de "arquitetura do excesso" como um fenômeno presente na vida cultural e na era da informação pós-moderna. Dessa forma, o que resta fazer nessa sociedade excitada e persistentemente em busca da nova sensação mais estimulante se não se perder nos excessos normativos (não desviantes simplesmente) que dela emergem? Como ficam, nesse jogo de deslocamentos semióticos termos como excesso, sensação e o afeto? Tornam-se sinônimos ou, por fim, verbetes quase vazios de sentido quando confrontados um ao outro?

Na tentativa de responder indireta e laconicamente esta questão, traz-se à discussão os trabalhos de Lordon (2015) e Safatle (2018), com perspectivas diferentes no nascedouro de suas ideias, mas que, de maneira muito específica, fazem parte da chamada virada afetiva (*affective*

turn), ou seja, uma perspectiva de posição científica que tem repensado o papel do afeto nas humanidades, na comunicação e na sociedade (CLOUGH, HALEY, 2007).

Sendo assim, o afeto para Lordon (2015) está compreendido dentro de uma discussão ancorada tanto em questões econômicas quanto filosóficas, transitando, dessa forma, tanto por autores como Marx e Bourdieu quanto Espinosa. É importante destacar que a reflexão empreendida por Lordon se dá pela tentativa de repensar os cruzamentos epistemológicos e de práticas possíveis entre as ciências sociais e a filosofia. Noutros termos, o autor resgata a importância do afeto e das emoções para debater sobre questões importantíssimas ao âmbito social como o que ele chama de estruturalismo das paixões, ou seja, uma possibilidade de compreensão das estruturas capitalistas e suas complexidades, por exemplo, a partir de seu lado mais "passional", "mobilizador" de paixões, emoções e afetos presentes nos sujeitos que conformam o social. Quer dizer: "[...] não é sem motivo o fato de se conseguir identificar similaridades entre os membros de um mesmo âmbito social, pois as particularidades desses membros são, com efeito, o reflexo de seus afetos comuns (LUZ, 2017, p. 136). Assim, logo no início da apresentação de suas ideias, percebe-se que não é gratuita a afirmação Lordon (2015, p. 7) de que: "A sociedade é movida por desejos e afetos".

Ainda sobre Lordon (2015), faz-se necessário compreender como o seu posicionamento espinoziano explicita a necessidade de separar detalhadamente o que se entende, segundo o filósofo neerlandês, por *conatus* e afetos (LORDON, 2015, p. 64). Em uma tentativa sintetizadora, poder-se-ia dizer que:

> O *conatus* é, portanto, desejo genérico que necessita da afecção para se orientar. À vista disso, as causas que determinam o sujeito a agir de uma maneira particular se relacionam sempre com o que é externo, ou seja, as causas dos anseios particulares são condicionadas pelo que vem de fora. É nesse sentido que Lordon diz que o *conatus* é amorfo, tomando forma somente nas relações sociais. O *conatus* é condicionado por afecções, sendo os afetos os elementos que se seguem das afecções. As causas externas das afecções fazem o *conatus* agir de uma forma determinada, proporcionando certos afetos. Assim sendo, os elementos que mobilizam os esforços de um indivíduo estão relacionados com uma exterioridade que é social. Os afetos produzidos nessas relações são, portanto, reações influenciadas por questões sociais. É desse modo que Lordon quer justificar aquilo que dá nome ao título de seu livro: a sociedade dos afetos. O que Lordon quer é transportar a filosofia de Spinoza para o campo social. Dessa maneira, ele coloca o âmbito dos afetos em escala social, demonstrando como as relações desse tipo afetam os indivíduos em seus desejos e determinam suas ações (LUZ, 2017, p. 141).

Nesse sentido, percebe-se que os afetos – como forças mobilizadoras e potencialmente desreguladoras de uma ordem pré-estabelecida – agem de forma a trazer uma tentativa de

postura das partilhas de afecções que podem levar à reflexão sobre a vida social, sobre as relações de opressão em um espaço social desigual, o mundo do trabalho, por exemplo.

Desse modo, o autor acreditar ser imprescindível trazer à tona uma nova possibilidade de cosmovisão que, ativada pelos afetos, consiga criar meios outros de imaginar e idealizar o mundo. É salutar notar que para Lordon (2015, p. 72), imaginação e ideação fazem parte da vida afetiva de tal forma que, em sua perspectiva de um estruturalismo das paixões, as visões e as valorizações do mundo inequivocamente tangenciam essa capacidade imaginativa e afetiva de transformação. Uma atitude reflexiva que intenta, por assim dizer, interferir na *sensation seeking* apontada por Türcke (2010) como mecanismo de reformulação de uma sociedade excitada. Em outras palavras: "[...] todas as ações dos indivíduos se relacionam, inexoravelmente, com o âmbito social dado [...] atingindo suas escolhas, seus projetos de vida, seus desejos e afetos (LUZ, 2017, p.136). Reafirma-se assim, uma possibilidade de transformação social não pela sensação narcotizante, mas por um afeto despertante que direcione o *conatus*. Já que: "Os afetos são, portanto, condicionados por afetos anteriores, constituindo, então, uma relação de afetos" (LUZ, 2017, p. 142)

É também pela ótica da mobilização dos corpos políticos que em potência geram transformação no seio da sociedade que Safatle (2018) apresenta suas ideias. Todavia, é interessante notar uma diferença bem importante: o autor compreende o afeto pelo campo filosófico, a partir de autores como Hobbes, Hegel e o próprio Espinosa, mas ao contrário de Lordon, Safatle (2018) prende-se muito mais às reflexões de cunho psicanalítico em Freud e de outros teóricos como Canguilhem.

É por meio de discussões que tem no afeto o elemento promotor de aglutinação social que Safatle postula a tese de que os corpos políticos são afetados na sociedade pelo medo, pela esperança e, especialmente, pelo desamparo. É o desamparo enquanto afeto político central (SAFATLE, 2018, p.87) que demonstra como os sujeitos de uma sociedade se veem frente ao Estado, às hierarquias governamentais e aos poderes hegemônicos que comandam os rumos de suas vidas. Assim, para o autor:

> Por outro lado, a própria noção de "afeto" é indissociável de uma dinâmica de imbricação que descreve a alteração produzida por algo que parece vir do exterior e que nem sempre é constituído como objeto da consciência representacional. Por isso, ela é a base para a compreensão tanto das formas de *instauração sensível da vida psíquica* quanto da natureza social de tal instauração. Fato que nos mostra como, desde a origem, "o *socius* está presente no Eu". Ser afetado é instaurar a vida psíquica através da forma mais elementar de sociabilidade, essa sociabilidade que passa pela *aiesthesis* e que, em sua dimensão mais importante, constrói vínculos inconscientes (SAFATLE, 2018, p. 38).

Mais do que propriamente ver no afeto um mobilizador de extrema importância, Safatle (2018) destaca que é a partir dele que será possível repensar e redirecionar o torpor político para a ação, para a mudança social. Novamente, em posição de diálogo com a obra de Türcke (2010), é pela circulação dos afetos que a consciência social e de classe parece erigir-se e fazer com os corpos políticos saiam da situação de subjugamento, opressão ou mesmo do "vício" pela busca de novas sensações estimuladoras da sociedade excitada que vive *no* e *pelo* excesso. "Nossa sujeição é afetivamente construída, ela é afetivamente perpetuada e só poderá ser superada afetivamente, a partir de uma produção de uma outra *aiesthesis*. O que nos leva a dizer que a política é, em sua determinação essencial, um modo de produção de circuito de afetos", define assertivamente Safatle, (2018, p. 38-39). Finalmente, é nessa tomada de compreensão do afeto enquanto parte fundamental do processo de socialização, que a sociedade pode determinar a quem é dado o direito de decisão sobre os afetos acionados (medo, esperança, desamparo etc.) como forma de produção de sentido frente ao mundo em que se vive. Assim, se já é tempo de se questionar o papel do Estado nessa decisão dos afetos de outrem e como aquele que faz a gestão da insegurança social pelo medo (SAFATLE, 2018, p. 101), cabe, então, aos próprios corpos políticos tencionarem a transgressão e serem detentores conscientes do poder dos afetos na mudança da esfera social.

3.3.1 Excesso emocional

O corpo e o papel das emoções, junto ao que mais à frente será chamado de "excesso emocional", também são motivo de observação para Schlaeger (2000). Vê-se aqui, de acordo com o autor, uma preocupação menor em realizar uma minuciosa separação entre a leitura do que é emoção para o que é afeto, sentimentos e paixões. Ao invés de se perder nesse "labirinto de definições", como ele mesmo pontua, seus esforços são levados a se:

> Concentrar nos discursos das emoções como meios nos quais cada cultura posiciona essa parte da agência humana em suas respectivas antropologias. Tais discursos são sempre - de um modo ou de outro – inscritos no corpo – corpo que aqui é entendido, claro, não como uma mera presença fisiológica, mas como uma fisiologia construída e usada de acordo preocupações e necessidades culturais particulares (SCHLAEGER, 2000, p. 1, tradução nossa).

O ato de colocar à margem o reino das emoções como processos fisiológicos que, à primeira vista, são vistos como mera resposta corporal sem legitimidade de mediação e que, na

sequência precisam ser cooptados pelas convenções e pensamento humano racionalizante para, daí sim, ganharem sentido, faz com que a sociedade não perceba a importância a função social das emoções e o que elas fazem *para, pela* e *na* cultura, explicita Schlaeger (2000, p. 2, tradução nossa).

Dessa forma, trazendo questões como "O que define o que é normal e o que é excessivo?" e "Quais as funções sociais do excesso?", o pensador alemão traz ao centro do debate a necessidade de se pensar como as emoções e o excesso[30] operam um atividade mais do que relevante na maneira como as culturas percebem os corpos (e suas reações emocionais "normais" ou "excessivas") em atuação na vida cotidiana. Ao pontuar, de maneira lacônica e extremamente polissêmica, que "O excesso emocional é ubíquo nas culturas humanas" (SCHLAEGER, 2000, p. 4, tradução nossa), o autor abre outras frentes de reflexão para entender como, paradoxalmente, essa relevância é crucial ao tecido cultural de cada sociedade e, ao mesmo tempo, é rejeitada enquanto fonte de saber e experiência na relação conflituosa entre emoção *versus* razão. Assim, trazendo a discussão pelo viés do Ocidente, ele afirma que:

> O pensamento ocidental tem sido dominado por um dualismo corpo-mente e, desde então, grande parte dos esforços para desvendar as implicações dessa significativa preocupação são as medidas disciplinares pelas quais as culturas ocidentais mantinham as emoções sob controle e em grande parte fora da vista. [...] Todavia, os regimes emocionais operados por determinadas culturas não devem ser vistos apenas como instrumentos de opressão, mas também como estratégias de otimização das capacidades do cérebro humano dentro de configurações sociais específicas (SCHLAEGER, 2000, p. 3)

Em um esforço de adentrar essa afirmação para entender os pormenores nela colocados, Schlaeger (2000) faz uso do trabalho de Clément e Kakar, intitulado "*Der Heilige und die Verrückte: religiöse Ekstase und psychische Grenzerfahrung*" (1993), para exemplificar como duas culturas distintas (a francesa e a indiana) lidam de maneira diametralmente opostas como o excesso emocional a partir da tônica do corpo em êxtase. Ele apresenta a trajetória de Ramakrishina Paramahamsa[31] [nascido como Gadadhar Chattopadhyay] (1836-1886), no contexto da Índia, como um homem que demonstrou excessos emocionais a partir de êxtases corporais [como a imposição de inanição deliberada] que foram assimilados social e

[30] Segundo o autor: "Os dicionários das línguas europeias nos contam que excesso deriva do latim *excedere*, isto é, 'exceder', 'transgredir'. Dessa forma, a natureza transgressora do fenômeno é um dado adquirido [em sua origem etimológica] e por implicação, claro, a existência de um padrão, de uma norma aceitável. O mesmo se dá com outra palavra frequentemente usada para descrever o que é considerado excessivo – êxtase, derivado do grego '*Ekstasis*', ou seja, 'estar fora de si', 'estar alienado de si mesmo'" (SCHLAEGER, 2000, p. 4, tradução nossa.

[31] Os excessos emocionais representados no corpo de Ramakrishna puderam ser observados durante o período de sua iniciação no qual, segundo Nikhilananda (1942, p. 28), ele permaneceu por seis meses em estado de contemplação, sem consciência do dia e da noite, com o cabelo todo emaranhado, moscas entrando na boca e nariz, enfim, em um quase estado de corpo morto.

culturalmente como místicos e sagrados, e Madeleine LeBouc[32] [nome verdadeiro: Pauline Lair Lamotte] (1863-1917), no contexto da França, como a jovem que demonstrou e êxtases a partir de representações do excesso emocional [como estigmas espalhados pelo seu corpo] e foi taxada de louca, sendo condenada a viver por mais de 22 anos em hospitais psiquiátricos. Enquanto os excessos emocionais de Ramakrishna foram sinais do sagrado manifestado no corpo, sinais de divina inspiração e, logo, a sociedade hindu o percebeu como um dos mais reverenciados líderes religiosos a ser seguido na época e na contemporaneidade, por sua vez, os excessos emocionais de Madeleine foram vistos como uma enfermidade a ser curada e a sociedade, temendo tais excessos, deveria ser protegida a todo custo de tal perigo (SCHLAEGER, 2000, p. 4, tradução nossa).

Nesse sentido, vê-se que a norma e o excesso dependem de referenciais culturais de absorção ou abjeção e, assim, as funções sociais do excesso são vistas ora como parte do desenvolvimento (elevação) da vida em comum no seio social e celebradas enquanto tal, ora são vistas como uma ameaça que justamente opera como obstáculo ao desenvolvimento racionalizante e demandam medidas controladoras e repressivas (SCHLAEGER, 2000, p. 6, tradução nossa). Por fim, sendo repelido ou aceito, sendo punido ou não, o excesso emocional resiste, continua a existir e, principalmente, continua a moldar (e, às vezes, transgredir) os arranjos sociais postos em disputas de sentido.

3.4 Excesso e transgressão

De todos os autores trazidos à esta pesquisa, a visão de excesso em Bataille é, de longe, a que mais trilha por caminhos que não necessária e exclusivamente são os das Ciências Humanas. Isso se dá porque as múltiplas frentes de atuação do autor se estendem da literatura

[32] Ela era uma pobre operária que viva nos *bas fond* parisienses e seguia preceitos religiosos como voto de pobreza na tentativa de evitar o prazer imoderado e a loucura da vida mundana por influência de Padre Conrad (um franciscano que servia como uma espécie de seu diretor de consciência), como explica Hamon (2019, p. 286). Tudo começa a piorar após a morte deste padre e, assim, a paro-psicose de Madeleine aumenta a ponto de ela ser diagnosticada com histeria, psicastenia, melancolia, agitação maníaca e psicose maníaco-depressiva. Além disso, duas características do êxtase enquanto excesso emocional se apresentam muito claramente na vida da jovem: as automutilações (causas dos chamados "estigmas" que se encontravam em seu corpo e que ela defendia como estigmas da Paixão de Cristo) e a peculiar maneira de andar na ponta dos pés ("[...] que é para ela a marca de "sua eleição divina e de sua assunção celeste" (JANET, 1926/1975b *apud* HAMON, 2019, p. 286)). Durante 22 anos nos hospícios, ela experimenta sucessivamente, em uma acepção próxima a da trajetória de Cristo, "[...] *o equilíbrio, as tentações, a seca, a tortura, as consolações*", destaca Hamon (2019, p. 286).

e da arte ao campo econômico, por exemplo, sendo este último o *locus* escolhido como o nascedouro da concepção de excesso batailliano.

Para tanto, Bataille postula uma tese muito avessa à todas as outras até então discutidas na economia. O autor, contrariando as leituras clássicas que definiam as lógicas de oferta e demanda econômicas como tendo na acumulação o seu cerne de debate, apresenta o excesso a partir de uma noção de dispêndio. As discussões aparecem pela primeira vez, nos anos de 1930, a partir do artigo "*A noção de dispêndio*" (publicado na revista francesa *La Critique Sociale*, em 1933) e são retomadas em profundidade e maturidade anos depois com a obra "*A parte maldita: um ensaio sobre a economia geral*" (1949). Bataille, assim, entende o excesso a partir do que ele chama de gasto, despesa ou dispêndio necessário à manutenção da vida dos sujeitos no tecido social, dos sistemas e fluxos econômicos e, extensivamente, até mesmo ao ambiente das ciências naturais. Criticando a insuficiência do princípio de utilidade clássica, o autor francês anuncia o "princípio da perda" como uma alternativa para pensar a atividade humana além da redutibilidade dos processos de reprodução e conservação (BATAILLE, 2016, p. 21).

Trazendo exemplos desses dispêndios, tidos como improdutivos, o autor demonstra através de uma detalhada explicação como universos e práticas tão distintas entre si possuem uma íntima ligação pelo que ele chama de atividades que têm em si mesmo seu fim. Bataille (2016, p. 22-24), ao falar das joias, do jogo, dos cultos, do sacrifício, do sexo além de seus fins reprodutivos, do fenômeno antropológico do *plotatch*[33] e das artes, aponta o excesso como dispêndio, gasto e perda em um nível de condensador elementar. Em outras palavras "[...] para Bataille não há dispêndio sem excesso, assim como todo excesso implica alguma forma de gasto" (BORGES, 2012, p. 31).

Piel (2016, p. 12) afirma que é "sempre a noção de excesso que está na base" das construções de uma filosofia do homem (humanidade), filosofia da economia e filosofia da história no pensamento batailliano. Ao citar o destaca o didatismo do autor francês, Piel ressalta como Bataille consegue mostrar o excesso enquanto dispêndio necessário ao ir buscar no sol, como um elemento que passa desapercebido da ordinariedade da vida apesar de sua atuação vital na vida do planeta, a seguinte explicação:

> Tratando-se da energia assim considerada como fenômeno cósmico, uma ótima hipótese é lançada: sempre há excesso, porque a irradiação solar, que está na origem de todo crescimento, é dada sem contrapartida: "O sol dá sem

[33] *Potlatch* é um ritual das tribos indígenas do Norte da América (como os Haida, os Tlingit, os Salish e os Kwakiutl) e da Melanésia (Oceania). A cerimônia diz respeito a um festejo religioso concretizado por uma renúncia a todos os bens materiais acumulados pelo homenageado – bens que devem ser entregues a parentes e amigos. A própria palavra *potlatch* significa dar, o que caracteriza o ritual como uma cerimônia de dispêndio, de perda, de oferta de bens e de redistribuição da riqueza. Em muitos casos, os bens são simplesmente destruídos após a cerimônia e, assim, o excesso como dispêndio se mostra o exemplo por excelência discutido por Bataille.

> nunca receber"; há, então, necessariamente acumulação de energia que só pode ser desperdiçada na exuberância e ebulição (PIEL, 2016, p. 12).

Essa discussão do excesso se localiza em uma área que o autor tratou de nomear como "economia geral" (SHAVIRO, 1990, p. 35). Em uma tentativa de sintetizar as ambições argumentativas dessa área, é viável compreendê-la como uma reviravolta no pensamento econômico que, estendido posteriormente ao campo filosófico batailliano, definiu muito bem como o excesso estava presente em todas as esferas (humana, animal, natural, social) como categoria necessária aos processos de sobrevivência e manutenção da vida pelo dispêndio dessa "parte maldita"[34] posto que é "improdutiva".

> A economia geral de Bataille procura [...] falar de economias de perdas, desperdícios, gastos e, acima de tudo, excessos. Mais especificamente, Bataille está se referindo ao que em outros lugares ele chama de homogêneo e heterogêneo. O homogêneo, ou a esfera dominada pela economia, consiste em tudo o que é considerado normal, tudo o que busca fazer da sociedade um fenômeno controlável e controlado. Em outras palavras, é o domínio do trabalho, religião, utilidade, política (partidária), leis, tabus, sexo reprodutivo, verdade, conhecimento. O reino além disso é o do excesso: erotismo, morte, festas, transgressão, embriaguez, riso, dissolução da verdade e do conhecimento [...] (HEGARTY, 2000, p. 33, tradução nossa).

Assim, o espaço da economia geral batailliana, para Hegarty (2000), é a perfeita definição de um "reino do excesso". "Esse reino de excesso é a economia geral, mas a economia geral também é o processo pelo qual o reino homogêneo interage com fenômenos excessivos", afirma o autor (HEGARTY, 2000, p. 33, tradução nossa). Outro dado importante, segundo Zarzosa (2010a, p. 406), está no motivo de Bataille nomear a economia sobre a qual fala como "geral": tal escolha diz respeito a pensar a economia em outras classificações que não aquelas da lógica tradicional baseada em fins particulares ou limitadores, assim, ao contrário, a economia tratada na visão batailliana é uma atividade econômica geral baseada na matéria viva que desperdiça energia, que tem no dispêndio (ao invés da tese do acúmulo) sua maior força argumentativa. Logo: "A economia geral redefine o econômico de tal forma que nem tudo está abaixo do 'econômico', mas tudo faz parte de uma economia entre tantas outras - essa é a economia geral", sentencia Hegarty (2000, p. 33, tradução nossa). É necessário destacar, como afirma Noys (2000) que ao localizar o excesso na centralidade dessa economia geral o que Bataille está expondo, sem sombra de dúvidas, é que o excesso não é um elemento da esfera da

[34] É válido ressaltar como a expressão "parte maldita" também pode ser estendida, na lógica do excesso como dispêndio, ao corpo em excesso, como assinala Borges (2012, p. 89). Uma discussão sobre o assunto é aprofundada no cap. 4 desta tese ("Excesso e Carnavalização", especificamente no tópico 'Corpo em excesso').

individualidade, "[...] mas é algo que permeia todos os sistemas: do individual ao mundo e, daí, ao cosmo" (NOYS, 2000, p. 13, tradução nossa).

Desse modo, é possível perceber como o peculiar trajeto acadêmico e literário de Bataille, notadamente pela ousadia de propor reflexões *sui generis* como as noções de gasto, excesso e dispêndio no campo da economia geral, revela um autor muito à frente de seu tempo. Especialmente porque, desde sempre: "Os sistemas econômicos, políticos e religiosos do mundo moderno se posicionam ativa e, até mesmo, agressivamente pela negação da importância da luxúria e excesso no mundo natural e na vida humana" (KENDALL, 2016, p. 78, tradução nossa). É relevante assinalar, ainda sobre sua trajetória intelectual, como o excesso não esteve restrito às suas reflexões econômicas ou apartado de seu processo de criação artística, pois, como afirma Díaz de la Serna (1997, p. 149, tradução nossa): "É inegável que Bataille quis instalar seu pensamento na vertigem da desordem, do excesso". Já Ffrench (2016), com um olhar voltado especificamente para a produção literária do autor, vai além e ressalta que:

> Georges Bataille é o autor de algum dos mais distintivamente transgressivos e singulares escritos literários do século XX. [...] Os textos ficcionais de Bataille performam o excesso, tanto no sentido dos seus temas e eventos, quanto das suas formas e formatos. Frequentemente incompletos, pontuados por silêncio, fraturados e fragmentados, os textos revelam os limites da linguagem por meio de uma grande ausência de fechamento e conclusão (FFRENCH, 2016, p. 189, tradução nossa).

Com igual importância, as compreensões de excesso e de transgressão são outra maneira do autor se voltar para os fenômenos excessivos e os ligar a assuntos tão complexos como a inevitabilidade da morte, a soberania, a religião, as relações de trabalho[35], a política e o autoritarismo nazi-fascista, a experiência, o sacrifício, o erotismo e os prazeres do corpo. Colocando o interdito como aquilo que é criado para ser desafiado, ultrapassado e transgredido, o autor pontua que: "Há na natureza e subsiste no homem [humanidade] um movimento que sempre *excede* os limites" (BATAILLE, 2017, p. 63). Dessa forma, pensar a transgressão na visão do autor, de maneira indiscutível, traz à tona as relações entre o excesso e a violência como um dos meios de ação dessa transgressão (BATAILLE, 2017, p. 64), todavia, vale ressaltar que: "A transgressão do proibido não é uma violência animal. É uma violência, sim, mas exercida por um ser suscetível de razão [...]" (BATAILLE, 1970-1987 *apud* DÍAZ DE LA SERNA, 1997, p. 79, tradução nossa).

[35] Destaca-se, como aponta Castro (2016, p. 114), que: "Os excessos e os extremos sempre exerceram fascínio, mas foram controlados através da criação dos interditos. Foi a criação dos interditos que possibilitou ao ser humano construir uma civilização organizada sob o signo do trabalho coletivo. Para Bataille, todos os interditos estão relacionados à reprodução e à morte [...]".

Outra ressalva possível sobre o assunto está no que Noys (2000) chama de leitura cuidadosa e crítica do tema da violência em Bataille como forma de não se associar falsa e facilmente as reflexões bataillianas à cultura da violência ou levianamente afirmar que o autor a celebra. "Ao contrário, ao romper com os tabus (violentamente impostos) por meio de uma violência [transgressora], Bataille não está objetivando o aumento da violência, mas ele busca examinar como esses rigorosos tabus geram sua própria violência" (NOYS, 2000, p. 134, tradução nossa).

Nesse sentido, as observações trazidas por Hegarty (2000, p. 109, tradução nossa) e Noys (2000, p. 84-87, tradução nossa) operam, em nível de laconicidade, demonstrando como o pensamento batailliano percebe a transgressão a partir de pelo menos seis grandes vias, ou seja: 1) a transgressão é lida, endogenamente, a partir dos tabus[36] (da morte, do erotismo, do sacrifício, por exemplo) que são questionados/questionáveis (do contrário, se não houvesse tabu, não haveria razão para se ter transgressão); 2) a transgressão é um movimento que sempre excede os limites e os tabus se traduzem como essas limitações impostas, logo, a leitura de um duplo movimento entre transgressão e tabu se voltam para as lógicas de continuidade e descontinuidade simultânea; 3) assim, se a vida existe a partir do tumulto provocado entre as impossibilidades limitadoras do tabu e as possibilidades de ultrapassagem desses limites pela transgressão, vale lembrar, que a pura transgressão ou o puro tabu significam o fim da vida; 4) a transgressão é intencional; 5) a transgressão não pertence ao reino da individualidade tão somente, pois, "[...] mesmo que seja o indivíduo agindo sozinho, a transgressão [...] só pode ocorrer com a perda do eu no outro"; e 6) a transgressão, como fenômeno social, pode se dar a ver por duas subdivisões: a transgressão organizada e a transgressão desorganizada, sendo a primeira exemplificada por festivais, cerimônias e sacrifícios como formas transgressoras fundamentalmente estáveis e que, por sua frequência e regularidade, não afetam a intangível estabilidade da proibição/do interdito já que elas são esperadas que ocorram, e, por sua vez, a segunda é exemplificada por meio das transgressões que saem dos trilhos e ameaçam as ordens do tecido social como momentos de revolta (antes desses mesmos momentos serem cooptados por uma forma de revolução e, aí, se tornarem estáveis).

Por fim, acerca do caráter político e potencialmente transgressor do excesso, é válido perceber como as cosmovisões de Bataille podem ser correlacionadas às reflexões trazidas por Calabrese (1987) e Dumoulié (2007). Enquanto Calabrese (1987, p. 80), descreve o gosto

[36] Porém: "Mesmo que a transgressão e tabu correspondam intimamente à continuidade e à descontinuidade, eles não são fáceis de serem observados enquanto instância separadas e Bataille, por sua vez, é mais sensível à ideia de uma necessária coexistência e mútua dependência da transgressão e do tabu" (NOYS, 2000, p. 84, tradução nossa).

neobarroco como algo "[...] perenemente em suspensão, excitado mas nem sempre propenso à subversão das categorias de valores" do sistema que o conforma (CALABRESE, 1987, p. 80), por sua vez, Dumoulié (2007, p. 15) afirma que "[...] o excesso não é, em si, transgressão. Ele é antes o inverso: sinal de algo que demanda ser integrado, simbolizado" na tentativa de produzir sentido. Em outros termos, a afirmação de Laborie (2007, p. 8) parece sumarizar essa discussão entre estes autores ao mostrar como a eterna potência transgressora do excesso é, por extensão, perenemente frágil: "O excesso é sempre ameaçado de novas petrificações, quando ele perde contato com seu significado e se torna uma linguagem codificada, uma norma".

3.5 Excedente de visão e produção de sentido

Ao entrar no terreno das reflexões de Mikhail Bakhtin sobre o excedente de visão, antes de tudo, faz-se fundamental estabelecer que as bases de orientação sobre esse pensamento encontram guarida nas vias do entrelaçamento do ético e do estético para o autor. Via essa que, durante todo o percurso intelectual de Bakhtin, é expressa como indissolúvel e presente tanto no processo de construção quanto na leitura das formas que o acabamento estético toma em um objeto empírico.

Ao pensar na relação dialógica entre o eu e o outro no mundo, Bakhtin chama a atenção para um elemento muito peculiar na relação de captura do olhar desse outro por mim e de mim por esse outro. Ele aponta que sempre vai haver um excesso de visão do outro sobre mim e de mim sobre o outro de forma que nunca o eu nunca consegue globalmente e de maneira totalizante produzir sentido sobre si sem a contrapartida do outro, este outro que detém algo a mais, ou seja, uma visão sobressalente, um excedente de visão.

> Este *excedente* constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias – todos os outros se situam fora de mim. A exotopia concreta que beneficia só a mim, e a de todos os outros a meu respeito, sem exceção, assim como o excedente de minha visão que ela condiciona, em comparação a cada um dos outros [...] (BAKHTIN, 2000, p. 43).

Logo: "Consequentemente, aquilo que pode ser visto por um, não é acessível ao outro e vice-versa. O inacessível, não é, contudo, inexistente, daí a compreensão de Bakhtin" sobre o excedente de visão possibilitar, pela relação dialógica, algo que é capturado por uma parte sobre outra em relação de coexistência (MACHADO, 2010, p. 277). Assim: "O outro que está fora

de mim é quem pode dar uma imagem acabada e o acabamento[37], para Bakhtin, é uma espécie de dom do artista para seu retratado", afirma Amorim (2006, p. 97).

Seguindo este raciocínio, o termo condensador das ideias de excedente de visão é a palavra russa "*vnenakhodimost*"" cunhada por Bakhtin e que, de acordo com Todorov (1984, p. 99, tradução nossa) significa literalmente "encontrar-se a si mesmo do lado de fora" ou, resumidamente, "encontrar-se fora" (BUBNOVA, 2000, p. 33, tradução nossa). Como um dos primeiros a trazer as discussões bakhtinianas ao Ocidente[38], Todorov traduz o termo para "exotopia", tradução muito valiosa, segundo Amorim (2006, p. 96), já que, do ponto de vista do enunciado e não da língua, a expressão forjada por Todorov é feliz, pois sintetiza o sentido que se produz na obra de Bakhtin e que é o de se situar em um *lugar exterior*". Já em traduções do inglês o termo torna-se "*outsideness*", em italiano é lido como "*extralocacità*", em francês como "*éxotopie*" e em espanhol como "*extraposición*" (BUBNOVA, 2000, p. 33, tradução nossa).

De acordo Machado (2010, p. 277-278) a conceituação de exotopia é controvertida, em grande medida, justamente pelas variadas interpretações e traduções – tidas como exercícios metalinguísticos - que se tem da palavra "*vnenakhodimost*"". Todavia, ela afirma que a despeito das possibilidades truncadas de aplicação do termo a depender da variabilidade de traduções, o que não se pode perder de vista no entendimento de exotopia é: "[...] a noção de movimento, valor maior da categoria bakhtiniana que une quanto separa [...]". Tal noção de movimento (no espaço-tempo) é disposta da seguinte maneira por Bakhtin:

> O excedente de visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, aquém elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se (BAKHTIN, 2000, p. 323).

---

[37] Vale ressaltar a posição de Amorim (2006, p. 97), compartilhada nesta tese, de que: "O acabamento aqui não tem sentido de aprisionamento, ao contrário, é um ato generoso de quem dá de si. Dar de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender".

[38] Os búlgaros Julia Kristeva (1941-), com "*Bakhtine, le mot, le dialogique et le roman*" (1967), e Tzvetan Todorov (1939-2017), com "*Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique"* (1981), são os responsáveis por introduzirem e traduzirem o pensamento de Bakhtin ao mundo ocidental. Por dominarem as línguas russa e francesa, eles também foram responsáveis por traduzir/criar neologismos a partir de termos (correlatos ou não) do vocabulário bakhtiniano: exotopia, intertextualidade, translinguística etc. (traduções/neologismos que nem sempre são consensuais ou bem aceitos do ponto de vista acadêmico). Além deles, a pesquisadora Marina Yaguello (1944-), francesa e russófona, com "*Le Marxisme et la philosophie du langage*" (1978), é outra grande responsável por traduções da obra de Bakhtin/Volóchinov para o meio intelectual do Ocidente (SOUZA, 2002, p. 51-53; ZBINDEN, 2006, p. 12, tradução nossa; SÉRIOT, 2015, p. 22-23). Mesmo no Brasil, a recepção dos escritos bakhtinianos ocorreu, inicialmente, por meio das traduções francesas já que, no contexto do regime ditatorial vivido pelo Brasil (1964-1985), muitas vezes, "um autor soviético só poderia ser lido em tradução ocidental" (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 9).

Outra contextualização importante é o que Amorim (2006, p. 96) apresenta sobre o processo de desenvolvimento do termo exotopia como algo dotado de um excedente de visão diz respeito ao tempo de maturação das ideias de Bakhtin na construção dessa noção conceitual que "[...] já aparece no primeiro grande texto de Bakhtin, o 'Para uma filosofia do ato'. Mas seu texto de base é 'O autor e o herói', publicado na coletânea 'Estética da criação verbal'. Esses dois textos indicam que a idéia de exotopia começou a ser concebida a partir de 1919 e que tomou forma entre 1922 e 1924".

Nesse sentido, Machado (2010, p. 277) relembra o entrelaçamento ético-estético proposto por Bakhtin na feitura do gesto exotópico como um princípio incorporado às suas concepções das relações arquitetônicas: "[...] Estou me referindo às formulações sobre o excedente de visão que Bakhtin situa no processo de criação estética, particularmente do personagem". Particularidade essa, e não exclusividade, que não impede outras acepções do termo a mundos tão complexos como os apresentados por Zoppi-Fontana (2005, p. 110) ao falar que o conceito de excedente de visão retorna insistentemente aos escritos bakhtinianos e é utilizado "[...] para descrever a relação do autor com as personagens do romance, do eu e do outro no acontecimento de comunicação, do leitor atual em relação a obras e culturas anteriores e do cientista (principalmente das ciências formais e naturais) diante do objeto de conhecimento". Mais além da visão do cientista das ciências naturais e sua relação com a exotopia, Silva (2013) aprofunda a ideia que o excedente de visão:

> Trata-se então da diferença entre dois olhares, entre dois pontos de vista. Tal movimento também pode ser observado no trabalho de pesquisa (em ciências humanas) em que o pesquisador analisa o trabalho de outrem acerca de determinado assunto e tenta perceber o olhar de seu pesquisado sobre aquele objeto pesquisado, voltando ao seu "lugar exterior" para elaborar o seu texto (criação estética) sobre o que ele conseguiu captar em sua pesquisa. Nesse momento, a fim de sintetizar o que vê, o pesquisador utiliza-se de seus valores, suas perspectivas, suas impressões, sua formação, para discorrer acerca do que viu (SILVA, 2013, p. 1-2).

Por isso, o termo excedente de visão toma sentido nessa tese a partir da ideia de um posicionamento (espaço-temporal) do pesquisador em relação ao seu objeto pesquisado. "A contemplação estética e ato ético não podem abstrair o fato de que o sujeito desse ato e dessa contemplação artística ocupa na existência um lugar concreto, único", afirma Bakhtin (2000, p. 44). Em outros termos, o excedente de visão opera-se aqui como um gesto exotópico no qual o pesquisador aproxima-se de sua obra, modelando-a, fragmentando-o, analisando-a e reconstituindo-a por um modo de vê-la além das ideias postas na superfície da cena e intencionadas pelos roteiristas, produtores, diretores e todo o corpo produtivo da minissérie "*Amorteamo*". É dizer que as vozes aqui encontradas levam em consideração de importância os

modos pelos quais a obra o *afeta*, ou seja, o que e como a obra *fala* e se *dá a ver*, *ouvir* e *sentir* ao pesquisador, sendo este último, todavia, o detentor de um excesso de visão (analítica) que orquestra essas vozes e possibilita que os processos de sentido sejam inteligíveis para além do que aquele projetado apenas no processo original de exibição, circulação e fruição da trama. Tal orquestração estética e ética das vozes permitida pelo excesso de visão possibilita ao pesquisador o duplo movimento de se aproximar e se distanciar[39] do objeto, sem, contudo, confundir as vozes ou mesmo imiscuir-se tanto nesse processo de análise que a sua própria voz analítica seja irreconhecível ou perca a autoridade organizativa que tem sobre o texto em análise: "Importante ressaltar que esse diálogo não é simétrico e aqui reaparece o conceito de exotopia. O pesquisador [no contexto das Ciências Humanas] deve fazer intervir sua posição exterior" (AMORIM, 2006, p. 100). Logo, a intervenção do pesquisador e sua autoridade organizativa não pode ser perdida de vista, justamente, porque deve-se ver o excesso constituinte do excedente de visão como uma vantagem e não como desvantagem analítica, lembra Shepherd (1993). Desse modo, usa-se, nesse sentido de aplicação do conceito entre o pesquisador e seu objeto, o que Morson e Emerson (2008, p. 258) qualificam como excedente de visão *direcionado*:

> O excedente direcionado é o excedente do bom ouvinte, alguém capaz de um "entrar vivo" (*vjivanie*). Requer "uma compreensão ativa (não uma duplicação), uma disposição para ouvir" [...]. Sem tentar finalizar o outro ou defini-lo de vez, usa-se a 'exterioridade' de alguém [ou de algo] e tenta-se fazer o tipo certo de perguntas. [...] provoca-se ou convida-se esse outro a revelar-se e a desenvolver-se.

Por fim, entende-se aqui essa relação exotópica entre o pesquisador e o objeto de análise como uma relação complexa e cheia de fios dialógicos, isto é, uma legítima relação do "eu" e do "outro". Algo que, nas palavras de Bubnova (2000), é mais do que caro ao pensamento bakhtiniano: "O mundo das relações entre eu e o outro é gerador de valores inerentes a sua interação: princípio interpessoal de uma futura noção de ideologia, que posteriormente o filósofo colocaria levando a problemática da alteridade até a dimensão social" (BUBNOVA, 2000, p. 18, tradução nossa).

Desse modo, sendo a questão do "eu" e do "outro" algo muito relevante na obra bakhtiniana, ela merece, em termos comparativos, uma correlação pontual com as questões de alteridade na visão de outro autor que também já foi trazido à discussão, isto é, Georges Bataille. 'Em um esforço de correlacionar pontos de contato entre as obras de Bataille e Bakhtin, a

[39] Pensa-se aqui o termo distanciamento a partir da tradução literal de Paulo Bezerra do termo russo como a "distância concreta só de mim e de todos os outros indivíduos" e, por conseguinte, reiterada como "distância" e "distanciamento" (MACHADO, 2010, p. 231-232).

investigação trazida por Khorev (2000), traz à tona o entendimento do excesso como um elemento caro à produção intelectual dos autores. Especialmente a partir do surgimento do termo "heterologia"[40], nos anos 1930, como um conceito nominalmente comum às obras bakhtiniana e batailliana. Khorev (2000, p. 1, tradução nossa) afirma ainda que: "Ambas as heterologias, tanto a Bataille, quanto a de Bakhtin, essencialmente lidam com forças centrífugas e fenômenos desconstrutivos em relação à autoridade-centralidade literária, linguística ou estruturas sociais". O autor destaca ainda que: "A concepção de exterioridade de Bataille no contexto do problema do Outro é baseada na mesma premissa inicial que a de Bakhtin" (KHOREV, 2000, p. 277, tradução nossa). Assim, tal zona de possível contiguidade entre o pensamento dos dois autores está, sim, na reflexão sobre as relações sociais, o excesso (*surplus/excess*) e a alteridade, como afirma Khorev (2000), porém, o autor destaca que a visão de excesso para os dois autores não é confluente:

> Já neste nível de interpretação, é possível ver o quão radicalmente diferente é o conceito de exotopia em Bakhtin a partir do excedente (os despojos da apropriação) em relação à exterioridade provisória em Bataille e sua indissociável ligação com o excesso (a manifestação de gasto e sacrifício) (KHOREV, 2000, p. 279, tradução nossa).

O pesquisador ainda debate o processo de diferenciação entre Bakhtin e Bataille, explicando o porquê do uso do *surplus* bakhtiniano (excedente de visão), nas discussões que pensam a noção de exotopia, ser um termo mais exato contextualmente do que o *excess* (excesso) batailliano. Essa escolha se dá, segundo o autor, por uma motivação etimológica a partir da tradução de algumas das obras bakhtinianas diretamente do russo ao inglês, feitas por Vadim Liapunov, e porque o uso do termo excedente apresenta uma diferença qualitativa em comparação com o sentido da palavra excesso no vocabulário batailliano (KHOREV, 2000, p. 300). Algo que, consequentemente, interfere, mesmo que ligeiramente, na forma como as produções de sentido são pensadas em ambos os autores.

Dessa forma, em Bakhtin, os processos de produção de sentido só podem existir se houver a materialidade linguística ou, dizendo de outra maneira, a interação e a produção de sentidos só podem ocorrer por meio de enunciados efetivamente ditos. Sabendo que tal materialidade não está circunscrita a determinadas áreas linguístico-literárias, este trabalho busca compreender como a produção de sentido está também na cultura audiovisual, como em uma minissérie. Esta materialidade é vista, desse modo, nos termos que dizem respeito ao nível

[40] Para Khorev (2000, p. 305, tradução nossa): "A heterologia, tanto em Bataille quanto em Bakhtin, é posta desde o início como anti-sistemática, pelo menos no que diz respeito ao sistema tradicionalmente estabelecido de normas sociais, políticas, culturais e linguísticas".

diegético, isto é, quando se pensa em diegese pensa-se tempo e espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelas produções de sentido criadas entre a obra e, neste específico caso, o analista/pesquisador. Acerca das limitações de observação do pesquisador, quando de sua localização a partir do excedente de visão, faz-se necessário lembrar do que Crary (2012, p. 15) chama a atenção ao falar que: "Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições". Além disso, pensando aqui no contexto das limitações de pesquisa e observação, o autor ainda reafirma que: "Nunca houve e nunca haverá um observador que apreenda o mundo em uma evidência transparente. Em vez disso, há diferentes arranjos de forças, menos ou mais poderosas, a partir dos quais as capacidades de um observador se tornam possíveis" (CRARY, 2012, p. 16).

Os estudos sobre os processos de produção de sentido, mesmo que muitas vezes imaginados como tal, não são um marco teórico exclusivo da Linguística ou dos Estudos Literários, mas podem ser investigados e observados a partir de empirias de outros campos (ZBINDEN, 2006, p. 7, tradução nossa) como a História, a Filosofia, Ciências Sociais, Cultura Popular, Ciências da Comunicação e, por conseguinte, as áreas da linguagem e estética audiovisuais. Tal afirmação também é embasada pela fala precisa de Brait (2005, p.88), ao comentar que para além do recorte matricial linguístico-literário, as buscas "das formas de construção e instauração do sentido" também podem ser perpassadas por "um conjunto de dimensões entretecidas e ainda não inteiramente decifradas", espaços ainda não investigados nos quais os processos de produção de sentido podem estar em qualquer discurso, gênero, campo ou outro marco teórico fundante.

Assim, redobra-se o cuidado ao tensionar tais conceitos e reflexões com foco nos discursos e mensagens apresentados na ficção televisiva, mas também se consegue entender que a procura ensejada pelo problema de pesquisa tem amparo em visões outras que procuram "explorar a idéia e centrar a discussão de que a linguagem não é falada no vazio, mas numa situação histórica e social concreta, no momento e no lugar da atualização do enunciado" (BRAIT, 2005, p 88). Por isso, a necessidade de observação da instância articuladora e relacional que não permite observar o objeto e o *corpus* analítico de forma descolada da história, do tempo particular e do lugar de geração do enunciado, sem se esquecer, de igual modo, da importância que a sequência de envolvimentos intersubjetivos tem ao se ligar e se tocar àquele enunciado produzido, distribuído e exibido em lógicas próprias e em gramáticas específicas da televisão.

Pensar a produção de sentido, como relembra Volóchinov (2017) revela uma ótica interessada em desvendar de que maneira a palavra pode ser significada em sua plenitude, diferenciando, neste processo, as noções de tema e de significação. Assim, teríamos a concepção de que um sentido definido e único (uma significação unitária) é uma propriedade que está a cargo de cada enunciação como um todo. Chega-se ao que podemos chamar de sentido da enunciação completa como o seu tema: o tema deve ser único, senão o for, não há meios de ocorrer a diferenciação da enunciação. Posto isso, é possível notar que o tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável, isto é, ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta, contextual e não-universalizante que deu origem à enunciação (VOLÓCHINOV, 2017). Enunciados e enunciações que são envoltos por condições de linguagem marcadamente diversas e imbuídos de vozes sociais (a heteroglossia) que os conformam como são.

Entretanto, pensar a questão dos processos de produção de sentido atrelados à relação simbiótica entre melodrama, carnavalização e fantástico, sem se levar em consideração a especificidade da cultura televisiva e da estética televisiva, não dá a possibilidade de que um olhar comunicacional sobre o objeto e o *corpus* seja explicitado numa pesquisa como esta. Por isso é importante atentar-se que as redes intertextuais diegéticas atuam numa ótica dialógica entre produtos e processos comunicacionais vislumbrados na ficção televisiva. E mesmo que a televisão raramente seja considerada "relevante" quando o tema da discussão está voltado à estética ou não seja vista como "séria" o bastante para que tal discussão possa ser feita (FAHLE, 2006, p. 190), ainda assim, é preciso que a estética televisiva seja trazida à tona como um espaço de discussão fundamental à comunicação e às gramáticas televisuais. Ou como comenta Omar Rincón (2007, p. 30, tradução nossa), a televisão "é uma cultura em si mesma, mais do que pelos próprios conteúdos *"cultorosos"* que ela transmita". E tal cultura televisiva pressupõe pensar em uma televisão de modo que as relações de poder, as trocas simbólicas, a reformulação de conceitos e paradigmas sociais, possam ser rediscutidas em um novo âmbito que não se limita às comparações entre a TV e outras expressões artísticas tidas como "superiores". É o que Colombo (1976, p. 96, tradução nossa) já pontuava há quase 50 anos ao discutir o que ele chama de uma cultura da comunicação visual da TV. Ao falar da questão, o autor italiano destaca que muitas são as respostas "alopáticas" provenientes da literatura sobre comunicação de massa que focam, de forma moral e preconceituosa, apenas no nível do juízo de valor (para definir em ideias ultrapassadas de alta e baixa cultura o que é bom ou não) ou, de maneira mais sutil e progressista, por meio de análises e interpretações de conteúdo ou mensagens televisivas tidas como "de qualidade", logo, como representantes de uma legítima cultura televisiva.

4. EXCESSO E TELEVISÃO

Discussões sobre o fim da televisão ou mesmo sobre a perda gradual de sua relevância para a sociedade de consumo são uma constante no mundo acadêmico e mercadológico da comunicação social. Em uma guinada forte o bastante para ser digna de atenção, é nítido ver como o *streaming* e suas plataformas têm reinventado práticas, processos e produtos comunicacionais do tempo presente como, por exemplo, a questão da reassistibilidade[41] (INNOCENTI; PESCATORE, 2014, LADEIRA, 2016; SMITH, TELANG, 2017).

Todavia, não são poucos os teóricos que, ao se encantarem com o "novo", logo se adiantam a proclamar o breve sepultamento desse meio, a TV, ou ao menos explicitar fervorosamente que os seus dias de glória já estão próximos do fim. Como arautos que anunciam uma tragédia iminente, essas vozes trazem equivocadamente furtam o olhar para a importância do meio televisivo ao tecido social de um povo, ignoram bases muito complexas de adaptação, continuidade, ruptura e inovação dos processos narrativos, discursivos e tecnológicos do próprio meio.

Exemplos de críticas e contrapontos à ideia superficial de um desaparecimento urgente da TV tocam, muitas vezes, em pontos cruciais de como é necessário um aprofundamento do entendimento social, cultural, antropológico e comunicacional para, a partir daí, realizar leituras que realmente balizem o peso da televisão na contemporaneidade. Uma reflexão que deve ser feita, no entanto, sem se esquecer o quão grande é a potência agregadora da conjunção de novas estéticas alheias à emissão televisiva e em como as estratégias de cooptação, ressignificação e remediação das linguagens midiáticas externas à TV são realizadas cotidianamente. Como rememora Stallabrass (1996, p. 195, tradução nossa): "A televisão como um todo deve ser objeto de consideração. Os recursos e possibilidades culturais abertos a diferentes conjuntos de espectadores variam de acordo com o tempo e as circunstâncias, mas a onipresença da televisão e de seus produtos associados nunca deve ser esquecida".

Logo, pensar a ontologia da televisão, como propõe Shuster (2017), é tentar equilibrar os extremos que apontam a completa dependência dos elementos do cinema como predecessores legítimos e superiores à estética televisão *versus* aqueles que não pensam a possibilidade de combinação entre um arcabouço cinematográfico e televisivo que consiga respeitar as particularidades de cada meio. Em outras palavras: [...] cinema e televisão tornaram-

[41] Ato de rever, intencionalmente, mais de uma vez uma obra para ter um processo de fruição diferente da primeira leitura da obra. Maiores informações para o termo são encontradas em Mittell (2011).

se entrelaçadas histórica e esteticamente em um modo que sugere um novo meio, um meio que combina elementos – automatismos - um do outro. [...] Note que as conexões entre esses meios é a melhor forma de entendimento [...] da 'nova televisão'" (SHUSTER, 2017, p. 46, tradução nossa).

Assim, torna-se límpida a reflexão – historicamente ligada às transformações, surgimentos e relações de convívio mútuo entre "velhos" e novos" meios comunicacionais ao longo dos séculos – de que quem anuncia o *boom* tecnológico, o *streaming*, a realidade virtual, a experiências de imersão em rede, entre outros pontos como os potenciais carrascos responsáveis pela derrocada da televisão, na verdade, tem seu olhar obliterado pela afã da inovação. Ignoram, por fim, o papel das mediações ainda vivo e forte, que tem no discurso televisual um dos seus maiores motivadores do consumo de informação em larga escala, da fruição estética e de modos de lazer e entretenimento, dos processos caros à construção das identidades nacionais, além, claro, da conversação diária de uma audiência significativa ao redor daquilo que é apresentado na programação televisiva (trocas, essas, que podem ser mediadas ou não por outros aparatos, ritualidades, tecnicidades e sociabilidades midiáticas compartilháveis à emissão original da TV).

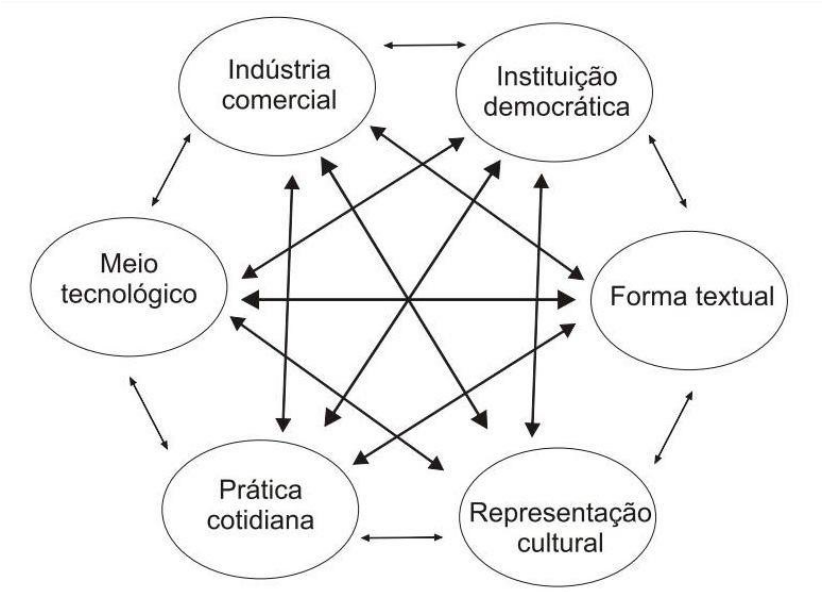
Autores como Casetti e Chio (1999), Missika (2006), Lotz (2007), Carlón e Fechine (2014), Carlón e Scolari (2009), Katz (2009), Miller (2009), Buonanno (2015), Torres (2016) e Lage (2017) têm colocado o assunto em pauta, com visões nem sempre consensuais, acerca de como é possível refletir sobre o estatuto de relevância e continuidade da televisão nos dias que se seguem como a (co)protagonista da cena midiática massiva. Em um caminho também preocupado com as questões acima expostas, Mittell (2010) procura estabelecer um diálogo que permita aos "apocalípticos" e "integrados" observarem como a televisão é um meio complexo, um veículo que por si só já é multifacetado. Logo, o consenso ou dissenso sobre o futuro ou não da TV tende a perder fôlego para dar espaço a algo maior: o que afinal é a televisão? Quais são as frentes de trabalho executadas por esse meio? Enfim: o que define a televisão enquanto um meio de comunicação?

4.1 As seis facetas da televisão

Com o objetivo de responder as perguntas feitas assim, Jason Mittell (2010) postula seis facetas possíveis de apreensão da televisão enquanto meio, utilizando como referência o

circuito da cultura de Paul duGay. Mesmo fazendo parte de um contexto estadunidense, as reflexões trazidas por Mittell (2010, p. 2) podem ser estendidas a outros cenários desde que se leve em conta as devidas realocações contextuais de cada país segundo as peculiaridades, limitações e potencialidades de suas televisiografias (MUANIS, 2015). Ou como pontua Rocha (2016, p. 16): “Para Mittell, todas essas dimensões são centrais às funções da televisão na cultura americana. Mas nossa proposta é pensá-las como fundamentais à televisão de muitas sociedades, inclusive, a nossa [brasileira]”. A figura a seguir (figura 1) retrata esse entendimento:

Figura 1 - As seis facetas da televisão



Fonte: Mittell (2010, p. 9) - conteúdo / Rocha (2016, p. 16) - imagem e tradução.

Mesmo fazendo parte de um contexto estadunidense, as reflexões trazidas por Mittell (2010, p. 2) podem ser estendidas a outros cenários desde que se leve em conta as devidas realocações contextuais de cada país segundo as peculiaridades, limitações e potencialidades de suas televisiografias (MUANIS, 2015). Ou como pontua Rocha (2016, p. 16): “Para Mittell, todas essas dimensões são centrais às funções da televisão na cultura americana. Mas nossa proposta é pensá-las como fundamentais à televisão de muitas sociedades, inclusive, a nossa [brasileira]”.

A primeira faceta da televisão se localiza a partir da **indústria comercial**, ou seja, antes de tudo é preciso compreendê-la dentro de um sistema financeiro, dentro de uma ótica voltada às políticas econômicas que têm no lucro o seu fundamento final. Outro ponto a ser observado é a singularidade das rotinas produtivas de trabalho (ergologia) no fazer televisivo. Desse modo,

seja por meio de sua própria programação (com a venda de horários para a publicidade (privada/governamental) ou assinatura de TV a cabo, por exemplo) ou através de meios derivativos de sua emissão (produtos licenciados, vendas de *e-commerce* ou mesmo as plataformas de *streaming* das emissoras como braços de produção e distribuição de conteúdo original ou licenciado).

A segunda faceta tem na **instituição democrática** um dos aspectos mais importantes (e, por isso mesmo, complexo) de se encarar o fazer comunicativo aliado à uma ideia de responsabilidade social das emissoras com a informação de qualidade, objetiva e sempre atenta aos interesses do bem-comum público como, por exemplo, a imparcialidade na cobertura de processos eleitorais. Aqui pode ser discutido ainda como os canais de televisão, no caso brasileiro, partindo de uma concessão pública, necessitam ser repensados por outra lógica que não a dos oligopólios familiares. Regulamentação dos meios de comunicação, crítica mídia, liberdade de expressão, liberdade de imprensa, comunicação pública e combate aos processos censórios (induzidos ou auto implantados) também fazem parte dessa dimensão.

Já a terceira faceta se estabelece pelas **formas textuais** da televisão terem um tom de especificidade em relação às outras mídias circundantes, é dizer que aqui se reconhece o caráter *sui generis* do discurso, da narrativa, dos gêneros, dos formatos, dos modos de endereçamento, dos regimes estéticos de visualidade, das formas de registro (gravado, ao vivo, ficcional, factual, lúdico), da sua leitura enquanto documento histórico, dos fluxos, dos processos de estilização, entre outras características peculiares provenientes da emissão televisiva. Nesse espaço interessa muito como as formas textuais ganham proeminência quando se coloca em questão a poética televisual e seu pareamento ao mundo real das práticas televisiográficas de um país ou emissora. Sobre o assunto, o autor afirma:

> Minha abordagem própria de poética é influenciada por um modelo de circulação cultural no qual as práticas da indústria televisiva, audiências, críticos e criadores trabalham conjuntamente para moldar as práticas da narratividade e, portanto, questões sobre a forma não estão restritas somente à esfera do texto, elas também estão profundamente conectadas aos contextos (MITTELL, 2015, p. 5, tradução nossa).

A quarta faceta, por sua vez, trata das **representações culturais** colocadas em cena pela televisão ao refletir e refratar o mundo, seus valores sociais e, especialmente, duas questões de suma importância: a ideia de identidade nacional e a representação de grupos ao largo dos espaços de poder hegemônicos. Essa dimensão é indubitavelmente um espaço disputa de sentidos e uma arena de tensões. Logo, a questão, se estende para, pelo menos, dois outros pontos: representações estanques e as consequências disso como resultado de percepções

estereotipadas de determinados sujeitos e grupos sobre outros. Assim, pode-se pensar a televisão a partir de leituras culturais cristalizadas que veem nos processos de estereotipia o atalho como modo de (sub)representação de minorias (políticas e/ou quantitativas em relação ao todo nacional, regional, etc.) como mulheres; crianças e idosos; pessoas negras; pessoas de classes sociais baixas; pessoas da comunidade LGBTQIA+; pessoas com deficiência; pessoas de religiões de matrizes islâmicas, africanas; grupos étnico-raciais como os indígenas, ciganos, aborígenes, latinos, orientais, curdos, palestinos, entre outros.

Sob outro ângulo, a quinta faceta percebe a **prática cotidiana** como aquela relacionada a pervasividade do discurso televisivo na vida comum, nas relações sociais ordinárias e nas rotinas diárias de conversação (face a face ou mediadas por outras tecnologias) sobre a TV e seus produtos. Seja na ambientação doméstica, no trabalho, na escola, nas igrejas, nos transportes públicos ou na rua, a televisão (em variados meios de acesso que não apenas a tradicional emissão via aparelho televisor) constitui-se parte do tecido social. Além disso, temas como literacia midiática e as competências de leitura do público são centrais nessa dimensão, principalmente, a partir de estudos de audiência e de recepção. A prática cotidiana dos rituais de assistência, fruição, consciência do agendamento midiático e criação de mecanismos de negociação/assimilação dos textos, mensagens e ideologias que as pessoas recebem diuturnamente pela TV recebem especial atenção nessa dimensão da televisão. “A cultura televisiva é inescapável, mesmo para aqueles que não tem um aparelho televisor”, criticamente relembra Stallabrass (1996, p. 206, tradução nossa).

Finalmente, a sexta e última faceta da televisão reside no seu entendimento enquanto **meio tecnológico**, ou seja, a televisão como uma tela ainda muito importante para o compartilhamento da atenção dos espectadores em meio à uma miríade de outros conteúdos ofertados da paisagem midiática atual. Mittell (2010) chega a citar o uso da televisão, em uma lógica remediadora de *gadget* como o aparelho que fornece visualidade e sonoridade plásticas aos vídeos games e DVDs. Em uma atualização desse pensamento, é possível perceber essa dimensão a partir do quão inteligentes têm ficado as televisões (*smart televisions*) a ponto de serem, não raras as vezes, o veículo condensador da ritualística de assistência de plataformas de *streaming* (como Netflix, Globoplay, Amazon Prime Video, Hulu, Apple TV+, Disney+ etc.) e mesmo conexão direta na apresentação de vídeos do YouTube e outros site de vídeo sob demanda como Facebook Watch. Aqui também se centram ainda as discussões sobre os sistemas televisivos analógicos (NTSC, PAL e SECAM), com destaque, na contemporaneidade, para pesquisas que têm na televisão digital e interativa seu maior foco de investigação (na compreensão dos sistemas digitais como ATSC, DVB, ISDB e DTMB). Entrelaçamentos do

continuum criado pelas relações entre os mundos analógico e digital que também oferecem, nessa dimensão da televisão, um espaço oportuno de questionamentos sobre a expansão das práticas transmidiáticas. Algo que, como bem pontua Stallabrass (1996, p. 189, tradução nossa), faz com que se pense no estilo, nos modos de endereçamento e na programação televisiva também a partir das mudanças e reformulações produzidas pelas tecnologias e não somente nas questões de mercado e marketing.

Por fim, uma ressalva pertinente trazida por Rocha (2016) reforça o pensamento de que as seis facetas da televisão apresentadas pelo autor precisam ser consideradas globalmente já que "[...] nenhuma função sozinha teria a prioridade sobre as demais na explicação do complexo funcionamento da televisão [...]". Todavia, a mesma autora chama a atenção para o fato de que "[...] na prática, esse exame multifacetado do funcionamento televisivo é algo que requer o envolvimento de muitos estudiosos e de uma teia de operações amplas, duradoura e complexa". Assim, sabendo da impossibilidade limitadora de abarcar todas as seis facetas expostas por Mittell (2010), esta tese centraliza sua observação empírica em duas instâncias: a televisão enquanto forma textual e, com relevância secundária, a televisão enquanto *locus* de representação cultural.

Estão também nestas duas instâncias escolhidas, de modo direto, os esforços trazidos para contextualizar o discurso televisivo entendido em sua particularidade ficcional no processo de produção de sentido. Conseguinte, por discursividade televisiva o que se entende aqui é o que Cingolani (2006) estabelece ao afirmar que:

> [...] a perspectiva reivindicada, em específico com o termo discursividade, se ocupa das relações de sentido. Sentidos que, como se sabe, têm uma manifestação material, para o qual as considerações acerca das operações através das quais certas maneiras se tornam significantes é uma preocupação persistente [...] (CINGOLANI, 2006, p. 9, tradução nossa).

Dessa maneira, refletir sobre a junção de objetivos teóricos e práticos com foco na especificidade do objeto ficcional audiovisual é pensar em uma cultura televisiva que lida com códigos próprios, com uma linguagem narrativa e técnica singular e com características que não devem ser confundidas (e, muito menos, comparadas na análise da emissão televisiva) com outras áreas da audiovisualidade. Assim, no campo metodológico, a televisão e seus conteúdos são mais do que produtos meramente verbos-visuais ilustrativos, eles são partes específicas da cultura audiovisual dos meios. E é neste tipo de cultura audiovisual que a relação simbiótica entre o melodrama, a carnavalização e o fantástico servem como *locus* para a produção de sentido em "*Amorteamo*", ou seja, a hipótese principal deste trabalho que vê o excesso como o

elemento central do processo simbiótico que une as três cosmovisões na diegese da obra em estudo.

4.2 Excesso hiperbólico e excesso semiótico

A ideia superficial de um produto audiovisual ser lido como "brega", de "mau gosto", tratar-se de "uma obra menor" e, por isso, não ser "digna" de uma reflexão mais aprofundada é frequentemente associada ao melodrama quando uma perspectiva sobre "televisão de qualidade" é colocada como tópico central de uma conversa cotidiana (THORBURN, 1976, p. 595). Ainda no campo das senso comum diário, é curioso perceber como essa questionável pressuposição (a "inferioridade" das obras melodramáticas na TV) pode ser observada justamente quando o termo "excessivo" entra em cena para justificar a afirmação de juízo de gosto. Tal designação opera como um adjetivo pejorativo dado o fato de que telenovelas, minisséries, *soap operas* e afins da TV aberta, por exemplo, são entendidas como melodramas "excessivos" em oposição às obras tidas como mais "realistas", "verdadeiras", "mais sofisticadas" ou de "maior qualidade" (como algumas séries do *prime-time* televisivo de canais fechados e de plataformas de *streaming* frequentemente são apontadas e adjetivadas como tal).

A televisão, afirmam Martín-Barbero (2009) e Fahle (2006, 2018), historicamente carrega em si um desprezo e mesmo uma deslegitimação cultural quando se trata de compreendê-la como um produto e processo estético relevante.

> A discussão sobre a estética televisiva, por sua vez, para além de herdar da estética esta instabilidade e intangibilidade intrínseca, ainda precisa lidar com o fato de a própria TV ter uma trajetória marginal em relação às outras mídias, neste sentido. Ainda que seja uma das mídias que mais traduzem a sociedade capitalista em que nasce e que tenha "inspiração estética no rádio, imprensa escrita, no cinema e no teatro [...] mantendo um estilo próprio" a televisão parece ter que percorrer uma via mais longa para chegar ao mesmo patamar de legitimação das outras (MISSIKA, 2006 *apud* TORRES, 2016, p. 49).

Por isso, não se torna muito difícil perceber que um dos aspectos presentes na construção do termo "excessivo" tem como padrão a sintetização (e eufemização) de uma certa visão de qualidade[42] pouquissimamente associada às produções referidas como "exageradas",

[42] Muanis (2015) exemplifica de maneira muito lúcida o assunto ao tratar do conceito de qualidade a partir da ideia de textos primários, secundários e terciários da televisão em Fiske (1987). A saber: textos primários são entendidos como o texto da trama em si; textos secundários podem ser vistos como os materiais de divulgação ou que se

“histriônicas”, “hipersensíveis”, “comoventes demais” e “emocionalmente inebriantes”. Assim, é justamente sobre as possibilidades de entendimento do excesso no contexto televisual que a discussão de Fiske (1987, p. 90) se volta para mostrar como o discurso televisivo é imbuído dessa excessividade em dois planos: o excesso hiperbólico e o excesso semiótico. Enquanto o excesso hiperbólico se centraliza em um dispositivo textual específico (programas que contém o excesso como uma forma de exagero), o excesso semiótico tem caráter mais generalista e se apresenta em toda a emissão televisiva e não apenas em um programa ou outro. Apesar dos diferentes *loci* de atuação, ambos os excessos são extremamente polissêmicos, afirma Fiske (1987).

De maneira mais pontual, vê-se o excesso hiperbólico nas caraterizações de personagens melodramáticos e, especialmente, no modo de encenação e no modo de estetização (tanto das configurações histriônicas de algumas das personagens quanto da composição cênica que acompanha um excesso de *closes*, músicas e ambientação sonora que direciona à emoção etc.). Em outros termos, é notável que ocorre um diálogo entre esta visão de Fiske e o que comenta Baltar (2013, p. 63) sobre o excesso se apresentar como um *insert* a partir do uso reiterado e saturado de elementos que geram simbolizações no nível da imagem e/ou do som melodramáticos (isto é, como estratégia estética produtora de sentidos). Acerca do assunto, é importante ver como o estilo de atuação de *soap operas* (e, aqui, por extensão, de algumas telenovelas, minisséries) também age como um elemento que, ao se usar do excesso, consegue hiperintensificar os confrontos emocionais da narrativa *(*FEUER, 1984 *apud* FISKE, 1987, p.183-184). Vale ressaltar que mesmo sendo inerente ao melodrama, o excesso hiperbólico não é exclusividade dele, posto que programas esportivos (como *Wrestling*) e programas de variedades (como jogos de perguntas/*quiz*) também são permeados por essa parcela estética do excesso em sua conformação espetacular (FISKE, 1987, p. 246-274).

Além disso, o excesso hiperbólico atua em uma dupla articulação na construção de sentidos na emissão televisual e nas possibilidades de leitura. Como afirma Fiske (1987, p. 91), este tipo de excesso tangencia tanto a ideologia dominante quanto, simultaneamente, adota uma postura crítica em relação a ela. Dessa forma, o excesso hiperbólico também abre uma dupla equivalência de recepção ao criar uma leitura da audiência que potencialmente dialoga positiva ou negativamente em resposta à interpretação intencionada por um dispositivo textual específico. Tal articulação dupla também reafirma o caráter ambíguo de transgressão política do excesso hiperbólico já que, a depender da organização de forças que moldam o discurso

referem diretamente à obra seminal; e textos terciários são as mediações criadas pelo potencial que a obra tem de fazer com que os públicos dialoguem, construam imaginários e exerçam o consumo cultural de forma ativa.

televisual, pode haver negociações entre o texto principal e o subtexto (potencialmente subversivo em questões de gênero, classe, raça etc.) representado em uma obra (FISKE, 1987). A par dessa ambiguidade[43], o autor contrapõe as visões de autoras como Laura Mulvey e Jane Feuer quando, para a primeira, o excesso é uma válvula de segurança produtora de efeito hegemônico, ao passo que, para a segunda, ele é visto como uma resposta potencialmente radical às contradições culturais do mundo social (FISKE, 1987, p. 192, tradução nossa).

Por outra via, o excesso semiótico age na televisualidade de maneira mais expandida, ou seja, não se limita a um programa ou gênero específico. Sua atuação se dá na emissão televisual à medida que ela produz uma gama tão complexa de sentidos que, ao cabo, não consegue policiá-los ou controlá-los. Dito de outro modo, o excesso semiótico se traduz por ser um discurso televisual que torna impossível que a ideologia dominante controle o fio interpretativo com apenas um viés de interesse ou chave de leitura. "Sempre há traços de competição ou resistência nos discursos disponíveis para leituras alternativas" (FISKE, 1987, p. 91, tradução nossa). A pluralidade de sentidos disponíveis (intencionados/preferíveis ou não pela ideologia dominante televisual) no excesso semiótico dialoga, novamente, com o caráter ambíguo do excesso hiperbólico ao não se restringir somente à fruição compreensiva do texto mais visível ou superficial, mas dando abertura à outras significações embutidas no seu subtexto. É importante destacar que o excesso semiótico, mesmo estando plasmado na constituição da emissão televisual de maneira endógena, tem sua polissemia construída de maneira

> [...] não anárquica ou desestruturada: os sentidos dentro do texto são estruturados por diferentes distribuições de poder textual [algo que ocorre] de maneira similar à audiência televisiva estruturada por diferentes distribuições de poder social. Nem todos os sentidos são iguais ou facilmente ativados, mas todos eles existem em relação de subordinação ou oposição aos sentidos dominantes propostos pelo texto (FISKE, 1987, p. 93, tradução nossa).

Com igual importância, os modos de representação colocados em cena pelo excesso semiótico televisual são dotados de um "excesso de significância" (HARTLEY, 1983 *apud* FISKE, 1987, p. 91) constituído por dois caminhos correlatos: internamente por meio da justaposição de imagens, sons, luz, movimento, cor, tempo, narrativa, gênero, palavra e composições, e externamente por meio de discursos e relações sociais extra-tela. Em outros termos, o espectador (no contexto de um posicionamento dos Estudos Culturais) ganha também

[43] Por ambiguidade entende-se um: "Termo que traduz a ocorrência de mais do que um sentido em palavras, frases, proposições ou textos [...]. A ambiguidade na linguagem está associada aos fenómenos da conotação e da polissemia [...]" (CEIA, 2009, s/n). Mesmo que a ambiguidade se relacione com a ambivalência, é necessário que não se confundam os termos como sinônimos.

um papel relevante no desvelamento dos sentidos co-produzidos pelo excesso semiótico televisual e os processos de recepção. Desse modo, ao não controlar seu potencial semiótico, os processos de significação televisual são sempre e necessariamente contraditórios pois abrem espaços de consenso ou dissenso naquilo que Fiske (1987, p. 93) afirma ser o texto da televisão: "[...] uma arena de disputa de sentidos".

4.3 Televisualidade e excesso estilístico

A tradição de pesquisa anglo-saxã sobre a televisão tem em Caldwell (1995) um dos seus maiores representantes. Um dos motivos disso está no redirecionamento do olhar investigativo para a materialidade televisiva em um campo muito *sui generis*: o estilo. O que autor propõe em sua obra é vislumbrar uma linguagem e uma discursividade que não apenas intenta compreender seus textos e efeitos culturais do aparato televisivo, como também procura desvendar o processo de estilização da imagem e som televisivos.

Caldwell (1995) observa o cenário estadunidense dos anos de 1980 como o *locus* perfeito para um fenômeno que ele chama de avanço do estilo enquanto marca denotativa de diferença entre os sistemas televisuais abertos colocados à disposição da audiência frente ao mercado de TV a cabo. Um excesso estilístico que se traduz pela busca de uma televisão que tenta se impor frente ao mundo como um meio autêntico e autônomo. Assim, percebendo um momento de antes e depois, o autor afirma que existiria duas grandes formas de se classificar os regimes estéticos da TV: a televisão de intensidade zero e a televisão-excesso ou televisão-estilo.

Por televisão de intensidade zero, Caldwell (1995, p. 55) entende o período no qual imperou a homogeneização visual, a incúria na construção de uma imagem que se revelasse sofisticada ou mesmo dotada de uma poética própria (em confronto à imagem do cinema, por exemplo). Uma televisão de intensidade zero que não via, no caso da ficção seriada e de outros produtos de sua programação, tanta importância ou necessidade de se esmerar a ponto de elementos como angulação, profundidade, textura, pontos de vista e mesmo locações externas variadas serem motivo de preocupação nas rotinas de trabalho diário. "Trabalhar o estilo da imagem era secundário nessas produções, as quais priorizariam o texto e não a forma, definidas por Caldwell como a televisão de intensidade-zero (*zero-degree television*)", explica Muanis (2018, p. 53)

Na outra ponta, com total oposição ao momento anteriormente citado, estaria a televisão-excesso ou televisão-estilo (*style-television*). É aqui que Caldwell (1995, p. 5) coloca em ação o conceito de televisualidade (*televisuality*) para se debater a televisão dos anos de 1980 nos EUA. Mais do que isso, a televisualidade permite perceber de que modo a estética e o estilo ganham destaque nesse novo período a ponto de se estabilizar enquanto prática reiterada e institucionalizada nos canais estadunidenses. Vale ressaltar, contudo, que:

> O valor crescente do estilo excessivo nas redes de TV no horário nobre e na televisão a cabo durante os anos 80 não pode ser simplesmente explicado apenas por referência a um ponto de vista estético. Em vez disso, a ênfase estilística que emergiu durante esse período resultou de várias tendências e mudanças inter-relacionadas: no modo de produção da indústria, na prática de programação, no público e em suas expectativas e em uma crise econômica na televisão em rede. Essa confluência de práticas materiais e pressões institucionais sugere que o estilo televisivo era o sintoma de um período muito mais amplo de transição na mídia de massa e na cultura americana (CALDWELL, 1995, p.5, tradução nossa)

Distribuída a partir de seis pontos de configuração, a ideia de televisualidade é pensada pelo autor de maneira multifacetada, isto é: 1) a televisualidade pode ser vista como uma performance da estilização e de exibicionismo da imagem televisiva; 2) a televisualidade representa uma inversão estrutural na qual o estilo e a forma ganham prestígio para além do tema e conteúdo tratados na grade televisiva; 3) a televisualidade enquanto produto industrial, ou seja, uma produção manufaturada no mercado que cria suas próprias lógicas e modos de produção, formas narrativas e tecnológicas em constante mudança; 4) a televisualidade enquanto fenômeno de programação reside na noção de que é preciso se aproveitar dos nichos (étnico-raciais, de gênero, etc.) como válvula lucrativa de segmentação da audiência ao apresentar produtos, inovadores na linguagem e forma, a um público já cansado de uma programação homogênea; 5) a televisualidade enquanto função da audiência é analisada a partir da importância que o público (e seu capital educacional, financeiro e cultural) ganha, na visão das emissoras, enquanto sujeitos autoconscientes que veem a estilização e estetização do discurso televisual como qualidades distintivas; e, por fim, 6) a televisualidade como produto da crise econômica direciona o olhar para pensar as saídas encontradas pela TV aberta e *mainstream* (a partir do estilo) como forma de fazer frente ao avanço de uma TV a cabo nitidamente mais refinada no trato de sua imagem, som e forma (CALDWELL, 1995, p. 5-10).

Dessa maneira, em busca de uma poética televisiva própria, a televisualidade toma para si o excesso estilístico enquanto elemento crucial de diferença e afirmação. “A televisualidade representaria a mudança dos programas, os quais se redirecionariam para a espetacularização da imagem e, segundo o autor [Caldwell], para um processo de estilização”, afirma Muanis

(2018, p. 57). Assim, o excesso estilístico é discutido como uma característica desenvolvida na televisualidade capaz de produzir uma melhora na qualidade da imagem, ou seja, um requinte maior na forma como os apelos sensoriais e estéticos são projetados na tela em uma tentativa de criar autonomia e distinção. O excesso estilístico como como forma e competência tecnológica expõe uma televisualidade que revaloriza o estilo em outro patamar: Posto que, como afirma Caldwell (1995), o excesso estilístico não é tão somente um subproduto, um efeito de transbordamento ou uma simples distração decorativa para a narrativa. "Em vez disso, o estilo visual excessivo é uma maneira fundamental a partir do qual as narrativas contemporâneas da televisão são exibidas e apresentadas aos telespectadores." (CALDWELL, 1995, p. 170, tradução nossa).

Outro ponto de especial interesse do autor diz respeito ao caráter crítico e transgressor do excesso estilístico. Por conseguinte, considerando que a aplicação de uma leitura do excesso como potencial subversivo em relação à narrativa vem das teorias de análises fílmicas, no caso da televisão é preciso redobrar os esforços para evitar problemas em sua realocação e aplicação. Mesmo assim, o autor destaca que:

> Como todos os textos são multidimensionais, certos aspectos secundários do texto, notadamente o estilo, podem ameaçar os limites da narrativa ou intenção central de controle da obra. De acordo com essa visão, a plenitude do estilo e os prazeres do excesso podem envolver o espectador de maneiras contrárias à lógica oficial do texto. Em suma, o excesso estilístico pode minar a autoridade do texto, isto é, se o espectador optar por ler contra o grão [tendência natural] dominante do texto (CALDWELL, 1995, p. 168, tradução nossa).

Essa valorização da importância do estilo na apreciação da linguagem televisual é atestada por trabalhos posteriores ao de Caldwell como Butler (2010). Em uma definição que comporta não apenas a imagem, mas a *mise-en-scène*, o som e a edição como construtos/construtores narrativos, Butler (2010) sinaliza um entendimento de estilo como todo e qualquer padrão técnico de som-imagem que ateste sua função singular/múltipla na tessitura televisiva. Para o autor: "[...] estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados" (BUTLER, 2010, p. 15, tradução nossa). É no estilo que está, segundo ele, os elementos mais apreensivos, que se dão a ver e que nos afetam quando consumimos a televisão.

Ressalta-se ainda que, mesmo depois de tantos anos da publicação do trabalho de Caldwell, Butler reafirma a importância do estilo para as emissoras de hoje enquanto ferramenta de diferenciação marcária e apelo ao consumo de seus produtos: "O estilo distintivo é uma significante arma usada pelos profissionais da televisão para combater os fatores de distração na paisagem midiática moderna" (BUTLER, 2010, p. 14). Semelhante afirmação é trazida por

Cingolani (2006, p. 81, tradução nossa) quando este que: “A televisão, em seu desenvolvimento, conduziu-se segundo uma lógica de produzir e sustentar uma diferença decisiva no interior de sua própria discursividade [...]”. Rocha (2016), por sua vez, concorda com o posicionamento de Butler ao afirmar:

> Do lado de onde se dá a criação, podemos identificar alguns programas que procuram basear-se nesses novos aspectos que redefinem o fazer televisivo. [...] Tais inovações incluem uma complexidade formal, técnica e narrativa, muitas vezes representada por uma maior qualidade técnica nos processos de filmagem, arcos dramáticos mais densos, porém breves, intensificação e aceleração de enigmas narrativos, mudança nas temporalidades e no horário de exibição. E é aqui que vemos a pertinência e a contribuição da análise estilística enquanto tentativa de contribuir para o entendimento da complexidade da TV (ROCHA, 2016, p. 20).

Butler também demonstra como o estilo televisivo é, infelizmente, não levado tão a sério nas pesquisas que têm a televisão como seu objeto preferencial, ao contrário dos estudos fílmicos, por exemplo, que tem em Bordwell (2008) seu maior referencial (especialmente a partir das quatro noções amplas de estilo fílmico em sua obra: a função denotativa, a função expressiva, a função simbolizadora e a função decorativa). Todavia, nos exemplos encontrados pelo autor, é possível traçar quatro vieses norteadores do entendimento do estilo nas investigações, a saber: dimensão descritiva, dimensão analítica (interpretativa), dimensão avaliativa (estética) e dimensão histórica.

Além de Butler, outras pesquisas como as de Jaramillo (2013), Rocha (2016) e Muanis (2018) também notam como, atualmente, persistem algumas lacunas nos estudos de televisão a partir da omissão dos processos de estilização nas análises empreendidas. Rocha (2016, p. 14), por fim, chama a atenção para o fato de que é preciso voltar o olhar investigativo ao estilo televisual como tentativa de evitar abordagens generalistas ou mesmo negligenciadoras da pluralidade de sentidos envoltos na estetização da televisão. E, assim, perceber que é nas estruturas de enunciação estilística (tomadas não como secundárias, mas como primordiais à pesquisa sobre as relações entre excesso e discurso na TV) que se materializam os códigos, as gramaticalizações e as funcionalidades da mensagem televisiva.

4.4 Excesso, afeto e corpos no discurso televisivo

O interesse de Alexia Smit (2010) ao trazer para o debate a centralidade do corpo no discurso televisivo necessariamente diz respeito à visão que a autora tem das relações entre

excesso e afeto na constituição do fazer comunicativo na televisão. Interessada em compreender como a intimidade entre os múltiplos corpos envolvidos na emissão televisual é intensificada pelo afeto, a autora volta seu olhar para o que ela chama de excesso corporal no discurso televisivo. Assim, trilhando por vias tão diversas como os programas educacionais científicos, os *reality shows* até chegar ao campo da ficção seriada, a pesquisadora procura entender:

> "[...] não apenas como o corpo em si aparece representado na tela, mas também como o potencial responsivo dos corpos dos espectadores, em casa, age em suas interações sensórias e emocionais com a televisão e, principalmente, com a relação gerada entre os corpos localizados em ambos os lados da tela" (SMIT, 2010, p. 6, tradução nossa).

A autora, assim, vê o excesso corporal um elemento mobilizador de afecções e, para tanto, ela define sua visão de afeto como "[...] a capacidade de um texto mover duplamente os espectadores em uma dimensão físico-sensória e em uma dimensão na qual os seus sentimentos também são convocados. Afeto, nesta definição simples, é uma ativação de respostas corporais ou de sentimentos de alguém." (SMIT, 2010. p. 11-12, tradução nossa).

Em caminho contrário, Carina Maguaregui (2004) discorre sobre como a contemporaneidade audiovisual (na televisão e no cinema) tem denotado uma "morte do afeto" nas suas representações narrativas. Para a autora é necessária um despertar da consciência moral como forma de contra-ataque ao que ela chama de coisificação do sujeito em uma era pós-moderna na qual a ética é extremamente relativizada. E só assim, de acordo com ela, poder-se-ia aventar a possibilidade de uma "ressurreição do afeto".

Mesmo sem nenhuma menção direta de diálogo entre as autoras, seria errôneo e superficial dizer que Smit se posiciona como otimista em relação a um pensamento pessimista apresentado por Maguaregui: o que na verdade está em disputa são duas compreensões destoantes sobre o estatuto do afeto no acabamento estético do discurso enunciado. É dizer que: 1) a visão de Maguaregui (2004) é sintomática sobre a ausência de um suposto afeto humanizador (em uma acepção moralizante) de como as tessituras televisuais e fílmicas engendram a crueldade, por exemplo, na conformação de trajetos de vida de determinadas personagens apresentados ao público; 2) já a visão de Smit (2010) é uma compreensão estrutural e estruturante do afeto no discurso televisivo que exige, inclusive, uma necessária e profunda apreensão empírica de objetos de pesquisa adensados pelo que ela chama de excesso corporal para, só a partir disso, se perceber como o afeto (enquanto balizador estético e não apenas moral) se imiscui nas estratégias discursivas gerando aproximação ou distanciamento, desejo ou abjeção, estímulo ou anestesiamento nos corpos que estão em relação co-responsiva de representação e fruição.

Outra postura adotada pela autora é em relação ao campo das emoções. Desse modo, mesmo elencando autores que pleiteiam definições dissonantes entre si, Smit prefere usar ambos os termos (afeto e emoção) de maneira intercambiável. “Ao invés de uma posição que toma por rígida a linha de separação entre o afeto pré-reflexivo e a emoção culturalmente circunscrita, eu prefiro pensar em afeto e em emoção operando em uma linha fluida de continuidade [...]” (SMIT, 2010, p. 14).

A atitude da pesquisadora buscar reestabelecer a importância da emoção aos estudos televisivos de modo a não a perceber como mero jogo de sentimentalismo tido como exacerbado e, então, indigno de reflexão. Essa divisão entre um lugar de destaque às capacidades altas da razão em contraposição ao desagravo do rebaixamento da emoção humana é trazida à tona por Didi-Huberman (2016, p. 21) como uma forma de entender o gesto emotivo para além de uma percepção rasa de que emoção e passividade, inaptidão, irreflexividade e impasse à ação estariam irmamente conectadas. Fazendo uso do pensamento de Hegel, Didi-Huberman (2016, p. 23) afirma que é preciso resgatar e devolver ao *pathos* sua dignidade frente ao *logos.* Algo que Smit empreende ao apresentar a relevância do gesto emotivo imbricado ao afeto como configuradores de trocas simbólicas e processos de produção de sentido no texto televisivo. Nesse sentido:

> [...] Às vezes, é necessário que eu faça uma distinção entre esses tipos de sentimentos [respostas fisiológicas e sentimentos internos], não tanto para sugerir que eles sejam separados, mas para enfatizar que o emocional está sempre relacionado a uma resposta afetiva física incorporada. O poder do afeto reside na maneira pela qual emoções e fisiologia se sobrepõem e ressoam entre si. (SMIT, 2010, p. 14, tradução nossa).

Na continuidade desse olhar atento ao papel das emoções e afeto, Smit (2010, p. 29) postula o conceito de teleafetividade. Com base nas discussões trazidas por Caldwell (1995), especialmente acerca do excesso estilístico e da televisualidade, a autora examina o fenômeno da teleafetividade a partir de “[...] como o excesso do corpo na televisão funciona enquanto uma estratégia marcária que delimita a diferença de uma programação em relação a outras distintas formas de televisão” (SMIT, 2010, p. 8, tradução nossa). E por excesso de corpo entende-se como os registros (ficcionais ou não-ficcionais, gravados ou ao vivo) colocam em cena a centralidade do corpo como gerador de pensamento, conhecimento e saberes, como criador legítimo de experiências localizadas na carnalidade, na incorporação, no *embodiment* e na intensificação da intimidade. Um excesso de corpo que não segue a prescrição de uma “elevação” do sensório à razão para processar os sentidos advindos daí e, assim, compreendê-los ou justificá-los. Um corpo que não é mais visto como receptáculo da razão, da alma e do

espírito apenas, mas como matéria viva, como ação, como lugar dos afetos encarnados e da experiência estética. Discussão consonante às reflexões trazidas por Rutherford (2003), Sobchack (2004), Rocha (2010), Elsaesser e Hagener (2010) e, especificamente, por Moriceau e Mendonça (2016, p. 79-80):

> A experiência estética é primordialmente uma experiência do sensível. Ela ultrapassa o transmissivo, não tem nenhum sentido em si e excede o significado deliberado. Este tipo de experiência não está subsumido ao ato de transmitir um significado ou uma mensagem a ser decodificada. Ela nos alcança através do nosso corpo; nos chega endereçada pelo caminho das emoções, dos sentimentos e das sensações. Desta maneira, nos interessa os modos pelos quais a experiência comunicação e sensibilidade estética nos chega: os efeitos de prazer ou desprazer, de estranheza ou de reconhecimento, os lugares e as posições de poder que estabelece, as capacidades de expressão que proporciona, o movimento que ela engendra etc.

Conseguinte a isso, colocando excesso, corpo e afeto no âmago do debate, a autora aponta a teleafetividade como um termo que a "[...] permite desenhar as ideias sobre estética e os modos de engajamento – em particular, as teorias sobre *embodiment* e afeto – levando em consideração, conjuntamente, como as lógicas industriais e comerciais formatam a natureza da programação televisiva". (SMIT, 2010, p. 30). Mais uma vez, o elemento criticidade não é colocado à parte em prol de uma visão tautológica da estética pela estética. Ao contrário: pensar o excesso e o corpo a partir do afeto no discurso televisual desperta um olhar questionador para entender as camadas de significação que são postas em relação compósita na construção do olhar dos produtores de determinado conteúdo e, de igual importância, os olhares provenientes das competências de leitura da audiência. Todos os corpos em relação comungam, a partir da teleafetividade, de uma intimidade intensificada por meio do excesso corporal denotado na emissão televisual. O que quer dizer, afinal, que o aproximar-se dos corpos (em representação e fruição) exige, acima de tudo, pensar no excesso e no afeto como agentes mobilizadores e produtores de sentido.

4.5 Palimpsesto televisivo

Pensar a televisão, em todas as suas transformações ao longo dos anos, especialmente no contexto latino-americano, é uma tarefa que envolve compreender como as temporalidades, as relações de sociabilidade e o lazer são costurados às tramas, aos fluxos e aos modos de endereçamento da emissão televisual. Preocupação que também faz parte dos estudos de

Martín-Barbero (2009) ao ver na televisão mais do que um mero aparelho de comunicação social, mas sim um meio capaz de comungar emoções partilhadas, valores sociais em dissenso e consenso, cosmovisões perpassadas pelo popular-massivo e, o mais importante, um meio capaz de mobilizar mediações socioculturais como nenhum outro veículo.

Parte do tecido social, a televisão na visão barbereana possui algo muito peculiar em relação aos outros meios comunicativos, isto é, suas múltiplas formas de relato e registros de representação são dotados de uma característica muito relevante: a possibilidade combinatória de misturar vários gêneros, formatos e estilos discursivos que são "reescritos", ressignificados e reiterados excessiva e cotidianamente a partir do que ele chama de palimpsesto[44]. Segundo o pesquisador, palimpsesto é:

> [...] o mais antigo e denso modo de escrita, talvez a forma humana mais elementar da escrita, aquela que não se inscreve em uma parede ou em uma coluna, mas sim em uma pequena tábua de cera. E resulta que quando se escrevia nessas pequenas tábuas – como em nossos velhos quadros-negros ou lousas – era necessário apagar o conteúdo para voltar a escrever e então, fragmentos, pedaços de palavras ou frases das escritas apagadas ressurgiam, de maneira confusa, misturando-se com as novas palavras recém escritas (MARTÍN-BARBERO, 2017, p. 98, tradução nossa).

Assim, observando o caráter plural de compreensão da metáfora, o autor dá pistas para sua definição de como o palimpsesto molda a televisão ao criar redes de significação que sobrepõem – de modo organizado, pensado, estratégico e de maneira nada randômica – as tessituras discursivas de um tempo e uma ritualística do consumo que têm na fragmentação e reiteração suas maiores potências semióticas. Para ele:

> Enquanto em nossa sociedade o tempo produtivo, valorizado pelo capital, é o tempo que "transcorre" e é medido, o outro, constituinte da cotidianidade, é um tempo repetitivo, que começa e acaba para recomeçar, um tempo feito não de unidades contáveis, mas sim de fragmentos. E a matriz cultural do tempo organizado pela televisão não seria justamente esta, a da repetição e do fragmento? E não seria ao se inserir no tempo do ritual e da rotina que a televisão inscreve a cotidianidade no mercado? O tempo com que organiza sua programação contém a *forma da rentabilidade* e do *palimpsesto*, um emaranhado de gêneros. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 297-298).

De maneira mais específica, Martín-Barbero (2004) toma de empréstimo uma das mais relevantes reflexões da literatura acadêmica italiana ao abordar a questão do palimpsesto televisivo como elemento essencial na discussão do fluxo televisivo[45]. Desse modo, combinada

---

[44] O termo vem do grego antigo "*παλίμψηστον*" e significa "raspado novamente" ou "aquilo que se raspa para uma nova escrita". É uma combinação do advérbio "*pálin*" (novamente) e de "*pséstos*" (raspado, esfregado), particípio passado do verbo "*psáo*" (BARRA, 2015a).

[45] "O que está sendo exibido [na televisão] não é, nos antigos termos, uma programação de unidades separadas com inserções específicas, mas um fluxo planejado, em que a verdadeira série não é a sequência publicada de

à leitura intimamente ligada às reflexões de Raymond Williams (2016), o autor afirma que o fluxo televisivo deve ser encarado como "o dispositivo complementar da fragmentação" que produz descontinuidade espacial no âmbito doméstico ao mesmo tempo que pulveriza a noção de tempo pela imediaticidade e instantaneidade contemporâneas. E ao realizar tais ações, o fluxo televisivo também afeta as formas de registro da representação e do "[...] *continuum* do palimpsesto televisivo [...]" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 301).

Mesmo sinalizando nas referências que o tema do palimpsesto televisivo deriva dos estudos trazidos pelo pesquisador Guido Barlozzetti (1986), é possível ver que o assunto é abordado com mais profundidade e especificidade por Carlo Freccero (1986, p. 140-141), autor do capítulo "*Il palinsesto della televisione commerciale*" pertencente à obra "*Il palinsesto. Testo, apparati e generi della televisione*" organizada por Barlozzetti (1986). É relevante destacar esses dados posto que tem se tornado comum no meio acadêmico brasileiro a indevida creditação do termo palimpsesto televisivo a Martín-Barbero, quando o próprio autor explicita a origem conceitual advinda dos estudos televisivos italianos. Além disso, na tradição italiana, o tema do palimpsesto televisivo é extremamente difundido já há muito tempo, principalmente, por se tratar de um assunto compartilhado aos interesses da academia e do mercado. Isso porque na Itália o uso de palimpsesto televisivo tem muito que ver com a rotina de trabalho na construção da grade de programação (diária, semanal, mensal ou trimestral) das emissoras de rádio e TV. Logo, ao trazer informações básicas ao telespectador como os nomes dos programas, o horário de exibição, o título e o tipo de cada programa individual, além de qualquer outra informação paralela e auxiliar, o palimpsesto é o "[...] resultado de táticas e estratégias, lógicas e objetivos que operam em nível editorial, comercial e profissional" de uma emissora (BARRA, 2015b, p. 79, tradução nossa).

Em outros termos: "A sequência e o fluxo se encontram no palimpsesto, o qual, por sua vez, pode ser definido como a sequência temporal de mensagens oferecidas pela emissora a todos os proprietários do dispositivo sintonizados em uma determinada frequência" (CAPRETTINI, 1996 *apud* MONICO, 2006, p. 89, tradução nossa). Afirmação semelhante àquela trazida por Martín-Barbero:

> Cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos. Enquanto *gênero*, pertence a uma família de textos que se replicam e reenviam uns aos outros nos diferentes horários do dia e da semana. Enquanto *tempo* "ocupado", cada texto remete à seqüência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou àquilo que aparece

programas, mas essa sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, de modo de que essas sequências juntas compõem o fluxo real, a real 'radiodifusão'" (WILLIAMS, 2016, p. 100).

> no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 297-298).

Todavia, a noção metafórica de palimpsesto (reescrita, ressignificação, reiteração excessiva e transformação incessante) permanece ainda atualmente como destaca Luca Barra (2015a) ao descrever o palimpsesto televisivo como um "objeto múltiplo": o autor afirma que o uso da palavra palimpsesto pela indústria televisiva italiana, com um sabor irônico e mesmo lúdico, se mostrou muito eficaz para indicar esse elemento fundamental da emissão televisiva caracterizado por constantes correções e mudanças.

Outra forma de se pensar o palimpsesto, está na acepção que Martín-Barbero faz do termo ao chamá-lo de um potencial "modo de ver", uma espécie de lente para se decifrar os processos de produção de sentido envoltos na lógica do palimpsesto. Ainda que o autor se refira à essa acepção em um contexto de discussão sobre a cidade e a juventude, é possível alargar tal compreensão para o campo do palimpsesto no regime de emissão, representação, recepção, consumo e distribuição televisiva. Uma compreensão que deve sempre, de modo indubitável, ser contextualizada às matrizes culturais e aos formatos industriais do palimpsesto televisivo que se pretende estudar pensando-os na indústria televisiva nacional em seus modos de articulação com as indústrias transnacionais (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 304). Assim:

> [...] o palimpsesto pode ser entendido também como uma forma de leitura [...]. Se como escrita o palimpsesto era aquele texto apagado, aquele passado que volta a emergir tenazmente, ainda que confuso, nas entrelinhas com as quais se escreve o presente, agora podemos assumi-lo como um *modo de ver* (MARTÍN-BARBERO, 2017, p. 98, tradução nossa).

Por fim, seguindo essa visão, o desvelamento que esse "modo de ver" oferece é salutar: ele propicia uma apreensão empírica de análise e questionamento crítico das camadas de sentido sobrepostas constante e reiteradamente no discurso televisual (na programação, nas estratégias comerciais de diferenciação da concorrência, no estilo, no tom, nos modos de endereçamento, na construção discursiva dos regimes estéticos e culturais de representação, na forma de se estabelecer enquanto signo marcário de uma emissora etc.). Aqui, percebe-se o excesso na lógica discutida por Calabrese (1987) com base no entendimento de uma estrutura de representação. Em outras palavras, o palimpsesto televisivo (em sua relação com as grades de programação) atua sobre essa ótica da reiteração, mas, além disso, a "reescrita" excessiva produzida por ele é determinante para pensar como a sua estrutura própria é dotada dessa naturalização do excesso. Ou seja, um excesso ontologicamente endógeno à emissão televisual que, novamente, reafirma a fala de Fiske (1987) acerca da existência de um excesso semiótico constante no fluxo televisivo e não apenas em determinados conteúdos tidos como excessivos.

Dessa forma, é justamente motivado por esse “modo de ver” para além da superfície, como assinala Martín-Barbero (2017), que a discussão a seguir se debruça de maneira a compreender como o discurso ficcional televisivo é construído nesse palimpsesto diário de reiterações excessivas. Especialmente, com base no debate acerca de quais são as formas melodramáticas utilizadas pelo contexto sociocultural para alimentar as peculiaridades de uma produção discursiva televisual tão complexa como a latino-americana e a brasileira.

5. EXCESSO E MELODRAMA

As relações entre o excesso e o melodrama, de todas as correlações estabelecidas nesta tese, são as que mais se fazem conhecidas não apenas do mundo acadêmico, mas, de modo geral, também do público, da crítica e dos próprios criadores de conteúdo que compreendem tais relações como elementos-chave no processo de fruição da obra melodramática. Sobre o assunto, Singer (2001, p. 38-39, tradução nossa) relembra que: "As tentativas de definição do melodrama podem tomar algumas direções. [...] O elemento essencial talvez mais frequentemente associado ao melodrama é uma certa qualidade de "extrema excitação" ou de "exagero" resumida pelo termo *excesso*". E, por conseguinte, excesso melodramático tende, ao menos em um sentido *lato sensu*, ser visto como algo "[...] que apela àquilo que há de mais vulgar na alma e no gosto dos espectadores" (THOMASSEAU, 2009, p. 15, tradução nossa).

Desse modo, o que se procura fazer aqui é um mergulho epistemológico em relação a convivência íntima entre os temas do excesso e do melodrama para perceber em que aspectos a fortuna crítica aproxima-se ou distancia-se, isto é, quais são as visões que veem essa relação de modo uno e indissociável, de forma estrutural-estruturante ou mesmo de maneira fluida, pervasiva e modal. Trazendo ao debate o clássico estudo de Frye (1973), vale perceber que aquilo que o autor afirmou décadas atrás ainda reverbera (não de maneira uníssona) nos estudos tradicionais e contemporâneos acerca do melodrama. Para o pesquisador canadense: "No melodrama dois temas são importantes: a vitória da virtude moral sobre a vilania, e a consequente idealização das teorias morais que se presumem nutridas pela assistência" (FRYE, 1973, p. 52-53). Assim, autores como Grimsted (1988), Elsaesser (1991), Brooks (1995), Williams (2004, 2012, 2018), Martín-Barbero (2009), Xavier (2003) e Baltar (2007), por exemplo, prosseguem hodiernamente com essa dualidade de evidenciação do bem e do mal, de uma clarificação límpida da virtude moral *versus* desvirtude maléfica. Sendo que, ao fim e ao cabo, os bons vencem e os maus são punidos. Semelhante proposição teórica é a apontada por Thomasseau (2005, p. 37) para entender a predileção por essa bipolaridade (especialmente na perseguição ou entraves à realização do bem, dos protagonistas e seus amores impossíveis etc.): "[...] a perseguição mantém o suspense; o reconhecimento retira-o brutalmente, e quanto mais rapidamente ele se dá, mais o patético da situação é poderoso".

Todavia, caminhando por vias distintas, encontra-se o pensamento único de Zarzosa (2010a, 2010b, 2015) ao questionar a dualidade acima exposta para relocalizar a centralidade dos modos melodramáticos como funcionalidade primeira de redistribuir (e, assim, legitimar)

a visibilidade do sofrimento humano. Para o autor, as questões morais e virtuosas servem para dramatizar esse processo de tornar visível o sofrimento (em um tom bem crítico e existencialista) que os sujeitos padecem. Assim, pensar em como a redistribuição da visibilidade desse sofrer duradouro e imbatível vivenciado pela humanidade é colocada em pauta pelo melodrama, traz à baila o apontamento de que é necessário vislumbrar as maneiras pelas quais a obra melodramática tece suas considerações a respeito, as formas pelas quais ela descreve essa redistribuição de visibilidade. Algo que também encontra guarida, de maneira indireta, a partir de outra característica discutida por Thomasseau (2005, p. 136) ao destacar uma tendência (não um aspecto indiscutível) do fazer artístico melodramático onde "[...] a intriga de um melodrama não é jamais bem escrita, mas é sempre bem descrita".

Dessa maneira, vale ressaltar que a marginalização despendida sobre os objetos televisivos melodramáticos, como telenovelas e obras da TV aberta, serem sinonimicamente entendidos como excessivos (em uma visão pejorativa, tal qual lembra Thorburn (1976)), está descompassada com o tempo presente. Nota-se hoje que o excesso e o melodrama invadem todo e qualquer espaço narrativo serial do televisivo e das plataformas de streaming, inclusive, aquele presente nas séries tidas como mais sofisticadas ou (potencialmente) isentas de tal excesso.

> A pressão para que essas séries demonstrem qualidade e sofisticação também significa que é relevante para elas a adoção de um [modo de] endereçamento irônico que as resgate de serem inicialmente percebidas como "melodramas ingênuos". Isso não significa, contudo, que essas séries sacrificam um certo tipo de prazer a partir da sensação, emoção e excesso associados com o modo melodramático (SMIT, 2010, p. 154, tradução nossa).

Desse modo, aquele teor irônico do assistir melodramático rememorado por Frye (1973, p. 53) e Ang (2010, p. 89), se mostra resistente e perceptível nos dias de hoje e em meios diversificados. Até mesmo no campo da política, o melodrama e o excesso têm-se mostrado um assunto de forte debate e pesquisa científica, como aponta Anker (2014), em *Orgies of feeling: melodrama and the politics of freedom".* Logo, pensar o excesso e o melodrama traz novamente a questão sobre quem decide o caráter "excessivo" de uma obra frente aos padrões culturais e sociais nos quais ela é ou foi projetada. Por isso, é sempre necessário ressaltar que essa relação entre excesso e melodrama (para alguns autores tida como essencialista, para outros tida como pervasiva) é motivo de estudos em muitas partes do mundo ocidental, como mostram os autores aqui trazidos para o centro do debate, mas também atraem o interesse de todo o globo (MARCANTONIO, 2015), como as investigações de Lila Abu-Lughod (2002), Annette Hamilton (2002); Ruth Mandel (2002), Panpan Yang (2018) e E. Deidre Pribam (2018) e muito

bem apresentam a temática na visão oriental, respectivamente, localizando-a no Egito, na Tailândia, no Cazaquistão, na China e na Índia.

Por fim, como explicita Smit (2010) pensar as conexões entre melodrama e excesso (por olhares teóricos tão distintos entre si) possibilita entender como essa manifestação cultural propõe novos entendimentos sobre os afetos representados na ficção. Logo, em seu trabalho, a autora afirma que: "Ao invés de pensar o afeto como algo que requer o isolamento, a concentração e a ambientação escura do cinema, a pesquisa considera como as respostas afetivos podem nascer de uma continuidade entre o mundo representado na tela e o espaço doméstico [entre outros] no qual a televisão é transmitida" (SMIT, 2010, p. 17, tradução nossa).

5.1 Excesso como elemento estrutural da *mise-en-scène* melodramática

A obra seminal de Thomas Elsaesser, "*Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*" foi publicada pela primeira vez no periódico "*Monogram*", em 1972. Desde então, autoras como Gledhill (1987) e Landy (1991) têm se preocupado em reavivar as ideias de Elsaesser a partir de republicações do ensaio do autor em coletâneas acadêmicas do campo audiovisual. Interessado em desvelar os processos de produção de sentido melodramáticos, usando como exemplo a filmografia de Douglas Sirk, o pesquisador chama a atenção para o seu objetivo primeiro de "[...] indicar o desenvolvimento do que eu quero chamar de imaginação melodramática através de diferentes formas artísticas e em diferentes épocas" (ELSAESSER, 1991, p. 68). A importância de se perscrutar o melodrama familiar a partir do cineasta alemão é cara aos estudos cinematográficos, como pontua Oliveira Jr. (2012, p. 48), principalmente porque no melodrama sirkiano algumas características como o desastre existencial, a tristeza, a insatisfação ou o horror ao conformismo social geram uma "maior complexidade visual da cena". Por sua vez, Xavier explica que:

> A oposição entre o espaço privado da família e o espaço público da cidade, ou da natureza domesticada ou inóspita, é um motivo recorrente no melodrama, havendo, nos filmes de Sirk, um percurso de "temas e variações" que vale a pena retomar, em primeiro lugar pela observação das zonas-limite como campo de tensão, de promessa e de investimento simbólico (XAVIER, 2012, p. 89).

Desse modo, fundamental ao entendimento da forma e contexto que o melodrama adquire nos estudos fílmicos e em sua condição de produção cultural nas relações sociais, a

obra de Elsaesser (1991, p. 78, tradução nossa) começa por destacar a compatibilidade vocabular direta da palavra melodrama como uma "[...] narrativa dramática na qual o acompanhamento musical demarca os efeitos emocionais". Sob esse pensamento, o autor postula que é possível estender o entendimento da emoção e seu vínculo com a música como produtores de outras significações derivativas, isto é, aumentando a compreensão da *mise-en-scène* melodramática a partir da forma como o sentido "[...] 'melos' é dado ao 'drama' em termos de iluminação, montagem, ritmo visual, decoração, estilo de atuação, música [...]". De acordo com Zarzosa (2015, p. 107), a localização do excesso em Elsaesser é pensada a partir do plano da estilização retórica, em termos de representação. Essa afirmação é reforçada pelo que Elsaesser (1991, p. 74, tradução nossa) classifica como um "sistema de pontuação", ou seja, os elementos melodramáticos (incluindo neles o excesso) enquanto parte de uma gramaticalização das formas do relato. Um "sistema de pontuação" que ao "[...] dar cores expressivas e contrastes cromáticos à narrativa, consegue orquestrar os altos e baixos emocionais da intriga", como comenta Elsaesser (1991, p. 74, tradução nossa).

Por esse ângulo, uma das ideias centrais da fala de Elsaesser (1991) ao colocar o excesso como elemento estrutural da *mise-en-scène* melodramática, diz respeito a perceber de que maneira os elementos estéticos postos em cena cumprem sua função de simbolização. "A vantagem dessa abordagem é que ela formula as problemáticas do melodrama como problemáticas do estilo e articulação", reafirma Elsaesser (1991, p. 74, tradução nossa). Desse modo, o excesso, categorizado como uma estilização retórica, empresta ao melodrama uma plausibilidade simbólica na narrativa (ELSAESSER, 1991, p. 73). Em outros termos, recorrendo à literatura francesa de mestres como Balzac, Hugo e Sue, o autor aprofunda sua reflexão ao afirmar que "[...] esses escritores entendiam o melodrama como uma forma que carregava seus próprios valores e já incorporava seu próprio conteúdo significativo [...]" (ELSAESSER,1991, p. 74, tradução nossa). Assim, ao criar um *modo de experiência*, nas palavras de Elsaesser, totalmente particular, histórico e socialmente condicionado, a questão da plausibilidade no melodrama não era questionada.

> Mesmo que as situações e sentimentos desafiassem todas as categorias de verossimilhança e fossem totalmente diferentes de tudo na vida real, a estrutura tinha uma verdade e uma vida própria, que um artista poderia tomar como parte de seu material. Isso significava que aqueles que adotavam conscientemente técnicas melodramáticas de apresentação não o faziam necessariamente por incompetência e nem sempre a uma distância cínica, mas, sim, ao transformarem um corpo de técnicas em um princípio estilístico que carregava as distintas conotações da crise espiritual, eles podiam colocar o dedo na textura de seu material social e humano de maneira livre para moldar esse mesmo material (ELSAESSER, 1991, p. 74, tradução nossa)

Outro ponto levantado por Elsaesser diz respeito a como o melodrama consegue criar padrões de identificação, envolvimento emocional, empatia e catarse, em outras palavras: "[...] os modos pelos quais a *mise-en-scène* traduz personagens em ação e a ação em gesto e espaço dinâmico" (ELSAESSER, 1991, p. 75, tradução nossa). Assim, novamente, o autor traz à tona a relação da música melodramática, no caso da ópera do século XIX, ao centro do debate. Por isso, em uma tentativa de correlação do pensamento estrutural de Elsaesser ao universo dos estudos televisivos, traz-se aqui a discussão empreendida por Fuenzalida (2011) quando de sua fala acerca das similitudes entre a ópera (especialmente, a italiana) e o melodrama apresentado na telenovela. Retrocedendo ao século XVII, Fuenzalida (2011, p. 26, tradução nossa) também destaca o papel da sonoridade musical como o liame melodramático entre obras estéticas como a ópera e a telenovela que, à uma primeira observação, poderiam ser diametralmente opostas em termos de entendimentos sobre as ideias rasas de uma alta e uma baixa cultura. O autor chileno retoma o tema da plausibilidade simbólica melodramática ao dizer que: "A ópera exige ao público aceitar [...] a verossimilhança própria do gênero ficcional, onde as histórias e as tramas não tentam representar a vida senão apenas certos aspectos ficcionalizados dela [...]" (FUENZALIDA, 2011, p. 27, tradução nossa).

Tal qual Elsaesser destaca o excesso no campo do melodrama cinematográfico como dotado de uma função exacerbada na produção de sentidos, assim também Fuenzalida, no campo da televisão (e da telenovela), direciona seu raciocínio para entender o que ele chama de retórica do excesso visualizada na:

> [...] exacerbação da gestualidade corporal, no erotismo fortemente corporalizado, no intimismo facial do primeiro plano, na música redundante de reforço e evocação da paixão/desejo versus a contenção racional/social/moral, na oposição polarizada do bem/mal, da inocência/malícia (FUENZALIDA, 2011, p. 31, tradução nossa).

Acerca do excesso enquanto responsável iniludível do empréstimo de plausibilidade à narrativa melodramática, Fuenzalida igualmente parece dialogar com Elsaesser. Todavia, Fuenzalida traz uma distinção muito pertinente relacionada a como "[...] a ópera é apreciada como pertencente à Alta Cultura e [nela] se aceita a retórica do excesso como um verossímil sem desqualificação cultural", enquanto que "as telenovelas da TV e a música popular (tango, bolero, *vallenato*, *corrido*) são, ao contrário, estigmatizadas como expressão de una depreciável cultura popular de massas, na qual a retórica do excesso é justamente parte dessa desqualificação [...]" (FUENZALIDA, 2011, p. 31, tradução nossa).

Já sobre o caráter crítico do melodrama, em sua possibilidade de questionar ou reafirmar o *status quo* social, Elsaesser (1991, p. 72, tradução nossa) aponta a *mise-en-scène*

melodramática como permeada por uma "ambiguidade radical" conflitante, isto é, ocorre uma oscilação entre a caracterização do melodrama enquanto uma "desconfiança saudável da intelectualização e da teoria social abstrata" ao mesmo tempo que vê nele uma "ignorância das dimensões sociais e políticas apropriadas" do mundo circundante às narrativas e suas representações. Nas palavras de Zarzosa (2013, p. 3, tradução nossa), essa ambiguidade radical tratada pelo autor desemboca em uma crítica ao "deslocamento de problemas explicitamente políticos e sociais à esfera do privado". Algo muito bem exemplificado, por sua vez, nas análises feitas por Elsaesser sobre as contradições do melodrama familiar doméstico (especialmente encontradas no modo sirkiano de enunciação).

À guisa de conclusão, é necessário ainda esclarecer que o excesso pode ser visto também sob a conformação estética "dos extremos emocionais [que] são reproduzidos de tal maneira que revelam uma dialética inerente" à tessitura melodramática, segundo explicita Elsaesser (1991, p. 83, tradução nossa). Mais do que isso: "O ato de deixar as emoções se elevarem e, em uma queda repentina, derrubá-las é um exemplo extremo de descontinuidade narrativa em muitos melodramas", afirma o autor (ELSAESSER, 1991, p. 83, tradução nossa). Logo, enquanto pareamento argumentativo possível, evidencia-se também como o excesso age na *mise-en-scène* do melodrama televisivo de tal forma a criar descontinuidades narrativas constantes e apreensíveis em sua estrutura. Em outras palavras, ocorre um intercalamento de "altos e baixos" emocionais, metaforicamente, como uma montanha-russa que opera incessantes *inputs* e *outputs* na dramatização das emoções, alívio cômico, choro, suspense e erotismo ao longo de toda a duração do arco dramático. Mesmo a existência do tédio causado quando as tradicionais "barrigas"[46] impedem o avançar da narrativa, indica uma desestabilização efêmera desse mecanismo de descontinuidade e de seus efeitos dramáticos no decorrer, por exemplo, de apenas um capítulo ou sequência de capítulos.

Se fosse possível visualizar o relato ficcional melodramático como ondas gráficas de um eletrocardiograma que registram os batimentos cardíacos, poder-se-ia dizer que as descontinuidades narrativas representariam, em proposição sequencial alternada, a vivacidade da trama em ápices, quedas, picos e declínios; enquanto que as "barrigas" representariam o traço planificado, achatado e estático de um relato ficcional momentaneamente sem vida, desinteressante. E, assim, mais uma vez o excesso se prova ambíguo: ele existe enquanto parte de um excesso estrutural causador de emoções que estimulam a fruição da obra (a partir das

[46] No jargão dos roteiristas e da crítica televisiva, barriga é o termo que define determinada fase da telenovela em que, aparentemente, nenhum fato novo ocorrer no arco dramático e, assim, o espectador tem a impressão de que está "sendo enrolado" pela trama.

descontinuidades narrativas) e existe enquanto um excesso estrutural inalienante do processo de produção e formato industrial, por exemplo, das telenovelas que demandam, vez por outra, a necessidade de criação recorrente das tais "barrigas" (pois a roteirização, gravação e edição da trama acontecem concomitantemente ao desenrolar de sua exibição diária e por meses a fio).

5.2 Excesso como modo da imaginação melodramática

Já pelo caminho literário, analisando obras de autores como Balzac e Henry James, o pesquisador estadounidense Peter Brooks (1995) discute o conceito de imaginação melodramática fazendo um minucioso resgate epistemológico acerca da definição de melodrama e do contexto histórico que, de certo modo, o rodeia desde o teatro dramático da Grécia Antiga. Entretanto, seu foco detém-se a partir "melodrama clássico francês", passando pela modernização do conceito no cinema e chegando às telenovelas (e *soap operas*) da atualidade que possuem fortes traços em comum.

O melodrama, visto neste trabalho como uma das matrizes que fazem parte dos processos de produção de sentido no discurso ficcional televisivo, também é marcado por visões e condições compósitas que deram sua forma ao longo dos séculos. Por isso, à primeira vista, o adjetivo melodramático pode evocar significados depreciativos. Nas palavras de Brooks, o uso do termo melodrama, como um rótulo que traz em si "má reputação" e "usos pejorativos", precisa de uma explicação sobre o que é o entendimento tido como o mais tradicional sobre o assunto, a saber:

> a indulgência de um forte emocionalismo; polarizações e esquematizações morais; estados extremos do ser, de situações, de ações; vilania evidente, perseguição do bem e recompensa final pela virtude, expressões inflacionadas e extravagantes, tramas obscuras, suspense e reviravoltas de tirar o fôlego (BROOKS, 1995, p. 11-12, tradução nossa).

Novamente: essa é uma visão cristalizada sobre o melodrama televisivo, o que não quer dizer que todas as múltiplas combinações desses rearranjos narrativos possam gerar sempre a mesma "trama padrão". Assim, Brooks define a imaginação melodramática pensando o melodrama não apenas como gênero, mas como uma imaginação transgenérica que ultrapassa barreiras de formatos e escolas, além de transgredir a demarcação entre a alta cultura e o popular entretenimento. Entendendo o drama como uma "história parabólica, excitante e excessiva a partir de coisas banais da realidade", o autor aproxima muito sua visão acerca da imaginação

melodramática desta mesma definição. A ela, o pesquisador acrescenta a "polarização absoluta da moralidade" e o "maniqueísmo tácito", além da ideia da moral oculta (*moral occult)* e do modo do excesso (*mode of excess)* como partes do entendimento de uma imaginação melodramática (BROOKS, 1995, p. 4, tradução nossa). Elementos extremamente perceptíveis no modelo de telenovela produzida, por exemplo, no Brasil e América Latina.

Assim, sendo o modo do excesso "localizado e regulado" pela moral oculta na ficção, segundo Brooks (1995, p. 5, tradução nossa), faz-se importante observar nas próximas discussões quais as similaridades e diferenciações entre cada um destes dois conceitos bipartidos. Brooks explica que a moral oculta pode ser entendida como a reordenação do mundo moderno (desinteressado pela religião e ciência, mas apegado ao melodrama e às suas representações). O "reino da moral oculta" não é nitidamente visível e precisa ser descoberto, registrado e articulado no plano real para operar na "consciência individual" das pessoas, afirma Brooks (1995, p. 21, tradução nossa). Seria então algo próximo de uma moral da história, mas que vai além e apresenta uma função de "separar aquilo que lhe pode ser bom ou mau" (BROOKS, 1995, p. 15, tradução nossa). Nesse sentido, o princípio básico da moral oculta é transparecer de modo sutil algum "ensinamento" no campo ficcional. Lendo sob essa ótica, o chamado "quadrilátero melodramático" – atrelado à mora oculta – produz uma das mais marcantes linguagens do folhetim já que é por *eles* e *neles* que as moralidades se encarnam. Por isso a afirmação de que o melodrama não é apenas um drama moralizante, mas um "drama da moralidade" (BROOKS, 1995, p. 20, tradução nossa), torna-se muito sugestiva para a compreensão do discurso ficcional televisivo. Ou seja, é através da "moral oculta" do melodrama que a ordem social é purgada e o imperativo ético consegue se fazer claro à sociedade (BROOKS, 1995, p. 17, tradução nossa).

Por sua vez, sobre o modo do excesso na imaginação melodramática, o autor afirma que nada escapa a ele no melodrama, seja na dramatização das palavras e gestos, seja na intensidade e na polarização dos sentimentos (BROOKS, 1995, p. 4, tradução nossa). Nada é desnecessário ou não "passível de discussão" sob a égide do modo do excesso:

> O desejo de expressar tudo parece ser uma característica fundamental da imaginação melodramática. Nada é poupado porque nada é passível de ser "não dito"; os personagens estão no palco a proferir o indizível, dá-se voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatiza-se através de suas intensas e polarizadas palavras e gestos que dão conta de toda a lição de seu relacionamento. (BROOKS, 1995, p. 4, tradução nossa).

Além disso, um ponto de força da questão do excesso na construção da imaginação melodramática está centrado na maneira como a estrutura do melodrama é trabalhada pelo

maniqueísmo ou, nas palavras de Brooks (1995, p. 36, tradução nossa), um "senso de confrontação e contraste fundamentalmente bipolar", pois o "mundo segundo o melodrama é construído sob um irreduzível maniqueísmo [...]. Dilemas melodramáticos e escolhas são construídas nas formas extremas do tudo ou nada". Isto é, aqui o modo do excesso se manifesta também pela via do maniqueísmo como maneira de colocar a polarização máxima em cena, com tons nada sutis que demonstram como toda a carga melodramática jamais pode passar despercebida da construção narrativa (seja na formação das sequências cênicas ou na atuação histriônica de alguns autores).

Por essa via, ao conceituar a estética do melodrama como "maravilhosa", de "extrema surpresa" ou "impactante", numa tradução livre de *aesthetics of astonishment*, Peter Brooks chama a atenção para a retórica da narrativa melodramática no que tange aos usos da linguagem. Ele afirma que as típicas figuras do modo do excesso são as hipérboles, as antíteses e os oximoros. Destas figuras de linguagem, as hipérboles são tidas como uma "forma natural de expressão" (BROOKS, 1995, p. 40, tradução nossa) do melodramático. E aqui, em um contexto latino-americano, abre-se uma ressalva: as hipérboles como elementos constitutivos da imaginação melodramática passeiam por todas as produções de telenovelas do continente, mas não de forma homogênea, como assinala Erlick (2018) ao discutir o tema sob uma perspectiva chamada por ela de "pan-latina". Assim, também vale pontuar o que pesquisador chileno Santa Cruz (2003, p. 28, tradução nossa) – sob forte influência de Martín-Barbero – fala de o modelo brasileiro de produção televisiva ser tido como um modelo modernizante em oposição ao mexicano.

De acordo com o autor, as hipérboles melodramáticas teriam mais espaço de proliferação narrativa justamente nas obras tidas como mais tradicionais/clássicas, os chamados "dramalhões" (e não nas modernizantes). Todavia, entre ambos os modelos – moderno e clássico – o espaço para a ocorrência do modo do excesso é extremamente fértil. Apenas, como forma de compreensão da intensidade dessa ocorrência, vê-se que muitas vezes ele apresenta-se como mais explícito nas tramas de fora do Brasil (THOMAS, 2003, p. 12, tradução nossa), sem que isso, contudo, faça com que o melodrama, com suas características mais realistas/naturalistas, desapareça das obras televisivas brasileiras (BORKOSKY, 2016, p. 138; LOPEZ, 1991, p 601).

5.3 Excesso como elemento pervasivo dos modos melodramáticos

Por sua vez, a discussão empreendida por Linda Williams (2018) é extremamente reconhecedora dos trabalhos de Thomas Elsaesser (1991), Peter Brooks (1995) e Ben Singer (2001) como precursores. Nominalmente, ela cita estes pesquisadores e credita a eles grande parte da herança e relevância das pesquisas desses autores para o campo do audiovisual melodramático. Entretanto, é Christine Gledhill (1987) o nome mais reverenciado na fala de Williams. Isso se dá justamente por, segundo ela, Gledhill conseguir dar um passo adiante na discussão sobre o entendimento do melodrama não como um gênero estanque, mas como algo dotado de certa fluidez, modulação, permeabilidade capaz de transformar e "contaminar" vários outros gêneros que, a princípio, nunca seriam tidos como dotados de uma melodramaticidade – já que são vistos, ainda, como obras "clássicas" e "realistas" (WILLIAMS, 2018, p. 211, tradução nossa). É justamente a partir da autora britânica que Williams amplia a compreensão do excesso nos estudos sobre o melodrama e o audiovisual como algo que precisa ser visto pela ótica da maleabilidade e da contaminação recíproca entre os mais possíveis gêneros e formatos narrativos.

Um ponto interessante – e em comum acordo com a fala trazida por Brooks – é o que Williams (2018, p. 207, tradução nossa) aponta como uma percepção histórica de se olhar o excesso do melodrama como algo desagradável, oposto à ideia de bom gosto ou moderação nas produções e expressões audiovisuais (essencialmente cinematográficas, no caso da fala da autora). Em outras palavras, o excesso do melodrama vem sendo comparado contrariamente à uma ideia de perda de proporção (WILLIAMS, 2018, p. 207, tradução nossa). Mas qual é o ponto de referência estabelecido para se compreender uma produção como "excessivamente" melodramática (logo, desproporcional) em relação ao mundo da sobriedade e qualidade artística?

A resposta dada pela pesquisadora estadounidense é que o melodrama é o "bode expiatório" justamente porque nele é alocado tudo aquilo que aparenta ser ilegítimo, antiquado e cansativo (WILLIAMS, 2018, p. 213-214, tradução nossa). E, no caso das pioneiras pesquisas de Gledhill (1987) e Mumford (1995), é notadamente claro que as relações de gênero perpassam e muito essa construção de demérito em relação às produções melodramáticas já que elas foram vistas por muito tempo – em um raciocínio hoje possível de ser questionado – como obras direcionadas majoritariamente ao feminino, ao ambiente doméstico, ao espaço da ausência de reflexão e puramente entendidas como objetos de alienação e entretenimento barato às mulheres. E, ainda que a autora não entre no mérito da questão, não é absurdo propor uma

reflexão (já ensejada por Martín-Barbero (2009) e Martín-Barbero e Germán Rey (2001)) de como uma justificativa possível para esse caráter designatório de "antiquado" ao melodrama tem que ver com as relações de classe envolvidas no processo de construção das audiências e das gramáticas televisuais de compreensão das obras. E aí, de maneira análoga, o excesso (pela via das "lágrimas femininas" ou do "escracho e riso popularescos") certamente encontra guarida como um elemento de desagravo contrário ao intelecto, ao bom gosto e a tudo que é comedido (e, por isso, tido como de qualidade).

Todavia, o centro da argumentação postulada por Williams está em compreender o excesso como um elemento estético pervasivo dos modos melodramáticos. A autora joga luz sobre a discussão ao trazer o melodrama não mais entendido como um gênero, mas, sob outra ótica, ela propõe pensar em "modos de melodrama" (WILLIAMS, 2018, p. 214, tradução nossa). Modos esses que podem estar presentificados em outras obras, outras produções e mesmos outros gêneros que, em um primeiro momento, pudessem "não dialogar" tão tradicionalmente com o melodrama. Logo, seria possível compreender modos de melodrama que enfatizariam ora o *pathos*, ora a ação ou mesmo as sensações de repressão e sublimação em narrativas infinitamente diferentes entre si. Isso demonstra como o caráter pulverizante e modular do excesso está atrelado também a um entendimento de melodrama não mais apenas como um rígido conjunto de elementos que o configurariam como um gênero *stricto sensu* em caráter distintivo ou exclusivo a outros gêneros.

A pervasividade do excesso e as modulações possíveis do melodrama realocam a discussão para entender como qualquer tipo de obra, produção e gênero podem imiscuir-se, contaminar-se e interagir com o excesso nos mais variados níveis. Nesse reenquadramento valorativo é possível dizer que os modos melodramáticos são permeados pelo excesso, mas em si mesmo eles não são o excesso essencializado. É isso que leva, em outros termos, a pergunta colocada pela autora sobre tentar descobrir o porquê de, por definição, os estudos acadêmicos enxergarem quase sempre o melodrama como inerentemente excessivo (WILLIAMS, 2018, p. 214, tradução nossa). Nesse ponto, Williams critica diretamente Brooks ao comentar que a leitura do autor – acerca da imaginação melodramática conter inalienavelmente o "modo do excesso" em si – é uma das maiores contribuições para a manutenção desse pensamento, segundo ela, problemático.[47] Por isso, afirma Williams (2018, p. 214, tradução nossa) é que

[47] Ben Singer (2001), mesmo não citado por Williams nesse contexto específico, possivelmente, também se encaixaria nessa crítica já que sua leitura acerca do melodrama também se volta ao entendimento deste termo como algo de extremo emocionalismo e sentimentalismo. E fazendo uso da visão de Brooks, o pesquisador chega a comentar que o: "Melodrama supera a repressão, dando plena expressão das paixões ampliadas, as intensidades de

existe ainda uma "tendência de ver o melodrama como algo velho e regressivo, ao invés de um meio envolvente e que continua relativamente novo" (WILLIAMS, 2018, p. 214, tradução nossa). Uma problemática que talvez faça passar despercebida a qualidade de bons melodramas televisivos, como afirma a pesquisadora (WILLIAMS, 2018, p. 216, tradução nossa), que agora não precisam mais recorrer ao famigerado "final feliz" dada a complexidade de suas produções, especialmente, pelos formatos de longa duração que permitem um trabalho mais denso na construção dos personagens e dos arcos dramáticos.

Um debate produtivo poder ser colocado em questão se for levado em conta como a temporalidade elástica e a duração das obras promovem novos rearranjos narrativos às produções melodramáticas mais contemporâneas em relação ao excesso presente nestas mesmas ficções seriadas. Nesse sentido, em contraposição à afirmação de Williams, vale destacar a afirmação – escrita mais de 40 anos antes – do pesquisador estadounidense David Thorburn acerca de uma "pequena" complexidade das narrativas melodramáticas da televisão de então. Ele comenta isso ao dizer que, por excelência, o melodrama televisivo trata do banal e do ordinário encontrado no real, porém, sua forma de representar moral e emocionalmente o ordinário estão fora do "mundo real", (em grande virtude) pela presença do excesso como um elemento motivador dessa exponenciação na abordagem do ordinário (THORBURN, 1976, p. 603, tradução nossa). Ou seja, melodrama e novas temporalidades narrativas parecem estar bem atrelados como fatores que determinam a alta ou a baixa complexidade do produto televisivo e a visão – de demérito ou não – da presença do excesso nestas (a depender, claro, do período sócio-histórico de onde se observa).

Complementar a isso, o que se intenta trazer à reflexão neste trabalho, em contraposição à ideia do excesso como algo que pode ser jogado fora (o "excedido") em função de uma "sobriedade" ou de algo "idealizado sem excesso" é colocada, agora, uma noção de excesso como conceito estético pulverizado em vários usos e momentos de uma obra também (para além de outras obras, gêneros e formatos distintos). Assim, para além de pensar o excesso como um conceito apreendido e restrito somente em narrativas que dialogam diretamente com os gêneros do corpo[48] (melodrama, horror e pornografia), como antes apontava Williams (2004),

---

amor e ódio profundo (ou não tão profundo) que reside dentro de todos nós" (SINGER, 2001, p. 51, tradução nossa).

[48] Segundo Baltar (2012, p. 127): "O termo "gêneros do corpo" é na verdade uma formulação de Carol Clover para o tipo de relação que se estabelece entre obra e público no gênero do horror e no da pornografia. Williams o toma emprestado e o amplia para incluir também o melodrama, pois entende que a mobilização característica desse gênero é uma dupla articulação do excesso em termos de êxtase e de espetáculo. Assim, embora não exclua a possibilidade de outros gêneros também serem pensados como "do corpo" (como o musical e certo tipo de comédia), Williams, em artigo de 1991, põe-se a trabalhar os aspectos estilísticos e políticos desse elemento,

uma nova ótica de compreensão sobre o termo surge e o desloca para um viés estetizante. Tal viés reenquadra valorativamente o excesso e o apresenta sob uma nova leitura conceitual na qual ele pode propor modulações eficazes por meio de intensidades e recorrências distintas. Um excesso presentificado que pode ser encontrado com modulações pulverizadas e variáveis em outros discursos e gêneros que não somente a tríade inicial apontada por Williams (2004).

Assim, deslocalizando a essencialização inerente do excesso como algo sempre atrelado ao melodrama, é possível perceber que os modos melodramáticos podem participar de outros campos audiovisuais e transitar por outros modos tidos ora como mais realísticos, ora mais cômicos, por exemplo (WILLIAMS, 2018, p. 214). E, mesmo deixando de lado o caráter essencialista, as ideias de excesso como elemento pervasivo e de melodrama como modo não abandonam de todo o caráter moralizante do melodrama propostos por Brooks na discussão já apresentada anteriormente quando da discussão da imaginação melodramática e da mora oculta. É aí talvez que tanto Williams quanto Brooks parecem se encontrar novamente em acordos potencialmente compatíveis ao ver na moralidade uma característica essencial para se pensar a relevância do melodrama às sociedades que o vivenciam ficcionalmente:

> Melodrama é a forma como os problemas sociais e as controvérsias de cada época podem ser abordados [...]. O melodrama é um aliado dos sonhos de revolução. [...] O melodrama tem estado ao lado dos oprimidos, e por isso, parece também estar ao lado das mudanças sociais e mesmo das revoluções (WILLIAMS, 2018, p. 215, tradução nossa).

Por isso, taxativamente, ela encerra sua discussão de maneira límpida ao deixar clara sua posição no entendimento de que: "Nem a música excessiva e nem a derrota do mal pelo bem é essencial ao melodrama". Na verdade: "O que é essencial, eu afirmo, é o reconhecimento dramático do bem e do mal e que, tomando consciência disso, ao menos a esperança de que a justiça possa ser feita"[49] (WILLIAMS, 2018, p. 215, tradução nossa). Ou seja, é possível encontrar em Williams mais afinidade entre sua obra e a de Brooks a partir da moral oculta (mesmo que os autores tenham visões muito peculiares sobre o tema e nem sempre cheguem a

---

utilizado de modo estruturante, comum aos três gêneros [melodrama, horror e pornografia]". Por sua vez, Elsaesser e Hagener (2009, p. 121, tradução nossa) exemplificam que o excesso dos "gêneros do corpo" na fala de Williams está vinculado às: "Reações diretas do corpo [representado em cena] como o choro no melodrama, o suor de ansiedade em face à desfiguração ou os corpos sangrentos nos filmes de terror-horror, e a resposta corporal do espectador (masculino) ao ato sexual na pornografia sublinham o excesso comparado ao regime clássico de narrativa regulada".

[49] Apenas a título de confrontação de ideias, vale ressaltar que essa visão do melodrama como algo revolucionário não é consensual. Mesmo na América Latina, onde autores como Martín-Barbero, Orozco Gómez, García Canclini e Fuenzalida costumam defender um olhar mais "otimista" aos modos pelos quais o melodrama age no tecido social, ainda assim, é possível encontrar o dissenso a partir da visão de intelectuais como Beatriz Sarlo (1985, p. 15, tradução nossa) que, especificamente pelo contexto dos folhetins argentinos, localiza o melodrama como o responsável por injetar altas doses de conformismo na sociedade ao apresentar "[...] um vasto, porém monótono império dos sentimentos" aos telespectadores.

um consenso) do que propriamente pela leitura do modo do excesso ou estética do maravilhamento. Ainda assim, é possível refletir que para Brooks a discussão da moral oculta é fortemente levada para o campo da orientação de uma moral que direcione os saberes, corpos e ações acerca do bem e do mal em um mundo que necessita de (uma suposta) ordem no caos que é a vida social. Por outra via (talvez) mais emancipadora, vê-se que Williams entende a moral do melodrama como uma perspectiva que denota potencialmente usos sociais e apropriações de leitura da audiência sobre o mundo ficcional para o mundo real a fim de desestruturar o *status quo* de um determinado tempo-espaço de vida.

5.4 Retórica do excesso e melodrama como mediações do popular massivo

No contexto latino-americano, Martín-Barbero (2009) observa o melodrama como uma força extremamente potente para moldar as contradições, limitações e potencialidades sobre as múltiplas cosmovisões culturais da região. Ao falar do melodrama, o autor observa que as suas raízes estão extremamente ligadas à noção de popular, todavia, vale ressaltar, na América Latina os processos de hibridização e miscigenação entre o popular, o massivo, o culto e o erudito tornam o melodrama um elemento compósito. Em outras palavras, o melodrama gera e é gerado pelos processos culturais do popular massivo. Assim, por popular massivo entende-se a complexidade de hibridização entre posições que conformam as relações socioculturais e político-econômicas latino-americanas que, aparentemente, poderiam soar como opostas. Todavia:

> O massivo, nesta sociedade, não é um mecanismo isolável, ou um aspecto, mas uma nova forma de sociabilidade. [...] Assim, pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento de hegemonia (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 311).

Por isso, mais do que apenas localizar o melodrama em uma ótica purista (e mesmo ingênua) que vislumbra a exaltação somente de suas raízes populares/popularescas ou de julgá-lo como um mero produto industrial serializado totalmente desnecessário às transformações sociais de uma nação, posto que é parte dos interesses capitalistas hegemônicos, o autor pontua a necessidade de aliar visões plurais que não ignorem nada do que foi dito acima e ainda deem conta da complexidade estrutural compósita do melodrama. Sobre o assunto, as palavras de

Ortiz são esclarecedoras ao comentar a relação explícita entre o melodrama, as mediações e a noção de popular massivo:

> [...] é possível dizer que o "popular que nos interpela a partir do massivo" (título de um dos subitens de capítulo do livro [*Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*]) é mediatizado por um conjunto de interações sociais que a ele se agregam no decorrer da história. Um exemplo. O melodrama não é um gênero narrativo estático, ele possui um desenvolvimento caminhando dos romances folhetinescos franceses às histórias narradas nas radionovelas. Entre seu passado europeu e sua realização latino-americana, a história tece um conjunto de "mediações" que o redefinem. Neste sentido, a busca das mediações leva Martín-Barbero a retomar os fios de uma "cultura de massa" num contexto específico: a América Latina. Realidade que se expressa de forma peculiar, diversa de outros contextos, europeu ou norte-americano (ORTIZ, 1999, p. 73).

Dessa forma, é importante compreender como o melodrama constrói-se com base em uma linguagem duplamente anacrônica, nas palavras de Martín-Barbero (2009, p. 171), isto é, operações simbólicas que recaem na questão moralizante "[...] das relações familiares, de parentesco, como estrutura das fidelidades primordiais, e a do excesso". É justamente a partir da segunda anacronia, que o autor se volta ao destacar a chamada retórica do excesso. "O anacronismo se torna, assim, metáfora, modo de simbolizar o social", destaca Martín-Barbero (2009, p. 171). Ou, em outros termos, a retórica do excesso enquanto parte do narrar melodramático traz consigo o olhar social de maneira não meramente pontual, mas estrutural: "O social não surge somente como um problema de conteúdo, mas também como um estilo de contar [...]", afirmam Martín-Barbero e Rey (2001, p. 172).

Para o autor, o melodrama, em seus meios e procedimentos estruturais e simbólicos, se utiliza do excesso como forma de expressão dos afetos, emoções, sentimentos, compreensões sensórias e visões estéticas sobre a sociedade na qual se reflete e se refrata. Tal retórica do excesso diz respeito até mesmo à uma leitura subversiva do melodrama pelo popular, é dizer que ao contrário das culturas tidas como sofisticadas e refinadas o melodrama popular-massivo é histriônico, exagerado, desregrado, demasiado e imbuído de uma visão nada econômica dos afetos:

> [...] Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como *degradante* por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada "economia" da ordem, a da poupança e da retenção (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 171).

Tal afirmação desdobra-se em outra reflexão igualmente importante, a saber: o melodrama como modo de encenação. Assim, torna-se relevante compreender como essa atuação pela retórica do excesso permite ao melodrama expressar-se para além da textualidade escrita tradicionalmente presente, segundo o autor, no teatro culto "[...] isto é, cuja complexidade dramática está dita e se sustenta inteiramente na retórica verbal" (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 165). Por sua vez, a corporeidade ganha destaque no melodrama, apresenta-se como encarnação de um modo de cena, projeta-se a partir de outra textualidade que não aquela aprisionada no registro literário formal:

> [...] o melodrama apóia sua dramaticidade basicamente na encenação e num tipo de atuação muito peculiar. Por predominância da encenação é preciso entender a prioridade que tem o espetáculo sobre a representação mesma. [...] (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 165).

Na esteira desse pensamento, Martín-Barbero ainda fala de um "excesso de gesto" no melodrama como forma de reafirmar a centralidade do corpo nesse modo de encenação e de perceber na corporalidade uma voz, um texto e um tom que antes foram suprimidos pelas classes dominantes, opressivas e detentoras de um "modo de saber" unívoco. Meyer (1996, p. 383-384), ao falar do processo de aclimatação dos folhetins gestados na Europa quando de suas recepções na América Latina, destaca também que a "literatura romanesca despudoramente expressiva" encontra um espaço de calorosa boas-vindas nas práticas culturais latino-americanas que (também pela herança ibérica) tinham um "[...] gosto pelo excessivo gestual e o empolado da palavra que compõem a oratória tão apreciada pelas populações analfabetas". Logo, especialmente no contexto do melodrama televisivo, é mais do que visível como as telenovelas, minisséries e séries (dotadas de contraditoriedades sociais e políticas em seus cernes criativos) prosseguem com esse gesto do excesso pelo corpo e no corpo nas representações vilanescas e heroicas - ainda que os diálogos em cena possam ser tidos, por críticos, como demasiados reiterativos ou verborrágicos (talvez outra concepção da retórica do excesso ainda não compreendida de todo pela crítica).

> Quando o melodrama e seu modo de atuação através de grandes efeitos se tornem plenamente massivos, com o cinema e o rádio, tender-se-á a atribuir esse afã em produzir efeitos portentosos a uma mera estratégia comercial. Todavia, em sua origem, no melodrama de 1800, esse afã fala a seu modo de outras coisas que seria bom não perder de vista, inclusive hoje, se queremos entender o que *culturalmente* se passa por aqui: talvez o afã portentoso do gesto melodramático esteja historicamente ligado menos à influência da comédia *larmoyante* que à proibição da palavra nas representações populares — com a correspondente necessidade de um excesso de gesto — e à expressividade dos sentimentos em uma cultura que não pôde ser "educada" pelo padrão burguês (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 167).

Em outros termos, o excesso de gesto se mantém porque ele faz parte de uma matriz cultural que consegue se adaptar aos mais variados formatos industriais. A causa possível dessa manutenção do melodrama e da retórica do excesso atualmente se dá, nas palavras do autor, justamente pelos processos de mediação do popular-massivo. Assim o excesso melodramático na visão de Martín-Barbero não apenas é resiliente em relação ao tempo: ele consegue também ser flexível e plástico o bastante para tornar-se uma categoria quase nativa de expressão das múltiplas identidades latino-americanas. Em termos de comparação argumentativa, Fuenzalida (2011, p. 31, tradução nossa), a partir da correlação entre as matrizes culturais da ópera e da telenovela, também reforça esse vínculo entre a retórica do excesso e a exacerbação da gestualidade corporal no discurso melodramático.

Outra característica essencial do melodrama televisivo é a presença da estrutura arquetípica do quadrilátero melodramático que o compõe, isto é, nas narrativas de melodrama a presença do Justiceiro (herói), do Traidor (vilão), da Vítima (mocinha) e do Bobo (bufão) são uma constante (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 168). Desse modo, partindo dos sentimentos básicos de medo, entusiasmo, dor e riso, estes quatro (potenciais) personagens formam o quadrilátero melodramático. Um agrupamento capaz de produzir, no entendimento de Martín-Barbero, um misto de quatro gêneros: o romance de ação, a epopeia, a tragédia e a comédia. É essa mistura e plasticidade adaptativa aliadas às mediações que traduzem a persistência do melodrama nos meios de comunicação atuais e seus formatos industriais. Assim, mais do que apenas uma mutabilidade que se conecta às múltiplas formas estruturais de comunicação e tecnologia, é pelas mediações que o melodrama se torna sempre atualizável a partir das lógicas e competências de uma sociedade que tem no popular massivo a sua fonte de representação por excelência. “Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 172).

Por fim, como parte de seus ideais teóricos, é imprescindível ressaltar a posição ativa do receptor e o seu papel no processo de competência de leitura como essencial na compreensão daquilo que engendra as mediações culturais entre o melodrama e o excesso. Para o autor, a América Latina se encontra identificada e projetada pelo melodrama televisivo de maneira que os indivíduos conseguem, já de imediato, compreender os códigos culturais que transitam por entre a matriz cultural e o formato industrial. Dessa forma, a retórica do excesso - como parte dos elementos discursivos e narrativos que dá corpo à gramaticalidade televisual do melodrama - torna-se, quase sempre, naturalizada no processo de fruição estética deste que é o “drama do reconhecimento” dos latino-americanos (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 306)

5.4.1 Os protótipos femininos no melodrama latino-americano

Ainda no contexto do melodrama latino-americano, em um diálogo interessante sobre a insistência de "quadrangular" os conceitos que compõem o fazer melodramático na região (como Martín-Barbero faz ao apresentar o quadrilátero melodramático e os quatro gêneros), vê-se que Oroz (1999, p. 50) também faz sua contribuição a esse cenário ao trazer os quatro temas paradigmáticos do melodrama latino-americano, com base nas combinações possíveis entre os mitos advindos da cultura judaico-cristã e relidos no continente, isto é: o amor, a paixão, o incesto e a mulher. Para a autora a base desses quatros temas se justifica por perceber na proibição (do amor não correspondido, da paixão impossível ou do interdito do incesto, por exemplo) a forma de normatização e encaminhamento da moral nas relações sociais entre homens e, principalmente, mulheres (algo que Mazziotti (2002) também confirma em seu estudo sobre os melodramas de mães e filhas). No caso específico do incesto, a autora reafirma que, a interdição se mostra como uma forma (maniqueísta) de apontar o bom e o mau caminho, sendo as relações sexuais e afetivas entre irmãos descritas no binômio: "amor fraternal" (legítimo) *versus* "amor romântico" (ilegítimo). Oroz ressalta ainda a presença da mulher nesses temas paradigmáticos se dá pela existência do machismo hegemônico da cultura judaico-cristã sintetizado a partir de "privilégios eróticos", ou seja, aqueles que "residem no fato de que o prestígio erótico de um homem conduz a Dom Juan, e o da mulher, à perdida. No primeiro caso há prestígio, no segundo, desqualificação" (OROZ, 1999, p. 71). Assim, ultrapassando a conceituação do quadrilátero melodramático, a autora propõe pensar nos arquétipos (também chamados por ela de protótipos) femininos que compreenderiam os papéis da mulher no melodrama a partir de seis manifestações: a mãe; a irmã; a namorada; a esposa; a má e/ou da prostituta; e a amada.

Antes de tudo, é preciso localizar que estes protótipos agem, em grande medida, por uma íntima relação entre os papeis de gênero e a ideia de amor romântico. Aqui, tal vinculação ganha contornos muito peculiares pela contraposição entre o romantismo idealista e a confluência amorosa, como os conceitua Giddens (1993). "O amor romântico, que começou a marcar a sua presença a partir do final do século XVIII, utilizou tais ideais e incorporou elementos do '*amour passion'*, embora tenha se tornando distinto deste. O amor romântico introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual – fórmula que estendeu radicalmente a reflexividade do amor sublime", afirma Giddens (1993, p. 50). Logo, no contexto das discussões de gênero, percebe-se como o amor romântico está intimamente

conectado ao "[...] lugar social ocupado pela mulher, bem como à imagem criada de uma mulher pura, de uma mulher esposa/mãe, que impregnou os ideais de amor romântico [...] Maternidade e feminilidade foram integradas e passaram a fazer parte da personalidade da mulher", relembra Bilac (2012, p. 95). Já o amor confluente é aquele que "[...] pela primeira vez introduz a *'ars erotica'* no cerne do relacionamento conjugal e transforma a realização do prazer sexual recíproco em um elemento-chave na manutenção ou dissolução do relacionamento (GIDDENS, 1993, p. 73). Dessa forma, em outra via, o amor confluente mostra-se "[...] mais real que o amor romântico, porque é um amor ativo que não se pauta nas identificações projetivas, fantasias de completude, ideia de único e para sempre" (BILAC, 2012, p.98). Contudo, como se verá adiante, são raríssimos (ou mesmo inexistentes) os momentos em que é possível vislumbrar o amor confluente em alguns dos protótipos apresentados por Oroz (1999): a presença do amor romântico é o que alimenta não apenas a conformação dos modelos discutidos pela autora, como também é o que possibilita a manutenção, as ressignificações e a persistência destes protótipos ainda nos dias de hoje, nos melodramas mais contemporâneos.

Assim, exemplar, o protótipo da mãe está relacionada com a culpa, pois todo filho se sente incapaz de tanta abnegação como é a despendida pela própria mãe, como afirma Oroz (1999, p. 62). "Por outro lado, fica claro que toda a atuação do filho contra a ordem estabelecida recairá, com acréscimos, sobre a mãe", destaca a autora. Tal qual caminham as figuras míticas da sociedade judaico-cristã, o arquétipo de mãe é invariavelmente ligado à Virgem Maria e ao imaginário em volta dela, ou seja, "com toda a sua bateria de resignação e sofrimento". Neste arquétipo, termos como segurança, abrigo, calor, ternura e alimentação são vistos como parte da faceta mais positiva na relação entre este protótipo e seus pares de atuação na trama. Por outro lado, também surgem ideias mais negativas como opressão, superproteção, sufocamento e cuidado excessivo como a grande "guia" deve ter com seu "genitor" (aqui, ressalta Oroz (1999), a generosidade transforma-se em captadora e castradora). Além disso, o arquétipo da mãe é sempre tido como o único que se pode confiar irrestritamente quando o assunto são os valores e virtudes da mulher (especialmente pela visão anacrônica e explicitamente assexuada que se projeta sobre este protótipo).

A irmã, por sua vez, é a figura ainda envolta em pureza e, como tal, "é a continuidade da mãe na ordem doméstico-familiar" (OROZ, 1999, p. 63). E, seguindo a lógica patriarcal na qual o espaço da casa e dos afazeres é sempre destinado à figura feminina e dificilmente ao homem (já que isso é visto como algo degradante ao gênero masculino), fica a cargo da irmã (quando a figura da mãe falece nas tramas) as tarefas domésticas, em outras palavras, ela é uma empregada no seio familiar. Outro ponto de destaque é que o parentesco é irmão-irmã diz muito

sobre a ausência de liberdade sexual desta figura, já que ela sempre "será fiel ao irmão, e este se dedicará a cuidar de sua virgindade como um cruzado". Já na relação de alteridade entre mulheres o parentesco entre irmãs mostra outra vez uma faceta da mãe ainda neste protótipo: a dedicação. Em outros termos, a irmã mais velha irá apresentar o papel da mãe falecida (ou também uma extensão desta ainda em vida), pois ela sempre irá se sacrificar pelo bem da mais nova, sua pupila (ainda que isso envolva disputa de amores em comum). "Os protótipos mãe e irmã ocultam a distorção nas relações, provocada pelo caráter sublime e predestinado que a cultura ocidental concede aos laços sanguíneos", afirma Oroz (1999, p. 63).

A namorada, em relação aos outros dois arquétipos anteriores, é vista como uma ramificação da irmã, mas, explica Oroz (1999, p. 63), aqui há algo que as diferenciam: existe "um ingrediente erótico mínimo e futuro" que pode vir a ser, que pode vir a se materializar nas relações do amor romântico[50] (um raro momento, junto ao arquétipo da prostituta, onde acontece um processo de sexualização ativa da mulher, já que no caso do arquétipo das esposas não é raro ocorrer um processo lento, mas latente, de representação de uma possível "deserotização da união conjugal"). Neste arquétipo duas das virtudes mais claras são a paciência infinita e a resignação (o saber esperar). Além disso, a questão da distância e da impossibilidade de se encontrar com a figura na qual se projeta o amor, faz com que a saudade seja parte preponderante deste protótipo. "A namorada representa a possibilidade da volta ao lar [do herói-protagonista masculino], *leitmotiv* da saudade, que caracteriza o melodrama", afirma Oroz (1999, p. 64).

A esposa também possui ligação com a mãe, pois, numa visão novamente machista, é dela a responsabilidade de cuidar e preservar seu lar, o espaço do privado (um confinamento). Paciência, compreensão, fragilidade, dependência econômica na relação conjugal, submissão ao marido, dedicação ao núcleo familiar, temor à autoridade que provém do homem são termos que se destacam na caracterização deste protótipo. De acordo com Oroz este arquétipo pode ser mostrado de duas possíveis formas: a da esposa-menina e a da esposa-responsável, todavia, o ponto em comum é que em ambos os casos o passado amoroso é marcado pelo amor a um só homem. "São papéis dramaticamente passivos, que não mudam a história. Por isto, na maioria das vezes, são personagens secundários", aponta Oroz (1999, p. 66).

Já a má e/ou a prostituta é o mais complexo e o mais detalhado protótipo trazido por Oroz, porém, em decorrência do espaço, torna-se possível apenas algumas considerações acerca de sua configuração. A autora já inicia destacando que este arquétipo é o motivo do

[50] Entende-se a ideia de amor romântico com base no pensamento de Giddens (1993, p.)

desequilíbrio de toda e qualquer estrutura dramática, "já que, ao contrário dos outros protótipos, é ela quem simboliza a mulher fora do espaço do privado" (OROZ, 1999, p. 63). E, como é possível compreender de forma rápida, ela é tida como má e perigosa justamente porque ousa "invadir" espaços que não são prescritos para a figura feminina. Interessante é notar que a mulher prostituta é julgada como errada e sem valores, mas é tida como "necessária" já que ao invés das castas moças virgens e solteiras (e das mulheres casadas também) se perderem com a insaciável vontade sexual dos homens, fica destinado às prostitutas esta função. Uma das características que a define como má não é apenas pela visão da moral e quebra dos "bons costumes", mas ela é vista como malvada porque pode se vingar daqueles e daquelas que atravessam seu caminho (as suas supostas ligações com o demônio e forças ocultas também podem ser vistas aqui). Ela é vingativa, é ousada, é rebelde, é odiada, é temida, é desejada, ela desafia a ordem. Por fim, um tipo específico de prostituta do melodrama latino-americano é a figura da "rumbeira"[51]: é nela que se encontra a possibilidade de redenção mesmo após tantos "pecados" e tantos erros a partir de um casamento com aquele que a salva da "vida fácil" ou até pela morte ao fim das tramas.

Finalmente, o arquétipo da amada "funciona no universo mítico como a realização do amor cortesão e romântico, sem contradições e com promessas de felicidade eterna" (OROZ, 1999, p.70), isto é, por fim, o amor não é visto nas extremidades como algo simplesmente maternal ou de exacerbadas libidinosidade e luxúria condenáveis. Todavia, esclarece a autora, a questão do perigo envolve neste arquétipo já que a amada é o desejo ou objeto do amor do protagonista e, justamente por isso, provocará problemas, desavenças, brigas e reviravoltas na história com outros personagens (em geral, os antagonistas). À parte disso, ela faz com que o herói mude suas atitudes e até valores não tão bons (como, por exemplo, a sede de vingança ou a necessidade de se envolver com outras mulheres – uma espécie de promiscuidade naturalizada e não condenada no universo masculino) para finalmente ele a conquistá-la, ou seja, ela desequilibra a estrutura dramática do melodrama. Diferentemente da prostituta, esta figura "não traz desgraças ao homem, e sempre se casam" (OROZ, 1999, p. 70). Assim, a relação entre este protótipo e a noção de perfeição é declaradamente forte.

Em um caminho próximo ao de Oroz (1999), vale destacar as contribuições da pesquisadora peruana Giuliana Cassano Iturri (2019) que apresenta uma discussão sobre gênero e melodrama televisivo delineando (e recompilando em suas leituras) quatro possíveis arquétipos femininos bem definidos: o modelo mariano, o modelo materno, o modelo da

[51] Para saber mais sobre este arquétipo em específico, recomenda-se a leitura do capítulo "Os filmes para chorar: o melodrama cinematográfico" (OROZ, 1999), principalmente nas páginas 68-70.

sedução e o modelo da prostituta. O primeiro modelo, o mariano, "[...] supõe uma superioridade feminina que se torna objeto de culto, transformando as mulheres em seres próximos da divindade, moralmente superiores e com uma força espiritual que as distingue dos homens", afirma Cassano Iturri (2019, p. 86, tradução nossa). O modelo materno, por sua vez, se subdivide em três possibilidades de leitura: a mãe mariana (que "[...] compartilha as características do modelo mariano [...]"), a mãe heroica (que "[...] é sustentada pela ideia de que a essência feminina reside na maternidade. Este modelo representa a mãe que luta, a trabalhadora incansável. Ela é uma mulher multidimensional que obtém reivindicações domésticas") e a mãe moderna (que "[...] é esposa e mãe, mas também é profissional, é uma pessoa que tem objetivos próprios"), explica Cassano Iturri (2019, p. 87, tradução nossa). Já o modelo da sedução diz respeito à "[...] mulher que exerce sua sexualidade à vontade, é definida por estar ciente do poder que lhe dá sexualidade. É um modelo associado à beleza física, paquera, consciência de seu corpo, sua sensualidade e o poder que esses elementos lhe dão para seduzir o homem" (CASSANO ITURRI, 2019, p. 87, tradução nossa). Por fim, tal qual Oroz (1999) também pontua, o modelo da prostituta está atrelado ao pecado, pois: "[...] a prostituta é definida por negociar com seu corpo e com sua sexualidade. Representa o perigo da sexualidade, geralmente ocupa um lugar marginal. A imagem da prostituta é sempre a referente dos sancionados, funciona como a fronteira que marca o bom e o mau comportamento feminino" (CASSANO ITURRI, 2019, p. 88, tradução nossa).

5.4.2 Exagero amplificador e pilhagem narrativa no folhetim

O contexto dos estudos trazidos por Marlyse Meyer (1996) refere-se aos estudos literários sobre o folhetim e sua permanência (em diversas modulações, inclusive, a partir do melodrama) ao longo dos séculos na cultura popular mundial, com destaque, para a sua permanência no contexto latino-americano. Assim, de antemão, ela explicita: "Como no cadinho fundador, ao mesmo tempo gerador e gerado por ele [folhetim rocambolesco], está o melodrama [...] (MEYER, 1996, p. 158). E é interessante pensar como a autora trata do melodrama, em íntima ligação com o folhetim, a partir do que ela chama de gêneros populares e, de maneira direta, já estabelece a carga negativa envolta nos sentidos que rodeiam estes temas.

> Os grandes gêneros populares do século XIX engendram todo um campo semântico intercambiável e de carga altamente pejorativa. Melodrama, melodramático, folhetim, folhetinesco conotando previsíveis e redundantes narrativas, sentimentalismo, pieguice, lágrimas, emoções baratas, suspense e reviravoltas, linguagem retórica e chapada, personagens e situações estereotipadas etc. No referido campo semântico também está acoplado o rocambolesco, sinônimo de delirante aventura, enrolada como o bolo ao qual deu nome (MEYER, 1996, p. 157).

Dessa forma, ao discutir o melodrama e o folhetim, a autora chega ao conceito de exagero amplificador como central ao modo de produção que tem nos "excessos imaginativos" e nas "narrativas intercaladas" (MEYER, 1996, p. 160) um dos seus maiores focos. Exagero amplificador, assim, é um conceito muito importante para compreender a visão de Meyer sobre como o excesso pode ser visto não somente como um elemento sinonímico do melodrama folhetinesco, mas como parte de uma estética estrutural-estruturante que produz sentido a partir da construção narrativa.

O que Meyer descreve como exagero amplificador diz respeito à habilidade naturalmente desenvolvida no folhetim (e perceptível no melodrama) de criar uma "miríade de fios narrativos" que se entrelaçam com o *plot* central e se expandem a ponto de criar núcleos narrativos correlatos e codependentes do enredo principal. Nesse sentido, a autora afirma que o exagero amplificador "[...] além de multiplicar as ações paralelas, permite na verdade a duplicação da ação principal, motor e resultado das alucinantes ações paralelas ramificadas no tempo e no espaço [...]" (MEYER, 1996, p. 162). Logo:

> Vemos aí o germe do processo folhetinesco e novelo-televisivo, ou seja, a adição de infinitos enredos paralelos mas imbricados por um elemento que pertence ao enredo principal, que só se desvendam para serem costurados a ele no epílogo (MEYER, 1996, p. 161).

Outro ponto relevante, ao falar do exagero amplificador, é a questão dos "mistérios do passado" como parte fundante, dentro desses fios narrativos que se estendem pela trama, na feitura dos personagens e suas ações no desenrolar da história. Como afirma Meyer (1996, p. 160), essa técnica narrativa é ainda hoje "um dos motivos preferidos da telenovela", justamente por conseguir trazer ao enredo a "intriga essencial" que fomenta o suspense e mesmo a necessidade de acompanhamento da obra seriada para compreensão global do arco dramático. Uma tentativa de perceber a serialização melodramática (no modo tradicional de emissão televisiva, por exemplo) como propulsor do fluxo narrativo e, consequentemente, gerador de um adiamento do prazer na fruição estética (COSTA, Cristina, 2000, p. 61-62).

Já o entendimento conceitual de pilhagem narrativa está diretamente ligado à prática melodramática em sua conformação enquanto gênero que, fluidamente, revisita vários temas,

abordagens, personagens e situações antes já citadas por outros gêneros, obras e autores. Em uma definição possível, Meyer destaca:

> [...] o mais adequado seria falar em apropriação. Não no sentido atual do refazer de um texto a partir de outro, uma bricolagem ou montagem com finalidade lúdica, mas no sentido próprio de usurpação de propriedade, de tirar do alheio. Melhor dizendo ainda, de pilhagem narrativa, com intenções meramente utilitárias [...] (MEYER, 1996, p. 165).

A utilização de tais "macetes narrativos", representa uma leitura do melodrama e sua relação com a citação de outras obras (no sentido de referenciá-las implícita ou explicitamente, nem sempre com a devida creditação) que, segundo a autora, parece estar ligada à forma como o fazer narrativo melodramático encara distintas produções literárias de maneira quase parasitária, ou seja, como um "[...] repertório aberto, um baú cheio de badulaques onde se podia tranqüilamente remexer para ir buscar o que lhes convinha" (MEYER, 1996, p. 167).

Exemplos de pilhagem narrativa no campo do melodrama (especialmente no meio televisivo) podem ser descritos como a utilização incessante das narrativas (disfarçadas em "novas embalagens") que "relembram" muito tramas como a medievalista *Roberto do Diabo* (MEYER, 1996, p. 173), acerca da (falsa/verdadeira) conversão redentora (divina) de uma personagem esférica tida maléfica no início e desenrolar da trama; os contos populares que oralmente foram passados por gerações como *Cinderela* e constantemente relidos no melodrama a partir da lógica da "ascensão social pelo amor" (COSTA, Cristiane, 2000, p, 28); e mesmo as reviravoltas e vinganças já clássicas apresentadas pela obra francesa *O Conde de Monte Cristo* (1844), de autoria do romancista Alexandre Dumas, reiteradamente apresentadas nas tramas melodramáticas dos dias atuais (MEYER, 1996, p. 167) etc.

Sem fazer uso do termo pilhagem narrativa, mas apresentando uma releitura contemporânea acerca da reutilização de fórmulas narrativas específicas na ficção e na cultura midiática, Costa (2002, p. 31) ressalta que o estudo de "[...] formas abrangentes e persistentes de ficção como os contos d*'As mil e uma noites* e do *Decamerão*, ou como a dramaturgia shakespeariana [...]" constituem modelos ficcionais que, de maneira incontestável, "[...] transcendem espaço e tempo, migrando por diferentes linguagens, idiomas e mídias". Tais modelos ficcionais são facilmente incorporados (ou mesmo apropriados, diria Meyer) às narrativas melodramáticas atuais, entre outros pontos, porque torna-se límpido como: "O compartilhar dessas histórias ficcionais fornece o substrato da identidade individual e coletiva, construindo formas precisas de sentir e experimentar a vida, das quais são gerados valores, gostos e sensibilidades (COSTA, 2002, p. 31). Especificamente dentro do discurso ficcional televisivo, Balogh (2002, p. 81-87) ainda relembra, à parte das pilhagens narrativas já expressas

por Meyer (1996) e Costa (2002), como outros temas (re)criadores são presença contínua no desenvolvimento das tramas, a saber: a tematização do binômio Bela-Fera (especialmente a partir de *O Corcunda de Notre Dame* (1831), de Victor Hugo); a vingança dos humilhados e injustiçados (por meio do tema básico de *A Visita da Velha Senhora* (1956), de Friedrich Dürrenmatt); os amores impossíveis shakespearianos (principalmente em *Romeu e Julieta* (1595–1597) e em *A Megera Indomada* (1590-1592)); a correspondência que não corresponde à verdade (a partir de *Cyrano de Bergerac* (1897), de Edmond Rostand); a volta do filho pródigo (por meio da parábola bíblica); e o sacrifício como forma de obter uma graça, um bem ou expiar os pecados (baseado, antes de tudo, na ideia de sacrifício de Jesus Cristo e o poder cristão de expiação dos pecados).

Em suma, mesmo o uso reiterado de tais referências relembra como o excesso age de modo duplo na formação do pensamento teórico de Meyer, ou seja: 1) na construção do fazer melodramático é possível perceber o excesso pelo exagero amplificador que atua no modo de produção a criar possibilidades outras de continuação da trama central em novas ubiquações narrativas paralelas e, de igual importância, 2) o excesso de padrões narrativos massivamente conhecidos a partir da pilhagem narrativa incessante como uma das marcas indeléveis da gramaticalização do melodrama, especialmente, em uma de suas facetas mais visíveis, a saber: a ficção seriada televisiva.

5.5 Modo melodramático, excesso e redistribuição da visibilidade do sofrimento

Um dos autores que mais contradizem as reflexões clássicas dos estudos de melodrama, Agustín Zarzosa tem se mostrado um pesquisador muito preocupado, num nível impressionante de detalhamento, em demonstrar como o melodrama pode ser entendido como um “modo” (e não como um gênero) e essa escolha terminológica do termo “modo” precisa, de acordo com ele, de uma urgente e minuciosa análise. Por uma extensividade de uso sem maiores explicações vernáculas, o autor pontua que: “Talvez por causa de seu escopo substancial, modo tem se mantido como um conceito mal-definido, vago” (ZARZOSA, 2010b, p. 236, tradução nossa). Como forma de superar esse obstáculo de imprecisão, ele afirma que é preciso localizar o nível dos modos como abaixo – e não acima ou além – do nível do gênero. Isso porque: “Modos transitam por meio das linhas que conformam os gêneros (e se aplicam a mais obras do que os gêneros) não porque são mais amplos ou abstratos, mas, ao contrário, porque eles envolvem a

necessidade primária que é a dramatização da experiência" (ZARZOSA, 2010b, p. 237, tradução nossa).

Por conseguinte, Zarzosa avança nessa busca terminológica ao identificar quatro conceituações de modo nos estudos do melodrama, a saber: 1) modo como parte de um grupo taxonômico maior que o dos gêneros; 2) modo como um imaginário cultural; 3) modo como uma estratégia representacional; e, por fim, 4) modo como uma categoria que segue princípios classificatórios incompatíveis com o dos gêneros. (ZARZOSA, 2015, p. 4, tradução nossa). Além destes quatro aspectos, um quinto poderia ser acrescentado a partir da visão elucidativa de Frye (1973, p. 56) ao esclarecer que "[...] um modo[52] constitui a tonalidade básica de uma obra de ficção".

Todavia, como uma característica divisora de águas em seus escritos, sem tergiversações, Zarzosa (2010b, p. 246, tradução nossa) adverte: "Minha compreensão do melodrama como um modo de mediação está em desacordo com uma das ideias mais arraigadas sobre o melodrama, ou seja, que seu objetivo final é evidenciar a presença de bem e do mal". Assim, por essa via de entendimento de modo, o autor abarca uma definição de melodrama que é muito peculiar em relação aos autores já citados até o momento dessa pesquisa. Deixando de lado essa lógica central do melodrama (evidenciação clara do bem e do mal) trazida por autores como Elsaesser (1991), Brooks (1995), Williams (2004, 2012, 2018) e Martín-Barbero (2009), o pesquisador pensa o assunto, antes de tudo, a partir de uma premissa na qual:

> [...] o melodrama não tenta realmente reconstruir uma ordem ética destruída; pelo contrário, o melodrama opera em um terreno social no qual as ideias [sobre ética] desmoronam-se uma sob às outras, mostrando como o sofrimento é gerado, logo adiante, por outras ideias concorrentes. Nesse sentido, o melodrama é mais ambicioso que a tragédia; o melodrama busca não apenas explicar o sofrimento, mas também eliminar completamente o sofrimento. Em outras palavras, em vez de dramatizar o sofrimento para demonstrar a existência da virtude e do mal, o melodrama dramatiza a virtude e o mal para eliminar ou melhorar o sofrimento. A evidenciação da virtude e do mal não é um fim em si, mas um meio - entre outros - de melhorar o sofrimento. (ZARZOSA, 2010b, p. 246, tradução nossa).

Desse modo, na visão crítica que Zarzosa (2015, p. 70) faz da obra de Brooks (1995), ao invés de pensar o melodrama como o reestabelecedor de uma moral e sacralidade em um mundo carente de direção sobre como identificar a virtude da desvirtude, ele propõe pensar os sistemas de troca conflituosos como sistemas em disputa. Assim, a esfera do tradicionalmente

[52] Uma definição explícita do termo "modo" na obra de Frye pode ser lida como: "MODO: Força convencional de ação admitida para as principais personagens da literatura ficcional, ou a atitude correspondente adotada pelo poeta com relação a seu público na literatura temática. Tais modos tendem a suceder-se um ao outro numa seqüência histórica" (FRYE, 1973, p. 361).

sagrado (contendo os mitos da cristandade, monarquia e sociedade hierárquica) *versus* a da esfera da pós-sacralização (contendo os mitos da individualidade, democracia e economia de mercado) duelam entre si por um estatuto de qual valoração seguir. "O *modo melodramático* não é um imaginário cultural que resulta de uma perda do sagrado, mas uma disputa entre sistemas de troca que competem para determinar valor", insiste Zarzosa (2015, p. 70, tradução nossa). A especificidade da imaginação cultural depende do conteúdo desses dois sistemas conflituosos de troca; claramente a visão do mundo não é o modo melodramático em si, mas o resultado das ações do modo melodramático sobre o mundo. (ZARZOSA, 2015, p. 70).

Por isso, um dos pontos centrais da maior crítica que o autor faz em relação a Brooks (1995) diz respeito à compreensão das origens do melodrama na Revolução Francesa e sua forma de estabelecer uma ordem moral como resposta às desestabilizações do sagrado naquele momento. Colocando em confronto a universalização *versus* a especificidade histórica do melodrama, Zarzosa (2015, p. 238-242) aponta que se observamos apenas por esse ângulo em Brooks, as funções responsivas do melodrama estariam circunscritas (historicamente) a representar um novo baluarte da moral e da virtude como reação à perda de um ideal sacrossanto que guiava a sociedade naquela era. O que ele propõe, é pensar na função responsiva do melodrama de modo universalizante (e não restrito à origem de um período histórico) como forma de lidar com algo maior que iluminar a moral e a virtude, isto é, o melodrama apareceria, assim, como uma estratégia de lidar com o sofrimento humano que permeia o tecido social de modo ininterrupto para além de um momento histórico específico. Desse modo, ele conclui que: "Uma vez que nós definimos modo como uma articulação estética fundamental que molda as experiências humanas ao invés de uma resposta artística a uma determinada experiência social específica [Revolução Francesa], os problemas de tradução cultural desaparecem" (ZARZOSA, 2010b, p. 241). Por fim, acerca dessa dualidade (universalização e especificidade histórica), é necessário entender que

> À ideia de que o modo melodramático deve ser concebido como um fenômeno histórico, o argumento de Zarzosa afirma que o melodrama opera fora da história – ou, ao invés disso, ele é "o terreno no qual a história toma seu lugar". Esse terreno, o modo melodramático, afirma Zarzosa, deve ser entendido "como um sistema de modulação" – um sistema que apenas pode expressar um todo social ou providenciar a sua perspectiva sobre ele por meio do sofrimento (STEWART, 2014, p. 5, tradução nossa).

Assim, o seu pensamento do modo melodramático enquanto "[...] um aparato que redistribui a visibilidade do sofrimento através de um todo social" ganha força na medida em que o autor estabelece que: "O melodrama concebe o sofrimento como uma totalidade, isto é, uma expressão do todo social em termos de uma paixão [de um *pathos*]" (ZARZOSA, 2015, p.

5, tradução nossa). De maneira mais particular, ele separa o sofrimento em dois planos confluentes: "[...] o primeiro plano diz respeito à totalidade dos corpos que se afetam uns aos outros; e o segundo é o que distribui essa visibilidade do sofrimento" (ZARZOSA, 2015, p. 5, tradução nossa).

As bases teóricas sobre as quais se assentam esse entendimento dos modos melodramáticos e seu endereçamento aos problemas do sofrimento humano estão situadas na tríade hegeliana do estoicismo, ceticismo e infelicidade consciente. Zarzosa segue, por meio da dialética do senhor e do escravo hegeliana, uma "[...] tríade que detalhe as questões do sofrimento no contexto do *bondage* [...]. De uma maneira análoga, assim como Hegel dramatiza ideias filosófica para demonstrar como elas caem em contradição, o melodrama encena ideias sociais para analisar como elas geram o sofrimento" (ZARZOSA, 2010b, p. 243, tradução nossa).

Todavia, é preciso ressaltar, mesmo que o autor faça críticas severas e coloque sob questionamento algumas das teses clássicas de obras seminais do campo melodramático, ainda assim, Zarzosa (2015, p. 68) não ignora a importância do trabalho de Elsaesser e Brooks, por exemplo. Ao contrário, ele resgata uma leitura empreendida por estes dois autores a partir do estatuto dualístico do melodrama (enquanto experiência social específica e retórica representacional). Porém, novamente, ao seu modo, ele revisita essas teses ao seu modo, dessa vez colocando em pauta a sua noção de excesso[53] pela centralidade da "troca" (ZARZOSA, 2015, p. 107).

Primeiramente faz-se necessário compreender que, ao trazer o debate sobre as combinações epistemológicas entre o excesso e o melodrama, Zarzosa (2015) pontua que o estado da arte sobre o tema divide seus entendimentos em três percepções: o excesso enquanto ação, o excesso enquanto qualidade e o excesso enquanto estado de ser. Em outras palavras: "Apesar dessa dispersão [de entendimentos] por vários níveis, os críticos do melodrama têm regularmente teorizado sobre o excesso em termos de representação [...] (ZARZOSA, 2015, p. 107, tradução nossa). Assim, o autor continua, excesso é um termo que evoca sentidos muito potentes e, ao mesmo tempo, fragmentados, como: "o ato de violar um limite ou lei;

[53] Zarzosa (2015, p. 79, tradução nossa) faz, de maneira muito pontual, uma aproximação entre o seu entendimento de excesso (como um modo de troca envolvendo valores incomensuráveis) com a noção de excesso batailliana (a partir da lógica da "economia geral caracterizada pela centralidade do dispêndio e subordinação da produção" em relação ao gasto). Todavia, as correlações não são aprofundadas a ponto de o autor explicitar como as reflexões de Bataille se relacionariam, por exemplo, com as lógicas de excesso e transgressão ou de excesso e corporalidade junto ao seu pensamento.

exuberância, luxúria ou algo supérfluo um estado de mente em êxtase aliado à intemperança". (ZARZOSA, 2015, p. 107, tradução nossa).

A conceituação do excesso enquanto modo de troca na visão de Zarzosa se dá pela afirmação de que: "A troca é o meio primário pelo qual o melodrama redistribui a visibilidade do sofrimento na esfera social". (ZARZOSA, 2015, p. 4, tradução nossa).

> [...] o melodrama não dramatiza a relação quantitativa entre as commodities (isto é, seus valores de troca) e nem seus aspectos qualitativos (ou seja, seus valores de uso), ao contrário, [o melodrama dramatiza] a qualidade das coisas e pessoas que devem permanecer completamente para além da dimensão da troca, uso e valor. O melodrama policia as fronteiras entre a troca e uma esfera que está assentada para além da troca, dramatizando as consequências de colocar em circulação ideias e objetos nos quais não deveriam ser atribuídos um valor de troca, isto é, a esfera do sagrado: assim, o melodrama tenta determinar que coisas, pessoas e ideias são objetos de troca adequados e o que disso tudo não deve ser trocado em nenhuma circunstância (ZARZOSA, 2010a, p. 397, tradução nossa).

Tais trocas de valores incomensuráveis envoltas no excesso e nos modos melodramáticos precisam, de acordo com o autor, terem seu sentido alargado para além da noção de troca como o ato que envolve dar algo e receber outra coisa em troca no mesmo espaço de tempo. Por isso, ele exemplifica três possibilidades de ampliação semiótica do termo troca: a) a troca na qual não necessariamente se recebe algo reciprocamente no mesmo tempo, isto é, uma troca onde a contrapartida é retardada ("dar presentes é um tipo de troca na qual o retorno [de ser presenteado por quem presenteou] é adiado"); b) a troca que não envolve essencialmente uma segunda pessoa em seu processo de "transação" ("'Linda trocou o marido chato por um amante emocionante'. Nesse exemplo, ninguém necessariamente receberá o marido chato de Linda"); c) a troca que não exclusivamente registra atos suportados pelo seu valor de uso, mas sim uma troca que vê nas escolhas entre diferentes possibilidades o seu foco maior ("a escolha entre dois cônjuges possíveis, duas carreiras possíveis ou, mais simplesmente, duas mercadorias") (ZARZOSA, 2015, p. 70-71). Dessas, a terceira colocação é a que mais se faz perceber no melodrama, no entendimento desse trabalho, por envolver a dramatização constante das escolhas entre amores impossíveis ou mesmo as consequências advindas de uma decisão (errada/acertada) tomada em um momento de extrema agonia, desespero ou suspense, por exemplo. Assim, de acordo com o autor, nessa terceira definição de troca: "[...] alguém renuncia a algo que não é propriamente seu ou não o possui, mas de fato poderia ter possuído; a coisa não é dada, mas sim abandonada" (ZARZOSA, 2015, p. 71).

Sob essa ótica, o pesquisador destaca ser salutar perceber que o melodrama tem seu caráter de representação evidenciado na medida que as próprias práticas que conformam o

processo de troca (bem como suas dramatizações) envolvem também o registro das representações: “A troca é necessariamente representacional porque ela se baseia na equivalência quantitativa entre coisas de valor incomensurável. [...] O melodrama expressa a incomensurabilidade que as equivalências de representação necessariamente envolvem” (ZARZOSA, 2010a, p. 397, tradução nossa). Em uma alusão às teorias antropológicas, Zarzosa (2010a, p. 398, tradução nossa) reforça esse argumento ao propor pensar que os objetos sagrados (como simbolização representacional da origem da vida e da fonte de riqueza) têm a capacidade criar um reino imaginário “no qual as relações sociais trazidas acerca da troca adquirem significado, de onde o valor dos objetos aparece como uma realidade objetiva”. E, por extensão: “Para representar uma ideologia como eterna, os objetos sagrados devem ser retidos de sua circulação. [Logo] A imaginação melodramática é preocupada com as práticas das trocas justamente porque elas criam, sustentam e derrubam ideologias” (ZARZOSA, 2010a, p. 398, tradução nossa).

Levando em consideração como ainda são escassos os trabalhos em língua portuguesa que citam as abordagens e considerações de Zarzosa sobre o melodrama, à guisa de uma exposição didática, este trabalho propõe pensar em uma tentativa de compilação das ideias do autor a partir do título de sua obra mais completa: “*Refiguring Melodrama in Film and Television: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects*” (2015). Assim, o pesquisador explicita que:

> [A expressão] Afetos Capturados alude à condição de possibilidade do melodrama; para o melodrama aparecer, torna-se necessário que os afetos sejam capturados pelas ideias. Como resultado dessa captura, os corpos interpretam as afecções como efeitos de ideias sobre os corpos. Primeiramente o melodrama molda as afecções dos corpos pelo sofrimento – isto é, em efeitos corporais que traduzem a moral e as ideias sociais. (ZARZOSA, 2015, p. 3, tradução nossa)
>
> [A expressão] Sofrimentos Elásticos se refere à operação central do melodrama que consiste na redistribuição da visibilidade dos sofrimentos. Essa elasticidade se torna aparente a partir dos movimentos contrastantes pelos quais o melodrama contrai ou dilata o escopo de uma comunidade [onde atua]. (ZARZOSA, 2015, p. 3, tradução nossa)
>
> [A expressão] Objetos Vicários designa os atos materiais – trocas e substituições – através das quais o melodrama sustenta ou altera a esfera para além da troca, uma esfera identificada com o sagrado. Pelo monitoramento das fronteiras entre a esfera da troca e seus limites, o melodrama identifica a composição de uma comunidade e seus valores. (ZARZOSA, 2015, p. 3-4, tradução nossa).

Por outro lado, como movimento de pareamento intelectual, é válido destacar um ponto de tensão curiosa, e contraditória, a partir das reflexões de Xavier (2003) na relação entre

primazia da virtude ou a primazia do sofrimento como escopo central de atuação do melodrama. O autor brasileiro, seguindo a mesma linha de raciocínio dos autores expostos na crítica de Zarzosa, descreve o melodrama como o "apanágio do exagero e do excesso" e que, logo, envolveria "[...] toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude e do pecado" (XAVIER, 2003, p. 39). Todavia, na sequência de sua fala, Xavier postula algo que ele chama de "modelo de sofrimento" no melodrama tradicional. Assim, ainda de maneira pontual no texto, o autor destaca que no melodrama "[...] se a vítima emociona é porque sua condição ganha corpo e visibilidade mediante a performance que oferece um modelo de sofrimento" para, logo em seguida, reafirmar que isso seria o "'teatro do bem', feito de gestos e palavras que invocam a virtude em seu momento exibicionista, quando ela enuncia as suas marcas, dramatiza seu percurso de aflições e expressões truncadas até o momento catártico em que finalmente é capaz de 'dizer tudo'" (XAVIER, 2010, p. 87-88).

E enfim, outra saída, talvez simples demais, mas, simultaneamente satisfatória (a depender do ponto de vista da aplicação da ideia) é a encontrada por Smit (2010) para apaziguar as distinções entre o melodrama enquanto o evidenciador da moral e da virtude *versus* o melodrama enquanto redistribuidor da visibilidade do sofrimento. A autora proclama como a preocupação central do melodrama a demonstração dramatizada de como o sofrimento e a virtude se estabelecem, sob o mesmo nível de equidade, na via dos corpos representados na tela e, consequentemente, dos corpos que fruem tal representação (SMIT, 2010, p. 156, tradução nossa).

5.6 Excesso como antecipação, simbolização exacerbada e obviedade

Uma das mais prolíficas pesquisadoras das teorias do excesso no Brasil, Mariana Baltar é responsável, através de suas pesquisas dentro e fora do NEX (Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais, Universidade Federal Fluminense), por trazer o entendimento do excesso como um elemento representacional da imagem e do som na linguagem do documentário, da pornografia, das videografias disponíveis no YouTube e, logicamente, do melodrama. Reunindo suas discussões em torno do que ela chama de "tessituras do excesso", a autora afirma que são nas narrativas audiovisuais que se encontra o *locus* por excelência do "engajamento passional/afetivo". Essas tessituras do excesso no audiovisual são extremamente

apreensíveis, justamente, porque é próprio da "[...] natureza visual e sensorial da imagem e do som" propiciar tal manifestação (BALTAR, 2012, p. 132).

Assim, a partir de objetos empíricos audiovisuais, ela destaca que a visão de excesso poderia ser perceptível em três modulações: o excesso como antecipação, o excesso como simbolização exacerbada e o excesso como obviedade (BALTAR, 2007, p. 112). A autora aborda o excesso, na condição de denominador comum entre os estudiosos do melodrama, como um elemento estético-estilístico paradoxal ao ponto de que: "[...] ele é ao mesmo tempo fácil de entender, de um lado, pois está amparado em experiências múltiplas e palpáveis; difícil de definir, por outro, como uma unidade impossível" (BALTAR, 2005, s/n.). Por isso, outra clarificação prévia que aqui cabe, antes de adentrar na explicação aprofundada de cada uma das três modulações propostas por ela, é assinalar que o excesso é pensando em relação de pareamento conceitual com o afeto em seus trabalhos:

> Entendo a mobilização do afeto e a ideia de excesso (como *inserts* reiterativos e saturados de simbolizações no nível da imagem e/ou do som) como estratégias e elementos estéticos distintos, mas passíveis de interconexões que se endereçam ao sensório e ao sentimento dos espectadores, forjando assim uma espécie de pacto entre filme e mundo. [...] Nesse sentido, o afeto e o excesso são pensados a partir do seu potencial de mobilização da dimensão corporal/sensorial do espectador [...] (BALTAR, 2013, p. 63).

Assim, para Baltar (2012, p. 131), é o excesso, por meio de seus estímulos reiterados[54] e reações encarnados na narrativa, o grande responsável pela ligação entre "[...] obras e gêneros tão distintos como o melodrama teatral, suas vertentes cinematográfica e televisiva, às obras literárias que vão do folhetim clássico aos escritos de Balzac e Henry James [...]. Dessa maneira, aproximando-se do excesso como uma forma "pedagogização" que treina o olhar, a fruição e, principalmente, a ação dos/nos corpos que experienciam o audiovisual, a autora destaca que ele ativa "[...] um saber sensório sentimental eficaz enquanto agente da percepção e da experiência da realidade" (BALTAR, 2012, p. 132). Além disso, ela afirma que a legitimidade desse saber não menor ou questionável por envolver o corpo (e estesia) em sua centralidade epistêmica e ontológica: "Tal saber é parte tão importante da construção da consciência e das subjetividades modernas quanto o racionalismo cientificista que é comumente associado aos séculos de desenvolvimento da modernidade", conclui Baltar (2012, p. 132).

[54] Para a autora: "É fundamental notar que reiteração não é mera repetição, mas representa a insistência de dizer o mesmo a partir de distintos elementos. Tal insistência, no interior de uma narrativa, tenta fazer convergir, por exemplo, todos os planos simbólicos da tessitura da narrativa para uma mesma e coesa significação, construindo e garantindo, assim, a coerência interna e facilitando a "comunicabilidade" (BALTAR, 2012, p. 134).

A centralidade do corpo, do excesso e do afeto no melodrama é um posicionamento igualmente compartilhado por Singer (2001) e Smit (2010). O autor estadunidense comenta sobre como a materialidade audiovisual do melodrama "[...] ativa vários tipos de excesso a partir de respostas viscerais dos espectadores. [...]", para então arrematar a conclusão de que: "Excesso melodramático é uma questão de corpo, de respostas físicas" (SINGER, 2001, p. 39-40, tradução nossa). Por via semelhante, Smit (2010, p. 156, tradução nossa) também atesta que: "O termo melodrama não descreve apenas um excessivo e sensual apelo às emoções, mas também diz respeito a um certo arranjo de dispositivos afetivos que intencionam significar algo". A confluência entre os três autores é tonificada pela fala de Baltar (2012, p. 128) ao afirmar que: "[...] a visualidade espetacular e reiterativa é fundamental para a retórica do excesso. Especialmente a expressão do corpo como foco primordial das máquinas do visível, encarnando assim o fascínio, o maravilhamento e a vontade de saber que despertam".

Fazendo uso das reflexões trazidas por Steve Neale (que, por sua vez encontra no italiano Franco Moretti a fonte de inspiração), Baltar apresenta o excesso enquanto antecipação a partir da ideia de que ela é um mecanismo que pode, no caso do melodrama, sinalizar o vir das lágrimas, isto é, a antecipação demonstra um chamado nítido que rapidamente é interpretado pelo espectador. É, nas palavras da autora, "uma convocação à comoção e à empatia" pois: "As estratégias de antecipação levam à sensação de suspensão, pois nos colocam à espera do que está para acontecer, como em uma crônica de uma morte anunciada" (BALTAR, 2007, p. 126)

Parece haver, nesse momento, uma relação indireta da visão de Baltar (2007) com as reflexões já trazidas por Martín-Barbero (2009) quando este último fala do domínio que a audiência tem em compreender muito rapidamente as gramaticalizações presentes no texto melodramático televisual. Como uma de suas competências de leitura, o público, acostumado ao melodrama, o reconhece como moldado por "gramáticas discursivas originadas de formatos de sedimentação de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas" já apropriadas, pela reiteração, por enorme parte da recepção (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 17). Nesse sentido:

> A antecipação funciona na narrativa quando o público detém um saber em relação aos caminhos do enredo que os personagens não detêm. [...] Por saberem mais, os espectadores antecipam o que está por vir, projetando na narrativa algo que ainda não está expresso totalmente, mas que está indicado. As lágrimas são o desaguar final de um sentimento que vem sendo construído em pequenas doses ao longo da narrativa através das pequenas pistas que nos fornecem antecipações. As lágrimas ou, ao menos, a comoção (esta reação na ordem do sentimental) são como a gota d'água. Trata-se de um vínculo com o suspense (como um colocar-se em suspensão), e, por isso mesmo, com uma descarga emocional que pode vir mais comumente através das lágrimas, mas que será mobilizada como um elemento de ativação da empatia (o que no

> campo teórico do melodrama se agrupa na noção de *pathos* e de engajamento, mais que na noção de identificação) (BALTAR, 2007, p. 127).

A autora também percebe na antecipação um estratégia bem-sucedida de demonstração da perenidade do melodrama ao longo dos séculos e em culturas tão diferentes (BALTAR, 2007, p. 128). Assim, mesmo fazendo uma crítica, diga-se de passagem, justificada, ao entendimento de Oroz (1999)[55], a quem se refere para pensar essa permanência do melodrama no mundo social, torna-se válido pensar como o excesso enquanto antecipação parece ser o primeiro arauto que ativa o sensório ao mesmo tempo que, pela reiteração, condiciona o corpo à determinadas respostas estésicas sempre presentes na fruição melodramática (choro, riso, medo, suspense etc.).

Acerca do excesso enquanto simbolização exacerbada, Baltar busca em Elasesser (1991) sua fonte de referência para descrever essa modulação do excesso como uma forma de efeito metafórico que cria a "presentificação" a partir dos elementos chaves da narrativa melodramática, "[...] quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em símbolo" [...] (BALTAR, 2007, p. 122). Essa troca (conflitos e valores *versus* símbolos) operada pelo excesso enquanto simbolização exacerbada encontra paralelo a partir de "uma exacerbação da 'cena', onde a materialidade da voz e das palavras dos atores, cada objeto do cenário e do figurino, da luz e dos cortes e movimentos (no palco e na câmera) são pautados por uma grandiloqüência e por um sentido metafórico da caracterização do personagem" (BALTAR, 2005, s/n.).

Além disso, outra característica relevante dessa modulação simbolizadora do excesso estético-estilístico está no direcionamento que ele prescreve à outra faceta do excesso: a sua função como categoria cultural. Nessa dualidade complementar (estético-estilístico e cultural), o excesso como forma de simbolização exacerbada consegue, mais uma vez, pela reiteração presentificar "a experiência da realidade e os valores morais" da sociedade moderna e dos processos de subjetivação (BALTAR, 2012, p. 134).

Em seu exercício de análise do universo dos documentários e a imaginação melodramática, a pesquisadora nota que a simbolização exacerbada pode ocorrer, pelo menos,

---

[55] A crítica da autora, compartilhada pelo autor desta tese, diz respeito ao pensamento de Oroz (1999) levar às conclusões de uma imutabilidade do melodrama decorrente da permanência dos arquétipos universais (também chamados de protótipos, especialmente os femininos, que representam a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a má e/ou a prostitua, e a amada) (BALTAR, 2007, p. 128). Desse modo, mesmo que se faça uso da leitura proposta por Oroz (1999) nesta tese, ainda assim, ressalta-se que o tensionamento teórico-metodológico colocado aqui pensa esses protótipos como passíveis de mudança, ressignificação e complexificação conjuntas ao desenvolvimento da sociedade e dos movimentos (progressistas ou não) que observam a mulher e o seu lugar no tecido social a partir do melodrama.

em duas instâncias: “Seja recuperando exacerbadamente um mesmo símbolo (ele, portanto, aparecendo muitas vezes ao longo do filme), seja fazendo todos os momentos da ação do enredo serem marcados por uma metáfora visual”, afirma Baltar (2007, p. 124).. Todavia, em ambos os casos, ela ressalta, que “[...] a simbolização irá lidar com um repertório imagético de poucas ambigüidades, deixando claro, visualmente, como estão corporificadas as polaridades morais” (BALTAR, 2007, p. 124).

Por outro lado, o excesso enquanto obviedade, longe de ser encarado como um elemento de depreciação da construção narrativa, se enquadra no melodrama como “um regime de expressividade”, isto é, um elemento:

> [...] que tem papel importante no movimento pedagógico das narrativas melodramáticas. [...] Dessa maneira, a obviedade torna-se estratégica para que se reconheça “de pronto”, de imediato, indubitável e sensorialmente, o que está colocado, do ponto de vista moral, pela narrativa. Num melodrama, até cabem ambigüidades – e, em geral, esta é a tônica em se tratando de todo um conjunto de releituras do melodramático –, mas não cabem distanciamentos. A relação com a obviedade e com a constante reiteração dos valores e polaridades morais – máximas de um melodrama canônico – são estratégias de interação com o público, o qual se verá amplamente mobilizado pela narrativa (BALTAR, 2007, p. 89).

Logo, nessa modulação da obviedade, é possível ver o excesso atuando enquanto agente do didatismo melodramático, pois “através de uma pedagogia pautada nas sensações, os ensinamentos morais colocados em cena pela narrativa são” ele oferece uma espécie de “cartilha” ao espectador sobre as virtudes e disvirtudes presentes na trama (BALTAR, 2007, p. 89). Mais do que evidenciar o caminho a ser seguido, o excesso enquanto obviedade explica detalhadamente (pela reiteração) como os elementos que dão o acabamento estético formal à obra melodramática tem um ensinamento no plano da moralização (uma “cartilha” que, obviamente, dado a complexa rede de interações entre espectadores e textos televisivos, nem sempre é aceita, mas negociada, ressignificada ou mesmo repelida/resistida). Em outros termos:

> No universo melodramático, por exemplo, o apelo à simbolização e à obviedade se dá no limite da ação. Os valores devem ser mostrados de maneira exemplar, corporificados (em personagens e/ou objetos) — a virtude e a vilania, o bem e o mal —, e, por isso, são apresentados nas ações dos personagens colocados em situações de limite, ações estas que devem estar submetidas a um olhar público presentificado claramente na narrativa. Dessa maneira, sob o julgo desse olhar público, processa-se, com mais intensidade, todo um convite ao engajamento através da mobilização de sentimentos de compaixão e comoção (BALTAR, 2012, p. 130).

A afirmação de Baltar (2007, p. 126) de que a “antecipação, em alguma medida, decorre das metáforas exacerbadas e óbvias” reforça o quanto o grau de parentesco e a atuação conjunta dessas três modulações do excesso são indiscutíveis. Assim, enquanto o excesso como

antecipação faz às vezes de *arauto da anunciação* (preparando ou suspendendo o espectador para as emoções que estão a um passo de acontecer, alimentando a carga emotiva que afeta os corpos ao ativar o suar das mãos, o tremer dos lábios e, finalmente, o escorrer das lágrimas), por sua vez, o excesso enquanto simbolização exacerbada atua lado a lado como modulação complementar e necessária (ele intensifica as metáforas visuais para que elas sejam mais facilmente reconhecidas, sentidas e experimentadas na fruição, ele é um *reforçador* que *encarna* os recursos estéticos e estilísticos da imagem e som melodramáticos de modo a reiterá-los e saturá-los, a exemplo da maneira que corpo, os gestos e a voz do personagem agem em cena, da música como um *leitmotiv* sempre alinhado com determinado casal da trama etc.). Ao cabo disso tudo, o excesso enquanto obviedade demonstra-se por um *tom professoral implícito* à narrativa que dirige os sentimentos e olhares a fim de dramatizar as experiências da ordem moral em pelo menos três corpos: os corpos que estão cena representando, os corpos que estão fruindo tal representação e o próprio corpo imagético e sonoro imbuído dessa complexa tessitura do excesso.

6. EXCESSO E CARNAVALIZAÇÃO

Compreender a carnavalização como um fenômeno estético e político é partir da conceituação de que ela se caracteriza por uma grande "cosmovisão universalmente popular" (BAKHTIN, 2005) permeada, como se pode perceber pelas visões (ora consonantes, ora dissonantes) dos autores tratados aqui, por uma ambiguidade latente. Nesse sentido, dentro dos processos de carnavalização, as questões de cunho moralizante têm sua importância rebaixada e a leveza, o cômico e grotesco são tidos como algo apreciável, não são condenadas, mas, ao contrário, são elevadas ao patamar da naturalização da vida. Logo, na percepção carnavalesca do mundo as hierarquias são desajustadas, os orifícios e as protuberâncias ou os dejetos e as secreções humanas alçam o posto jamais imaginado para o campo das criações literárias: o riso toma o lugar da seriedade e a autoridade é ridicularizada.

Torna-se necessário relembrar, como afirma Almaric (2016, p. 37) que: "Embora tenha se constituído na Idade Média sob forma de festa cristã, enquanto último momento de excesso a anteceder às privações da quaresma, o carnaval não deixa de possuir uma origem inegavelmente pagã". Logo, é mais do que preciso repensar como festivais populares e pagãos como a Saturnália estão, muito antes da proibição e posterior apropriação cristã, na base da ritualística carnavalesca como afirmam Shepherd (1993, p. 73), Coronato (2003, p. 46), Sharland (2005, p. 103) e Çelikkol (2014, p. 13). Nesse sentido, Almaric (2016) assinala que: "O momento da Saturnália era essencialmente lúdico; o clima, aos gritos de "Io Saturnália!", era de intensa alegria [...] inclusive dentro do próprio templo de Saturno. Os fios de lã que prendiam a estátua do deus à sua base (para evitar que a divindade fosse atraída pelos inimigos) eram desatados na ocasião, simbolizando a liberdade absoluta que envolvia a festa" (ALMARIC, 2016, p. 37). Além de Saturno, existem relatos historiográficos de festas que remontam ao antigo Egito (homenageando Isis e Ápis com máscaras) e a distintos períodos greco-romanos em louvor a Baco e a Pã, sinaliza Barreira (2016, p. 13).

À parte deste contexto de origem na Antiguidade greco-romana, vale salientar que a ambivalência e as inversões carnavalizadas, como relembra Østrem *et al* (2005), possuem uma ritualização na Idade Média que borrava muito facilmente as fronteiras entre a secularização e a religiosidade do evento carnavalesco. Em outros termos, as bases que sustentam a cosmovisão carnavalesca ao longo dos séculos assentam-se justamente nessa turva distinção entre limites e fronteiras sobre o que é lícito/legítimo e ilícito/ilegítimo a depender do ponto de vista no qual se observam os fenômenos carnavalizados.

Assim, neste espaço, pretende-se por sob um olhar crítico as tensões envolvendo a percepção carnavalesca do mundo e suas conexões com o excesso (por meio do riso carnavalizado, do realismo grotesco, do corpo em excesso, das relações metafóricas de renascimento e morte e, finalmente, do caráter transgressivo – mas temporário – que obrigam as normas, a hegemonia e a ordem social serem colocadas sob questionamentos).

6.1 Origens da cosmovisão carnavalesca

É importante observar que o termo carnavalização para Bakhtin é uma forma de lidar com questões que, de certa forma, motivavam sua inquietação no que diz respeito à modernidade e à sua exigência de seriedade, ordenação, higienização (nos mais variados sentidos) e sisudez. Como resumiu Sacramento (2014, p. 159), a busca de Bakhtin com a introdução do conceito de carnavalização é justamente tentar compreender elementos excluídos da hegemonia moderna, como o riso, a igualdade, o prazer, a comunhão, a partilha, a solidariedade, a utopia e a alegria coletiva. Em uma possibilidade síntese, ao tentar agrupar as colocações dispostas sob o argumento da "percepção carnavalesca do mundo", Morson e Emerson (2008) apontam tal percepção como um processo e, com a mesma importância, um termo técnico no vocabulário bakhtiniano. Desse modo, a "percepção carnavalesca do mundo":

> [...] recobre diversas idéias interligadas em Bakhtin. Primeiro, é uma visão do mundo na qual todo valor importante reside na abertura e incompletude. Envolve geralmente a zombaria de todas as atitudes sérias, "fechadas" em relação ao mundo, e também celebra a "desentronização", vale dizer, a inversão do alto e do baixo em qualquer estrutura dada. A desentronização aponta simbolicamente para a natureza instável e temporária de qualquer hierarquia. Bakhtin gerenaliza essas duas ações num gesto ambivalente[56]: "degradação" ou "desalento" (MORSON; EMERSON, 2008, p. 461).

As reflexões empreendidas por Bakhtin acerca da carnavalização centram-se principalmente nas obras de Rabelais e, num contexto muito distinto do vivido na era moderna, na representação literária (extremamente metafórica) do final da Idade Média e início do Renascimento, o momento em que o autor francês escreve. Ao analisar a obra de Rabelais,

[56] Por ambivalência entende-se um: "Conceito que remete para os termos ou enunciados que tenham sentidos opostos, sendo ambos válidos. Trata-se de uma forma particular de ambiguidade. [...] Está ligado na origem às atitudes e comportamentos humanos. Ocorre na atribuição de sentimentos opostos ao mesmo indivíduo. Casos comuns são os da ambivalência da aceitação e da rejeição, do amor e do ódio pela mesma pessoa" (CEIA, 2009, s/n.). Mesmo que a ambivalência se relacione com a ambiguidade, é necessário que não se confundam os termos como sinônimos.

Bakhtin destaca a arquitetônica carnavalesca enfatizando as discussões sobre o realismo grotesco e o riso carnavalizado. Já em sua análise das obras de Fiódor Dostoiévski, seu foco de atenção recai sobre as características que conformam o objeto estético a partir das vozes que compõem o romance polifônico (SCHNAIDERMAN, 1983). Em ambos os casos, a carnavalização e o carnavalesco remetem à concepção bakhtiniana da arte e da literatura como parte do *Lebenswelt*, ou seja, como integrantes do "mundo vivido, como lugar de ocorrência de "atos intencionais" distintos de atividades e de ações *per se*, despida coerentemente por Bakhtin da neutralidade transcendental (...)." (SOBRAL, 2005, p. 18).

De acordo com Renfrew (2017), a obra que trata de Rabelais foi publicada pela primeira vez em russo no ano de 1965, mas começou a ser escrita ainda no final dos anos de 1930 e continuou por toda a década seguinte. É válido sinalizar que a obra faz parte de um quadro emergente "[...] da virada linguística que impulsiona uma mudança fundamental no pensamento de Bakhtin no final dos anos de 1920; e assim, como o cronotopo, o carnaval não deriva nem depende de uma teoria da linguagem" (RENFREW, 2017. p. 164). "Assim, podemos falar dos 'escritos sobre o carnaval' como um grupo ou período distinto na obra de Bakhtin, com sua própria motivação e coerência interna", afirmam Morson e Emerson (2008, p. 451). A organização das ideias do pensador russo (quadro 2), feita por Morson e Emerson (2008, p. 82), mostra que até mesmo o discurso de Bakhtin ganha um tom hiperbólico em um processo de reflexo e refração metalinguística sobre o tema do excesso presente tanto na carnavalização, quanto em seu estilo de escrita sobre o assunto.

Quadro 2 - Organização do pensamento bakhtiniano

A Configuração de uma Carreira: Quatro Períodos e suas Inter-relações

	Obras	Estilo	Tópico	Conceitos Novos	Conceitos Globais
Período I	"Arte e Responsabilidade" "Filosofia do Ato" "Autor e Herói" "Problema do Conteúdo"(transicional)	Fortemente filosófico Influenciado pela tradição kantiana	Ética Estética geral	Teorismo Exterioridade Excedente Entrar vivo	Prosaística Finalização sobre não-finalizabilidade (Nenhum diálogo ainda)
Período II	*Problemas da Arte Criativa de Dostoiévski* (1929)	Descoberta da palavra; Bakhtin encontra sua própria voz	Linguagem Individualismo Ética	Polifonia Diálogo (tipos 1 e 2) Palavra de dupla voz	Prosaística Transição para a não-finalizabilidade Diálogo (tipo 3)
Período IIIa	"O Discurso no Romance" "Formas do Tempo e do Cronótopo" "Pré-história da Palavra Novelística" "Bildungsroman"	Discursivo, analítico	Gênero O romance "Poética histórica"	Romancidade Cronótopo Heteroglossia	Mistura equilibrada de todos os três conceitos globais
Período IIIb	*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* "Epopéia e Romance"	Poético, extático hiperbólico	Rituais folclóricos riso Antigêneros	Carnaval Alegre relatividade Romancização (império do romance)	Não-finalizabilidade ao extremo, virtualmente excluindo a prosaística e o diálogo
Período IV	"Gêneros de Discurso" "Metodologia para as Ciências Humanas" "Problema do Texto" "Para uma Reelaboração do Livro de Dostoiévski" "Notas 1970-1971"	Profissional, meditativo, metafilosófico História literária	Natureza das humanidades Textos Estudos culturais Potencial do gênero	Tempo longo Compreensão criadora Memória do gênero	Mistura de todos os três conceitos globais

Fonte: Morson e Emerson (2008, p. 84).

Sobre o contexto de origem do entendimento e práticas ritualísticas do carnaval, Renfrew (2017) ressalta como na Idade Média as festividades não-oficiais do carnaval, com participação ativa das pessoas em uma posição para além de espectadoras, poderiam durar até três meses em algumas cidades europeias. Após o fim desse período, a ritualística carnavalesca começa a entrar em declínio e vai sendo "gradativamente encurtada durante o Renascimento" e institucionalizada pelas autoridades estatais, até chegar a um mero feriado por volta dos séculos XVII e XVIII (RENFREW, 2017, p. 165-166). Contudo, como afirma Bakhtin (2010) o espírito do carnaval é indestrutível e resiste. A (re)existência do carnaval, já durante o período da Idade Moderna, é especialmente demonstrada por Burke (1989) ao afirmar que:

> Discutir festas é necessariamente discutir rituais. [...] O exemplar *par excellence* da festa como contexto para imagens e textos é certamente o Carnaval. Particularmente no sul da Europa, o Carnaval era a maior festa popular do ano, época privilegiada na qual o que muitas vezes se pensava poderia ser expresso com relativa impunidade. O Carnaval era uma época favorita para a encenação de peças, e muitas delas não podem ser corretamente entendidas sem se ter algum conhecimento dos rituais carnavalescos, a que tanto aludem (BURKE, 1989, p. 204-206).

Assim, o importante de se pensar nessas transformações pelas quais o carnaval passou pela Idade Média, Renascimento, Idade Moderna até a contemporaneidade é analisá-las como ressignificações que, ao longo do tempo, não estiveram conectadas apenas à ideia de uma festa temporária e do prazer pessoal que se circunscreve a ela. Ao contrário, como assinala Shields (2007, p. 97, tradução nossa): "Carnaval, como o conceitualiza Bakhtin, certamente envolve a diversão, mas ele fala de algo a mais do que se regozijar a si mesmo. É um modo de ruptura de barreiras, de se ultrapassar inequidades de poder e hierarquias, um modo de renovar e reformar as relações com o pessoal e o institucional". Dessa forma, a carnavalização não corresponde apenas ao caráter híbrido das relações, dos discursos e das vozes construídas socialmente que integram o objeto estético, mas se referem principalmente a uma atividade estética situada em um mundo concreto no qual o artista atua tendo como base sua compreensão de mundo estabelecida histórico-socialmente, portanto, ética e ideológica.

Por isso, é na sátira menipéia que Bakhtin (2005) localiza as formas mais explícitas de se desenvolver ética e ideologicamente os processos de carnavalização. "A natureza carnavalesca da menipéia se manifesta de maneira ainda mais precisa; suas camadas externas e o seu núcleo profundo são impregnados de carnavalização. Algumas menipéias representam diretamente os festejos de tipo carnavalesco [...]", afirma Bakhtin (2005, p. 133). Ou como pontua Medeiros (2008, p. 3-4): "Resumindo algumas das informações de Bakhtin sobre a menipéia, pode-se concluir que este gênero possui uma mistura de elementos que são,

aparentemente, heterogêneos, tais como: elementos do conto fantástico, do diálogo filosófico, da aventura, do naturalismo de submundo e da utopia, entre outros". O excesso na sátira se manifesta, de acordo com o autor russo, a partir de um "[...] intuito satírico que, de uma maneira geral, procura na existência o cunho exagerado e ultrajante daquilo que é transcendente ao homem [humanidade] em sua vida [...]" (BAKHTIN, 2000, p. 197).

Assim, o caráter ético e ideológico presente na carnavalização operada a partir da sátira menipéia foi pensado, primeiramente, por seu criador grego Menipo e seus discípulos Varrão (romano) e Luciano (grego), como lembra Frye (1973, p. 303). O autor continua essa rememoração crítica ao ressaltar que: "A principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo" (FRYE, 1973, p. 219). E, desse modo, tal qual Bakhtin também nota, é relevante perceber como desde o seu início esse tipo satírico foi marcado por outra característica muito forte: o cinismo. "[...] O cinismo aproxima-se um pouco mais da norma satírica: Menipo, o criador da sátira menipéia, era cínico", afirma Frye (1973, p. 226). O cinismo, aliado a outros dois elementos igualmente potentes, isto é, o humor e o grotesco, produz na sátira menipéia uma atitude combativa: "Para atacar alguma coisa, escritor e audiência devem concordar quanto à indesejabilidade desta [...]" (FRYE, 1973, p. 220). Logo, pensar os processos de carnavalização, como Bakhtin (2010) explicita, necessariamente traz à tona o ataque combativo da sátira menipéia, transgressor e temporário, à indesejabilidade das normas, das convenções, das hierarquias, do ascetismo cristão e das supressões do riso e do corpo. Enfim, uma postura questionadora do social que, com equilíbrio, não perde de vista também as produções de sentido provenientes da atividade estética envolta nesses questionamentos. Pois, como lembra Lachmann (1988, p. 121, tradução nossa): "Bakhtin rejeita a redução das funções do carnaval como apenas um elemento puramente de crítica social".

Assim, a carnavalização pode ser entendida como um movimento de desestabilização do "mundo oficial", isto é, como uma ruptura e subversão ao que é encarado como o "errado" frente ao "correto", como o "digno" frente ao "indigno", o "sujo" frente ao "limpo" o "profano" frente ao sagrado", "as partes baixas" frente "às partes superiores", o "belo" frente ao "feio e grotesco", entre outras correlações. Como pontua Discini (2006), a carnavalização permite a coexistência de contrários. E, assim, de maneira muito evidente: "[...] o carnaval é profundamente reflexivo do pensamento bakhtiniano como um todo, por levar as ideias-chave de corporificação e inacabamento a um extremo quase poético [...]" (RENFREW, 2017, p. 163).

Ao revés do que foi exposto aqui até momento, é a visão peculiar sobre os processos de carnavalização trazida por Mancuso (2005) que percebe neles não um momento de liberação

ou de escuta às "vozes dos oprimidos", ao contrário, o autor aponta que o carnaval pressupõe uma ótica de cooptação institucional incessante das vozes constituintes e parte dessa opressão. Nas suas palavras:

> É dizer que Bakhtin não vê no carnaval a liberação das vozes dos oprimidos – ao menos não primordialmente -, senão que, pelo contrário, vê-se nele a metodologia da ideologia dominante para assimilar as vozes dos oprimidos. Em outros termos, o carnaval não é a liberação dos marginais, mas sua legitimação como tais e a sua consequente integração assimétrica. [...] O carnavalesco na sociedade é o entrecruzamento de muitas línguas. O carnaval, como definição básica, é a explicitação da pluralidade de línguas, da pluralidade de vozes (MANCUSO, 2005, p. 92-03, tradução nossa).

No contexto da carnavalização, a presença da praça pública, por exemplo, é o espaço primordial onde estas contrariedades se encontram e são subvertidas. É nela, nesse espaço público e do choque, que as diferenças se fazem notáveis e no qual o dito contraditório é relido e ressignificado pelo "aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal" (BAKHTIN, 2010, p. 371). A ambiguidade das situações, das posições hierárquicas, dos regimes de poder e das visualidades desses regimes e de seus representantes são desveladas, contestadas, postas à prova a partir do questionamento das pessoas simples, do povo e de suas formas de expressão e de compreensão do mundo.

Como esclarece Sacramento (2014, p. 160), "o tema do duplo desempenha um papel fundamental nos processos de carnavalização" ao produzir "um tipo de inversão que desloca as suposições corriqueiras para um encontro intenso de transformações e inacabamentos". Nas palavras de LaCapra (2010, p. 156): "A atitude carnavalesca gera uma interação ambivalente entre todos os opostos básicos na linguagem e na vida [...], na qual os polos são deslocados do seu puro binarismo e obrigados a tocar e conhecer um ao outro".

Desse modo, no contexto da ficção seriada televisiva e das ressalvas já feitas a propósito do tensionamento conceitual, faz-se muito relevante observar o que Discini afirma sobre a tentativa experimental de se ler e utilizar este conceito para além da literatura e da teoria do romance. A autora afirma que a carnavalização "pode ser depreendida e analisada em qualquer texto de qualquer época" (DISCINI, 2006, p. 90). Assim, relembra Stallabrass (1996, p. 3, tradução nossa) que, ao correlacionar os textos rabelaisianos sobre as personagens Gargântua e Pantagruel à cultura, à televisão e à comunicação massiva em geral: "Podemos reconhecer no tamanho, ubiquidade e glutonaria do velho gigante, um vasto conhecimento e qualidades bélicas na natureza de nossa cultura contemporânea".

6.1.2 Excesso e riso carnavalizado

Com a afirmação de que "O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso", Bakhtin (2010, p. 7) abre a discussão para pensar as relações entre excesso e o riso carnavalizado. O riso desarma, o riso desestabiliza e, tal qual o excesso, ele não dá a possibilidade de inexistência de uma apatia frente à sua experienciação. O riso carnavalizado propõe abertura estética: "Ser lacrado é ser sério, porém o riso é o meio de escape eterno. Quando os romances são vistos em termos de mio de escape, o riso torna-se então absolutamente essencial para a sensibilidade novelística" (MORSON; EMERSON, 2008, p. 460). Por isso, como destaca Lachmann (1989), o reino do riso no carnaval é também o reino do excesso, isto é:

> A linguagem do carnaval (um sistema composto de signos que, quando selecionados de acordo com regras particulares e combinados em sequências, produzem significado cultural) tem à sua disposição um certo número de paradigmas determinados pelo princípio do riso. Esses paradigmas são: relatividade alegria, instabilidade, abertura e infinitude, metamorfose, ambivalência, excêntrico, materialidade e corporalidade, excesso, troca de posições de valor (cima/baixo, senhor/escravo) e sensação de universalidade do ser. Esses paradigmas determinam as qualidades semânticas e a forma adquirida por todos os fatos da cultura do riso: mesmo aqueles elementos que adentram a cultura do riso, vindo de outros domínios, estão subordinados a ela (LACHMANN, 1988, p. 136, tradução nossa)

Essa potência do riso enquanto um elemento carnavalizado é vista por Mancuso (2005) como um tema central na leitura que Bakhtin empreende sobre esse "mundo às avessas" ou "de cabeça para baixo" quando o carnaval se instala. Para o autor: "[...]. A cultura popular do riso poderia definir-se também como um processo enunciativo integralizador. No carnaval, ao invés de serem liberadas, as forças sociais excluídas se integram em uma crioulização aparente. Por isso o carnaval é um signo paródico" (MANCUSO, 2005, p. 93, tradução nossa). Logo, percebe-se que por paródico, o riso carnavalizado também opera uma miríade de críticas – pelo viés satírico e questionador, como a menipéia já mostrava – ao tratar do deboche às normas, às regras e às delimitações criadas institucionalmente para disciplinar os corpos. O corpo grotesco, como expressão singular desse espaço onde o riso crítico também pode se instalar, é exemplar da mostra paródica do carnaval. Dessa forma, o riso carnavalizado e o rebaixamento (explicado no próximo tópico com mais profundidade) caracterizam-se por desvelar inacabamentos, imperfeições e ambivalências – o sublime que pode se tornar vulgar. Mesmo que não se possa localizar o excesso como o único fator de hiperbolização/exagero intrinsicamente ligado ao grotesco (BAKHTIN, 2010, p. 268), ainda assim, é necessário entendê-lo como uma potência

ressignificadora, inclusive, do que se entende por moral, por vulgar. Ou seja, se o excesso depende de um padrão referencial para se distanciar do comedido/contido/normal, assim também a vulgaridade trazida à baila é colocada sob contexto a partir do ponto de vista de quem a produz e de quem a lê enquanto tal. Porque o excesso, afinal, é ambíguo.

Consequentemente, ao falar do espírito do carnaval pela lógica da ambiguidade, Danow (1995, p. 34, tradução nossa) reforça esse argumento anteriormente explicitado nas linhas acima ao falar que a "atitude do carnaval promete a alegria renovadora" e, ao mesmo tempo, "traz coisas menos desejadas também". Ele refere-se ao processo de, por meio do riso, falar-se de coisas muito complexas como a organização social opressora que condena os excessos do corpo introjetando altas doses medo àqueles que ousam ultrapassar os interditos ou os processos sociais reguladores e disciplinares que oprimem e punem aquilo que se mostra como excessivo e à parte da norma imposta. Contudo, ele alerta: "Como um antídoto preciso, o medo deve estar subordinado ao riso" (DANOW, 1995, p. 36, tradução nossa).

Por sua vez, no contexto de buscar aproximar o estranho e o insólito do grotesco, Jordan (1998, p. 16, tradução nossa) relembra como o processo de carnavalização "postula uma possibilidade de uma ordem de mundo diferente". Por isso, o autor destaca: "Bakhtin enfatiza o caráter positivo, renovador e popular do riso carnavalesco, elemento cuja compreensão é essencial para entender a mudança de significado que posteriormente terão as manifestações carnavalescas ao perder este riso festivo e regenerador" (JORDAN, 1998, p. 15, tradução nossa).

O riso carnavalizado é excessivo porque ele rompe as barreiras impostas pela hierarquia a ser seguida. O riso carnavalizado é ambivalente, como afirma Renfrew (2017, p. 171), justamente porque ele consegue comungar os "avessos" que quebram, mesmo que temporariamente, as ordem pré-estabelecidas ao propor, por exemplo, o espetáculo das "corações e descoroações cômicas (o rei/louco do carnaval)" (RENFREW, 2017, p. 169). Dessa forma, excesso e riso são fomentadores da experiência que permite aos corpos o ato transgressivo, que desvela aos corpos a oportunidade de se colocarem como um todo coletivo que enfrenta, desnaturalizando, a norma tida como basilar para o tecido social e a manutenção do *status quo*.

Sob essa visão, o caráter libertador do riso carnavalizado não é regulado por leis superiores e inflexíveis, porém, muito ao contrário, a ideia de liberdade transgressora (mesmo que questionável quanto ao tempo de sua duração e efetivação da vontade popular) é o que rege os corpos permeados por isso riso não censurado. Bakhtin, recorda Danow (1995, p. 142, tradução nossa), encontra a *raison d'être* [razão de ser] das manifestações pertencentes à

carnavalização e ao realismo grotesco a partir da habilidade destas de consagrar a inventividade particular e própria da liberdade e de ver a potencialidade de reposicionamento da ordem na qual as coisas são dispostas no mundo, ou seja, por extensão, essas são as primícias reguladoras do riso carnavalizado. Igual colocação é feita por Renfrew (2017) quando o pesquisador salienta a natureza discursiva do riso no contexto carnavalizado e a necessidade de se pensar na censura ao riso como um silenciamento muito maior do que apenas cercear a comicidade, a ironia, a parodização e a satirização. Para o autor:

> [...] o riso, paralelamente à interanimação das línguas iniciada pela poliglossia, é também fator-chave na organização da representação da língua. O riso é outro nome das condições de possibilidade do discurso duplamente articulado. A negação do riso equivale à negação (ilusória) da natureza duplamente articulada do discurso (RENFREW, 2017, p. 172).

Em suma, colocar o riso carnavalizado em contato com o excesso[57], sob o ponto de partida de que ele é uma força geradora (e extremamente habilidosa) capaz de colocar em tensão elementos múltiplos e contraditórios (SHIELDS, 2007, p. 121, tradução nossa), faz com que se torne visível que essa correlação intenta não apenas demonstrar o poder libertador que excesso e riso têm em comum. Mas, mais além disso, torna perceptível a força (re)criadora e (re)generadora do riso carnavalizado enquanto possibilidade de repensar o mundo, enquanto forma de se questionar limites (cirurgicamente colocados sob o véu da naturalização) e compreender como é possível enfrentá-los e ultrapassá-los (SCHNAIDERMAN, 1983). Enfim, de uma forma ética e estética, o riso carnavalizado é, como relembram Morson e Emerson (2008, p. 460), a forma de Bakhtin avisar que nenhum temor pode imperar por tanto tempo posto que o "riso demole o medo" e, mais cedo ou mais, tarde, os obstáculos e as fronteiras limítrofes são reposicionados sob o signo da transgressão e, enfim, colocados abaixo.

6.2 Excesso e realismo grotesco

As relações que envolvem o excesso e o realismo grotesco podem ser definidas (principalmente, mas não exclusivamente) pela natureza da própria percepção carnavalesca do mundo. O grotesco é excessivo porque foge à norma, foge ao padrão do que é belo e, mais

[57] Para perceber uma possível comparação entre os entendimentos do riso e do excesso para Bakhtin e Bataille, a obra de Lemole (2005, p. 45) mostra-se como fundamental. Especialmente no que o autor, contando com a ajuda da teórica Michele Richman (1982), estabelece como a "quebra disruptiva" do riso frente aos sistemas fechados e suas normatizações que não dão espaço ao dispêndio do riso (já que ele é visto, de certa forma, como improdutivo pela *sapientia*).

ainda, do que é sublime. Uma relação entre excesso e grotesco que, segundo Bakhtin (2010, p. 268), aparece com muita força no texto rabelaisiano, mas não se restringe a ele. Na verdade, o autor recupera momentos onde excessivo grotesco se materializa muito antes ou depois da obra de Rabelais, a saber: 1) o exemplo anterior das estátuas de terracota (do século IV a.c.) descobertas na Península da Crimeia (especificamente em Kerç) com velhas grávidas sorridentes, ou seja, corpos senis, degradados e decadentes (mais próximos à morte, se a questão etária for levada em consideração) junto à ideia de uma nova vida inacabada, posto que ainda está sendo gerada mutuamente ao corpo grotesco das estátuas; e 2) o exemplo posterior encontrado em Cervantes de Sancho Panza, em sua excêntrica formação dupla com Dom Quixote, pois, nada mais grotesco do que as representações de um corpo em excesso quase insaciável, sempre com fome, e expelidor constante de excrementos. Sobre esses exemplos, além dos representados em Rabelais, Renfrew (2017, p. 174) chama a atenção para pensar como inacabamento, não-finitude e transformação (metamorfose) parecem ser os topos centrais de um pensamento voltado ao realismo grotesco e, por extensão, ao excesso e à transgressão. Logo:

> O corpo e sua anatomia e fisiologia, a roupa, a comida, a bebida e a embriaguez, a morte, o baixo escatológico (isto é, os excrementos, a *crapología*) estão projetados contra as mitologias políticas, para degradar o corpo da autoridade [...] (ZAVALA, 1996, p. 230, tradução nossa).

Seguindo esse princípio, o realismo grotesco integra a cosmovisão carnavalesca cujo elemento mais característico seria aquele que permite que "os homens [humanidade], separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entr[e]m em livre contato familiar na praça pública carnavalesca." (BAKTIN, 2005, 123). Para o autor russo, esse livre contato, experenciado por meio da linguagem familiar[58], seria a base para a quebra do ordenamento hierárquico - portanto, simbólico - e para abolição das fronteiras entre as classes sociais. A proximidade, a ausência de protocolos hierárquicos rígidos são elementos característicos da familiarização que emerge como sustentáculo de outras três categorias da cosmovisão carnavalesca: a excentricidade, as *mésalliances* carnavalescas, a profanação. Assim, pensar a correlação entre diferença, alteridade e carnavalização torna-se primordial para se entender como o pensamento bakhtiniano postula a transgressão do sério e do ordenado (BARTA *et al*, 2001).

Juntamente com a categoria da familiarização, surge a excentricidade que permite que se expressem "aspectos ocultos da natureza humana" (BAKHTIN, 2005, p. 123). Outro

[58] Conforme afirma o autor: "[...] a linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumulam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial." (BAKHTIN, 2010, p. 15).

elemento que integra essa cosmovisão são as *mésalliances* carnavalescas que possibilitam o livre contato familiar forneceria a base para a quebra do ordenamento hierárquico e para abolição das fronteiras, abrindo espaço não apenas para contatos, mas para impregnações, combinações e novos modos de experiência sensorial.

> A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais, e combina o sagrado e o profano, o elevado com o baixo. O grande com o insignificante, o sábio com o tolo etc. (BAKHTIN, 2005, p. 123)

Finalmente, como categoria extremamente potente da cosmovisão carnavalesca, surge a profanação. "[...] Formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas etc." (BAKHTIN, 2005, p. 123). Cabe ressaltar, ainda, a ambiguidade como elemento essencial para se entender a cosmovisão carnavalesca. A ambiguidade dos rituais e dos protocolos sociais manifesta-se não pelas oposições, como já dissemos anteriormente, mas pelas transformações. Dito de outra forma, o nascimento, já traz em si a morte futura; a juventude possui em seu horizonte a senilidade. Ou seja, para o pensador russo, as ambiguidades caracterizam todos os momentos da vida e isso se manifesta em rituais, nas interações, na literatura e nas obras artísticas.

Integrando a arquitetônica[59] carnavalesca proposta por Bakhtin, o realismo grotesco mostra em sua composição as categorias acima especificadas que se materializam estilística e esteticamente nas criações artísticas populares constituindo "um sistema de imagens da cultura cômica popular" (BAKHTIN, 2010, p. 17).

> O realismo grotesco [...] é um sistema estético da cultura cômico-popular, centrado nos princípios do rebaixamento (a transferência ao plano da terra e do corpo tudo aquilo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato) e da inversão (da liberação, ainda que provisória, das hierarquias, regras e tabus sociais estabelecidos). Por não desenvolver formas perfeitas, essa modalidade estética se caracteriza também pelo inacabamento, pelo movimento, pelo devir, pelo processo que não se cessou. É, portanto, uma manifestação distinta daqueles que primam pelo rigor estético baseado na simetria, na ordem, na padronização e no equilíbrio. (SACRAMENTO, 2014, p. 158)

[59] Bakhtin emprega o termo arquitetônica para se referir à concepção da obra como objeto estético como um todo, ou seja, em termos de estruturação do discurso que une e integra de forma intrínseca o material, a forma e o conteúdo. "A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte, do personagem – o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada – a dramática. Naturalmente, não é por isso que se deva concluir que a forma arquitetônica existe em algum lugar sob um aspecto acabado e que pode ser realizada independente da forma composicional." (BAKHTIN, 1990, p. 25)

Por conseguinte, e a partir de uma estética grotesca, a degradação do sublime não tem um caráter formal. "Uma estética grotesca enfatiza os orifícios e saliências em formas exageradas que os torna extáticos. O corpo grotesco não é unidade fechada, completa; ela é inacabada, supera a si mesma, transgride os próprios limites", afirma LaCapra (2010, p. 157). Nessa perspectiva, Norma Discini tece a seguinte observação ao analisar um trecho de "Gargântua e Pantagruel", de François Rabelais:

> As degradações rebaixam o corpo ao dá-lo como aproximado da terra. Mas a terra, vista como túmulo, ventre, nascimento e ressurreição, viabiliza o movimento de regeneração dos baixos. O baixo material e corporal concebido na sua função regeneradora ampara-se na reversibilidade dos movimentos, o que é fundante do grotesco (DISCINI, 2006, p. 57).

Assim, função regeneradora do rebaixamento grotesco integra a cosmovisão carnavalesca. Para Bakhtin, o baixo é visto na perspectiva telúrica, ele dá vida, portanto, é sempre o começo. O baixo material e corporal são os princípios de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e de ressurreição (a colheita, no sentido literal e simbólico). O teórico russo defende esse valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. O cósmico não deixa de estar relacionado ao corporal, pois o alto para ele é representado pela cabeça e, o baixo, pelos órgãos genitais, pelo ventre e pelo traseiro. Como afirma Discini (2006, p. 58): "Esse corpo é rebaixado pelo ponto de vista que constrói a imagem grotesca".

A palavra "grotesco" não existia na Antiguidade, afirma Czachesz (2014). A expressão veio do italiano "*grotto/grotta*" [gruta] no século XV, a partir da escavação de Domus Aurea [Casa Dourada], o palácio de Nero. Ali foram encontrados objetos que continham extraordinárias excrescências, torsos e cabeças, além de anatomias disformes. Ainda de acordo com Czachesz (2014) - que cita Bakhtin como o redescobridor do tema do grotesco nos estudos em cultura e humanidades -, uma sugestão ou possibilidade de entendimento do conceito estaria na combinação de dois elementos complementares: por um lado uma ideia de algo brincalhão, em busca de atenção e com forte dose de humor, e, por outro, a ideia de um componente repulsivo, que causa medo ou mesmo confusão quando aparece. Ou seja, a ambiguidade caracterizaria tal concepção. O grotesco, nas palavras de Bakhtin, seria o momento combinado destas duas facetas (o autor chega a usar a expressão *laughing in pain* para melhor descrever sua definição). É válido ressaltar ainda que a conexão intrínseca entre realismo grotesco e carnavalização, especialmente, na esteira do pensamento acerca do riso carnavalizado, aparece de modo indubitável apenas a partir do estudo de Bakhtin sobre Rabelais, como afirma Morson e Emerson (2008).

> Assim, em "Epopéia e Romance" o riso e a paródia nem sempre envolvem o grotesco. Eles precisam apenas celebrar a familiarização e a não-coincidência.

> O argumento desenvolvido por Bakhtin em "Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento", em favor do ambivalente grotesco, devia constituir uma outra etapa em tipologia do riso (MORSON; EMERSON, 2008, p. 461).

Fazendo comparações entre a obra de Bakhtin e a do pensador alemão Wolfgang Kayser (também referência no estudo do grotesco), Sodré e Paiva (2002, p. 59) apontam a íntima ligação entre o carnavalesco o grotesco para o primeiro. "O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. [...] Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade", afirmam Sodré e Paiva (2002, p. 60). Isto é: o grotesco não é aceito como algo regular. E, neste sentido, "o carnaval é relacionado ao grotesco, em contraponto a uma estética clássica" (LaCAPRA, 2010, p. 157). Todavia, faz-se necessário explicitar que as visões de Kayser e Bakhtin não encontram total confluência, justamente, por dois pontos apontados em Roas (2014, p. 194) - em sua tentativa de correlacionar o grotesco e o fantástico. De acordo com o autor catalão, Kayser ao falar de sua teoria grotesca acaba por marginalizar a potência do riso nesse contexto e, assim, em contraposição, eleva o fator sinistro do grotesco. Por sua vez, Bakhtin quando trata do grotesco, no fim das contas, "rejeita o efeito aterrorizante-angustiante em prol do cômico e da inversão carnavalesca" (ROAS, 2014, p. 194). Já Lachmann (1988), ao falar da questão, sintetiza a crítica bakhtiniana à obra kayseriana da seguinte maneira:

> O estudo de Bakhtin [...] foi apresentado como uma tese no Instituto de Literatura Mundial da Academia Soviética de Ciências, onde foi fortemente criticado [...]. No período de vinte e cinco anos entre sua defesa da tese e a publicação do livro, Bakhtin trabalhou na introdução de sua crítica a uma das publicações mais importantes sobre seu tema, isto é, "*Das Groteske*" [O Grotesco], de Wolfgang Kayser. Bakhtin rejeitou a posição de Kayser como limitada à variante romântica de horror grotesco, que ele criticou por excluir o aspecto libertador do riso e por negligenciar sua dimensão universal. A literatura mais recente sobre a cultura renascentista ou Rabelais era desconhecida ou inacessível para ele [Kayser] (LACHMANN, 1988, p. 120, tradução nossa).
> .

Como reforço à essa posição, um ponto que parece ser um dos maiores eixos que conectam o grotesco ao carnavalesco está no riso em sua dimensão polivalente, o riso que regenera, mas que também destrona e rebaixa (BAKHTIN, 2010). Minois destaca as muitas máscaras pelas quais o riso passa e se constrói nesse entremeio de produção de sentidos, ou seja: "Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele multiforme, ambivalente, ambíguo. [...] É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante [...] (MINOIS, 2003, p.15-16). Tal conexão entre a sensação de inquietude e o grotesco é ressaltada também por Santos (2009, p. 261) ao falar que, mesmo sendo distintas as representações do

grotesco colocadas por Bakhtin nas festas populares carnavalizadas em relação ao grotesco moderno, ainda assim, a estética grotesca mantém seu princípio ao passar das eras, ou seja: a "criação de outro mundo díspar do cotidiano, apresentando uma perspectiva deformadora da realidade". Esse princípio, ele continua, aproxima o realismo grotesco em suas múltiplas manifestações na era do medievo quanto na era moderna justamente porque "o grotesco das duas épocas aponta para uma visão de mundo oposta à convencional, o que implica sua recepção como estranho" (SANTOS, 2009, p. 261).

Por fim, como relembra Jordan (1998, p. 14-15, tradução nossa), o excesso é parte estrutural e estruturante do realismo grotesco. De acordo com ele: "O caráter universal, positivo e espontâneo da imagem grotesca é expresso mediante o exagero". Mais do que isso, o excesso se desdobra em, pelo menos, dois traços essenciais à compreensão do grotesco enquanto elemento fundamental da carnavalização, isto é: "1) a atitude por meio de um futuro que descreve o fenômeno em estado de metamorfose inacabada; e 2) como consequência direta desta atitude, a ambivalência: os dois polos da transformação, o velho e o novo, o que morre e o que nasce, o começo e o fim da metamorfose" (JORDAN, 1998, 14-15, tradução nossa).

6.3 Corpo em excesso

O tema do corpo na cosmovisão carnavalesca não é uma questão pontual ou meramente ilustrativa, ao contrário, o corpo nos escritos bakhtinianos sobre a obra de Rabelais é uma figura central de discussão (tão potente que Bakhtin (2010) dedica, pelo menos, nominalmente dois capítulos de sua obra (o de número 5 e 6) para se debruçar sobre o assunto). Desse modo, é mais do que válido explicitar aqui alguns pontos de interesse para compreender a centralidade corporal na percepção carnavalesca do mundo.

O primeiro deles diz respeito ao tema do material e sua conexão com o baixo corporal (BAKHTIN, 2010, p. 325), isto é, seja pela ótica da carnavalização que desentrona as hierarquias por meio "de golpes e injúrias" que trazem o rebaixamento topográfico, concreto e perceptível como o locus principal do baixo material e corporal; seja pela ótica do realismo grotesco que reinterpreta as coisas sagradas e elevadas a partir do plano material e corporal. No fim de tudo, como anuncia o autor:

> Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso. [...] Tudo o que está acabado, quase

> eternos, limitado e arcaico precipita-se para o "baixo" terrestre e corporal para aí morrer e renascer (BAKHTIN, 2010, p. 325)

É Rabelais o maior exemplo de quem consegue fundir em sua literatura as imagens e textos mais exemplares de como o corpo se coaduna com o baixo material. Por isso, como afirma Renfrew (2017, p. 176-177), Bakhtin apresenta por meio da obra rabelaisiana um corpo simbólico e, ao mesmo tempo, vivo e pulsante. Um corpo que se mostra como "essencial tanto para o carnaval propriamente (como espetáculo ritual [participativo] da Idade Média) quanto para o carnaval simbólico, para as imagens que migram para a literatura e a cultura posteriores". A partir daí é possível, notar, antes de tudo, que o excesso se mostra como uma maneira tão potente de moldar o corpo carnavalizado tal qual nunca os escritos bakhtinianos haviam dito até então. Em outros termos: "Exagero e ênfase excessiva são índices de valor, quanto maior a escala de ingestão do corpo e da copulação, maior o seu valor".

Um dos traços mais notórios do realismo grotesco, como parte dessa cosmovisão carnavalesca em Bakhtin, é, assim, o rebaixamento, ou seja, quando algo/alguém é trazido para o plano material e corporal (terra e corpo na sua indissolúvel unidade). Para o autor, o rebaixamento não é de ordem moral abstrata ou tem uma significação muito relativa. Não, para Bakhtin a relação entre o baixo material e corporal se dá por uma via que percebe a "orientação para baixo" como algo próprio de toda a alegria que recobre a visão popular, carnavalizada e grotesca (BAKHTIN, 2010, p. 325). É no "estrato corporal mais baixo" que o autor vai concentrar seu discurso ao colocar em cena o ventre, o intestino, o ânus, os excrementos, os órgãos reprodutivos e outros orifícios que muitos escritos pudicos sequer mencionariam por estes assuntos estarem ligados a essa ótica "inferior" do corpo, ou seja: "A 'força regeneradora positiva' do estrato corporal mais inferior, embora componente da simbólica do carnaval em termos gerais, também é lugar de significação direta [...]" (RENFREW, 2017, p. 178).

Outro ponto mais do que relevante desse corpo em excesso, na ótica carnavalizada, é justamente aquilo que excede as normas ou limites impostos a ele. É "um corpo exuberante e ambivalente, comprazendo-se no excesso que ele [Bakhtin] elogia em '*Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*'" (MORSON; EMERSON, 2008, p. 458). O corpo em excesso é também o corpo da abertura, um corpo inacabado, um corpo incompleto, um corpo fendido. Um corpo aberto, inclusive, no sentido coletivo dos corpos em excesso que se põem à vista na ritualística carnavalesca. Ou como aponta Lachmann (1989, p. 124): os "dramas do corpo" (isto é, "o drama do nascimento, coito, morte, crescimento, alimentação, bebida e evacuação") são não entendidos a partir do "corpo individual privado, mas ao coletivo maior do povo". Como muito bem lembra Morson e Emerson (2008, p. 467), junto à não-finalizabilidade do corpo

grotesco, outros valores celebrados por Bakhtin são justamente "[...] a interdependência dos corpos e a bagunça da vida".

Nesse sentido, a incompletude do corpo, aliada ao baixo corporal faz com que, agora, o foco recai não nas "fronteiras do corpo", mas, sim nos seus orifícios – "que são importantes precisamente porque *violam* a fronteira entre o eu individual e o mundo. [...] No carnaval, um corpo individual só é importante como parte do corpo das pessoas [...]" (MORSON; EMERSON,2008, p. 240). Assim, consequentemente às ideias apresentadas acima, é relevante observar como o corpo se torna o "palco da excentricidade" na percepção do mundo carnavalizado e grotesco, como assinala Lachmann (1989, p. 146, tradução nossa).

> É o corpo que transgride seus próprios limites, que reproduz seu próprio exagero: o corpo grotesco. Bakhtin reconstrói a imagem do corpo grotesco contido no texto de Rabelais e o desloca cada vez mais para o ponto focal de seu interesse. Ao fazê-lo, sua principal preocupação é o retorno do corpo no Renascimento, pelo qual a reavaliação do papel desempenhado pelo corpo no cosmos é decisiva (LACHMANN, 1988, p. 146).

Por essa via entre o corpo em excesso e o corpo transgressor, é possível perceber como, novamente, Bakhtin parece dialogar com os escritos de Bataille acerca do corpo, do excesso e da transgressão. Quem aponta essa correlação é Lemore (2005) ao dizer que, tanto em um autor, quanto no outro, o corpo se torna preocupação de destaque porque ele enfatiza a impossibilidade de perfeição e completude. "Diferentemente de uma estátua clássica desprovida de mortalidade e vulnerabilidade, o corpo do carnaval está aberto" (LEMORE, 2005, p. 3). Em outra tentativa de comparação terminológica, Lemole (2005, p. iii) aponta para as poucas correlações no meio acadêmico entre os pensamentos de Bakhtin e Bataille a despeito dos autores comungarem de interesses como morte, excesso, transgressão e heterologia. Dessa maneira, o pesquisador sinaliza que:

> O terreno intelectual comum compartilhado por Mikhail Bakhtin e Georges Bataille sofre rotineiramente de escassez de consideração. [...] Tanto Bakhtin quanto Bataille herdaram, da nostalgia wagneriana-nietzschiana, o interesse pelo ritual comunal efusivo, colapsando as fronteiras entre os corpos e a fronteira entre a vida e a morte [...] (LEMOLE, 2005, p. iii).

Logo, como se nota, o corpo em excesso é um elemento comumente abordado nas visões bakhtianas e bataillianas seja pela via de um olhar carnavalizado, seja pelas vias da vivência de experiências-limites. A incompletude e o inacabamento do corpo em excesso interligam os caminhos percorridos por ambos os autores como centralidade discursiva sobre as relações da humanidade com seu meio. "Assim, os corpos em Bakhtin e Bataille são "abertos", principalmente de maneiras cômicas e inglórias, e a morte é o cinismo do festival", afirma Lemole (2015, p. iii). É algo que pode se pensar também a partir do que Borges (2012, p. 86)

ressalta ao falar de termos bataillianos como *déchirure* (rasgo ou dilaceramento) e *bléssure* (ferida) em um contexto de comunicação dos corpos em excesso, em uma experiência de consumação, gozo e erotismo. Logo, a experiência érotica em Bataille no caminho dos corpos "abertos" se dá pela figura do erotismo (sem fins reprodutivos, logo, soberano e voltado para a consumação e a ideia de dispêndio em si mesmo) como a fusão dos corpos visando à superação da angústia e da falta, próprias de um ser que vive sobre o princípio de insuficiência" (BORGES, 2012, p. 87). Uma posição que também rememora o discurso de Dumoulié (2007, 2014) ao falar da angústia e da experiência humana que vê o excesso a partir da finalidade de significar uma falta, uma ausência, um vazio, uma incompletude.

Acerca da experiência do corpo em excesso na ótica carnavalizada para Bakhtin, muitas vezes, se apresenta como algo que ultrapassa normas, inclusive, da compreensão racionalizante sobre os motivos que levam o corpo a exceder-se: é um corpo que Bakhtin idealiza como "´[...] o corpo medieval, ruidoso, escarrador – ao qual não se confere nenhuma tarefa histórica especial, nenhum '*momentum* histórico' em direção a uma forma mais harmoniosa e articulada", afiram Morson e Emerson (2008, p. 458). A partir desse viés é possível problematizar como o corpo em Bataille também vivencia essa experiência de excesso sem, no entanto, ser necessário uma reflexão ultrassofisticada – em termos intelectualizantes – para se compreender o que ocorre no corpo a partir disso. Algo que Borges chama de "vontade de excesso do corpo": "Na experiência, portanto, o corpo mergulha na ignorância para se afirmar como *sensibilia* [em contraposição à *sapientia*]. Condição de soberania, a ignorância é atributo necessário do corpo em excesso" (BORGES, 2012, p. 82).

A abertura dos corpos em Bataille, igualmente, reverbera o entendimento de Bakhtin (ressaltado por Morson e Emerson (2008)) sobre como o eu-interno se relaciona com o mundo-externo a partir da experiência "[...] que, no limite, abole a fronteira entre o interior e o exterior, afirmando o corpo como vontade de excesso na continuidade" (BORGES, 2012, p.88). Ou seja, a abertura e a experienciações vivenciadas pelo corpo são lidas em Bataille, de acordo Borges (2012, p. 88), pela manifestação da "vontade de excesso" e da comunicação da "insuficiência do ser (desejo, angústia, falta, ferida)". Assim, sobre as questões que envolvem a representação das situações-limite e o corpo como o manifesto legítimo dessas situações, Dumoulié e Riaudel (2008) relembram que as vanguardas do século XX fizeram da escrita uma experiência de limites. Em outros termos, o que os autores colocam é que corpo e linguagem são potências de expressão de mão-dupla. "É sempre contra ele [o corpo] que a fala se manifesta ao mesmo tempo em que se registra. Em troca, ao que parece, o corpo acena. E o escritor é quem traduz os sinais do corpo para a linguagem", afirmam Dumoulié e Riaduel (2008). Já Nakhutsrishvili

(2014) retoma Bataille para criar um neologismo chamado de "*excriture*" do corpo, isto é, uma conceituação que abre a possibilidade de se pensar as relações entre corpo, escrita, linguagem e exterioridade (especialmente, no caso do autor, a partir da obra de Jean-Luc Nancy). O autor georgiano traz reflexões muito pertinentes a este cenário por explicitar que seu interesse ao pensar a "*excriture*" [*l'écriture de l'extériorité* – a escrita da exterioridade] diz respeito à noção de uma escrita que "[...] concentra e dispersa em si mesma a multiplicidade de possibilidades do que ela poderia fazer para *dizer* o corpo" tanto no campo filosófico, quanto no campo literário (NAKHUTSRISHVILI, 2014, p. 11, tradução nossa).

Uma multiplicidade de possibilidades visível naquilo que Shaviro (1990), na deliberada intenção de colocar Bataille e Blanchot em diálogo, apresenta ao falar da ideia de "experiência" e "impossibilidade" como pontos de conjunção entre a visão dos dois autores tidos como teóricos do excesso. Segundo ele: "A impossibilidade é mesmo a experiência em seu ponto mais vital, em seu ponto mais extremo" (SHAVIRO, 1990, p. 28, tradução nossa). Além disso, essa quase impossibilidade de significar a experiência a partir do corpo - em uma verdadeira "indizibilidade" ou "intradutibilidade" dos sentidos - aproxima-se também do que Marion (2002, p. xxi, tradução nossa) classifica como o excesso do qual o "fenômeno saturado" (*saturated phenomena*) é constituído. Mesmo que muitos cuidados devam ser tomados em conta nessa tentativa de correlação, especialmente porque Marion atua por uma perspectiva fenomenológica muito específica e aplicações hermenêuticas igualmente singulares no campo teológico, ainda assim, é possível traçar um paralelo entre a ideia de experiência do corpo (*sensibilia*) em excesso como trazem Bakhtin e Bataille com eventos que ultrapassam a compreensão ou processamento de ideias lógico-racionalizantes (*sapientia*).

> Um fenômeno saturado é aquele que não pode ser totalmente contido em conceitos que podem ser apreendidos pelo nosso entendimento. [...] sempre sobra um excesso, que está além da conceituação. [...] A elucidação de saturação de Marion como caso-limite e paradigma da fenomenalidade permite que ele demonstre que os fenômenos são dados em seus próprios termos e sem qualquer restrição, ao invés de serem dados dentro dos limites impostos a eles por um sujeito que de alguma forma os constitui. Embora essa ideia de irrestrição tenha consequências óbvias no domínio teológico, ela se aplica igualmente além disso, abrindo a possibilidade de que todos os fenômenos possam se dar de uma maneira que exceda nossa capacidade de compreendê-los e conceituá-los (MACKINLAY, 2010, p. 1-2, tradução nossa).

Outra via possível de se entender o corpo, é o que Zavala (1996, p. 230, tradução nossa) põe em pauta quando fala do caráter contestatório da corporeidade no tecido social. De acordo com a autora, sob a rubrica da carnavalização, o corpo político e coletivo é aquele que consegue reunir em si as maiores possiblidades de transgressão de determinado contexto ou situação. "O

corpo é a zona de ambivalências, a morada do subterrâneo imaginário [social] para reinventá-lo", afirma Zavala (1996, p. 239, tradução nossa). E por imaginário social, especificamente na leitura que propõe a autora em relação ao corpo político, entende-se como ele pode ser um conceito operativo capaz de "[...] captar o valor cognitivo das construções imaginárias, a sua materialidade como ato socialmente simbólico e a sua função ideológica" (ZAVALA, 1996, p. 91, tradução nossa).

Por fim, pensar o corpo em excesso sob a percepção da cosmovisão carnavalesca é pensar sobre como a corporeidade transborda-se em significação direta, nas palavras de Renfrew (2017, p. 178), isto é, como o corpo faz-se um elemento que ao mesmo tempo vivencia o realismo grotesco por meio do rebaixamento, decadência e degradação, sem deixar de lado a experiência do riso carnavalizador e libertador, a experiência que não se oprime pela moral e bons costumes, mas vivencia o sexo orgiástico, a experiência que fala e, mesmo, sente as abjetas coisas que expele nos processos escatológicos. Um corpo que se afeta pelo excesso e contagia outros corpos também de maneira excessiva. Enfim, um corpo em excesso, nos dizeres bakhtinianos, que transgride as normas e barreiras que lhe foram impostas, um corpo em excesso que não se deixa cercear – estética e politicamente - por direcionamentos hierárquicos, censórios e autoritários.

6.4 Morte e excesso

O tema da morte, lido sob as lentes da carnavalização em Bakhtin (2010), é um aspecto que nunca se ausenta das discussões sobre como o corpo grotesco e mesmo o riso carnavalizador, por exemplo, são conectados aos tópicos tanatológicos pela degradação e renovação. "Morte e decadência estão relacionadas a nascimento e crescimento em termos de 'unidade indissolúvel', porque um está inseparavelmente presente no outro", relembra Renfrew (2017, p. 173). Assim, a morte é ressignificada por Bakhtin porque nela (como no baixo corporal e material) está a fertilidade.

Nessa ótica, a concepção de uma "morte fecunda" (MORSON; EMERSON, 2008, p. 473) produz uma revalorização da morte para além da ideia lato sensu de um fim, de destruição ou, ainda, da morte como o fechamento completo e acabado de um ciclo. Repensando a "morte fecunda" e carnavalizada como renovadora, recriadora e ressignificadora, Bakhtin (2010) redireciona o olhar (especialmente ocidentalizante) sobre a morte para perceber nela a dualidade

intrínseca existente entre os processos que compreendem o seu duplo: a vida. Em outros termos, a morte na cosmovisão carnavalesca *também* significa vida e, deixando à margem sua implicância aterradora, ela significa abertura e não-finalizabilidade:

> Para o eu carnavalístico, a morte é como a divisão celular. [...] Assim, o sentido "utópico" do eu produzido pela visão carnavalesca é um sentido no qual todas as conseqüências da mortalidade para a personagem desparecem. O eu carnavalesco pode rir de si mesmo morrendo porque não tem literalmente nada a perder. Não admira que Bakhtin qualifique a obra de Rabelais como o livro mais destemido da literatura mundial (MORSON; EMERSON, 2008, p. 240).

A famosa citação "Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de ressurreição" (BAJTÍN, 1982, p. 373, tradução nossa), é um exemplo perfeito de como esse caráter "ressurreto" da morte é importante na obra do autor russo muito além dos estudos sobre Rabelais[60]. Todavia, como alerta Mancuso (2005), a tônica central de tal ressurreição dos sentidos tem uma plurissignificação – como quase tudo no vocabulário bakhtiniano. Assim, prossegue o pesquisador argentino, é necessário relembrar que a palavra russa *воскрешение* [ressurreição] pode significar literalmente a ideia de ressurreição em espanhol (e em português), como também pode ter um significado técnico de "recitação", ou seja, um sentido de "[...] voltar a citar, de intertextualidade[61] estendida" (MANCUSO, 2005, p. 96, tradução nossa). Por conseguinte, fica mais uma vez evidente o caráter vívido da palavra que se reconstrói, que se torna o discurso de outrem. Ou em termos mais específicos, é a ideia de "nenhum sentido está morto" em definitivo é a perspectiva de que as produções de sentido circulam de tal modo que, cedo ou mais tarde, novas camadas de significação certamente irão permeá-las com maior ou menor intensidade, novos sentidos irão "reavivar" os discursos sociais.

Em uma tentativa de aproximar o pensamento de Bakhtin e Bataille sobre o assunto, Khorev (2000, p. 4, tradução nossa) comenta que as formas como os dois intelectuais consideram o problema da morte, estabelecem em suas obras, novos parâmetros de "modos filosóficos" extremamente relevantes acerca da relação entre morte, corpo e discurso. Com igual importância, a abjeção entra em intenso debate quando o tema da morte é colocado em cena também na obra batailliana, tal qual ela se mostra relevante nos pensamentos bakhtinianos,

---

[60] Além da obra bakhtiniana, é válido relembrar como os temas da morte e vida (usados em linguagem metafórica a partir de expressões como "exumação dos cadáveres das línguas escritas", "vastos cemitérios positivistas" e "partes defuntas da língua em fossas comuns ou tumbas") são muito úteis a Volóchinov (2017) para descrever questões críticas ligadas à filologia positivista, como afirma Sériot (2015, p. 100-101). A inspiração, segundo o autor, vem da filosofia estética idealista de Benedetto Croce e do estilo inflamado dos escritos de Karl Vossler presentes além da superfície do texto de Volóchinov.

[61] Para uma discussão sobre as diferenças entre o termo criado por Kristeva em 1967 (intertextualidade) e o debate sobre a interdiscursividade bakhtiniana é válido rever o que Kleinschmidt (2010) aponta sobre o assunto a partir da Parte I – Objeto Empírico (no capítulo "*Intertextualidade e interdiscursividade*").

como afirma Lachmann (1988, p. 149, tradução nossa). Consequentemente, de acordo com Hartmann (2016, p. 139, tradução nossa), isso se deve porque: "O desenvolvimento histórico que separa a humanidade dos animais avançou por três principais vias: (1) a proibição, (2) a experiência do trabalho, e (3) a consciência da morte e, junto disso, a repulsão por elementos associados à morte e ao corpo morto". Por isso, um dos pontos que justifica essa abjeção está justamente na dualidade da existência (humanidade/animalidade) e, mais do que isso, em como pensar no processo inevitável da morte e decomposição angustia a humanidade ao ponto de trazer para o tecido social "[...] um lembrete vergonhoso de nossa baixeza e finitude (HARTMANN, 2016, p. 139, tradução nossa).

Outro ponto de conjunção entre as obras de Bakhtin e Bataille é trazido por Lemole (2005, p. 7, tradução nossa) ao afirmar que: "Como o carnaval, com ênfase na morte, revela a continuidade da vida, Bataille caracteriza o evento como 'sagrado' por sua capacidade de unificar uma comunidade". Assim, continua ele: "[...] como o carnaval privilegia o desperdício em vez da utilidade, a heterogeneidade em vez da homogeneidade, Bataille considera o carnaval uma expressão de soberania [dos corpos]" (LEMOLE, 2005, p. 7, tradução nossa). A importância da morte na produção acadêmica e literária de Bataille se mostra também por aquilo que Díaz de la Serna (1997) destaca como a morte enquanto "elemento resolutivo" dos relatos bataillianos. Segundo o autor, nas obras de Bataille, a morte se "[...] constitui como a instância decisiva que revela o caráter liberador do excesso orgiástico. [...] A morte já não desemboca no erotismo. Pelo contrário, são o erotismo e a obscenidade o caminho que prepara a morte" (DÍAZ DE LA SERNA, 1997, p. 135, tradução nossa).

Sobre a experiência da morte, Bakhtin produz um relato muito próximo às ideias de experiência, excesso e morte também postuladas por Bataille. Morson e Emerson (2008, p. 467) ressaltam que, logo nos primeiros escritos, "[...] Bakhtin insiste em que não pode haver morte experimentada interiormente; a morte só pode ser um fato para os outros". Assim, como afirma Shaviro (1990, p. 19, tradução nossa), o evento da morte, para Bataille, é também aquela parte excessiva da própria experiência da morte (no sentido da *sensibilia* e não da *sapientia*) que não pode ser declarada no presente, porque não coincide com seu conceito ou com qualquer conceito. Logo, ele continua:

> Quando a morte é idealizada, ela nunca é confrontada e, por essa mesma razão, nunca se pode "matar" ou abolir a inautenticidade do evento da morte. [...] Sua alteridade obscura não pode ser adequada a nenhum sujeito; é um resíduo ou excedente em relação a qualquer significado possível. A realidade mais severa da morte não é precisamente sua incomensurabilidade, sua certeza? [...] Mesmo sabendo que vou morrer, é impossível assimilar minha morte dentro

> do horizonte de minhas expectativas (SHAVIRO, 1990, p. 19, tradução nossa).

As relações entre excesso e o tema da morte no discurso de Bakhtin e Bataille se constroem, justamente, pelos estigmas que cercam o assunto funesto sobre o fim da vida. A afirmação de Richman (2016, p. 152, tradução nossa) explicita essa relação ao dizer que: "O excesso irredutível é gerado pela alternação entre as proibições e suas transgressões, uma estrutura psíquica e social inerente aos seres humanos. Entre essas interdições, o tabu que rodeia a morte é o mais proeminente" (RICHMAN, 2016, p. 152, tradução nossa). Semelhante afirmação é trazida por Díaz de la Serna (1997, p. 50, tradução nossa) que, em tom nitidamente poético, afirma encontrar na obra de Bataille: "A morte como o único [elemento] que existe suficientemente sujo. Nada melhor que ela para falar do desejo que se apodera dos corpos entregues ao excesso. Santo festim do cadáver: ato vão que não logra diminuir a desesperação suprema". Sujeira e morte, como muito bem afirma Bakhtin (2010), são parte preponderante da cosmovisão carnavalesca.

Castro (2016, p. 114) relembra, por fim, que: "A angústia da morte, o reconhecimento da inexorabilidade do aniquilamento do indivíduo, o levaria normalmente ao desespero não fossem a presença dos interditos que promovem a organização da morte, tais como o sepultamento e a proibição do assassinato". Ao passo que, comentando sobre o tema, Moraes (2002) chama a atenção para a potência de produção de sentido da frase "a aprovação da vida até na morte" e como nela é possível perceber os ecos bataillianos sobre o caráter transgressor dessa colocação. Fazendo uso da fala de Bataille (2017), a autora conclui, desse modo, que: "Reitera-se a noção de que excesso define os limites do humano, mesmo quando esses limites parecem estar sendo ultrapassados: no fim das contas, 'a vítima triunfa e, olhando de frente a morte e a desgraça, afirma a vitória da vida colocada à prova'" (MORAES, 2002, p. 151-152).

Assim, além das discussões sobre morte na visão bakhtiniana e batailliana, autores como Elisabeth Kübler-Ross, Philippe Ariès, José de Souza Martins, Régis Debray, John D. Morgan, Pittu Laungani, Beacon Mbiba, Karen M. Gerhart, Maurice Godelier, Juarez Chagas, Christine S. Davis, Jonathan L. Crane, entre outros, têm apresentado leituras sobre a morte que pretendem não apenas compreender como ela é vista enquanto tabu ou interdito, mas também perceber como as sociedades (orientais e ocidentais) ao redor do globo e em tempos distintos produzem discursos, práticas e narrativas para repensar o papel da morte na vida (e, para alguns, nas relações *post mortem*). Desse modo, como uma interligação que não pode ser quebrada, o fio dialógico que reúne todas estas reflexões está assentado justamente na ideia de indivisibilidade da produção de sentido envolta no binômio morte-vida. É dizer que, independente do viés de

reflexão (antropológico, literário, sociológico, teológico, filosófico etc.), não se pensa a morte à parte da vida e vice-versa. Como assertivamente relembra Shaviro (1990, p. 19-20, tradução nossa): “Somos incapazes de conceber a morte, incapazes de antecipá-la ou dominá-la [...]”. Logo, antes de tudo, debater temas tanatológicos não se refere somente aos ritos fúnebres ou mesmo aos estágios do luto, por exemplo, mas, ao contrário, traz ao centro do debate a relevância de se significar a morte, de se pensar a morte como uma nova agregadora de temas diversos e sensíveis à humanidade justamente por ser ela a única certeza comungada universalmente entre os povos e as culturas.

6.5 Transgressão como suspensão temporária da norma

O tema da transgressão na cosmovisão carnavalesca é muito ligado à ambiguidade e à ambivalência, principalmente, a partir do sentido de pensar a transgressão como potencial força transformadora efêmera ou mesmo como ruptura extrema (e pontual) das hierarquias. Essa concepção qualificativa da carnavalização, como aponta Barreira (2016, p. 12), “tem o poder de regenerar desfigurações sociais pelo questionamento dos códigos sociais, ajudando a mobilizar a imaginação como uma forma de práticas políticas, religiosas e culturais”. Logo, pensar a transgressão é refletir sobre como, muitas vezes, o verbo transgredir se caracteriza por outras terminologias com efeitos paralelos (não sinonímicos) como profanizar, subverter e burlar por meio de procedimentos político-culturais provenientes do processo carnavalizador (BARREIRA, 2016, p. 14).

As ideias bakhtinianas sobre transgressão, festividades, criticismo e relações sociais (acima de tudo, pela presença desestabilizadora do riso nesse processo transgressivo) são precedidas por reflexões trazidas por autores como Jacob Burckhardt, Georg Misch, Vladimir Propp e Ernst Cassirer, como comentam Brandist (2012, p. 17-26) e Ponzio (2008, p. 170). Especialmente através de Cassirer, afirma Brandist (2012, p. 25), o pensamento de Bakhtin foi moldado para pensar como o autor alemão discutia a emergência da consciência crítica conectada ao humor para, posteriormente, colocar em pauto o riso como um protótipo politizado da *Ideologiekritik*. Olhando ainda mais para as raízes do passado, tanto Brandist (2012, p. 24) como Stam (1989, p. 87), percebem o discurso nietzschiano como um possível propulsor das ideias bakhtinianas, e mesmo do pensamento soviético como um todo, acerca das relações entre carnaval e subversão transgressora. Apontando a necessidade de contemporizar essa correlação

ao perceber as similaridades e diferenças consideráveis sobre o pensamento bakhtiniano e nietzschiano, ainda assim, Stam (1989) afirma que:

> As formulações de Bakhtin sobre o "carnaval", de maneira quase inevitável, trazem à mente as formulações similares propostas por Nietzsche concernentes ao "dionisíaco [apolíneo em "*O Nascimento da Tragédia*" (1872)]. Como um polímata poliglota muito bem instruído, Bakhtin era conhecedor dos escritos filosóficos e chegou mesmo a fazer referências dispersas sobre Nietzsche em seus próprios trabalhos. [...] Ambos os pensadores, Nietzsche e Bakhtin, reconhecem que o carnaval era uma verdadeira prática cultural e não uma mera entidade textual (STAM, 1989, 87-88, tradução nossa).

Outro ponto essencial para se entender a transgressão nesse contexto é a ideia de temporalidade passageira do efeito transgressor sobre a ordem social. É dizer que a tese principal da transgressão na visão carnavalizada em Bakhtin (2010) é que ela é uma suspensão temporária das normas, nunca um quebra definitiva destas. A importância de se entender essa proposição reside justamente na concepção de que as amarras impostas pela estrutura social não são construídas ou destruídas de um dia para outro, ou seja, compreender a complexidade dessas estruturas faz com que se entenda, por exemplo, como a superfície de uma eventual transgressão, às vezes, pode simplesmente traduzir-se como cooptação, reapropriação ou mesmo domesticação de uma força transformadora feita por parte do Estado ou de outros agentes disciplinadores e reguladores do tecido social.

Logo, a afirmação de Mancuso (2005, p. 94) é cirúrgica ao apontar que: "O carnaval não é necessariamente um signo ideológico per se, mas, ao contrário, é um signo do reflexo". Dissecando essa fala, pode-se atentar para pelo menos três fundamentos da visão transgressora do carnaval como uma ação de efeito temporário e constantemente em disputa, a saber: 1) O carnaval seria "um signo ideológico se fosse lido como um signo refratário; um signo no qual o que apareceria como enunciação não fosse a integração das classes ou inversão das classes – que é quase o mesmo -, mas, sim, a refração das classes"; 2) "Isto é, onde não se aplaca a luta de classes, mas onde ela está se manifestando: um carnaval em que se matasse de verdade seria uma revolução. Precisamente, o carnaval ficcionaliza a revolução; por ele, quando existe o carnaval, não existe a revolução"; 3) Por isso: "A conclusão é que a revolução se torna o carnaval na realidade; ou ao contrário, o carnaval é uma revolução frustrada ou o modo mais eficiente para se evitar uma revolução" (MANCUSO, 2005, p. 94, tradução nossa).

Esse modo de ver os fios dialógicos conectores do carnaval e da transgressão proporcionam a oportunidade de relembrar como as ideias de Bataille sobre a divisão de uma

transgressão organizada *versus* uma transgressão desorganizada[62] encaixam-se muito bem na tese central do pensamento bakhtiniano sobre o assunto. Bataille (2017, p. 59) fala dessa subversão efêmera e, com muita perspicácia, Díaz de la Serna a sintetiza na seguinte afirmação: "[...] a transgressão não se constitui como um simples regresso à ordem natural. Ela deixa suspendida momentaneamente a vigência da proibição, mas não a suprime de todo" (DÍAZ DE LA SERNA, 1997, p. 79-80, tradução nossa). Assim, tanto Bakhtin quanto Bataille, a partir de caminhos distintos que leva ao mesmo fim, lembra Noys (2000, p. 84, tradução nossa), resistem à ideia de uma transgressão que suspenderia por completo e em definitivo os tabus, os interditos, as normas, as proibições e, assim, um "estado idílico" da natureza se estabeleceria. No fim das contas, como relembra Bataille (2017, p. 91): "A transgressão excede, sem o destruir, um mundo profano de que é o complemento".

Esta conexão entre a transgressão ser, simultânea e ambiguamente, temporária no seu reposicionamento de um "mundo ao avesso" (PONZIO, p. 2008, 172) e ferramenta particular de controle daquilo "[...] que causa medo e é visto como perigoso (HEGARTY (2000, p. 109, tradução nossa), traz à tona a fala pontuada por Barreira (2016, p. 16) quando sua reflexão põe sob o signo da dúvida as seguintes questões: "Seria, porém, essa inversão tão-só uma válvula de escape para aplacar a revolta popular diante das tensões sociais? Seria o carnaval apenas um momento de ilusão [...]?". Sabendo que não uma resposta do tipo "sim" ou "não", dada a complexidade do tema, o que o autor afirma que o caráter ambíguo da transgressão carnavalizada deve, no fim das contas, atender aos dois estratos possíveis de significação. Em outros termos, a transgressão tem que ver com as possíveis manobras de domesticação, consentimento e controle da estrutura social por parte das forças hegemônicas disfarçadas em um regime transgressivo (e ilusório, segundo ele) presente na festa da rua e na alegria coletiva; mas também se apresenta como a subversão efêmera dessas mesmas manobras de cooptação a partir de uma leitura que percebe a carnavalização enquanto conceito político-cultural (BARREIRA, 2016, p. 18).

Assim, apenas para exemplificar de maneira muito rápida, pode-se pensar nos grandes espetáculos televisionados do Carnaval, no Brasil, que colocam questões como o enfraquecimento radical da participação popular para além da espectatorialidade e a participação escusa de possíveis fomentadores financeiros ilegais junto a apontamentos super problematizadores de vários sambas-enredos que explicitam em suas letras, fantasias e carros

[62] Para conferir uma explicação mais detalhada sobre essa divisão batailliana das ideias sobre transgressão organizada e desorganizada, recomenda-se a leitura do cap. 1 "Cosmovisões do excesso", especialmente, a partir do tópico 'Excesso e transgressão'.

alegóricos as críticas sociais mais ferrenhas ao autoritarismo do Estado, à violência policial, ao racismo e outros tópicos igualmente importantes dispostos na tessitura linguística e esteticamente criativa do evento (DaMATTA, 1997; BARBOSA, 2007; 2013).

Finalmente, esta pesquisa reafirma o caráter de comunicabilidade (complexa, ambígua e dialógica) da palavra carnavalesca disposta na praça pública, tal qual Bakhtin (2010) descreve o termo *plochtchádnoie slovo* [palavra da praça pública]. Dessa forma, o entendimento trazido aqui não se coaduna, de forma alguma, com a posição tomada por Morson e Emerson (2008, p. 465) quando estes atestam apenas o caráter de *mediação* da palavra carnavalesca já que, segundo os autores, ela não teria capacidade de comunicação de fato. Ou seja, a comunicabilidade da palavra da praça pública é demonstrada pela capacidade combinatória de ambivalências que transitam entre a pretensão da subversão da ordem social (a partir das "festas não oficiais", como as encontradas no período medievo, por exemplo) e a cooptação do teor transgressivo (pelas "festas oficiais" que, gradativamente, perdem sua força desreguladora das normas e são assimiladas por arranjos hegemônicos de forças e agentes controladores das conjunturas sociopolíticas e ideológicas, por exemplo, a partir do período renascentista), como sinaliza Ponzio (2008, p. 177-181). Logo, ao contrário de Morson e Emerson, esta tese solidifica seu argumento naquilo que Ponzio (2008) destaca como a localização da riqueza discursiva das formas de comunicação estar presente justamente no "duplo tom" da linguagem produzida na praça pública. Assim, afirma o autor: "A figura do duplo tom, que une elogios e insultos, diz Bakhtin, coroa e destrona ao mesmo tempo" (PONZIO, 2008, p. 181). E, por extensão, a transgressão temporária da norma mantém sua ambiguidade, sem, contudo, perder a relevância na conformação do pensamento carnavalizado.

7. EXCESSO E FANTÁSTICO

Xavier Richet (2004), destacando o quão jovem é a história do fantástico no mundo das artes e cultura (pois ele "só apareceu no final do século XVIII, embora seus 'vizinhos', como o maravilhoso ou o esotérico, remontem ao início da literatura") apresenta em sua obra *"Poétique du fantastique",* como a cosmovisão fantástica sobre o mundo permanece forte ao passar dos anos, mesmo que muitos críticos "previssem" o seu fim a partir do aparecimento e fortalecimento da psicanálise ou mesmo do desaparecimento gradual dos tabus sociais que motivavam muito dos temas do fantástico. Como se pode ver, essas críticas não apenas foram falíveis, como também não "previram" as ressignificações possíveis do fantástico em outros meios que não apenas o literário. Obras como as de Laclos (1958), Bragaglia (2001) e Mungioli, Lemos e Karhawi (2013) reforçam esse pensamento - a despeito dos recortes teórico-metodológicos, dos contextos culturais e das lacunas de espaço-tempo entre as obras - relembrando como o fantástico não apenas sobrevive, como também se reinventa em manifestações como as audiovisuais, por exemplo, presentes no cinema e na televisão.

Dessa forma, o insólito (por meio de suas representações fantásticas, góticas, grotescas, mágicas etc.) continua a oferecer uma nova janela de observação ao mundo. Vale lembrar, não como um escape alienante, ao contrário, uma janela que postula uma possibilidade de mundo diferente (JORDAN, 1998, p. 14-15). Assim, a propósito de refletir sobre o excesso e o fantástico, esse capítulo estrutura-se de modo a apresentar inicialmente um entrelaçamento oportuno entre as poéticas do insólito vislumbradas sob as poéticas do excesso e vice-versa. Algo que intenta colocar sob discussão como insólito e excesso caminham juntos, ainda que por posições teóricas ou escolhas de aplicação metodológicas, nem sempre consonantes.

Também com a intenção de trazer um aprofundamento nas formas de se entender a cosmovisão do fantástico (enquanto gênero e modo, ou seja, uma disputa ainda nos dias de hoje sem data de término), o capítulo aproveita as fronteiras flexíveis de contato entre o fazer artístico fantástico e o fazer artístico do realismo mágico e do gótico para provocar uma leitura voltado aos pontos de encontro e desencontro desses campos. Por fim, em um esforço de contemplar outras visões que não as já clássicas (especialmente aquelas advindas do Norte Global hegemônico), o trabalho introduz a tematização da tropicalização do gótico como forma de se entender as manifestações do insólito em um espaço social e cultural tão peculiar como é a América Latina.

7.1 Poéticas do insólito e poéticas do excesso

Aquilo que escapa à ordinariedade costumeira da vida, que se mostra como impossibilidade, que tem na inexplicabilidade o seu núcleo de existência e que, de forma muito contextualizada culturalmente, provoca e desafia o rígido pensamento lógico-racional é o que pode ser nomeado como insólito. Covizzi (1978), ainda nos anos de 1970, apresentou em sua tese de doutorado ("*O insólito em Guimarães Rosa e Borges*") um dos pioneiros e mais completos trabalhos sobre o campo do insólito no Brasil. De acordo com a autora, a função do insólito na narrativa é direcionada a produzir o "[...] sentimento de inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incrível, inaudito, inusitado, informal" (COVIZZI, 1978, p. 26). No mesmo caminho, como pontua Versiani (2008, p. 7): "Insólito, do latim *insolitus*, possui pelo menos duas acepções: 1. Não sólito; desusado; contrário ao costume, ao uso, às regras; e 2) Anormal; incomum extraordinário". Assim: "[...] quando tomamos algo por insólito, estamos implicitamente admitindo que ele se desvia – ou mesmo se opõe a – um certo grau zero, das coisas que consideramos 'sólitas' [...]", afirma França (2009, p. 7).

Seguindo essa lógica de raciocínio, García, Michelli e Pinto (2008) propõe uma leitura macro-genérica do que eles intitulam como poéticas do insólito, ou seja, a reunião de estudos investigativos a partir da congregação de normas, efeitos, imaginários, componentes teóricos e, inclusive, de questionamentos das convenções de textos congregados sob um conjunto de aspectos que podem ser classificados como próximos ou distantes a um núcleo central (no caso, o caráter insólito) a depender das referências de um contexto cultural e da rigidez de operacionalização dessas categorizações. Pesquisadores de diferentes épocas e contextos culturais distintos do Brasil, como as autoras Aridjis (2005) e Sánchez Garay e Garza González (2018), também têm demonstrado o interesse em perceber como as poéticas do insólito se materializam por meio de ocorrências tão diversas como os elementos mágicos, fantásticos, monstruosos e metaficcionais presentes na literatura. Nesse sentido, como objeto de observação comum das poéticas do insólito, os autores e as autoras entendem as formas pelas quais a manifestação do insólito na narrativa de ficção são tidas como um elemento essencial ao desenvolvimento da trama, fazendo assim, com que o efeito das combinações estéticas e estilísticas do insólito irrompam-se de tal modo a envolver o emissor e o receptor. Um envolvimento "[...] em um jogo circular de significação e ressignificações do discurso, através de vários recursos empregado na linguagem, e sua conseqüente finalidade comunicativa", como salienta García (2008, p. 11-12).

Logo, o insólito como macro-gênero pressupõe um espaço discursivo onde vários gêneros distintos possam ser agrupados a partir de um elemento em comum, ou seja, "[...] a categoria do insólito como traço distintivo" dessas obras que podem se subdividir por representações múltiplas, uma verdadeira miríade de possibilidades que vai do fantástico ao realismo maravilhoso, do gótico à ficção científica, do neofantástico ao insólito absurdo e estranho banalizado, entre outros. O autor, em um didatismo louvável durante uma entrevista sobre o assunto, vai além e coloca a seguinte questão:

> O que, então, pode ser o traço distintivo desse conjunto difuso de obras literárias que se reúnem sob a égide do insólito ficcional? O semiólogo boliviano Renato Prada Oropeza, falecido em 2011, oferece, em um breve artigo publicado na *Revista Semiosis* (II, México, núm. 3, 2006: 53-76), excelente contribuição para que se defina o insólito. Tratar-se-ia da manifestação, em um ou mais categorias básicas da narrativa –personagens, tempo e espaço – ou na ação narrada – sua natureza –, de alguma incoerência, incongruência, fratura de "representação" – no sentido mais primário da *mimesis* – referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real quotidiano, como por exemplo, mimetiza a verossimilhança real-naturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – "não real-naturalista" –, que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual (MATANGRANO; GARCÍA, 2014, p. 181).

Por sua vez, sem citar a expressão "poéticas", Pierini (2017, p. 16) entende o insólito como sendo um potencial condensador de vários estilos e produtor de efeitos insólitos *sui generis* em obras como o fantástico, realismo mágico, maravilhoso, todavia, o autor não o define por uma visão de macro-gênero: "Nossa proposta aqui é apresentar o insólito como gênero narrativo sem, no entanto, descartar o uso do termo como nomenclatura de categoria ou mesmo enquanto modo de possa ser incorporado a narrativas de outros gêneros [...]" (PIERINI, 2017, p.13). De acordo com ele é preciso se atentar para "[...] duas lógicas que se regulam mutuamente no insólito o anódino [o banal] e o extraordinário". Nesta relação, ele prossegue, o insólito pode ser produzido dentro das lógicas limítrofes do anódino (lógicas que ele necessariamente transgride), ao passo que ele só é notado (enquanto produtor de seu efeito insólito) dentro das lógicas limítrofes do extraordinário (lógicas que, por sua vez, ele mantém para que a verossimilhanç[63]a não se perca de todo e a produção de sentido possa captar o

[63] A questão da verossimilhança é fundamental ao entendimento das poéticas do insólito (especialmente, a partir do fantástico) já que: "O fantástico se dá a ler apenas para de acordo com um discurso de *mimesis*; seja pela sua ruptura, sua reversão ou sua reversão, enfim, sua ficção é indefinidamente indexada ao real"(MELLIER, 1999, p. 44, tradução nossa). É preciso que uma mínma relação com o mundo, tal como o conhecemos, seja colocada em questão. "Já que propõe como provável a realidade objectiva da manifestação meta-empírica que encena e como

receptor/leitor). Assim, o insólito "[...] se abre para uma dimensão sociodiscursiva, representando certo número de valores sociais, mostra a acuidade de seu olhar sobre o mundo, seu senso aguçado de valores e de suas hierarquizações [...] (PIERINI, 2007, p. 25).

Tal postura dos autores defensores de uma poética do insólito ora como macro-gênero, ora como apenas gênero (GARCÍA, MICHELLI, PINTO, 2008; PIERINI, 2017; MATANGRANO, TAVARES, 2018), a despeito de suas potenciais diferenças, contudo, recai em uma mesma discussão acerca do padrão referencial do que se decide ser insólito *versus* sólito, isto é, o que explicita a norma do comum para o incomum? A saída encontrada para ambas as posições reside no contexto sociocultural como o delimitador final da experiência de definição, especialmente, porque é nele que uma pequena dose de relativismo necessário encontra guarida, ou seja, um relativismo salutar para identificar o insólito "[...] que tanto depende da relação entre o que é considerado a norma, ou a normalidade cotidiana, por um dado grupo cultural – inclusive o grupo dos estudiosos da literatura – e a sua quebra pela visão do extraordinário e do incomum" (VERSANI, 2008, p. 10). É também pelo contexto sociocultural que o efeito de sentido se manifesta em uma relação simbiótica chamada por Roas (2014, p. 109) de binômio inseparável.

É importante destacar, ainda na esteira desse pensamento, que Pierini (2017, p. 16) chama a atenção para uma suposta superioridade do insólito frente ao fantástico entendendo o primeiro como dotado de um "código cultural" capaz de estender seu processo de atuação na recepção ao produzir uma "transgressão", um "desregramento das leis admitidas" e uma "interpretação não racional dos fatos" que esteja localizada a um entendimento grupal/conjectural em um determinado espaço-tempo do tecido social. A fala de Pierini (2017), indiretamente[64], relembra a ideia de García, Michelli e Pinto (2008) ao compreender as poéticas do insólito como um agrupador terminológico (ao estilo "expressão guarda-chuva") dessas manifestações do extraordinário como algo ligado à diferenças importantes presentes e fundantes do "horizonte de expectativa" (*Erwartungshorizont*) dos sujeitos fruidores, para fazer aqui um uso pontual do vocabulário teórico de Hans Robert Jauss.

Tal desafio de perceber essas fronteiras normativas que, ao fim e ao cabo, levam para definições pouco precisas, também se traduz pela arena de disputas de sentido nas teorizações do excesso e suas relações com o universo do incomum. Pierini (2017, p. 15), ao comparar os

---

a falsidade de tal proposta não deverá tornar-se aparente à leitura, a narrativa fantástica procura envolvê-la em credibilidade, acentuar por todas as formas a sua verossimilhança" (FURTADO, 1987, p. 45).

[64] A título de clarificação das ideias, vale destacar que Pierini (2017, p. 20) vê criticamente o agrupamento de vários gêneros distintos sob a égide do insólito como complexa e, ao mesmo tempo, aponta vantagens e desvantagens desse entendimento.

termos latinos *insolitus* e *insolens* [insolente], percebe o insólito como permeado tanto pelo "sentido de iniquidade quanto de *excesso*, ou seja, contravenção dos usos e costumes e da sanidade lógica". Assim, a correlação entre poéticas do insólito e poéticas do excesso se dá, inclusive, por uma possibilidade de questionamento e convivência das várias ideias de real. Algo que, Versiani (2008), fazendo menção aos estudos de Berger e Luckmann, pontua como "[...] clara a noção de que a realidade cotidiana é constituída consensualmente por grupos de indivíduos socialmente pertencentes a um sistema sociocultural partilhado" e, dessa forma, não se torna problemática a coexistência entre uma realidade cotidiana de uma realidade onírica, por exemplo (VERSIANI, 2008, p. 8).

Sob esse ponto de vista (e parte de uma discussão voltada ao realismo mágico latino-americano), Danow (1995) faz um alerta para perceber, mesmo a partir de distinções pré-existentes entre os muitos gêneros que compõem as poéticas do insólito, que:

> [...] de qualquer maneira, não nos afastemos mais do território obscuro do questionável, do plausível e do hipotético, mas reconheçamos que essas informações, comuns à "poética do excesso" que tipifica textos realistas mágicos, se estendem dentro de um tipologia amplamente delineada, do fantástico ao hiperbólico e do improvável ao possível (DANOW, 1995, p. 66-67, tradução nossa).

Tais poéticas do excesso, na visão do autor, produzem a exacerbação do insólito nas narrativas de modo a causar um efeito que se localiza além do registro da aparente normalidade(por meio de estratégias como exagero, o paradoxo, o oxímoro e a hipérbole, por exemplo (DANOW, 1995, p. 42-44). Algo que pressupõe que as barreiras entre o real e o irreal (ou mesmo entre a norma e o excesso) foram colocadas momentaneamente à margem, fazendo com que o efeito insólito/efeito excessivo apareça sobremaneira, seja o verdadeiro protagonista estético, frente ao comum/normatizado tidos como secundários (e, logo, relativizados) no contexto das narrativas pertencentes às poéticas do insólito.

Semelhante reflexão é a trazida por Mellier (1999) quando de sua discussão acerca de uma "escritura do excesso" – tomada aqui como elemento correlato da expressão poética do excesso – presente nas obras insólitas, com especial destaque às ambientações narrativas da literatura e do cinema. Segundo o autor, nessas ambientações, o fantástico e o gótico são vistos como os *loci* preferíveis da ocorrência do excesso e, por extensão, são também os produtores de uma noção ampliada da angústia, do suspense, do terror e do horror enquanto efeitos estéticos insólitos. Em uma tentativa de especificação desses efeitos insólitos provocados como parte de uma escritura do excesso, o autor afirma que eles estão ligados por evidências negativas de significação simples e, assim, os define como: "[...] angústia, a iminência de um objeto temível;

suspense, a tensão da história que a implementa; terror, a força da incerteza, horror, a repulsa do confronto sem distância" (MELLIER, 1999, p. 17, tradução nossa). É pela esquematização da dualidade e pelo incessante confronto entre as categorias internas que a conformam que o relato fantástico mais se dá a ver, ou seja, pelas disputas entre a aparência do real e a aparência do imaginário; a lei do real e a lei do desejo; a presença do vivo e a presença do morto, a ambientação noturna e ambientação diurna, entre outros pontos duais, como afirma Mellier (1999, p. 37-41, tradução nossa).

Ao falar, agora, de maneira nomeada, em uma "poética do excesso", Mellier (2000, p. 5, tradução nossa) reafirma o caráter dual do insólito (expresso no fantástico) que faz com que nele sejam operadas, em movimento contínuo, o excesso e a continência ao lado do explícito e do implícito. De acordo com ele, quando uma narrativa abre mão dessa dualidade (excetuando-se, nesse sentido, o uso proposital da ambiguidade e da incerteza insólitas), ela, indubitavelmente, ficará carente de uma emotividade e envolvimento próprios ao universo fantástico.

A escritura do excesso/poética do excesso apontada por Mellier (1999, 2000) possui elementos coparticipantes da manifestação do fantástico e que, no interior da narrativa, são mobilizadores do efeito insólito associado ao medo, à incerteza, ao suspense etc. O autor aponta que um desses elementos que faz parte do excesso no insólito é o oxímoro, isto é: "A figura da contradição [que] enfatiza então que a irrealidade fantástica não pode tomar forma em nenhum outro lugar que não seja a linguagem que a declara" (MELLIER, 1999, p. 359, tradução nossa). Ele continua sua reflexão ao falar que:

> Em outros lugares, em outros pontos da estratégia, ambivalência e/ou horror do texto, o jogo do excesso e seus tropos, ou seja, a hipérbole e o *adynaton*[65], dizem o incrível ou o impossível. Assim, se esse transbordamento do excessivo para o impossível determina a poética de muitas estratégias fantásticas, também ele subjaz ao discurso fantástico. Torna-se o sinal [...] que as representações fantásticas pretendem operar na realidade e no significado. Oxímoro, hipérbole, *adynaton*: tantas figuras que não cessam de se materializar, para dar forma textual e ficcional ao que não é, ao que não está em lugar nenhum (MELLIER, 1999, p. 359, tradução nossa).

É este algo que não *é* e que não se encontra em lugar algum, o insólito, que se alia às estratégias linguageiras do excesso para conseguir (de maneira contraditória [oxímoro], exagerada [hipérbole] e impossível [*adynaton*]) manifestar o inexplicável. Em outros termos: "[...] o fantástico é uma conjunção retórica de *tropos* que, na representação, colocam na obra as

[65] De acordo com Ceia (2009, s/n), o termo *adynaton* (também escrito em português como adínato) vem do grego e significa "coisa impossível", ou ainda: "Forma de hipérbole que procede ao exagero de uma realidade natural pela referência ao impossível, pelo que também se chama *impossibilita*".

irrealidades" (MELLIER, 1999, p. 359, tradução nossa). Sobre o assunto, Gama-Khalil (2013, p. 282-283) parece dialogar de modo muito próximo a Mellier quando afirma que: "O insólito, então, acontece por intermédio de um discurso que privilegia a exageração do real, a sua hiperbolização". Ainda no campo da hiperbolização, em um vínculo mais próximo das relações entre o fantástico e a paródia, Jordan (1988, p. 66, tradução nossa) faz uso do trabalho de Piglia (1980) ao retomar a ideia de "irrisão/irrisório por excesso". Em outros termos, por meio da exacerbação lúdica das convenciones, tais normais são questionadas e trazem um riso paródico imbuído pelo excesso que a constrói. Portanto: "Através da ironizar a credibilidade da palavra fictícia, o texto finalmente se revela, como uma paródia do relato fantástico tradicional" ao colocar termos como verossimilhança e artificialidade em outro patamar de discussão, afirma Jordan (1988, p. 67, tradução nossa).

Além disso, a possibilidade do insólito, em sua demonstração fantástica, de conseguir expressar o "indizível" é outra característica singular de sua qualificação enquanto escritura do excesso, algo que torna o insólito capaz de se mostrar como saída possível de representação, afirma Mellier (2008, p. 219). Afirmação paralela a essa é a demonstrada por Guillaud e Prince (2008) – na relação entre o extraordinário (do fantástico ou mesmo da ficção científica) e o "indizível" – quando os autores apresentam o insólito como "*déchirure*", isto é, como um rasgo, uma abertura ou uma distensão que produz transgressão à fronteira e aos limites impostos pelo usual/típico da vida cotidiana e, assim, cria discursos voláteis ou tentativas de representação (pelas múltiplas possibilidades da imagem e da textualização) do que é o irrepresentável.

Por fim, do mesmo modo que as poéticas do insólito têm sua relativização (sobre o que é ou não plausível, normal, comum) a partir de um contexto sociocultural específico, assim também as poéticas do excesso precisam ser colocadas em cenários muito particulares para que seu sentido "excessivo" seja deslocado de uma norma (do comedido, do limite) e relocalizado em outra esfera de significação. Isso é o que afirma Brown (1996, p. 22, tradução nossa) quando pontua a noção de excesso como algo extremamente relativo dentro do processo de envolvimento lúdico do sujeito (*la mise en jeu du sujet*) nos meandros de produção do efeito fantástico. Um processo, aliado à relativização, que pode ser resumido em dois movimentos: "[...] o centrípeto (somos atraídos, fascinados pelo fantástico) ou o centrífugo (não queremos ouvir sobre isso ou temos medo dela)". Assim, finaliza a autora, a questão que volta à tona não é somente o que pode ser ou não insólito, mas também a seguinte indagação: "[...] excesso em relação a quem, excesso em relação ao quê?" (BROWN, 1996, p. 22, tradução nossa). Desse modo, mais do que nunca, é possível perceber que as poéticas do insólito e as poéticas do excesso são interligadas por duas vias: a relativização do excesso e do insólito enquanto

categorias culturais temporal e espacial apreensíveis e os efeitos do excesso e do insólito como essenciais para produzir uma estética de envolvimento ou rejeição (mas nunca apatia) por parte do público fruidor de uma determinada obra. E assim, como frase sintetizadora dessa estreita relação entre as poéticas do insólito junto às poéticas do excesso, vale recordar o que muito bem disse, em tom poético, Maurice Blanchot: "a impossibilidade [...] não cessa de exceder" (BLANCHOT, 2001, p. 91).

7.2 Cosmovisões do fantástico: gênero e modo

Um ponto de partida para compreender o fantástico está naquilo que Nodier (1970) reconhece como o «mundo fantástico». Com outros termos, em uma tentativa de resumir suas ideias, o autor destaca três operações que compõe o que se poderia chamar de pensamento humano. Seriam elas: a operação da inteligência que fundou o mundo material, a operação do gênio divinamente inspirado que pressentiu o mundo espiritual e, finalmente, a operação da imaginação que criou o mundo fantástico. Nesse raciocínio, algo muito importante na relação entre o real e o ficcional no mundo fantástico é que ele, para além de uma rasa ideia de «mentira», pressupõe como a racionalização humana é forte o suficiente para escapar dos limites impostos pelas regras gerais de uma realidade inflexível e, ao mesmo tempo, é posta em xeque. Ou seja, o fantástico surge como uma ideia de "hiperbolização" da vida real (NODIER, 1970, p. 12), um olhar que oferece saída à rotina do "real" racionalizante.

Já Mellier (1999) explica que o fantástico dramatiza e torna a experiência da impossibilidade o centro de sua ficção. Uma espécie de "novo mundo" é criado pela presença fantástica, como forma de convivência contraditória entre a verossimilhança mínima mantida como o mundo "real" e as possibilidades infinitas de criação do "impossível" no mundo ficcional fantástico (MELLIER, 1999, p. 367). Pensamento próximo tem Castex (1962) ao discutir como o fantástico é muito mais complexo e jamais poderia ter seu entendimento restrito à ideia de uma mera fabulação convencional – tal qual fazem os contos de fadas ou mitologias[66].

[66] Para uma crítica mais aprofundada em relação à diferenciação conceitual, temática e estrutural entre contos de fadas, narrativas de ficção científica e os relatos fantásticos, recomenda-se a leitura de Finné (1980) e, especificamente, Caillois (1966, p. 7) em sua explicação detalhada sobre o assunto na obra "*Anthologie du fantastique*", tomo I.

Para Castex (1962, p. 8), acima de tudo, o fantástico é "caracterizado por uma invasão brutal do mistério no cenário da vida real".

Mellier (1999) ainda assinala um elemento muito importante para pensar as questões colocadas por Castex, principalmente, a partir do que Mellier vai nomear como "princípio da diferenciação", algo que o para o autor é base da manifestação da irrealidade que alimenta o paradigma em que toda a economia imaginária do fantástico é construída (MELLIER, 1999, p. 367). Dessa forma, o princípio da diferenciação ocorre por meio dos *tropos* já apresentados anteriormente (oxímoro, hipérbole e *adynaton*), mas também ele oferece algo maior ainda do que apenas a representação do "irrepresentável" em termos diegéticos. Na lógica do princípio da diferenciação, segundo o autor, o oxímoro (como exemplo de *tropo*) age de modo a ser capaz de fixar uma irrealidade na representação a partir de um processo de "a-referencialidade" para além da verossimilhança ou apego à realidade, isto é, "[...] no sentido de que não se refere a nenhum elemento existente no mundo atual [...]. Nesse sentido, o oxímoro designa a forma da imaginação fantástica, não porque escreve o que não existe, mas porque não realiza o que existe" (MELLIER, 1999, p. 370).

Jad Hatem (2008), em uma distinção para se compreender as lógicas do mundo fantástico, separa suas reflexões sobre o tema em "sentimento do fantástico" e "efetividade do fantástico". Por sentimento do fantástico, o autor libanês entende a conjunção dos afetos que envolvem personagens e leitores, algo mais empírico e de fácil compreensão, assim, ele prossegue: "O sentimento do fantástico opera - no nível da consciência – a um retorno necessário [do leitor e da fruição] ao mundo do fantástico" (HATEM, 2008, p. 86, tradução nossa). Já o entendimento de efetividade do fantástico, localiza-se em um patamar bem mais abstrato (e, por isso, talvez mais confuso de se apreender empiricamente ou mesmo de se visualizar), isto é, ela é um produto da imaginação criativa que se mostra "suspensa de um alcance originado em si mesmo por si mesmo" (HATEM, 2008, p. 9, tradução nossa).

Todavia, voltando ao campo não consensual das definições acerca dos estudos sobre o fantástico, o comentário de Trevisan (2013) mostra como as nomenclaturas são numerosas ao explicar que:

> O gênero, reconhecidamente movediço, possui uma dimensão ambivalente, percebida na proliferação de nomes que tentam definir seu status e nas formulações narrativas a ele vinculadas. Os limites entre os termos "realismo fantástico", "realismo mágico" ou "maravilhoso", "neofantástico" são sutis, assim como as fronteiras com os reconhecidos gêneros vizinhos: o "*fantasy"* e a "ficção científica". A pluralidade de obras e de reflexões teóricas sobre o universo do fantástico não deve apontar para o hermetismo, ao contrário, nada mais impactante e inteligível do que esse gênero capaz de descrever a realidade dos fatos e dos sentimentos humanos por meio de imagens não

> empíricas, por meio do encantamento perene provocado pelos sentidos simbólicos e metafóricos (TREVISAN, 2013, p. 28).

Também é interessante ver o que Todorov (2004) refere ao considerar o maravilhoso e o estranho como dois gêneros muito próximos do gênero fantástico, apontando a existência de gêneros transitórios ou subgêneros. Tais transitoriedades seriam o fantástico-maravilhoso (espaço onde a existência do sobrenatural não é contestada); o fantástico-estranho (local onde se apresenta uma explicação racional e possível de ocorrer na vida real); e o fantástico-puro que corresponderia ao que Nodier explica como a narrativa fantástica que mantém a hesitação, deixando "a alma suspensa na dúvida" (CAMARANI, 2014, p. 17). Da mesma forma é interessante observar como: "O fantástico – e seus gêneros vizinhos – constrói-se a partir de imagens que parecem ser refletidas de um espelho que excede, que aumenta imagens do nosso mundo" (GAMA-KHALIL, 2013, p. 283).

É em Todorov que as convenções de classificação do fantástico como gênero ganham força o bastante para que se cria todo um sistema de remediação e referenciação à obra todoroviana nos escritos posteriores sobre o tema, como afirma Gama-Khalil (2013, p. 19). A autora ainda pontua que: "Para esse teórico, nós, leitores, somos transportados para o âmago do fantástico na situação em que, pisando no solo de um mundo que conhecemos, um mundo prosaico [...], vemo-nos diante de um acontecimento impossível de esclarecer pelas leis desse mundo familiar" (GAMA-KHALIL, 2013, p. 20). A ideia de excesso, indiretamente, também se faz presente em Todorov (2004, p. 86) que o "exagero conduz ao sobrenatural".

Por esta ótica, o fantástico – muito perceptível na literatura[67], mas não de forma exclusiva – é visto como uma matriz geradora de tramas que se caracterizam ao mesmo tempo pela comunhão e pela oposição que estabelecem entre as ordens do real e do sobrenatural, dando espaço à ambiguidade, à incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos tidos como estranhos, insólitos, mágicos e supersticiosos (CAMARANI, 2014, p. 7-8). No entanto, vale salientar, como afirma Roas (2001), que nem toda narrativa que envolva, em alguma instância e intensidade, o sobrenatural deve ser considerada automaticamente como narrativa fantástica. Todavia, o fantástico é o único gênero (literário) que não funciona nunca sem a presença do sobrenatural em suas tramas discursivas. Em outros termos, esta é uma condição *sine qua non* porque:

> [...] o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, segundo estas ditas leis [do mundo

[67] Em termos históricos, afirma Roas (2001, p. 22), que a primeira manifestação literária do gênero fantástico pode ser vista na novela gótica inglesa intitulada "O castelo de Otranto" (1764), de autoria de Horace Walpole. Todavia, continua Roas, é no romantismo que o fantástico literário alcança a sua "maturidade".

> real]. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, ela deve criar um espaço similar ao que habita o leitor, um espaço que se verá tomado de assalto por um fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural irá supostamente sempre ser uma ameaça à nossa realidade que até o momento acreditávamos ser governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica coloca o leitor frente ao sobrenatural, mas não como evasão, senão, muito ao contrário, para interrogá-lo e fazer com que ele perca a segurança frente ao mundo real (ROAS, 2001, p. 8).

Afirmativa similar é a trazida por Herrero Cecilia, ao comentar a relação entre a estética e a pragmática do relato fantástico, mencionando como:

> A história fantástica pode tratar de alguns temas (o vampiro, o licantropo, o monstro, o fantasma, o fantasma, os mortos-vivos, etc.) que por si só são suscetíveis a despertar medo, terror ou angústia no leitor; mas não é necessário que a história fantástica sempre tenha que lidar com essas questões. Há muitas histórias fantásticas que não pretendem provocar uma reação de angústia ou medo, e, por outro lado, também há muitas histórias de medo ou que pouco ou nada têm a ver com a estética específica da história fantástica (HERRERO CECILIA, 2000, p. 32, tradução nossa).

Por sua vez, a relação entre narrativa fantástica e sociedade, na afirmação de Bessière (2001, p. 85), é muito forte já que o relato fantástico se utiliza dos "marcos sociológicos" e das "formas de entendimento" acerca do que é natural e sobrenatural, do que é ordinário (trivial) e do que é estranho. Um efeito estético de estranhamento que, segundo Roas (2014, p. 135), também pode ser entendido, em vários contextos, como medo. Assim, a motivação desta relação entre narrativa fantástica e marcos sociológicos se dá "[...] não para inferir alguma certeza metafísica, mas para organizar a confrontação dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do «surreal», cuja concepção varia segundo cada época" (BESSIÈRE, 2001, p. 85). É também por meio dos estudos de Bèssiere (2001) que se inicia uma reviravolta nas classificações estilísticas, estéticas e narrativas possíveis do fantástico, em outros termos, desloca-se o pensamento baseado na ideia todoroviana de gênero para um entendimento do fantástico como modo (GAMA-KHALIL, 2013, p. 25)

Todavia, é pelo pensamento do pesquisador italiano Ceserani (2006) que a leitura do fantástico enquanto modalização se torna aprofundada o bastante ao atingir uma sistematização de procedimentos formais e temáticos descritos e exemplificados pelo autor. Assim, em sua obra:

> [...] o fantástico surge de preferência considerado não como gênero, mas como um "modo" literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (CESERANI, 2006, p. 12).

De maneira lacônica, os procedimentos formais (retóricos e narrativos) que podem ser elencados no fantástico enquanto modo como são: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; e, finalmente, 10) o detalhe (CESERANI, 2006, p. 68-76). No que diz respeito aos procedimentos temáticos recorrentes é possível destacar: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o *Eros* e as frustrações do amor romântico; e, por fim, 8) o nada (CESERANI, 2006, p. 77-88). Todos esses procedimentos, segundo Gama-Khalil (2013, p. 25), também fazem parte de outros modos literários que não apenas o fantástico, porém, na compreensão da modalização fantástica, tais formas e temas ganham intensidade, frequência e constância.

> Pela vertente que considera o fantástico como modo, podemos alargar o enfoque analítico [...], porque o que mais interessa nas pesquisas sobre literatura fantástica [e em outras manifestações, por extensão] não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia (GAMA-KHALIL, 2013, p.30).

Comentário próximo ao de Gama-Khalil (2013) parece ser o de Calvino (2009, p. 154-155) quando este mostra que sua preocupação sobre os territórios do fantástico localiza-se, principalmente, não se o centro da narração explica ou não um fato extraordinário, "e sim a *ordem* que esse fato extraordinário desenvolve em si e ao redor de si, o desenha, a simetria, a rede de imagens que se depositam, em torno dele, como na formação de um cristal". Conseguinte a isso, outras duas autoras que merecem destaque ao se pautar o fantástico enquanto modo são as estadunidenses Rosemary Jackson (1981) e Lucie Armitt (1996). Enquanto a primeira fala da tentativa de postular um "modo literário fantástico" com o objetivo de não perder de vista outras obras que tenham o insólito como marca indelével, a segunda, por sua vez, fala da ideia de criar um "modo geral" para se dirigir ao fantástico enquanto objeto de pesquisa. A diferença entre as duas reside na ideia de que para Jackson (1981, p. 7) a noção de fantasia é a força motriz que daria corpo ao "modo literário fantástico", ao passo que Armitt (1996, p. 3) chama a atenção para a necessidade urgente de libertar a fantasia do que ela chama de "gueto" do gênero. Já acerca do entendimento da cosmovisão fantástica por meio de uma "imaginação fantástica" é interessante observar Bozzetto (2005) e Alliata (2017) como tendo

visões alternativas que, claramente, não dão conta de colocar o dissenso do gênero *versus* modo por terra, mas, ao menos, encontram pontos em comum nas visões estabelecidas acima e postulam reflexões igualmente importantes.

Por fim, como postura para pensar e analisar o objeto empírico nesta tese, esta pesquisa se propõe a afastar-se ligeiramente da visão todoroviana de fantástico em relação à hesitação para se aproximar de uma definição mais ampla e complexa. Em outros termos, elege-se aqui a visão de Roas (2014, p. 89) como o norte direcionador do entendimento do fantástico a partir do que ele pontua como: "o fantástico se define e se distingue por propor um *conflito* entre o real e o impossível". De maneira específica, ele continua:

> E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a vacilação ou a incerteza em que muitos teóricos (a partir do ensaio de Todorov) continuam insistindo, e sim a inexplicabilidade do fenômeno. Essa inexplicabilidade não está determinada exclusivamente no âmbito intratextual, envolvendo em vez disso o próprio leitor [receptor]. Porque a narrativa fantástica, convém insistir, mantém desde as suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre o nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la. [...] Torna-se evidente, então, que a narrativa fantástica se sustenta sobre a *problematização* dessa visão convencional, arbitrária e partilhada do real. A poética da ficção fantástica não apenas exige a *coexistência* do possível e do impossível dentro do mundo ficcional, como exige também (e acima de tudo) o *questionamento* de tal existência, tanto dentro quanto fora do texto (ROAS, 2014, p. 89-93).

Posicionamento semelhante é o de Barrenechea (1972, p. 393, tradução nossa) e Malrieu (1992, p. 57-59, tradução nossa) ao não apontarem a ideia todoroviana de hesitação como central ao relato fantástico, mas, por outra via: 1) a autora argentina defende o fantástico a partir de uma "problematização do real", isto é, refletir sobre a constituição da "realidade daquilo que se crê irreal", ao passo que também se aborda a denúncia da "irrealidade daquilo que acreditamos real"; e 2) o autor francês localiza como fator principal do fantástico a dialética (em termos de confronto) entre o personagem e o fenômeno que problematiza a ordinariedade *versus* a extraordinariedade. Desse modo, mais especificamente, a reflexão trazida por Malrieu (1992) apresenta a ordinariedade do indivíduo é atravessada pelo fenômeno fantástico em sua extraordinariedade e, assim, o conflito se instala justamente pelo confronto entre o que é conhecido como banal, real ou mesmo verdadeiro pelo personagem e o que ele começa a lidar a partir do envolvimento inesperado com o efeito fantástico projetado sobre ele, fora de seu horizonte inicial de expectativas. Esse processo de confrontação é tão forte que, necessariamente, os laços sociais e afetivos do personagem são colocados à margem (MALRIEU, 1992, p. 57-59, tradução nossa) – ainda que temporariamente. Assim, o isolamento

pode ocorrer, em situações pontuais, mesmo de maneira forçada já que o "[...] fenômeno separa os casais mais unidos" (MALRIEU, 1992, p. 59, tradução nossa). Nas palavras do autor:

> A história fantástica repousa, em última instância, no confronto de um personagem isolado com um fenômeno, externo a ele ou não, sobrenatural ou não, mas cuja presença ou intervenção representa uma profunda contradição com os modos de pensamento e vida do indivíduo, a ponto de modificá-los de forma radical, completa e permanente (MALRIEU, 1992, p. 49, tradução nossa).

Já por efeito fantástico, ressalta-se, não se entende aqui o efeito como consequência e o processo como causa, ao contrário, postula-se o que Bouvet (2006, p. 68, tradução nossa) afirma como sendo o "[...] sentido estrito de 'efeito', como um fenômeno específico que aparece sob certas condições [...] O efeito fantástico é um fenômeno que ocorre durante a interação entre um leitor e um texto [...]". Mesmo que Bouvet (2006) tenha em Todorov grande parte de suas reflexões, ainda assim, o que se projeta aqui é uma relocalização do efeito fantástico como um *locus* no qual a indeterminação/hesitação perde espaço para que a *problematização* do *conflito* entre o real e o insólito emerja. Finalmente, opta-se também por fixar o pensamento acerca do fantástico entre as zonas mais fluídas de classificação de seus efeitos insólitos. Desse modo, a visão modal do fantástico (CESERANI, 2006) é a adotada aqui para tentar compreender de que maneira o registro do relato fantástico (com suas formas e temas recorrentes e reiterados) se estende para outras áreas zonas de contato (como o gótico e o realismo maravilhoso) e, ainda assim, consegue manter elementos apreensíveis empiricamente que denotam seu caráter de modo fantástico em uma maneira *sui generis*.

7.2.1 Realismo mágico na América Latina: um olhar singular sobre o insólito

No caso latino-americano há mais especificidades no entendimento do que vem ser o fantástico, em outros termos, a afirmação de Figueiredo relembra a importância do se pensar o universo fantástico no continente a partir do termo "real maravilhoso" (entendido, nesta tese, analogamente como sinônimo[68] de "realismo mágico"):

> A vertente da ficção latino-americana que se convencionou chamar de "realismo maravilhoso" consistiu numa afirmação identitária da América Latina e, ao mesmo tempo, numa revisão crítica da modernidade ocidental. O

[68] É necessário ressaltar que não há consenso total sobre essa analogia semântica. As pesquisas de Monique Nomo Ngamba (2016) e Petar Petrov (2016) são exemplares demonstrações das disputas de sentido envolvidas na escolha dos termos "realismo mágico" e "realismo maravilhoso" para pensar o insólito na América Latina e fora dela.

> ‘maravilhoso’ foi interpretado como elemento identificador da cultura latino-americana, como traço característico que a distinguia do mundo europeu. Resgatava-se, assim, a visão que os conquistadores tiveram da América quando aqui chegaram, no século XVI: nas cartas dos viajantes, a imaginação preenchia as lacunas deixadas por tudo aquilo que escapava ao mundo já codificado pelo ‘saber ocidental’, os relatos testemunhais se deixavam invadir pela fábula, que conferia ao novo, ao diferente, o estatuto de maravilha. [...]. (FIGUEIREDO, 2013, p. 17).

Rogmann (1980) demonstra como a crítica europeia (em uma espécie de visão oficial e legitimadora) foi determinante para que o termo realismo mágico ganhasse o mundo e, desde então, colocasse o insólito da América Latina nos mapas literários mundiais como uma novidade, como uma manifestação cultural particular. De acordo com o Rogmann (1980, p. 45), o responsável por cunhar o termo realismo mágico foi o crítico Franz Roh (no livro “*Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*”, publicado em 1925), porém, como alerta Schøllhammer (2004, p.119, tradução nossa), o pensamento do pensador alemão à época referia-se exclusivamente “às análises das tendências pós-expressionistas na pintura alemã e europeia do entre-guerras, identificadas por Roh simultaneamente como “pós-expressionistas” e “mágico-realistas”.

Vale destacar ainda que Alejo Carpentier, ao criar o termo “real maravilhoso” em *“El reino de este mundo”* (1949), sempre deixou claro sua inspiração na obra de Roh ([1925] 1995), como afirma Schøllhammer (2004, p. 119). Ao passo que Rogmann (1980) traz à discussão as declarações, os comentários e as auto-interpretações de Miguel Angel Asturias como igualmente relevantes no processo inicial de construção de uma história do insólito latino-americano a partir do realismo mágico.

> Resumindo as conhecidas explicações de Asturias e de Carpentier se faz necessário constatar: o mágico e o maravilhoso são fenômenos dignos de uma atenção especial e de uma valorização positiva; estão ligados estreitamente a minorias ou maiorias da população de várias nações americanas, concretamente a índios e negros (ROGMANN, 1980, p. 45, tradução nossa).

Porém, como tudo o que envolve esse cenário, há uma outra disputa muito séria em relação ao nascedouro das ideias sobre o realismo mágico na América Latina[69]. Por isso, é preciso esclarecer que a visão de uma correlação entre Alejo Carpentier e Franz Roh é extremamente contestada por Volek (1990, p. 4-5, tradução nossa). O pesquisador chega a apontar, antes de tudo, que as discussões sobre “magia” e “idealismo mágico” são devedoras

[69] Em relação à essas incessantes e intensas disputas, Petrov (2016, p. 99) afirma que “[...] a teorização do realismo mágico, entre 1925 e 1967, revela impasses analíticos e conceptuais, com destaque para a confusão entre abordagens fenomenológicas e ontológicas, bem como para a indefinição entre a nova modalidade representativa e a categoria do fantástico na literatura”.

do trabalho artístico do autor romântico alemão Novalis (batizado em 1772 como Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg , segundo filho do barão Erasmo de Hardenberg) e não nascem, assim, a partir da obra de Roh, em 1929. Além disso, precedendo o trabalho de Carpentier (em 1949), há o ensaio seminal de Jorge Luis Borges "*El arte narrativo y la magia*", escrito em 1932, que já se preocupava com a "realidade mágica" (não através do pensamento de Roh, mas, sim, pelo viés reflexivo de *Sir* James Frazer). Mesmo o próprio trabalho de Carpentier, afirma Volek (1990, p. 5), se desenvolve a partir do maravilhoso surrealista e romântico aplicado à realidade latino-americana e nada deve às formulações terminológicas de Roh. Segundo o autor, apenas os escritos de Miguel Angel Asturias e de José Antonio Portuondo se aproximam legitimamente de Roh (VOLEK, 1990, p. 5). Ainda sobre tais disputas intensas, por fim, a reflexão de Monegal (1980, p. 63) é um contra-argumenta indireto à fala de Volek, ao dizer que Borges (quando de suas afirmações distintivas sobre ficção "realista" da "mágica" ou "fantástica") não está se referindo naquele contexto, por hora, à literatura fantástica e sim aos procedimentos relacionados à magia.

Contudo, são os nomes de autores e autoras como Arturo Uslar Pietri, Felisberto Hernández, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Murilo Rubião, Isabel Allende, Laura Esquivel, Dias Gomes, Manuel Scorza, entre outros(as), que podem ser definidos, sem sombra de dúvida ou disputa de sentidos, como as vozes mais expressivas do realismo mágico latino-americano. É válido destacar que, mesmo sendo os interesses de cada autor tematizações muito próprias e fragmentadas, ainda assim, é possível perceber um movimento de valorização das características regionalistas e da tradição popular, sem, todavia, sem se esquecer como as questões sociopolíticas moldavam a plasticidade cultural e experimental do período de modo inovador (como mostram os neologismos criados dentro de detalhados universos ficcionais, por exemplo).

Segundo Portuondo (1952), em definição já clássica, o início de tudo para compreender o realismo mágico seria conseguir separar os dois tipos de "realismos" presentes no fazer artístico-literário da região latino-americana. De acordo com ele, é possível se pensar em um realismo crítico que se volta para mostrar a realidade social e um realismo mágico, isto é, aquele se baseia na realidade psíquica do escritor. Logo, esse realismo maravilhoso, é detentor de uma considerável presença de elementos mágicos distribuídos pela narrativa, além, claro, de demonstrar um apego às manifestações místicas e oníricas no desenrolar de seu relato (CHIAMPI, 1980, p. 22-23). Porém, sem consenso à reflexão trazida por Portuondo, outros posicionamentos vão demonstrar fortemente como o realismo mágico representa, por meio de

seus artifícios narrativos, críticas profundas e contundentes à realidade social de determinado povo e sua época (DANOW, 1995, p. 42).

Com igual relevância, as diferenças principais de entendimento sobre as lógicas de construção do fantástico *versus* as lógicas do realismo mágico podem ser condensadas por duas grandes correntes, como aponta Petrov (2016, p. 99): a que trata da "naturalização do irreal" e a que aborda a "sobrenaturalização do real". Assim, no contexto da primeira corrente, o pioneiro a alentar a possibilidade de fusão dessas duas lógicas foi o pesquisador Ángel Flores, em 1955, ao falar de uma potencial conjugação de dois polos, ou seja, o universo do realismo e o universo da fantasia (CHARCHALIS, 2005, p. 11, tradução nossa). "A convergência dos dois pólos resultaria das duas orientações da narrativa latino-americana: a realista, de origem colonial, fixada durante o Classicismo, e a mágica, herdada dos textos dos cronistas das Descobertas", salienta Petrov (2016, p. 99). Por outro lado, na segunda corrente, as reflexões de Luís Leal, em 1967, apontam para uma classificação que vê os eventos do realismo mágico como elementos fugidios à uma racionalização ou mesmo uma explicação lógica/psicológica. "Todavia, na sua conclusão [...], a definição continua a considerar a modalidade estética como resultado do modo de percepção do real por parte do artista e como produto da captação do 'mistério' que o mundo empírico comporta", destaca Petrov (2016, p. 99). Dentre essas discussões, a fala do crítico brasileiro Arrigucci Jr. (1999, p. 306) ecoa um pensamento muito relevante ao tratar da questão do "sequestro da surpresa", isto é: "Grande parte da dificuldade de interpretação dessas narrativas [do realismo mágico] reside, pois, na ausência de espanto [...]. O seqüestro da surpresa vira o centro do enigma". Assim, tal "sequestro da surpresa" teria por finalidade transformar os espaços labirínticos dos contos do realismo mágico, por exemplo, por meio de uma naturalização e não-estranhamento transpostas de uma realidade social muito peculiar do Brasil e da América Latina para dentro deles.

Em meio a tanto dissenso, a saída encontrada pela pesquisadora canadense Amaryll Chanady (1985, p. 21-30), ao que tudo indica, foi a tentativa mais próxima de consenso estabelecida na distinção do que ela chama de "antinomia resolúvel" *versus* "antinomia irresolúvel" (numa clara acepção todoroviana) entre o campo do realismo mágico e o campo do fantástico.

> O que importa reter do esquema proposto é o conceito de "antinomia irresolúvel", que funciona como garante [garantia] da fastasticidade, ou seja, a presença em simultâneo de dois códigos distintos, cuja conflitualidade produz a ambiguidade, a hesitação e a desorientação do leitor. Em seguida, Chanady aplica a mesma fórmula para definir o realismo mágico mas com uma diferença: na segunda característica, a antinomia entre o natural e o sobrenatural surge resolvida à partida, os eventos sobrenaturais são

> sistematicamente tratados como sendo naturais. Neste caso, a componente meta-empírica coincide com a empírica, os dois códigos não são separados nem hierarquizados, mas pelo contrário, situam-se no mesmo plano, coexistem, entrelaçam-se e confundem-se. Isto devido à activação da reticência autoral cujo efeito é naturalizar a cosmovisão estranha, bem como a atmosfera de incerteza e de mistério apresentadas no texto (PETROV, 2019, p. 100).

Outro prisma analítico do período pode ser visto a partir das questões interseccionais (de gênero, classe, raça etc.) presentes no movimento. Assim, além da pesquisa de Rogmann (1980) que traz como centralidade a questão da negritude como condição ideológica na estética do realismo mágico, destacam-se outros trabalhos como o de Sosa Luján (2015) e Ngamba (2016) que tratam, respectivamente, das presença de mulheres escritoras no período (junto a uma investigação sociológica das representações do feminino em suas obras) e um estudo comparativo, na perspectiva da pós-colonialidade, sobre as narrativas hispano-americana e hispano-africana.

Finalmente, a questão do excesso, com presença nítida no realismo mágico latino-americano, é o que Danow (1995, p. 66-67, tradução nossa) trata quando fala da "poética do excesso" como fomentadora de uma passagem entre o improvável ao possível. Além do que já foi exposto acerca do assunto, faz-se necessário ressaltar o que o autor destaca como "eventos maravilhosos, hipérboles espantosas e as todas as maneiras de excesso típico da forma" distribuídas por obras do realismo mágico como, por exemplo, os escritos de García Márquez (DANOW, 1995, p. 42, tradução nossa). Assim, afirma o autor (DANOW, 1995, p. 139, tradução nossa), ao cabo e ao fim, as obras do realismo mágico estão ontologicamente inclinadas a um processo de "exageramento entusiástico" do qual o excesso é o elemento estrutural-estruturante por excelência.

7.3 Morte, mortos-vivos e cemitério como temas recorrentes do fantástico

Os sistemas temáticos do fantástico[70] têm, de acordo com Ceserani (2006, p. 77-88), uma recorrência privilegiada no processo de produção de sentido. Das oito possibilidades de tematização, vale destacar aqui a presença da "vida dos mortos" e a questão de "um mundo

[70] Na Parte III desta tese (Procedimentos Metodológicos e Análise), os sistemas de tematização recorrente, bem como os sistemas de procedimentos formais (CESERANI, 2006), serão mais utilizados enquanto aplicação empírica, ou seja, como operadores metodológicos de análise.

obscuro" permeado pela noite e almas de outro mundo como elementos muito reiterados no imaginário fantástico.

Ceserani (2006, p. 80) explica que mesmo não sendo algo novo, a vida dos mortos e seu retorno é uma presença constante do fantástico pois está ligada a "novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, com o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas, das filosofias da vida e da força, dos experimentos sobre o magnetismo". A questão da catábase e anábase, dentro dessa tematização recorrente, é vinculada ao trânsito insólito de sujeitos na fase em vida ou em *post mortem* por universos múltiplos (como o "mundo inferior" ou o "mundo superior"), ou seja, o trânsito entre vivos, mortos e mortos-vivos por ambientações distintas. Catábase (*κατάβασις*), no sentido simbólico utilizado na literatura e mitologia, diz respeito à descida de determinados sujeitos ao mundo inferior (mundo dos mortos). Seguida da catábase surge a anábase (*ἀνάβασις*), isto é, ela refere-se ao movimento de saída do mundo dos mortos e, por consequência, a ascensão ao mundo superior (mundo dos vivos).

Sob esse raciocínio, o morto-vivo como tema do fantástico, causa impacto porque sua existência deriva de uma causa (quase sempre) desconhecida que convoca o corpo inerte a sair do esquife e a levantar-se, criando, assim, uma situação excepcional em um mundo balizado por regras inalienáveis como é a certeza de que toda vida tem sua subsequente (e irrefutável) morte. O foco de tal situação é justamente o como e o porquê de a sobrevida atingir a matéria inerte e fria, permitindo-lhe que ela conviva com pessoas vivas que até então se achavam como as únicas detentoras do direito de viver em relação aos seus pares viventes, de conviver *pela* e *na* alteridade. E, dessa forma, o insólito e o inexplicável chocam, assustam e desestabilizam (TODOROV, 2004) justamente pela quebra de tal regra inalienável ao propor que a morte, fantasticamente, pode não ser realmente o fim de tudo.

De igual importância, para compreender como essa situação insólita causa reações que vão do medo à abjeção, vale lembrar o que afirma Kristeva (1982, p. 4, tradução nossa) sobre o assunto: "Não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O 'entre-dois', o ambíguo, o compósito". Logo, não é tanto a aparência putrefata ou grotesca de um morto-vivo que assusta ou causa incômodo na literatura, no cinema ou na minissérie em estudo, mas sim, o que causa sua existência rebelde e contrária à sequência natural e normal da vida. Assim, vê-se no cadáver a finitude do ser e no morto-vivo tal finitude se transforma em algo não compreensível no universo físico e de leis rígidas sobre a vida e a morte. Dessa forma, os mortos-vivos, estando na condição de passagem, parecem quebrar mais facilmente a angústia

da finitude, todavia, eles trazem consigo outra questão ainda mais aflitiva: uma existência deslocada dos padrões de referência prévios até então vivenciados pelos humanos. Ou seja:

> [...] dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca —e, portanto, reflete - a incerteza da percepção da realidade e do próprio eu: a existência do impossível, de uma realidade diferente à nossa, conduz, por um lado, a duvidar acerca desta última e, por outro e em direta relação com ele, à dúvida sobre nossa própria existência: o irreal passa a ser concebido como real e o real como possível irrealidade (ROAS, 2011, p. 9, tradução nossa).

Quando, todavia, para além da abjeção, entra em cena o que Ceserani (2006, p. 85) chama de frustrações do amor romântico, isto é, relações conflituosas entre vivos e mortos-vivos a partir da esfera sentimental e afetiva, outro elemento necessariamente passa a fazer parte da narrativa fantástica: o desejo. Dumoulié, em "*Cet obscur objet du désir: Essai sur les amours fantastiques*", apresenta o desejo e o amor, antes de tudo, como funções fantásticas do que "poderia se chamar de sintaxe, [algo que] fornece o esboço básico da história fantástica, mas também que, por sua estrutura [...] funda a lógica do fantástico" (DUMOULIÉ, 1995, p. 10, tradução nossa). Desse modo, o autor continua, "[...] as manifestações exacerbadas e extremas do estado de amor apresentadas por histórias fantásticas, longe de serem desvios ou motivos meramente adicionais, são, provavelmente, as maneiras mais prováveis de manifestar a natureza e os efeitos do amor", isto é, "de revelar que, assim como não há amor [totalmente sempre] feliz, não há amor que, em sua essência, também não seja fantástico" (DUMOULIÉ, 1995, p. 10, tradução nossa). Esse desejo aliado à abjeção, de maneira parodoxal, é matéria de discussão aprofundada também por outros autores como Alliata (2002), McGlotten e Jones (2014), Szanter e Richards (2017) e Wright (2018). Por isso:

> Os monstros [entre eles, o morto-vivo/zumbi] nos mostram coisas que nós queremos secretamente a qualquer custo [...]. Entretanto, a habilidade dos monstros de refletir nossos desejos proibidos vai além da superficialidade, e o comportamento desses monstros também nos oferecem uma lição. [...] O monstro, portanto, relembra duplamente a audiência sobre os limites aceitáveis do comportamento humano e demonstra que existem consequências quando coisas proibidas são buscadas e responsabilidades sociais são negligenciadas (WRIGHT, 2018, p. ix, tradução nossa).

A poesia transgressora de Bataille (1970-1988 *apud* BORGES, 2012, p. 97) também matiza como as relações entre desejo e abjeção, especialmente pelo campo da morte, reiteram os conflitos sobre o belo e o horrendo. "Eu te encontro na estrela / eu te encontro na morte / és o gelo da minha boca / tens o odor de uma morte / teus seios se abrem como a cova / e riem para mim do além / tuas longas coxas deliram / teu ventre é nu como um ralo / és bela como o medo / és louca como uma morta", diz o autor em "*L'Archangélique et autres poèmes*". Por

isso, também cabe um apontamento acerca de como pensar estes personagens mortos-vivos dentro do escopo do que Rodrigues (1988) separa como “fantástico questionado” e “fantástico naturalizado”. Isto é, como a presença insólita desses seres do além-vida promovem reações que se dividem, no decorrer do ritmo narrativo, ora para um assombramento e choque inicial nos moradores da cidade (trazendo embates e perguntas sobre o teor racional do ocorrido e as motivações do retorno desses sujeitos, ou seja, um viés do “fantástico questionado”) e ora para uma completa aceitação e convivência harmoniosa entre vivos e mortos-vivos na história (possibilitando um aspecto de banalização do incomum e insólito que se aproxima muito da abordagem retratada em obras pertencentes ao realismo mágico/maravilhoso latino-americano, ou seja, uma mostra do “fantástico naturalizado”).

Por fim, é possível problematizar esta questão ainda mais quando a atenção se volta à colocação de Campra (2001) sobre com a noção de fronteira e limite intransponível ao ser humano (e pode-se usar o tema da volta à vida por desmortos como um exemplo disso) se apresenta como uma condição preliminar ao fantástico. Ou seja: “[...] a atuação do fantástico consiste na transgressão deste limite, pelo qual o fantástico se configura como ação [...]” (CAMPRA, 2001, p. 161). Algo também apontado por Alliata (2002) quando de sua afirmação do caráter transgressor do fantástico.

Já em relação ao cemitério como tema recorrente do fantástico, traz-se aqui a discussão de Ceserani (2006, p. 77) acerca de um espaço obscuro permeado pela noite, pela escuridão e pelas almas de outro mundo. Essa definição de “mundo obscuro”, mesmo que o autor não cite diretamente o cemitério, parece encaixar-se perfeitamente na discussão aqui empreendida. Ceserani (2006), citando o trabalho de Lucio Lagnani, explica que a predileção do fantástico por mundos tenebrosos se dá pela escolha de falar do sobrenatural “abaixo” da superfície que se vive como uma forma de dramatização do inexplicável, do inacessível e, por isso, mesmo estranho e amedrontador (e quase nunca do sobrenatural “acima”, dos espíritos livres, dos anjos e dos *caelicolae*, ou seja, dos habitantes do céu). Essa escolha pelo mundo tenebroso e, especialmente, à noite ocorre porque: “[...] o sobrenatural evocado ou narrado pelo fantástico é de fato exclusivamente uma metade do mundo, a metade de baixo, a metade aprisionada, profunda, íntima, oprimida, subterrânea, noturna; o reino dos mortos e enterrados [...]” (LUGNANI, 1983 *apud* CESERANI, 2006, p. 79).

Sob essa ótica, como aponta Kearl (1989, p. 42, tradução nossa), por mais que vejamos, muitas vezes, o cemitério como um espaço à parte do cotidiano, é impossível mostrar-se indiferente a este tipo de local peculiar que, segundo ele, poderíamos nomear como “as ilhas de solidão que reservamos aos mortos”. Um ponto interessante em relação a pensar a constituição

do cemitério como um espaço permeado pela escuridão (literal e simbólica), é que seu aspecto assombroso o liga, de alguma forma, com as relações entre o gótico e o fantástico. Tal ligação, tomando como leitura as discussões de Alonso-Collada (2014, p. 147, tradução nossa), poderia ser visível se entendermos o medo como um sentimento comum entre o gótico e o fantástico.

A discussão sobre o cemitério nos espaços do fantástico trazida por Michel Viegnes, e citada por Camarani (2014, p. 159-160), define bem como esse ambiente é perpassado por sentidos que se cruzam e vão moldando o efeito insólito. Na visão de Viegnes os cemitérios são vistos como um tema de assombro no qual o próprio túmulo materializa a intersecção entre o "aqui" e o "além", o passado e o presente, abrindo margem para a duplicidade (ambivalência) e a ambiguidade do mundo sobrenatural. Tendo nesta ficção televisiva em questão o cemitério como o palco principal das diferenças e conflitos entre mortos-vivos e vivos, é fulcral esta discussão já que como "lugar de memória" ele é transformado em um actante da história, ressignificando sensibilidade e memória em um espaço macabro, um espaço do entre-lugar. "O cemitério é, literalmente, maldito; e é a linguagem que faz dele um espaço maléfico", como pontua Camarani (2014, p. 150). Neste espaço, ela continua: "O discurso poético, pelos procedimentos que lhe são próprios, difunde o sentimento de morte; as próprias flores são ao mesmo tempo presentes e ausentes desse quadro, à maneira dos espectros [...]" (CAMARANI, 2014, p. 150).

Kearl compreende o cemitério como uma instituição cultural muito ligada ao modo como as sociedades (em tempos e espaços específicos) veem a morte e seus mortos. "Cemitérios são instituições culturais que simbolicamente dramatizam muitas crenças e valores básicos da comunidade sobre que tipo de sociedade ela é, quem seus membros são e o que eles desejam ser" (KEARL, 1989, p. 49, tradução nossa). Para o autor, o cemitério é uma espécie de "barômetro cultural" no qual é possível perceber como o *ethos* social vai se modificando no decorrer dos anos. Ele exemplifica mostrando como: "Entre os séculos X e XII, o cemitério tornou-se um lugar público, um refúgio para a vida atarefada. Na verdade, eles ficaram tão ocupados [pelas pessoas] que a Igreja finalmente teve que proibir atividades como jogar e dançar dentro de cemitérios" (KEARL, 1989, p. 50, tradução nossa).

Sobre o mesmo assunto, Lauwers (2015, p. 331, tradução nossa) aponta uma curiosidade ao falar que "[...] a partir do momento em que as autoridades eclesiásticas proibiram as danças ancestrais nos cemitérios, os muros desses cemitérios eram cobertos por imagens que representavam os defuntos arrastando os vivos para sua dança". Ele ainda continua:

> [...] A frequentação do cemitério pelos vivos – que tinha por função a *memento mori* – adquire aqui um significado na perspectiva de salvação individual. Tal utilização do campo funerário, coerente com sua natureza sagrada, supunha

> que os restos dos defuntos fossem concebidos de modo radicalmente diferente daquele que tinha prevalecido nos séculos precedentes. No espírito dos clérigos, o cemitério foi, desde então, menos o lugar onde os ancestrais apoiavam os atos dos vivos do que aquele, atemorizante, onde os vivos deviam contemplar sua morte futura (LAUWERS, 2015, p. 331, tradução nossa).

Desse modo, a importância do cemitério como uma instituição cultural se estende para o seu entendimento enquanto elemento ficcional por excelência do insólito e, assim, o "campo santo" mostra-se capaz de construir uma intersecção narrativa dentro da trama fantástica que faz com o que o modo fantástico tenha ainda mais vida quando faz parte desse espaço envolto em brumas, mistérios e lápides. Por fim, o cemitério aparece como o espaço recorrente do fantástico em muitas obras já que: «Ao assinalar os fatos que estariam na origem do sopro fantástico, Finné aponta, de início, o clima fantástico da narrativa, a partir de aspectos característicos como a noite, o cemitério, a tempestade, o trovão, o castelo, a porta carcomida e oscilante, o piso rangente, elementos que evocam o sobrenatural» (FINNÉ, 1980 *apud* CAMARANI, 2014, p. 103).

7.4 O inquietante, o vale da estranheza e o excesso

Fazendo uso de uma das obras seminais do universo fantástico ("O Homem de Areia" [*Der Sandmann*], 1816, de E. T. A. Hoffmann) como exemplo, Freud iniciou, em 1919, uma profunda discussão que ainda hoje prevalece: o que é o estranho, o que causa a sensação de estranheza, de inquietude e desconforto? Como é possível desvendar esse efeito de estranheza que, indubitavelmente, "relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror [...]"? (FREUD, 2010, p. 329) Dessa forma, o clássico ensaio *Das Unheimliche* ("O Inquietante"[71]) traz ao centro do debate a tese que desloca a ideia comumente associada de que o estranho tende a ser o desconhecido, para instalar a máxima de que "o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que há muito conhecido, ao bastante familiar", como afirma Freud (2010, p. 331).

Nesse sentido, o psiquiatra alemão abala algumas lógicas do pensamento mais superficial sobre as motivações do estranho em relação à percepção de proximidade *versus*

[71] Como aponta o tradutor da obra freudiana (Paulo César Souza), o termo alemão *Unheimliche* não encontra correlato direto na língua portuguesa, logo, a escolha pelo uso da palavra "inquietante" segue um padrão de tradutibilidade semelhante ao já adotado por outras obras, a saber: *Lo Siniestro* (espanhol); *Lo Ominoso* (espanhol), *Il Perturbante* (italiano); *L'inquiétante étrangeté* (francês) e *The Uncanny* (inglês) (FREUD, 2010, p. 329).

distanciamento do objeto (assunto, coisa) que causa espanto. Assim, ao colocar o caráter de ambiguidade do termo *Unheimlich* após uma longa citação de seus múltiplos significados *ipsis litteris* em variados idiomas, o autor esclarece que, ao fim, a palavra acaba coincidindo com o seu significado oposto (*heimlich*), isto é, uma alusão de que o que era para ser oculto e secreto, no fim das contas, é inquietante justamente porque se descortina ao olhar dos sujeitos pelo processo de aproximação e familiaridade. Ou, em uma possibilidade de condensação dos significados: um íntimo-estranho. Logo, o autor continua: "*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (FREUD, 2010, p. 338).

Sobre a utilização e genealogia[72] dessa noção de estranheza nas discussões envolvendo o fantástico, para além das alentadas por Freud, vale destacar o que Eizykman (1973) aponta quando coloca que o autor, de maneira muito explícita, vai contrariamente à ideia posta pelo psiquiatra alemão Ernst Anton Jentsch, em 1906, (e retomada anos depois, por Tzvetan Todorov (2004)) de que a incerteza intelectual ou hesitação seria o foco maior de estranhamento causado pela obra fantástica de Hoffmann. Fazendo correlações, no campo da psicanálise, entre a castração e o medo de perder os olhos do personagem Nathaniel em sua relação conflituosa com o conhecido advogado Coppelius, em "*O Homem de Areia*", Freud prefere ver o inquietante a partir da erupção central dos complexos infantis (especialmente sexuais) recalcados no inconsciente humano (EIZYKMAN, 1973, p. 44, tradução nossa). Por isso, Freud (2010, p. 350) não mede esforços ao classificar Hoffmann como "o inigualável mestre do inquietante na literatura". Por sua vez, Ferreira (2009, p. 107) lembra que as discussões trazidas por Freud se conectam muito bem com a problemática do insólito, principalmente, pela leitura etimológica do termo latino *extraneu* e sua correlação com *insolitus*, isto é, a noção de estranho remonta à ideia de fora do comum, anormal, excêntrico. Ela continua:

> A questão é que nem tudo o que se apresenta como estranho é desconhecido. [...] Fantástico, realismo mágico e terror são os significantes mais usados pela teoria da literatura para classificar as obras literárias que elegem o estranho como tema. Essa classificação não entra em contradição com a abordagem freudiana desde que façamos a seguinte retificação: o estranho se caracteriza pela transformação do familiar em assustador (FERREIRA, 2009, p. 108-109).

Mellier (1999, p. 396, tradução nossa), interessado nas poéticas do terror criadas pelo efeito fantástico, também se vale do termo *unheimlich* para discutir a ambiguidade semântica que tal palavra provoca na "experienciação de uma estranheza profunda". Assim, o autor volta

[72] Ressalta-se, como pontua Masschelein (2011, p. 3, tradução nossa), uma limitação que também se faz presente nessa tese: a dificuldade de mapear as origens genealógicas da terminologia "*uncanny*", chamada pela autora de uma "conceituação jovem". Todavia, toma-se o trabalho de Freud como o principal (e não o primeiro) nessa discussão justamente pelo impacto posterior que seu ensaio teve no campo do fantástico.

ao tema da estranheza fantástica ao citar que o estranho "exclui, de fato, o completo desconhecido e supõe, pelo contrário, o evento do (re)conhecimento", além, claro, de demonstrar "a diferenciação entre latência e presença do objeto temido" (MELLIER, 1999, p. 396, tradução nossa).

As discussões sobre o estranho no campo fantástico prosseguem, assim, no entendimento de que "o inquietante [*unheimlich*] é também nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*]" (FREUD, 2010, p. 363), a partir do que Manna (2014) concebe como característica "operatória" do termo inquietante nos estudos acerca do fantástico e sua relação com os efeitos fantástico produzidos no público que consome narrativas advindas desse universo. O autor afirma que a discussão ao redor de "[...] *unheimlich* serve como importante operador conceitual para a compreensão do constante mal-estar, que se pode transformar em sentimentos de desamparo, sentimentos precipitados por certas experiencias, inclusive estéticas" (MANNA, 2014, p. 46). Uma discussão muito próxima da realizada (e citada) anteriormente por Safatle (2018, p. 87) acerca da ideia de desamparo enquanto afeto político central em uma sociedade marcada por esse mal-estar, suscitado por Manna (2014), e pela desesperança. Por isso:

> Ao se constituir a partir de uma incursão à complexidade humana reprimida pela razão e pela ordem, trazendo à tona as mais diversas manifestações dessa repressão, o fantástico traduz, via *unheimlich*, a experiência da angústia do ser humano envolto nesse regime de saber, compartilhando com o leitor [espectador] tais aflições (MANNA, 2014, p. 46).

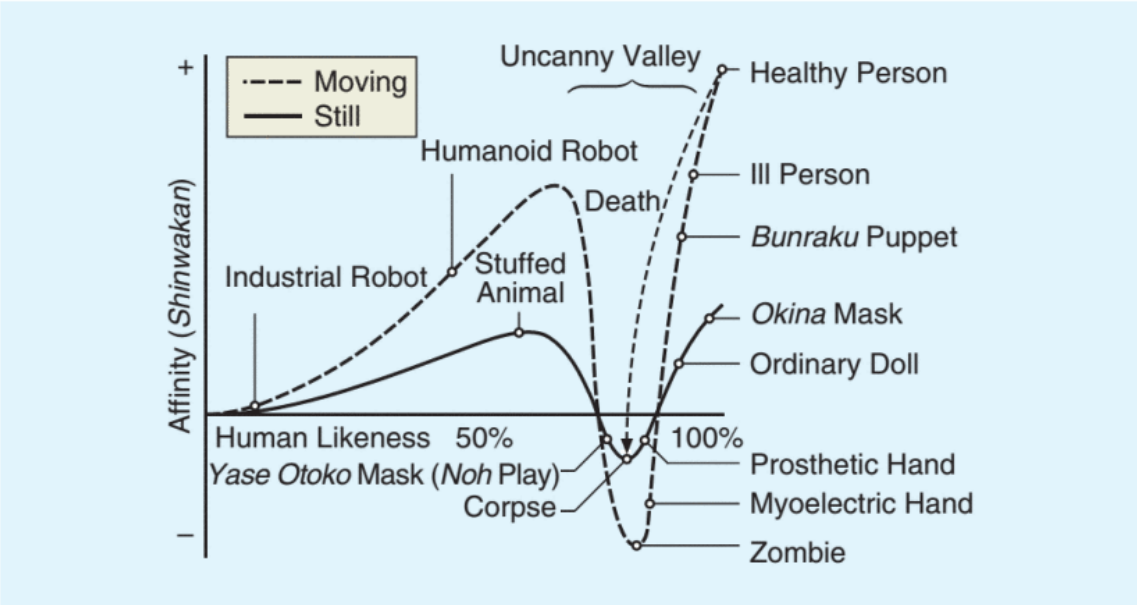
Outro ponto fundamental para compreende o inquietante freudiano está no que o pesquisador alemão sinaliza como o ressurgimento de um primitivo *animismo* em sua acepção de preenchimento do "[...] mundo com espíritos humanos, [...] a atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas estranhas (*mana*) [...] (FREUD, 2010, p. 359). O autor prossegue dizendo que, sob esse raciocínio, a aplicação da ideia de inquietante se estende à angústia, ao temor, ao horripilante ou à situação de desconforto extremo que as pessoas sentem ao ter que lidar "com a morte, os cadáveres e com o retorno dos mortos" (FREUD, 2010, p. 360). Por esse caminho de pensamento, Freud dá abertura ao que mais tarde vai ser chamado pelo roboticista japonês Masahiro Mori, em 1970, de "vale da estranheza" (不気味の谷現象 *[bukimi no tani genshō]*) ao tratar da relação entre empatia e abjeção por meio da indústria, dos robôs e seus designs.

> Atualmente [ele refere-se à década de 1970], os robôs industriais são cada vez mais reconhecidos como a força condutora por trás de reduções de funcionários nas fábricas. No entanto, como é sabido, esses robôs apenas estendem, contraem e giram os braços; assim, sem rostos ou pernas, eles não

> parecem humanos. Sua política de design é claramente baseada na funcionalidade. Desse ponto de vista, os robôs devem executar funções semelhantes às dos operários humanos, mas se eles parecem semelhantes aos humanos não é algo que importa. Assim, dada a falta de semelhança entre estes robôs com os seres humanos, em geral, as pessoas dificilmente sentem alguma afinidade por eles [...] (MORI; MACDORMAN; KAGEKI, 2012, p. 98, tradução nossa).

Por isso, de acordo com Mori, traduzido ao inglês por MacDorman e Kageki (2012), a questão central do vale da estranheza se estabelece entre a tênue linha que separa a valência da familiaridade com o objeto analisado *versus* a valência de percepção de aparência humana (figura 2).

Figura 2 - O vale da estranheza



Fonte: Mori, McDorman e Kageki (2012, p. 99).

Assim, a figura anterior representa o flutuar de reações entre a possibilidade de criar empatia (pela devida/moderada/limitada aparência humana) *versus* o estranhamento abjeto (pela excessiva/desmedida aparência humana exibida naquilo que *lembra* o humano, logo, algo *familiar*). Logo, é justamente o que causa repulsa, angústia e inquietação é a transgressão da barreira entre o limite e o excesso de similaridade à representação humana. O vale (representado pelo ponto mais baixo da forma que rememora o "u" na parábola exibida na imagem) é o *locus*, então, dessa estranheza discutida pelo autor vista e sentida, por exemplo, dos cadáveres e zumbis.

Portanto, as discussões que nasceram no campo da engenharia robótica japonesa fizeram com que o termo chegasse ao mundo anglo-saxão, em 1978, por meio da tradução "*uncanny*

valley", proposta por uma jornalista especializada em cibercultura e tecnologia chamada Jasia Reichardt. Todavia, como ressalta Augusto Jr. (2017, p. 39), há uma disputa no campo das traduções entre as expressões "*uncanny*", popularizada entre os falantes do inglês, em contraposição à "*eeriness*", palavra proposta por Ho e MacDorman (2010), como leitura do termo japonês "*bukimi*". De acordo com Ho e MacDorman (2010, p. 1508-1509), o motivo dessa escolha ser bem adequada se deve ao antônimo de "*bukimi"* (estranho), isto é, o vocábulo "*shinwakan*" (familiaridade/afinidade), um neologismo mesmo em japonês, assinalado por Mori ainda no ensaio seminal de 1970.

A partir daí, as reflexões invadem outros campos além do design da engenharia robótica industrial, como: a) a indústria cinematográfica na criação de personagens computadorizados em animação (CGI), por exemplo, que sejam familiares ao público no limite da empatia *versus* abjeção (FURTADO; AQUINO, 2015); b) a indústria de vídeo games (SCHNEIDER, WANG, YANG, 2007); c) o campo das ciências da comunicação e publicidade (AUGUSTO JR., 2017); d) na medicina, no *care* e, especificamente, no campo da geriatria a partir de robôs que estão envolvidos no cuidado de pessoas idosas (BEMELMANS *et al*, 2012 *apud* SLIJKHUIS, 2017); até chegar, finalmente, e) ao universo do fantástico a partir do entrecruzamento da cultura popular com os mortos-vivos dentro dos *zombie* studies (estudos sobre zumbis), como destaca a presente tese e o trabalho de Lay (2015). A autora afirmar que o estudo de Mori: "[...] propôs um padrão específico de respostas emocionais negativas a entidades que eram quase, mas não completamente humanas, além de propor que a razão pela qual algumas entidades, como bonecas, manequins e zumbis, podem parecer perturbadoras" está justamente no *excesso* de similaridade ao corpo humano e nas noções de mobilidade/imobilidade (LAY, 2015, p. 1, tradução nossa). Algo que rememora a afirmação de Manna (2014, p. 46) ao ressaltar a importância e a pluralidade de aplicação do termo freudiano *unheimlich* não como um fato dado, "mas como um conceito mesmo, que é tão historicizável quanto a própria noção de fantástico".

7.5 Zonas de contato entre o fantástico e o gótico

Retomando a noção maleável de um fantástico modal, o que se propõe aqui é pensar em possibilidades mais próximas de um contágio mútuo entre o universo fantástico e o universo gótico (localizados sob a lógica das poéticas do insólito) do que propriamente uma demanda de

distinção preciosista entre ambos os universos. Desse modo, é válido relembrar que o fantástico nasce a partir do romance gótico, como apontam Cornwell (1990) e Roas (2001), e a partir dessa relação de convívio é perceptível que ambos os universos compartilham pontos em comum seja pelo envolvimento do leitor (a partir do terror, suspense ou tetricidade), seja pela abordagem de temas como os mortos, a noite, o assombroso, a loucura etc. (como sinaliza Ceserani (2006) ao falar dos procedimentos formais e dos sistemas recorrentes de tematização; e Botting (1995) e França (2017) ao apontar o gótico como escritura do excesso permeado por uma tríade gótica). Além disso, a preocupação com a transgressão, a ambiguidade e o excesso tidos como elementos fomentadores do efeito fantástico/efeito gótico mantém-se igualmente distribuída nessas duas possibilidades estéticas de evidenciação do insólito. De acordo com Furtado (1987, p. 141) o desenvolvimento do romance gótico corresponderia, com muita proximidade, a uma espécie de "proto-história" do gênero fantástico. Um dos exemplos dados pelo autor português como modo de apresentar essa "proto-história" é a obra clássica "Frankenstein" (1818), de Mary Shelley, que demonstra, segundo Furtado (1987), uma vinculação entre "traços gerais do romance gótico" acoplados a "elementos embrionários do fantástico" nas representações fluídas entre a vilania gótica e o monstro fantástico como protocolos narrativos que transitam, ambiguamente, pelo efeito do fantástico-gótico.

O excesso, acima de tudo, é destacado por Gama-Khalil (2017) como o elemento mais forte nas gradações conceituais que interligam o fantástico ao gótico. A autora explicita, assim, que zona de contato entre os dois universos ocorre pelo fenômeno que ela chama de "exageração" como sendo o sustentador estrutural/estruturante do efeito de sentido fundamental do fantástico e do gótico, isto é, "a revelação de um mundo em que as coisas são desveladas para além de sua aparência" (GAMA-KHALIL, 2017, p. 186).

Ademais, outras experiências de investigação acerca das zonas de contato entre o fantástico e o gótico (como as demonstradas por pesquisadores como Brunella Calbi, Claudia Corti, Neil Cornwell, Francesca Billiani, Gigliola Sulis, Matthew Gibson, Monica Germana e Flavio García) fortalecem a perspectiva de se buscar nas práticas e processos de circulação de sentidos as maneiras pelas quais as formas, os discursos e as narrativas orbitam, em regime de similaridade, ao redor das tramas fantástico-góticas. Sob esse ponto de vista:

> [...] a história da literatura gótica encontra-se atrelada inextricavelmente à história da literatura fantástica, pois o mundo soturno e inquietante do gótico é o espaço ideal para a encenação de narrativas em que algum elemento fantástico, sobrenatural ou meta-empírico irrompe (GAMA-KHALIL, 2017, p. 186).

Todavia, os estudos citados acima (com exceções pontuais) delimitam-se a evidenciar os pontos de tensão entre as cosmovisões do fantástico e do gótico a partir da produção ficcional em espaços como Itália, Rússia, Escócia, Portugal e França, entre outros locais do Norte Global, sem, no entanto, ampliar o olhar investigativo para outros espacialidades à parte de tal centralidade tradicional e hegemônica de representações do insólito. Nesse sentido, a discussão que se segue tem por finalidade adentrar pelo universo da cosmovisão gótica partir das poéticas do excesso localizando-as sob uma ótica que privilegia a América Latina, isto é, uma leitura do gótico pelo viés singular da tropicalização.

7.5.1 Cosmovisão gótica: excesso, tropicalização e tríade gótica

Pensar sobre a cosmovisão gótica é pensar, por osmose, no elemento fundante que a constrói: o excesso. Schlaeger (2000, p. 6, tradução nossa) relembra como, durante o século XVIII, o romance gótico pode ser lido como o exemplo máximo do que o autor chama de "paradigma de um cenário do excesso". Essa constatação é reforçada pelo Botting (1995, p. 1, tradução nossa) a partir da seguinte afirmação: "Gótico significa uma escrita de excesso". Se o olhar, por sua vez, se dirigir ao campo televisivo e ao gótico ao mesmo tempo, como o faz Wheatley (2006), sem escapatória, mais uma vez o excesso aparece como o elemento de base na construção das narrativas. Logo, a cosmovisão gótica demonstra, desde o seu aparecimento por volta do século XVIII, o excesso como contestação da racionalidade, moralidade e sacralidade. Assim, percebe-se que:

> O gótico condensa as muitas ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, excessos e ilusões imaginativas, mal religioso e humano, transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual. Se não um termo puramente negativo, a escrita gótica permanece fascinada por objetos e práticas construídas como negativas, irracionais, imorais e fantásticas (BOTTING, 1995, p. 1, tradução nossa).

O interessante é perceber, tal qual o processo de dessacralização e perda da ordem moral trouxe à tona a imaginação melodramática, no mesmo sentido, algo próximo acontece com a cosmovisão gótica. E, por um pensamento correlato, Botting (1995) parece dialogar com Brooks (1995) ao demonstrar como, mesmo passados tantos anos, o gótico continua a se reinventar no mundo secular, mas não coloca à margem o excesso e suas manifestações presentes desde sua origem até os séculos XX e XXI. "Os excessos góticos, o fascínio pela

transgressão e a ansiedade por limites e fronteiras culturais, no entanto, continuam a produzir emoções e significados ambivalentes em seus contos de escuridão, desejo e poder", destaca Botting (1995, p. 1, tradução nossa). Exemplos disso podem ser vistos nas investigações como as desenvolvidas por Filipczack (2018) e por Marta Goszczyńska (2018) mostrando que a vivacidade do excesso gótico continua mais forte que nunca na contemporaneidade.

Assim, nas representações góticas de ontem e de hoje, faz-se necessário perceber como essas narrativas criticamente leem o social e o cultural pelas lentes do excesso, em outros termos, é dizer que a dramatização gótica coloca em pauta as contradições, as complexidades e os valores da sociedade por meio, por exemplo, das figuras monstruosas e imorais. Algo que Botting (2008, p. 50-51 tradução nossa) classifica como "figuras do excesso" capazes de questionar (perturbar, provocar e ameaçar) as estruturas simbólicas e sociais. Alliata (2017), por sua vez, ainda chama a atenção para como o gótico (especialmente em meados e no final do século XIX) lida, como um recurso potente de significação, com questões concernentes à humanidade e à ansiedade psicológica e cultural de então.

Outro ponto importante de se compreender ao falar da cosmovisão gótica é pensar na imaginação transgressora que a rodeia como um elemento que transita, em movimento de dupla via, pelas noções de excesso e limite durante o processo de construção das produções de sentido (GRAHAM, 1989; PUNTER, BYRON, 2004; TIBBETTS, 2011; PUNTER, 2012; ALLIATA, 2017). Tais "imperativos transgressivos" (excessivos) da imaginação gótica podem ser exemplificados como a resistência à imposição (limítrofe) de determinados "papéis sociais, políticos e de gênero dentro das convenções de nossa ciência e cultura", como afirma Tibbetts (2011, p. 5, tradução nossa).

> A esse respeito, a ficção gótica é menos uma celebração desenfreada de excessos não sancionados e mais um exame dos limites produzidos no século XVIII para distinguir o bem do mal, a razão da paixão, a virtude do vício e o eu do outro. Imagens de luz e escuridão focalizam, em sua dualidade, os lados aceitáveis e inaceitáveis dos limites que regulam as distinções sociais (BOTTING, 1995, p. 5, tradução nossa).

Logo, no contexto de uma imaginação gótica transgressiva que tem nas produções vistas como esteticamente excessivas o ferramental necessário para recriar as fronteiras entre possível e o impossível, Botting (1995, p. 4, tradução nossa) afirma que: "Transgredindo os limites da realidade e da possibilidade, elas [narrativas góticas] também desafiaram a razão através de seu excesso de ideias fantasiosas e voos imaginativos". Novamente, a ambivalência gótica (ao definir o que é excessivo e o que comedido, o que é transgressivo e o que é permitido) se presentifica aqui, nessa discussão, pelo que Graham (1989, p. xiii, tradução nossa) chama de

uma possibilidade de relativização entre conjunção e objeção dos elementos que conformam o fazer ficcional gótico tradicional europeu e estadunidense.

Por outro lado, com paisagens nem um pouco sombrias, temperaturas nada próximas ao frio europeu e com um continente privilegiado pelo calor típico da região e, por extensão, das relações sociais, a América Latina estaria impossibilitada de produzir sua própria leitura de uma cosmovisão gótica abaixo da linha dos trópicos. Ao menos essa é a visão simplista que, fortalecida pelos estereótipos cristalizados, perdurou por tempos ao se falar sobre as impossibilidades de produções estéticas (especialmente no campo literário) permeadas de uma cosmovisão gótica relida e ressignificada pelos latino-americanos. Em outros termos, atrelava-se o gótico à geografia nacional como ponto fundamental para a inexistência ou mero rastro contingencial do gótico, inclusive, em produções brasileiras (FRANÇA, 2017, p. 112).

Justificativas como convencionar a ideia de que a literatura gótica estaria fadada a elementos muito previsíveis, largamente repetidos e sobremaneira ingênuos fez com que as obras contendo traços góticos não fossem consideradas dotadas desse tipo de estética "menor". O rótulo gótico não era nem um pouco bem-vindo nesse inicial processo de internacionalização da literatura latino-americana, em especial pelo uso corrente à época da expressão "*naïf*" como possibilidade descritiva diminuidora da qualidade dessas narrativas góticas (ORDIZ; CASANOVA-VIZCAÍNO, 2017).

Assim, em contraposição à ideia de inexistência do gótico na América Latina, segundo descreve Eljaiek-Rodríguez (2017), a região não apenas tem exemplares dessa cosmovisão narrativa como também produz nela um processo de "tropicalização" a partir do acréscimo de cores e valores locais. Desse modo, ele continua, a região latino-americana se vê refletida e refrata na construção de narrativas dotadas de elementos góticos. Em outros termos, tropicalização do gótico é o:

> [...] mecanismo pelo qual se recicla e transforma o gênero gótico na América Latina, colocando personagens e temas "fora de lugar" para realçar a artificialidade do gênero e suas dinâmicas de construção e enunciação do "outro" e para possibilitar também a enunciação daquilo que "não se pode falar" – que dependendo do contexto pode ser a violência, desigualdades sociais ou tabus culturais como o incesto [...] (ELJAIEK-RODRÍGUEZ, 2017, p. 10, tradução nossa).

Todavia, fazer uso do termo gótico, como possibilidade de categorização estética, ofuscaria, em tese, uma característica tida como especial da América Latina: o realismo mágico, isto é, uma leitura do fantástica peculiar feita pelo continente latino-americano em sua forma lidar com o sobrenatural presentificado na realidade cotidiana, como comentam Ordiz e Casanova-Vizcaíno (2017) e Serrano (2019) . Em outros termos, apresentar-se como *sui generis*

fez com que o reconhecimento de grandes nomes da literatura latino-americana entrassem no cânone universal justamente pela originalidade, inventividade de sua obra que, já no nome (realismo mágico/maravilhoso e não gótico) os destacavam como "surpresa" em meio a tantos outros escritores (ORDIZ; CASANOVA-VIZCAÍNO, 2017).

Retomando a discussão já apresentada por Ordiz e Casanova-Vizcaíno (2017) sobre a obliteração do gótico pelo realismo mágico latino-americana, Serrano (2019, p. 1-2, tradução nossa), contudo, destaca que a presença gótica sempre se fez nítida no imaginário cultural da região de maneira não a imitar o gótico europeu, mas, ao contrário, ao tropicalizar o gótico, as narrativas eram capazes de articular realidades políticas e sociais em temporalidades e espacialidades específicas ao continente. Ou como afirma Edwards e Vasconcelos: "[...] Umidade e um céu ensolarado formam um terreno fértil no qual figuras góticas – fantasmas, zumbis, vampiros – transitam livremente por meio de plantações, casas e cidades tropicais, assombrando por entre paisagens iluminadas e formando a base dos calafrios" (EDWARDS; VASCONCELOS, 2016, p. 2, tradução nossa).

Eljaiek-Rodríguez, por sua vez, trazendo autores mais contemporâneos como Eduardo Blanco, Juana Manuela Gorriti, Eduardo Ladislao Holmberg e Leopoldo Lugones que representam a tropicalização do gótico em suas obras, afirma também que: "Como em outras variações regionais do gênero, o gótico latino-americano representa o que é difícil expressar, por exemplo, o desconforto de enfrentar a opressão de classe, os tabus em relação ao catolicismo, a extrema violência das ditaduras, o abjeto nos conflitos armados e assim por diante" (ELJAIEK-RODRÍGUEZ, 2018, p. 14, tradução nossa). Assim, mesmo que a tropicalização ressignifique a cosmovisão gótica em formas mais próximas à realidade da região latino-americana, ainda assim, é preciso se atentar que:

> Neste contexto, o gótico se adapta a uma nova geografia, por meio de um processo de apropriação, e engendra textos autóctones que não necessariamente abandonam o gótico oriundo do hemisfério norte, mas problematizam-no e modificam-no para que ele se encaixe, assim, em uma localização única (EDWARDS; VASCONCELOS, 2016, p. 2, tradução nossa).

Enfim, a resistência de se pensar em uma tropicalização das formas e relatos góticos a partir de um prisma sociocultural voltado à América Latina, reside ainda na ideia de que uma "importação" do termo gótico geraria um novo tipo de "colonialismo". Foi essa mais uma das justificativas para que, por muitas décadas, as narrativas góticas latino-americanas fossem invisibilizadas ou deslegitimadas enquanto tal. Todavia, tanto a visão de limitar o gótico aos países do hemisfério norte, quanto desmerecê-lo em termos depreciativos (como uma estética

repetitiva, de motivos *naïfs* etc.), não impediu que o gótico se desenvolvesse no hemisfério sul.

> Tal perspectiva baseava-se, contudo, em uma concepção de Gótico limitada às suas formas e fórmulas setecentistas, isto é, tomava-o apenas como um estilo de época da literatura do final do século XVIII. Ignorava-se que a narrativa gótica consolida uma linguagem artística em constante renovação, resultante de uma visão de mundo plenamente afinada com os desafios do mundo moderno (FRANÇA, 2017, p. 11).

Caminho parecido à discussão de França é o tomado por Byron (2013) e Edwards e Botting (2013) ao trazerem a conceituação de *globalgothic* como possibilidade de entender o gótico em sua dimensão transnacional e transcultural (na visão dos autores, uma verdadeira *gotificacão* da globalização cria possibilidades de confluência entre territorialidades narrativas e discursivas muito diferentes entre si). Por essa via, os pesquisadores apresentam o gótico global como uma visão que descentraliza o eixo do debate sobre o gótico para outras áreas que não apenas a visão ocidental (especialmente, a europeia e a estadunidense). Assim, trazendo as formas fluidas pelas quais o gótico global pode se manifestar, os autores apontam a complexa maleabilidade do gótico em se imiscuir entre tradições culturais distintas e ricas como a neozelandesa, a sul-coreana, a japonesa, a canadense, a tailandesa, a caribenha, a chinesa, entre outras.

Dessa forma, seja pela visão do gótico acima ou abaixo dos trópicos, o excesso continua se fazendo presente em uma pluralidade de manifestações narrativas e discursivas por meio das quais, segundo França (2017), é possível perceber a operação de uma lógica tripartida na produção de sentido, isto é, a existência de uma tríade que reúne elementos conformadores de uma obra gótica. Em outros termos, elementos de frequência recorrente que se mostram - com maior ou menor intensidade, com combinações múltiplas e ressignificações pontuais - como a cosmovisão gótica é permeada por três peças-chave, a tríade gótica, a saber: o *locus horribilis*, os fantasmas do passado e as personagens monstruosas.

Assim, quando França (2017) aponta a existência do *locus horribilis*, ele define essa espacialidade como a materialização de uma opressão ou, para usar as palavras de Botting (1995, p. 3, tradução nossa), um lugar onde é possível visualizar como os excessos góticos transgridem “os limites apropriados da ordem estética e social no transbordamento de emoções que minaram os limites da vida e ficção, fantasia e realidade”. Por conseguinte, é preciso ressaltar que os *loci horribiles* enquanto espaços narrativos opressivos:

> [...] afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento

> essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem [humanidade] moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam (FRANÇA, 2017, p. 117).

Já em relação aos fantasmas do passado, França os como parte direcionadora da narrativa que, muitas vezes, podem não justificar as ações das personagens e seus comportamentos, mas demonstram como acontecimentos pretéritos ainda influenciam a vida atual dessas personagens. Botting (1995, p. 1, tradução nossa), sobre o assunto, relembra que: "As atmosferas góticas - sombrias e misteriosas - sinalizam repetidamente o retorno perturbador do passado sobre o presente [...]". Logo, de acordo com o autor:

> […] Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, o protagonista gótico é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados (FRANÇA, 2017, p.117).

Finalmente, acerca da última parte constituinte da tríade gótica, França aborda a monstruosidade ou a personagem monstruosa como um elemento muito relevante na narrativa, não apenas pela tematização do tétrico, mas, especialmente, pela simbolização e teor crítico que ele suscita sobre os limites entre a humanidade e o monstruoso. Algo que é reafirmado por Tibbetts (2011, p. 6, tradução nossa) como: "[...] preocupação central da imaginação gótica: O que significa ser humano?". Dessa maneira:

> na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem [humanidade] de ciência, entre outras. Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar, e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano (FRANÇA, 2017, p. 118).

Kaye (2012), ao tratar da monstruosidade, destaca que o fluxo narrativo próprio ao gótico vai preparando o leitor/espectador ao descrever, gradualmente, a aparência física dos monstros (Frankenstein, Hyde e Drácula são os exemplos citados pelo o autor). Essa gradação na descrição da tetricidade *versus* ocultamento intencional do macabro, segundo a autora, ocorre de modo a manter a ambiguidade relativa à figura monstruosa e, consequentemente, provocar uma possibilidade de simpatia entre as personagens da obra e a recepção. Uma recepção que, por sua vez, se torna vacilante sobre ter empatia ou não com o monstro justamente pelo caráter ambíguo do gótico (KAYE, 2012, p. 250, tradução nossa).

Ainda acerca da questão do monstruoso, vale assinalar que a tropicalização do gótico também se mostra como uma força agente capaz de moldar a narrativa a ponto de demonstrar como, à parte dos vampiros romenos ou dos fantasmas ingleses, as representações de amazonas, zumbis caribenhos, iaras e lobisomens (ou mesmo, os canibais) encarnam uma monstruosidade legítima e potente no Novo Mundo tão significativa quanto às tradicionais encontradas no Velho Mundo. Uma monstruosidade digna dos relatos mais detalhados acerca de como esse "bestiário" moldou, inclusive, as relações sociais e interpretações antropológicas dos colonizadores sobre os futuros colonizados (BRAHAM, 2015, p. 14, tradução nossa). Mais do que isso, a tropicalização também localiza a trama em *loci horribiles*, por exemplo, que não necessariamente sejam os bosques frios ou castelos medievais, ou seja, os *topoi* que direcionam, por excelência, o gótico em sua materialidade no Norte Global, como aponta Davenport-Hines (1998, p. 116, tradução nossa). Ao contrário, os *loci horribiles* podem ser dispostos, potencialmente, por entre as florestas úmidas da Amazônia com suas aventuras, perigos e mistérios (BRAHAM, 2015, p. 76) ou em uma paisagem ensolarada na Colômbia, tendo como pano de fundo os conflitos armados e a violência urbana (ELJAIEK-RODRÍGUEZ, 2018, p. 117).

7.6 Visão conjuntural do percurso teórico da Parte II

Com a tentativa de apresentar graficamente os meios pelos quais as conceituações foram construídas no decorrer dos cinco capítulos da Parte II (que trata dos Fundamentos Teóricos balizadores desta tese), a visão conjuntural que se segue (quadro 3) faz, novamente, uma mapeamento por entre autores e autoras que discutem as cosmovisões do excesso embasadas por espaços muito distintos entre si (filosofia, sociologia, literatura, artes, comunicação etc.), mas que, ao mesmo tempo, conseguem pontos de contato e interação mútua (como se percebem as inter-relações entre o excesso dentro dos estudos televisivos, melodramáticos, carnavalizados e fantásticos). Vale destacar, como já feito anteriormente, a inexistência de um caráter impositivo desta leitura conjuntural proposta.

Quadro 3 – Visão conjuntural do percurso teórico: PARTE II – FUNDAMENTOS TEÓRICOS

COSMOVISÕES DO EXCESSO					
Excesso, estética, produção de sentido e cultura midiática					
Excesso enquanto conteúdo representado e estrutura de representação (CALABRESE, 1987)	Excesso temático e seus efeitos de sentido (DUMOULIÉ, 2007; 2014)	Excesso estético indispensável e sua não-neutralidade (MANDOKI, 2013)	Sociedade excitada: sensação, afeto e excesso emocional (TÜRCKE, 2010, LORDON, 2015, SAFATLE, 2018, SCHLAEGER, 2000)	Excesso e transgressão (BATAILLE, 2016, 2017)	Excedente de visão e produção de sentido (BAKHTIN, 2000)

TELEVISÃO E EXCESSO				
As seis facetas da televisão (MITTELL, 2010)	Excesso hiperbólico e excesso semiótico (FISKE, 1987)	Televisualidade e excesso estilístico (CALDWELL, 1995)	Excesso, afeto e corpos no discurso televisivo (SMIT, 2010)	Palimpsesto televisivo (FRECCERO, 1986, MARTÍN-BARBERO 2009, 2004)

EXCESSO E MELODRAMA	EXCESSO E CARNAVALIZAÇÃO	EXCESSO E FANTÁSTICO
Excesso como um elemento estrutural da *mise-en-scène* melodramática (ELSAESSER, 1991)	Origens da cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 2010, BURKE, 1989; MORSON, EMERSON, 2008)	Poéticas do insólito e poéticas do excesso (GARCÍA, 2008; PIERINI, 2007; DANOW, 1995; MELLIER, 1999, 2000)
Excesso como um modo da imaginação melodramática (BROOKS, 1995)	Excesso e riso carnavalizado (BAKHTIN, 2010; LACHMANN, 1989; MORSON, EMERSON, 2008)	Cosmovisões do fantástico: gênero e modo (TODOROV, 2004; CESERANI, 2006; ROAS, 2014)
Excesso como um elemento pervasivo dos modos melodramáticos (WILLIAMS, 2004; 2012; 2018)	Excesso e realismo grotesco (BAKHTIN, 2010; LACHMANN, 1989; DANOW, 1995)	Realismo mágico latino-americano: definições e distanciamentos com o universo fantástico (VELOK, 1990; ARRIGUCCI JR., 1999; PETROV, 2016)
Retórica do excesso e melodrama como mediações do popular-massivo (MARTÍN-BARBERO, 2009)	Corpo em excesso (BAKHTIN, 2010; LACHMANN, 1989; RENFREW, 2017; MORSON, EMERSON, 2008)	Morte, mortos-vivos e cemitérios como temas do fantástico (CAMARANI, 2014; CESERANI, 2006)
Exagero amplificador e pilhagem narrativa (MEYER, 1996)	Morte e excesso (BAKHTIN, 2010; RENFREW, 2017; MORSON, EMERSON, 2008)	O excesso, a inquietude e o vale da estranheza (FREUD, 1919; MORI, 1970; MANA, 2014)

Excesso como antecipação, simbolização exacerbada e obviedade (BALTAR, 2005; 2007; 2012, 2013)		Transgressão como suspensão temporária da norma (BAKHTIN, 2010; MANCUSO, 2005; PONZIO, 2008; BARREIRA, 2016)		Zonas de contato entre o fantástico e o gótico (FURTADO, 1987; GAMA-KHALIL, 2017)
Modo melodramático, excesso e redistribuição da visibilidade do sofrimento (ZARZOSA, 2010a; 2010b, 2015)		Correlações entre o pensamento bakhtiniano e batailliano (BAKHTIN, 2010; BATAILLE, 2017; KHOREV, 2000; LEMOLE, 2005)		Cosmovisão gótica: excesso, tropicalização e tríade gótica (BOTTING, 1995; ELJAIEK-RODRÍGUEZ, 2017; FRANÇA, 2017; SERRANO, 2019)

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

PARTE III – METODOLOGIA E ANÁLISE

8. METODOLOGIA

Neste campo do trabalho são colocadas em evidências as escolhas metodológicas e metódicas de análise. Assim, a discussão inicia-se pela apresentação teórico-metodológica da perspectiva qualitativa localizada no campo das ciências humanas (para destacar o quão particular é a abordagem voltada para a análise qualitativa em objetos que não pressupõem uma observação mais dialógica e, de forma indireta, experimentativa). Com o objetivo de aprofundar na singularidade da abordagem, discute-se ainda como a metodologia qualitativa é entendida dentro do campo da pesquisa em comunicação. Desse modo, objetiva-se não apresentar todas as possibilidades das principais correntes de pesquisa comunicacionais, mas, ao contrário, firmar a necessidade de um olhar investigativo que privilegie análises qualitativas intencionadas a desvendar as esferas do sentido, da exegese e dos processos comunicativos. Junto disso, retoma-se a leitura bakhtiniana de excedente de visão como posicionamento relacional do pesquisador sobre o objeto pesquisado para explicitar a posição privilegiada que o analista das produções de sentido tem sobre a empiria à sua disposição.

Ainda na discussão sobre as correlações entre metodologia e comunicação, destaca-se aqui o *locus* de observação no qual se encontra a análise da minissérie "*Amorteamo*". Logo, são explicados os caminhos que levam aos territórios da mensagem e dos códigos comunicacionais; a necessidade de estudo da ficcionalidade televisiva pelo mundo fictivo e, finalmente, as formas de entendimento da televisão enquanto meio (isto é, o *locus* de investigação que, declaradamente, se assenta na ideia da TV como forma textual ao mesmo tempo que também leva em consideração os apontamentos analíticos das representações culturais presentes na textualidade televisiva).

Já ao fim desse capítulo, os procedimentos metodológicos são detalhados a fim de não somente descrever quais são os instrumentos e ferramentas de análise a serem colocados em cena, como, principalmente, a motivação da escolha de cada um deles. Desse modo, são apresentadas os seguintes componentes de investigação analítica: 1) as dimensões descritiva e analítica (com base nos estudos sobre a estilística televisiva); 2) a dimensão estética verbo-visual (adaptada a partir das pesquisas sobre o método da Análise de Imagens em Movimento); 3) análise narratológica (em perspectiva pós-estruturalista, ou seja, pressupõe-se aqui que a ideia limitadora de um "fechamento do texto" não é observada enquanto relevante na pesquisa); 4) articuladores ficcionais televisuais (em um olhar que os entende enquanto complementares à análise narratológica); e, por fim, 5) os critérios de recorte e processos de visualização das

análises (a saber: análise da vinheta de abertura, análise das personagens, análise das sequências cênicas, análise dos fios dialógicos internos (pela intertextualidade) e análise dos fios dialógicos externos (pela sentimentalização dos mortos-vivos na ficção seriada)).

8.1 Apontamentos sobre metodologias qualitativas e ciências humanas

As relações intrínsecas entre o campo das ciências humanas e a tradição da metodologia qualitativa não são meras coincidências ou apenas uma correspondência pontual. Há, claramente, outras tradições que envolvem a pesquisa com metodologia quantitativa e quali-quantitativa, mas, como pontuam Laville e Dionne (1999, p. 43) a preferência pelo viés qualitativo oferece uma oportunidade muito cara às ciências humanas: ela possibilita compreender o "real não quantificável" que rodeia a pesquisa e o pesquisador e, de forma alguma, realiza o ato de dispensar o não mensurável ou descartar aquilo que não é precisa e objetivamente analisável. Ao fim, o olhar trazido pela abordagem da metodologia qualitativa necessariamente deve estar:

> [...] a serviço do objeto de pesquisa, e não o contrário, com o objetivo de tirar daí, o melhor possível, os saberes desejados. Nesse sentido, centralizar a pesquisa em um problema convida a conciliar abordagens preocupadas com a complexidade do real, sem perder o contato com os aportes anteriores (LAVILLE, DIONNE, 1999, p. 43).

Desse modo, perceber as conexões entre a metodologia qualitativa e as ciências humanas faz com que se entenda a função social do saber, isto é, é preciso relembrar que: "As ciências humanas são exercidas em resposta às necessidades concretas da sociedade", como afirma Laville e Dione (1999, p. 51). Assim, mais do que uma abordagem que modele o objeto de acordo com as demandas exigidas dele, é necessário observar como as qualidades do objeto se tornam apreensíveis empiricamente por meio de um olhar que não ignore as complexidades da pesquisa. Em outros termos, é válido rememorar a peculiaridade dos objetos e sujeitos de pesquisa das ciências humanas que, por extensão, requerem abordagens que deem conta da multiplicidade dos objetos e sujeitos, sem, no entanto, deixar à margem o caráter *sui generis* que deles se advém.

É por isso que Bakhtin, ao tratar das particularidades das ciências humanas, destaca a potencialidade dialógica presente nelas em contraposição ao monologismo das ciências exatas (nas quais "[...] o intelecto contempla uma coisa e pronuncia-se sobre ela. Há um único sujeito:

aquele que pratica o ato de cognição (de contemplação) e fala (pronuncia-se)", afirma Bakhtin (2000, p. 403)). Logo, a combinação das ciências humanas e da metodologia qualitativa proporciona, no contexto da pesquisa aqui apresentada, um dialogismo oportuno à leitura dos processos de sentido.

> Definição do *sentido* em toda a profundidade e a complexidade de sua essência. O ato de compreensão concebido como descoberta do que existe, mediante o ato de visão (contemplação), e como adjunção, mediante a elaboração criadora a que o submetemos. Presunção do contexto posterior em sua extensibilidade, cotejo com o todo acabado e cotejo com o contexto inacabado. O sentido assim entendido (no contexto inacabado) não é pacífico nem cômodo (não se pode tranquilizar-se nem morrer nele). [...] Uma explicação das estruturas simbólicas tem de entranhar-se na infinidade dos sentidos simbólicos; por isso não pode tornar-se uma ciência na acepção desta palavra quando se trata das ciências exatas (BAKHTIN, 2000, p. 402).

Por conseguinte, opta-se neste trabalho por escolher a abordagem qualitativa, então, pelo seu caráter dialógico e, principalmente, por perceber nela um modo de aproximação empírica do objeto de pesquisa que não ignora como o texto e o contexto, mas os coloca em pé de igualdade quando o assunto diz respeito à compreensão dos processos de produção de sentido. Pois: "Compreender é cotejar com outros textos e pensar num contexto novo (no meu contexto, no contexto contemporâneo, no contexto futuro). [...] O pensamento sobre o mundo e o pensamento no mundo (parte deste mundo). O texto só vive em contato com outro texto (o contexto)", rememora Bakhtin (2000, p. 404).

Ao mesmo tempo em que se ressalta a potencialidade e as vantagens da metodologia qualitativa, faz-se necessário também perceber as "desvantagens" provenientes dessa abordagem. Por isso, pensar nos valores metodológicos, como aponta Laville e Dione (1999, p. 96), é perceber a conjunção entre "curiosidade e ceticismo, a confiança na razão e no procedimento científico e, também, a aceitação de seus limites". Dessa maneira, ao questionar a problemática de como o excesso se mostra como um elemento simbiótico a conectar as cosmovisões do melodrama, da carnavalização e do fantástico, as limitações se apresentam de forma a não conseguir (quantitativamente, falando) mensurar a intensidade dialógica dessas combinações entre as cosmovisões ou mesmo a impossibilidade de se precisar (novamente, em números) como o processo de simbiose tende "mais" ou "menos" para uma cosmovisão ou outra. Assim, justamente pela natureza do objeto e da problemática de pesquisa, não se vê a justificativa de uma abordagem quantitativa ou mesmo a junção de uma perspectiva mista na quali-quantitatividade. "O pesquisador assim disposto aceita previamente, e sem se sentir frustrado, os limites do procedimento científico. Ao mesmo tempo em que confere um grande valor aos saberes constituídos através desse procedimento, reconhece que esses valores podem

ser relativos, incompletos, provisórios" (LAVILLE; DIONE, 1999, p. 97).

8.1.1 Metodologia qualitativa na comunicação e a perspectiva do excedente de visão

As apropriações da metodologia qualitativa e suas ressignificações por meio do campo da comunicação representam o que o Jensen (1991) chamou de "*the qualilative turn*" (a virada qualitativa), todavia, como afirma o autor, tal fenômeno não é algo perceptível de maneira isolada somente na comunicação, como também se estende para outras frentes de atuação das ciências humanas e sociais. Assim, o autor continua:

> Dois conjuntos diferentes de circunstâncias históricas interagiram para produzir a virada qualitativa. Primeiro, o crescimento das abordagens qualitativas é um produto de fatores internamente na comunidade científica. Muitos estudiosos e instituições chegaram a questionar o poder explicativo das abordagens empíricas convencionais nas ciências sociais. Parece haver um consenso emergente de que muitas questões centrais de pesquisa não podem ser adequadamente examinadas através dos tipos de perguntas que são colocadas por métodos hipotético-dedutivos e abordadas com respostas quantificáveis. Ao mesmo tempo, as tradições da pesquisa nas ciências humanas, antropologia e estudos culturais têm sido vistas como oferecendo modos de análise alternativos ou suplementares. Atualmente, como resultado, as ciências sociais e humanas podem estar convergindo em uma rearticulação interdisciplinar da pesquisa em comunicação de massa (JENSEN, 1991, p. 1-2, tradução nossa).

A abordagem metodológica na comunicação como parte de tal guinada qualitativa pressupõe, assim, que a identificação, a descrição e a análise da produção de sentido não comportam generalizações ou abstrações tidas como universais. Isto é, a abordagem é qualitativa porque não cabem neste espaço quantificações ou padronizações de cunho quantitativo, já que se trata de um objeto empírico peculiar e ainda inscrito num *locus* de produção também não-universalizante (a teledramaturgia brasileira). Posto isso, a fala de Orozco Gómez e González igualmente fortalece a escolha por este tipo de aspecto metodológico na busca pela compreensão dos processos de produção de sentido na minissérie em estudo: "A investigação qualitativa, ao contrário [da quantitativa], busca particularidades ou casos, tentando entender como o sujeito [analista] interpreta o mundo e atua neste. É o procedimento por meio do qual se dá conta do processo de construção de sentido [...]" (OROZCO GÓMEZ, GONZÁLEZ, 2011, p. 77, tradução nossa).

Levando em considerações as especificidades dos objetos comunicacionais, Orozco Gómez e González (2011) ainda chamam a atenção para a "a aventura da pesquisa" produzida

pela abordagem na exposição clara entre os objetivos e o objeto de estudo, perpassando nesta relação, os meios, as técnicas e os procedimentos para que tais hipóteses levantadas na problemática de investigação possam ser questionadas, tensionadas, confirmadas ou negadas. "Gerar conhecimento sistemático, novo, de forma transparente, rigorosa e disciplinada é uma grande aventura e não uma atividade espontânea", afirmam Orozco Gómez e González (2011, p. 114, tradução nossa). Essa necessidade de investigar com propósito também não deve deixar de lado o quanto o objeto de pesquisa tem de riqueza e profundidade nas camadas de sentido que o conformam, é dizer que o caráter compósito do objeto precisa "falar" com o analista, "fazer-se ser ouvido" por aquele que o escrutina. Portanto:

> Cultura e comunicação [...] podem ser concebidas como uma fonte de variados significados, em termos fenomenológicos e contextuais, ou informação, no sentido de itens discretos que transportam significado através da mídia de massa. Como resultado, a análise qualitativa concentra-se na ocorrência de seus objetos analíticos em um contexto particular, em oposição à recorrência de elementos formalmente semelhantes em diferentes contextos (JENSEN, 1991, p. 4, tradução nossa).

Assim, mais do que chegar com procedimentos prontos e sob medida para encaixar os objetos em "caixas metodológicas", deve-se pensar na oposição dessas estratégias: permitir ao objeto "mostrar-se" e perceber dessa forma as demandas que ele requer, os processos de análise que ele necessita e não acomodá-lo à força a um método por completa exigência de um modelo pré-pronto que de nada serve para explicitar a complexidade daquilo que se estuda. E, novamente, como já afirmou Bakhtin (2000) anteriormente, a questão do contexto na análise das produções de sentido é importante ser levada em consideração nesse tensionamento entre o objeto estudado e os esforços metodológicos colocados em jogo para analisá-lo. As narrativas televisuais, é preciso destacar, a partir da constituição dos sentidos, possuem contextos nos quais os valores sociais e culturais são gestados (seja pela coalização ou contradição *ao status quo* onde a produção se instala), além, claro, de levar de não se ignorar como o ideário de potenciais identidades nacionais pode também fazer parte desse arcabouço contextual (contextos, novamente, observáveis de forma plena pela perspectiva qualitativa).

Jensen (1991, p. 4, tradução nossa), então, reafirma que: "[...] onde a análise quantitativa se concentraria nos produtos concretos e delimitados da produção de significado da mídia, as abordagens qualitativas examinam a produção de significado como um processo contextualizado e inextricavelmente integrado a práticas sociais e culturais mais amplas". Finalmente, o autor separa em duas colunas (quadro 4) as perspectivas de pesquisa na comunicação que abordam olhares qualitativos e quantitativos a partir dos modos de investigação [*modes of inquiry*]:

Quadro 4 – Modos de investigação

QUALITATIVO	QUANTITATIVO
Geisteswissenschaften [Humanidades]	*Naturwissenschaften* [Ciências Naturais]
Sentido	Informação
Interno	Externo
Ocorrência	Recorrência
Experiência	Experimento
Exegese	Medição
Processo	Produto

Fonte: Jensen (1991, p. 4, tradução nossa).

Por essa via de pensamento, algo que é preciso ser adicionado às características expostas por Jensen na perspectiva qualitativa de pesquisa é o que Bakhtin (2000, p. 43) chama de excedente de visão[73]. Algo que pode ser a resposta aos problemas que pesquisadores das humanidades (e com viés de pesquisa qualitativo) apontam como envolvidos na "descontextualização de significados discursivos" (JENSEN, 1991, p. 7, tradução nossa). Assim, o excedente de visão pressupõe o lugar único e concreto de observação, contemplação, análise e intepretação do pesquisador frente ao seu objeto de pesquisa. Um excesso de visão, como já exposto que, por extensão, também toca na preocupação do pesquisador com a responsabilidade (*otvetstvennost'*) de sua análise em um sentido proposto por Bakhtin (2012) como a não possibilidade de ser ter um álibi (*ne-alibi v bytii*, ou seja, um "não-álibi no Ser"). Logo, o autor fala de uma impossibilidade de omitir-se ou evadir-se eticamente das questões que envolvem o lugar único e irrepetível de atuação e observação no mundo que cada sujeito tem, como afirma S. G. Bocharov na introdução à edição russa de "*Para uma filosofia do ato*" [*K filosofii postupka*], em 1986.

Acerca das limitações de observação do pesquisador, como já discutido anteriormente, vale ressaltar o que Crary (2012, p. 15) chama discute sobre a posição de observação como "[...] um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições". Sob esse raciocínio, o excedente de visão "[...] com relação ao outro [ou ao objeto de pesquisa], instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam

[73] Uma discussão aprofundada sobre a importância desse conceito para Bakhtin (2000) pode ser vista na Parte II – Fundamentos Teóricos (no cap. 5 – "*Cosmovisões do Excesso*", no tópico específico '*Excedente de visão e produção de sentido*').

justamente onde ele não pode completar-se", ressalta Bakhtin (2000, p. 44). Dessa maneira, a relação entre o pesquisador e objeto de pesquisa estudado é pensado nesta tese sempre a partir da exotopia bakhtiniana, ou seja, da posição privilegiada que o analista das produções de sentido tem sobre a empiria. Uma posição que deve se fazer visível, especialmente, no momento posterior às observações de fragmentos selecionados da obra, pois, desse modo, o excedente de visão é essencial na plasmação conclusiva da análise, isto é, a reunião dos fragmentos vistos sob um ponto de vista conjuntural.

8.2 *Locus* de observação: territórios, âmbitos, mundos e formas

O *locus* de observação dos processos de produção de sentido da pesquisa se distribui em três subdivisões (que, na perspectiva qualitativa anteriormente explicitada, se complementam), isto é: 1) o território das mensagens e dos códigos (SANTAELLA, 2001); 2) o mundo fictivo da televisão (JOST, 2007); e 3) o entendimento da televisão enquanto forma textual e representação cultural (MITTELL, 2010; LARSEN, 1991; NEWCOMB, 1991).

Logo, por território das mensagens e dos códigos entende-se a esfera da pesquisa interessada em analisar "o dado mais palpável em todo o processo comunicativo", como assinala Santaella (2001, p.86). Dessa maneira, com o olhar voltado à essa abordagem, a autora destaca que:

> Também pertencem a esse território as indagações sobre os modos através dos quais as mensagens, concebidas como construções de signos ou processos de significação, são capazes de deflagar possíveis efeitos de sentido ou, ao contrário, os questionamentos sobre essa possibilidade, tendo em vista o deslocamento incessante do sentido (SANTAELLA, 2001, p. 86).

Por essa via, investigar as produções de sentido no território das mensagens e dos códigos pressupõe compreender não apenas como eles são conformados estilística esteticamente, como, principalmente, quais são é possível fragmentar as partes de uma mensagem e seus códigos (em termos de visualidade e sonoridade, por exemplo) sem perder de vista a conformação original e os sentidos que advêm do todo. Como explicita Volóchinov (2017, p. 182) o acesso objetivo mais apreensível empiricamente se dá pelo caminhar metodológico localizado na mensagem e no código, por isso, é importante destacar que as confluências ideológicas também presentes nesse território (ainda que elas sejam sutis) precisam ser observadas, questionadas, evidenciadas e contextualizadas. "Ler em contexto é, antes de tudo, recusar o anacronismo", ressalta Sériot (2015, p. 24).

Dessa forma, como os estudos de televisão são um campo relevante de pesquisa na América Latina, mas que continua ainda em construção e em busca de legitimação há algumas décadas, faz-se importante pensar que, metodologicamente, o estudo da televisão e de suas materialidades imagéticas, discursivas e narrativas também tem um caráter de especificidade. Por isso, Casetti e Chio (1999, p. 31, tradução nossa) distinguem as orientações teóricas (voltadas ao caráter do meio, caráter do texto, caráter central do espectador, caráter central do contexto e caráter central da recepção) como direcionadores dos saberes e as técnicas de apreensão dos objetos empíricos. Os autores ainda categorizam em pelo menos três grandes núcleos temáticos (quadro 5) que dimensionam os trabalhos televisivos, são eles: o âmbito da produção, o âmbito da oferta televisiva (ou da difusão, distribuição e exibição) e, por fim, o âmbito do consumo (CASETTI; CHIO, 1999, p. 20-21, tradução nossa).

Quadro 5. Âmbitos da pesquisa nos Estudos Televisivos

NÚCLEOS TEMÁTICOS (ÂMBITOS)	**TIPOS DE ANÁLISES (ABORDAGENS)**
PRODUÇÃO	1. Análise dos aspectos tecnológicos 2. Análise dos aspectos econômicos-empresariais 3. Análise dos aspectos culturais e sociais 4. Análise dos aspectos políticos-institucionais
OFERTA	5. Análise dos programas 6. Análise da programação 7. Análise de mercado
CONSUMO	8. Análise dos índices de audiência 9. Análise das escolhas de consumo 10. Análise dos modos de ver 11. Análise dos processos de compreensão 12. Análise dos processos de duração do consumo 13. Análise dos efeitos 14. Análise das relações entrecruzadas do consumo

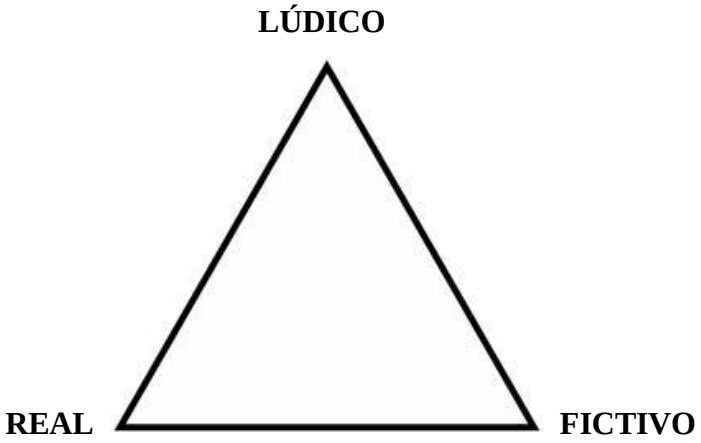
Fonte: Adaptado de Casetti e Chio (1999, p. 23, tradução nossa).

Com base na discussão proposta pelos autores Casetti e Chio (1999), esta tese localiza sua pesquisa teórica e empírica no âmbito da produção (por meio das análises dos aspectos sociais e culturais envoltos na representação das figuras mortas-vivas da minissérie brasileira "*Amorteamo*" e de outras obras nacionais e internacionais em diálogo com ela) e no âmbito da oferta (partindo, de maneira aprofundada, para a análise de um programa em específico já citado aqui). Assim, pelo trânsito harmonioso destas localizações e âmbitos próximos, o processo pela busca das produções de sentido neste trabalho não deve ser confundido com o que os autores italianos classificam como "análise dos processos de compreensão", posto que a particularidade

desse tipo de pesquisa envolve, necessariamente, o campo das audiências e da recepção e, como já se sabe, tal âmbito (o do consumo concretizado nas leituras do público) não é o foco desta investigação.

Por outro lado, o contexto investigativo aqui proposto se materializa precisamente, nos termos de Jost (2007, p. 61-62), a partir dos mundos televisivos, isto é, localizações simbólicas e estilísticas que fazem com que programas como documentários, reality shows, dramas, docudramas etc. possam ser classificados à parte da discussão (quase sem consenso) acerca das aproximações e distanciamentos conceituais sobre os gêneros e formatos televisivos (SALO, 2003). Assim, os mundos da televisão são espécies de "arquigêneros" poderosos o suficiente para distribuir os produtos e processos comunicacionais da TV em ordenação (ou mesmo em uma promessa de relação) a partir da triangulação do mundo real, do mundo fictivo e do mundo lúdico (figura 3).

Figura 3 - Os mundos televisivos



Fonte: Jost (2007, p. 65).

Por mundo real, Jost entende a esfera televisiva na qual a representação da realidade é colocada em sua face mais assimilável empiricamente (como por exemplo nos telejornais, no documentário, na revista eletrônica dominical). Por mundo fictivo, onde esta tese localiza a centralidade de sua pesquisa, Jost compreende a comunicação de tramas ficcionais e de entretenimento (ou seja, telenovelas, filmes, séries e minisséries). E por fim, o mundo lúdico que possibilita um envolvimento de tênues fronteiras entre o real e o ficcional (por meio de pegadinhas, os reality shows, as gags, entre outros programas), como afirma Jost (2007, p. 62-64). "Embora a televisão seja usada de várias maneiras, para muitos propósitos, em diferentes contextos, não há dúvida de que um dos usos mais difundidos é a disseminação de entretenimento dramático", como lembra Newcomb (1991, p. 93, tradução nossa). Dessa forma,

o mundo fictivo é aquele que, no interesse dessa investigação, é o *locus* escolhido para pensar os processos de produção de sentido da minissérie "*Amorteamo*".

Processos, como já discutidos na "Parte II – Objeto Empírico" deste trabalho, que fazem parte do entendimento da televisão enquanto forma textual e representação cultural, isto é, duas das seis facetas da televisão discutidas por Mittell (2010) como o espaço no qual: 1º) reconhece-se a TV como forma textual por meio do caráter *sui generis* do discurso, da narrativa, dos gêneros, dos formatos, dos modos de endereçamento, dos regimes estéticos de visualidade, das formas de registro (gravado, ao vivo, ficcional, factual, lúdico), da sua leitura enquanto documento histórico, dos fluxos, dos processos de estilização, entre outras características peculiares provenientes da emissão televisiva; 2º) reconhece-se a TV como representação cultural quando nela são colocadas em cena reflexos e refrações do mundo, seus valores sociais e, especialmente, um espaço de disputa de sentidos, uma arena de tensões dessas representações. É a partir do compartilhamento dessa visão que se entende as produções de sentido televisivas nesta tese.

Assim, o entendimento de Mittell (2010) acerca da textualidade e das questões representacionais mostra confluência com as discussões trazidas por Larsen (1991, p. 122, tradução nossa) quando o autor dinamarquês explicita que: "O texto, portanto, não deve ser considerado como um objeto segmentado e fechado, com significados determinados e compostos, mas como um campo indeterminado de significado no qual interações entre intenções e possíveis efeitos". Modos de se investigar a televisão como forma textual e representação cultural que, aliados em intensidades distintas às outras facetas da TV, também são preocupações de outros autores com interesse pela temático fora do Norte Global, como atestam as pesquisas do moçambicano Miguel (2008), da sul-africana Mhlambi (2012) e do costa-marfinense Sawadogo (2019).

8.3 Procedimentos metodológicos

Nesse sentido, pensando o *locus* de observação da abordagem qualitativa, é importante assinalar, o *particular* e o *geral* produzem buscas distintas em qualquer tipo de pesquisa, de acordo com os procedimentos de análise escolhidos e aplicação localizada deles. Por outro lado, tendo em vista que são as peculiaridades deste caso em específico que nos interessa, como lidar então com a questão do universo pesquisado? Ou o que é dado a conhecer neste *corpus*? Uma

possível saída às questões práticas de secção e junção das partes analisadas é o trabalho conjunto entre os seguintes procedimentos: a) a questão estilística televisual por meio das dimensões descritiva e analítica; b) a dimensão estética verbo-visual da análise de imagem em movimento (adaptada para este fim); c) a análise narratológica diegética; e, finalmente, d) a análise a partir dos articuladores funcionais da ficcionalidade televisiva.

8.3.1 Dimensão descritiva e dimensão analítica

As dimensões descritiva e analítica fazem parte do processo de entendimento do estilo na televisão, como apontam Butler (2010) e Rocha (2016), ou seja, são esferas de compreensão da superfície apreensiva da materialidade audiovisual. Na realidade, são as três as dimensões apresentadas por Butler: para além das duas citadas anteriormente, a dimensão avaliativa é colocada como possibilidade, todavia, ela é deixada de lado nessa tese justamente porque "[...] ainda não há normas estéticas sistematicamente definidas que possam guiar a avaliação da televisão", como afirma Rocha (2016, p. 34). Logo, para não incorrer no erro de imposição de julgamentos arbitrários sobre produtos/processos de qualidade *versus* outros sem qualidade (BUTLER, 2010), a dimensão avaliativa não é apresentada aqui como procedimento metodológico.

Por outro lado, a dimensão descritiva é apropriada como o espaço de discussão mais preliminar da análise. "A descrição do estilo exige que o analista opte por uma compreensão bem definida do que é estilo e como ele funciona na televisão", lembra Rocha (2016, p. 31). Algo que necessariamente precisa saber descrever como as imagens, os sons, as composições fotográficas, os ângulos, os movimentos e tudo aquilo que envolve "[...] a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados" (BUTLER, 2010, p. 15, tradução nossa). Porém, a descrição demanda explicitar o contexto no qual ela é feita e, além disso, ela é apenas o ponto de partida do processo de compreensão das convenções estilísticas:

> O que significa dizer que a mesma atenção que roteiristas, diretores, cinematógrafos, editores, e demais profissionais dedicaram à construção de um texto deve ser empregada na desconstrução do mesmo. [...] Contudo, a descrição evidencia as características formais de um produto em virtude do objetivo final da análise. A descrição inicia a interpretação, ou seja, sua função é promover a análise (ROCHA, 2016, p. 31).

Já a questão da dimensão analítica diz respeito a como as "[...] suposições explícitas ou implícitas sobre os propósitos do estilo e suas funções no texto servem de base para a análise do estilo em televisão", assinala Rocha (2016, p. 31). Em outros termos, é um passo adiante da descrição que envolve, de maneira bem mais aprofundada, o nível das intepretações a partir de duas direções que se confluem: 1) a identificação dos padrões de elementos estilísticos; e 2) as relações possibilitadas entre os próprios padrões evidenciados. Dessa forma, esta dimensão caminha para buscar os entendimentos da tessitura televisiva com foco a destacar as funções que o estilo plasma na trama, isto é, funcionalidades múltiplas e combinatórias que podem perpassar, por exemplo: denotação, expressão, simbolização, decoração, persuasão, chamamento e interpelação, diferenciação e significação - especialmente, quando as questões do "ao vivo" entram em cena (ROCHA, 2016, p. 32). Desse modo, aliando a dimensão descritiva à analítica, a pesquisa proposta aqui buscar entender de que forma os regimes de construção da televisualidade se dão a ver nos processos de produção de sentido da minissérie "*Amorteamo*".

8.3.2 Dimensão estética verbo-visual

Com foco especificamente no campo da audiovisualidade televisiva, o Método da Análise de Imagens em Movimento foi desenvolvido por Diana Rose (2002) por meio da perspectiva qualitativa. Dentro desse método, a autora britânica destaca a importância de se pensar a dimensão estética verbo-visual como parte preponderante das gramaticalidades da mensagem e dos códigos televisivos (afirmação reforçada também pelo estudo da argentina Borkosky (2016, p. 69, tradução nossa). Como todos os métodos que necessariamente precisam dialogar com as demandas exigidas pelo objeto de pesquisa, pela problematização central e pelos objetivos geral e específicos, o trabalho trazido por Rose é colocado aqui a partir de um tensionamento que leva em conta as possíveis limitações e ampliações do método a outros objetos empíricos ainda não pesquisados. É dizer que, para além do contexto televisivo de aplicação (o cenário brasileiro e não o britânico), é necessário também realocar as ideias de Rose (2002) por meio do entendimento que:

> Os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura (ROSE, 2002, p.343,

tradução nossa).

Entretanto é bom salientar também que: “Nunca haverá uma análise que capte uma verdade única do texto. [...] não há um modo de coletar, transcrever e codificar um conjunto de dados que seja ‘verdadeiro’ com referência ao texto original” (ROSE, 2002, p.344, tradução nossa). O que rememora a imparcialidade dos olhares colocados na pesquisa, a não objetividade e a incompletude desta análise. Assim: “Em vez de procurar uma perfeição impossível, necessitamos ser muito explícitos sobre as técnicas que nós empregamos para selecionar, transcrever e analisar os dados. Se essas técnicas forem tornadas explícitas, então o leitor possui uma oportunidade melhor de julgar a análise empreendida “(ROSE, 2002, p. 345, tradução nossa). Logo, pensar a minissérie “*Amorteamo*” a partir da dimensão estética verbo-visual é direcionar o olhar analítico para produzir sentido em materialidades empíricas apreensíveis como o figurino, a caracterização, a gestualidade e a presença do corpo em cena, o cenário, a produção de arte, a fotografia, os planos, as sonoridades musicais, as expressões linguísticas, os sotaques, a linguagem coloquial/formal, entre outros pontos.

De maneira mais explícita, a transcrição é feita de forma a descrever os elementos citados anteriormente como partes da dimensão estética verbo-visual (a partir da vinheta de abertura, dos personagens e das sequências cênicas analisadas). Por sua vez, a codificação se sustenta no nível da interpretação, isto é, a partir da transcrição são reconstruídos os elementos que possibilitam a análise observável dentro do contexto da mensagem e dos códigos. Em outras palavras, associa-se a dimensão descritiva e analítica de Butler (2010), respectivamente, aos processos de transcrição e codificação pertencentes à dimensão estética verbo-visual de Rose (2002). Por isso, ainda que, por motivos pragmáticos, aqui se faça uma rápida separação conceitual entre a dimensão que trata particularmente da visualidade em relação à dimensão que observa com mais afinco a sonoridade, no fim das contas, é fundamental que a empiria seja tensionada pelo entendimento de uma dimensão intrinsicamente verbo-visual, isto é, da mesma forma que a produção oferece ao espectador um produto que (no momento de sua fruição não apresenta separações nítidas entre o campo sonoro do visual, mas os comunga como uma “coisa” só) também desse modo a análise precisa se atentar para perceber como o som e a imagem agem sempre em conjunto para produzir sentido na minissérie em questão.

8.3.3 Análise narratológica e articulações da ficcionalidade televisiva

O campo da análise narratológica entende-se aqui a partir de uma perspectiva pós-clássica, isto é, análises que compreendem o estudo da narrativa além de um viés estruturalista no qual o famoso "fechamento do texto" não dava espaço ao pesquisador que intentava se aventurar à parte do estudo das estruturas imanentes das narrativas, da composição e das correlações entre ação real e ação representada, como especifica Baroni (2007)[74]. Assim, a análise narratológica é colocada como meio de apreensão empírica da minissérie "*Amorteamo*" em pelo menos cinco aspectos: tempo[75], espaço, tom, instâncias narrativas e referencialidades.

O tempo é visto sob duas formas: os modos de análise do tempo e as funções do tempo na narrativa (REUTER, 2007, p. 56-58). Os modos de análise são dispostos em: a) categorias temporais convocadas; b) modo de construção do tempo; e c) importância funcional do tempo. Já as funções temporais são colocadas em sete possibilidades: 1) fazer a fixação realista ou não da narrativa; 2) determinar a orientação temática e genérica narrativa; 3) qualificar os lugares, ações e personagens de maneira direta e indireta; 4) estruturar e distinguir os grupos de personagens; 5) marcar as etapas da vida; 6) facilitar, dificultar e determinar as ações; 7) contribuir para a dramatização das narrativas.

O espaço, igualmente, também é visto por meio dos modos de análise de espaço e suas funções narratológicas (REUTER, 2007, p. 51-55). Os modos de análise espacial são: a) categorias de espaço convocadas; b) número de lugares convocados; c) modo de construção dos lugares; d) importância funcional dos lugares. Por sua vez, as funções espaciais são postas em oito aspectos: 1) definir a fixação realista ou não da narrativa; 2) determinar a orientação temática e genérica narrativa; 3) descrever a personagem por metonímia; 4) descrever a personagem por metáfora; 5) anunciar de maneira indireta a sequência dos acontecimentos; 6) estruturas grupos de personagens; 7) marcar etapas na vida e nas ações; 8) facilitar ou dificultar a ação.

O tom diz respeito ao que Jost (2007, p. 65-66), especificamente no território da

---

[74] Em "*La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*", Baroni (2007) ainda destaca que a compreensão das funções narrativas envolve, portanto, não apenas análises literárias, linguísticas e semióticas, mas também a potencialidade de análises cognitivas e da psicologia das emoções como forma de avanço às modalidades mais clássicas da narratologia.

[75] Opta-se aqui, ao falar de tempo e espaço na narrativa, pela perspectiva narratológica pós-clássica, logo, nesse espaço não se deve confundir as questões espaço-temporais como sinônimos do importante e complexo termo bakhtiniano de "cronotopo" (conceito este que, nesta tese, não é discutido teoricamente e nem operacionalizado metodologicamente).

mensagem e dos códigos, coloca como as maneiras múltiplas e independentes pelas quais a emissão se dirige aos mundos (real, fictivo e lúdico) da TV. Essas maneiras (tom irônico, tom insolente, tom cômico, tom sério, tom cínico, tom emotivo etc.) conseguem, assim, distinguir "as ficções das diferentes emissoras. [...] Não se pode confundir, portanto, tom e mundo [...]. O tom é um componente que se ancora principalmente no animador [ou apresentador/repórter], para as emissões que advêm do mundo real e lúdico, ou nos personagens, no caso da ficção", relembra Jost (2007, p. 66).

Na área das instâncias narrativas, seja pelo modo de "contar" ou "mostrar", é possível ver como os tipos de narração se colocam em abordagens diegéticas, a saber: 1) narrador heterodiegético (passando pelas perspectivas do narrador, da personagem e da "neutralidade"); 2) narrador homodiegético (passando pela perspectiva do narrador ou da personagem) (GENETTE, 1995; REUTER, 2007; BORKOSKY, 2016; JOST, 2016b). Vale ressaltar, como afirma Borkosky (2016, p. 29, tradução nossa), que a dificuldade para definir as instâncias narrativas do discurso televisivo se origina na diversidade de códigos que intervêm na construção do enunciado, das marcas de subjetividade, dos limites e dos modos de enunciação de cada enunciador (a pensar nos roteiros, nas edições, na produção do material audiovisual, nos atores e em várias outras pessoas que participam de todo o processo constitutivo estético da obra). Nesse sentido, relaciona-se aqui, teoricamente, a instância narrativa ao que Baroni (2007, p. 18, tradução nossa) chama de "tensão narrativa", isto é, "[...] tensão é o fenômeno que ocorre quando o intérprete de uma história é incentivado a esperar por um resultado [...]. A tensão narrativa será assim considerada como um efeito poético que estrutura a narrativa e nela reconheceremos o aspecto dinâmico ou a "força" do que costumamos chamar de enredo".

Por fim, as referencialidades indicam o mundo no qual se assenta a narrativa (REUTER, 1995, p. 154) e os textos com os quais a trama principal se dirige ou se envolve (REUTER, 1995, p. 167). Justamente por se saber, de antemão, que o mundo narrativo da minissérie "*Amorteamo*" se assenta no fantástico, logo, a referencialidade dele não pressupõe um vínculo representacional "fidedigno" ao realismo natural ou nem mesmo se preocupa em dotar de verossimilhança sua trama com um "efeito de real". Dessa forma, o que interessa aqui, é a referencialidade da narrativa com outros textos, especificamente, no campo da transtextualidade — como Genette (1995) preferiu nomear o que comumente se entende por intertextualidade em Kristeva (1974). Logo, para Genette (1995), como relembra Reuter (2007, p. 168-176), é possível pensar as referencialidades em: intertextualidade (citação, plágio e alusão); paratextualidade; metatextualidade; hipertextualidade; e arquitextualidade. Finalmente, dessas cinco potencialidades referenciais, a intertextualidade é vista aqui como aquela que mais

mobiliza a análise narratológica.

Por conseguinte, as articulações que promovem a ficcionalidade são vistas por Balogh (2002) e Borkosky (2016) como fundamentais ao desenvolvimento do enredo a partir da relevância que a visualidade, a sonoridade e o ritmo operam na textualidade e na gramaticalidade presente na TV. É válido ressaltar que as autoras transitam por entre as discussões sobre a narratividade e a discursividade em intensidades distintas, mas confluentes, ao propor os articuladores da ficcionalidade televisiva. Como Balogh (2002, p. 69) aponta: "O nível discursivo opera sobre os mesmos elementos que a análise narrativa" ao retomar aspectos "como a cobertura figurativa de conteúdos narrativos, os temas, mecanismos de delegação de saber, modos de organização dos atores, da espacialidade e da temporalidade etc.". Já Borkosky (2016, p. 17, tradução nossa) afirma que:

> [...] no discurso audiovisual a imagem e a representação tendem à polissemia, tanto que a ambiguidade do diálogo, como fator do enunciado, está restrita porque é o elemento que define e abre vias de leitura e interpretação da ação [...]. Na "superfície textual" analisamos os significantes de acordo com uma classificação que tem em conta sua manifestação sensorial, seu modo de articulação e de ordenamento no discurso audiovisual.

Novamente, a visualidade e a sonoridade são vistas como articuladores ficcionais da televisão de importância ímpar no processo de produção de sentidos. A visualidade é colocada sob dois vieses: o da imagem em movimento e o dos signos gráficos. Enquanto a imagem em movimento compreende os planos e os campos, os signos gráficos, em outra via, vislumbram a explicitação de conteúdos escritos dispostos na tela (cartas, letreiros, placas e, mais recentemente, a disposição ilustrativa de mensagens trocadas por personagens, em seus celulares, que aparecem representadas na tela em uma relação de imersão e cumplicidade com o espectador na trama), afirma Borkosky (2016, p. 17-20, tradução nossa). Por outro lado igualmente relevante, a sonoridade abarca tudo aquilo que é relativo à percepção auditiva da obra e, dessa maneira, ela é distribuída em vozes, ruídos e música. A música, por sua vez, se subdivide em elemento paratextual da ação, elemento paratextual da história e elemento textual (BORKOSKY, 2016, p. 21-23, tradução nossa).

Ritmo é visto por Balogh (2002, p. 78) como um fenômeno estético que permite a manifestação periódica e regular de elementos conformadores da estética, algo que pode ser apreensível pela frequência, isto é, possibilidades de captação da atenção do espectador por meio da aceleração ou da distensão/dilatação da vagarosidade presente na cadência temporal. A autora retoma os estudos de Calabrese (1987) e García Jiménez (1996) para apontar ainda que: "Muito embora ao assistir a televisão o espectador não se encontre numa sala escura, ele

está numa relação de proximidade, de familiaridade igualmente enganosa como essas imagens que se tornam hipnóticas de outro mundo" (BALOGH, 2002, p. 78). Finalmente, por excesso simbiótico entende-se como as cosmovisões melodramáticas, carnavalescas e fantásticas operam (em uma lógica conjuntural) sobre o objeto empírico de modo a mostrarem elementos visíveis e apreensíveis desse excesso por meio das tematizações, das representações e, mesmo, dos conteúdos colocados em pauta nas tramas.

8.3.4 Critérios de recorte e processos de visualização das análises

A processualidade do recorte incide sobre a seleção das personagens e das sequências cênicas (já que a vinheta de abertura, dada o tamanho diminuto, é analisada em sua integralidade). Assim, o critério de recorte acerca das personagens escolhidas para análise se dá pela relevância de atuação de cada uma delas nas relações diegéticas do *plot* e *subplot*, excluindo-se, assim, aquelas que estão apenas nos vínculos terciários (com base nas discussões trazidas por Hamon (1983 *apud* SEPULCHRE, 2011) sobre a noção de "faixas sistemáticas das personagens" e, por extensão, na construção de um fluxograma de inter-relações diegéticas feito para esse fim metodológico e analítico).

Já o critério de recorte das sequências cênicas[76] ocorre pela manifestação do excesso em três possibilidades apreensíveis empiricamente, ou seja, são selecionadas as sequências cênicas nas quais as cosmovisões do excesso são vistas, de maneira explícita e observável, necessariamente a partir de: 1) o excesso como conteúdo representado; 2) o excesso como estrutura de representação; e 3) o excesso como tematização, tal qual Calabrese (1987) e Dumoulié (2007, 2014) os definem. Em outras palavras, a seleção das cenas não diz respeito, por exemplo, à importância delas na construção do arco dramático enquanto sequências que sustentam o clímax ou a apresentação do conflito (logo, as questões de ordem narratológica são observadas apenas *a posteriori* e não *a priori* nesse *corpus*), mas sim na presença empírica combinatória das três principais cosmovisões do excesso.

Dessa forma, levando em consideração o que Jensen (1991) aponta na distinção dos

[76] As sequências cênicas são entendidas aqui não apenas como o desenrolar linear de cenas em um mesmo capítulo, ao contrário, as cenas podem estar dispostas por mais de um capítulo em específico e, por tratarem de um tema correlato e delineador daquele arco dramático em particular, elas são reagrupadas em conjunto para a análise. Assim, como os quadros sintetizadores demonstram mais à frente, há cenas coletadas de capítulos diferentes que, pelo fio narrativo constante, são reunidas em um único bloco de análise.

princípios que regem as ciências naturais e as ciências humanas (especialmente, a partir do campo comunicacional), os critérios de recorte das personagens e das sequências cênicas procuram ter como foco principal as potenciais formas pelas quais o sentido ocorre internamente na trama. Por conseguinte, o processo de análise tem caráter exegético (ele procura descrever, explicar e interpretar) fazendo com que as questões da dimensão descritiva e analítica (estilística e esteticamente falando) também possam fazer parte não apenas do movimento posterior de "dissecação" das personagens e sequências de cenas já fragmentadas, mas, ao contrário, que elas possam ser uma preocupação desde já na seleção inicial do que se irá analisar.

Já as análises que dizem respeito aos fios dialógicos internos (intertextualidade/interdiscursividade) e externos (sentimentalização do morto-vivo na ficção seriada) ocorrem sem nenhum recorte prévio: os que as direciona são os paralelismos encontrados no tensionamento teórico-metodológico das discussões trazidas pelos autores e autoras ainda na Parte I – Objeto Empírico. Desse modo, coloca-se sob análise não apenas a correspondência entre o que a literatura acadêmica fala e o que o objeto demonstra ser possível de ser encontrado em sua materialidade, mas, em especial, o que o objeto empírico apresenta de peculiar em relação aos seus elementos e à sua complexa riqueza estética ainda não discutida por nenhum autor ou autora.

Seguindo um raciocínio de facilitar a compreensão dos achados das análises, a distribuição descritiva e interpretativa de cada uma das três principais análises (sobre a vinheta, sobre as personagens e sobre as sequências cênicas) são sintetizadas em quadros (contendo *frames* junto às palavras-chave/expressões/frases curtas) e *frames* isolados denotando lacônica e visualmente os elementos mais relevantes ao leitor. Por outra via, os achados das outras duas análises secundárias (sobre os intertextos/interdiscursos e os diálogos possíveis entre "*Amorteamo*" e outras obras serializadas que abordam a sentimentalização do morto-vivo) são dispostos no decorrer da análise por meio de *frames* ilustrativos e, somente em casos específicos, por meio de quadros sintetizadores dos principais elementos encontrados na análise.

9. ANÁLISE

As análises do objeto empírico são empreendidas neste capítulo a partir de dois graus de importância, isto é, as análises primárias que objetivam responder à pergunta problematizadora da tese ("Como são apresentados os processos de produção de sentido da minissérie "*Amorteamo*" a partir da combinação simbiótica entre as cosmovisões melodramáticas, carnavalescas e fantásticas presentes na ficção televisual em estudo?") e, dessa forma, comprovar ou não a hipótese central da investigação (a saber, a afirmação de que o excesso é o elemento simbiótico que une o melodrama, a carnavalização e o fantástico como cosmovisões fundantes e compartilhadas na diegese de "*Amorteamo*"). Já as análises secundárias intentam dar conta da apreensão da complexidade das produções de sentidos alheias à questão do problema de pesquisa, mas que, dada a riqueza da obra analisada, precisam ser levadas também em consideração (logo, elas buscam continuar e finalizar o processo de modelagem do objeto iniciado na Parte I desta tese por meio de observações ligadas às questões da intertextualidade e sentimentalização temática da figura morta-viva).

Por sua vez, as análises secundárias da minissérie "*Amorteamo*" são subdivididas em dois movimentos complementares: o primeiro é voltado para perscrutar as produções de sentido intrínsecas à obra (ou seja, aquelas voltadas para o universo diegético interno do objeto de estudo em correlação com os intertextos provenientes do campo cinematográfico e televisivo) e o segundo, por sua vez, é voltado para a identificação das produções de sentido extrínsecas à obra (ou seja, aquelas que buscam compreender os diálogos externos da minissérie com outras ficções seriadas que abordam a temática estrutural da sentimentalização do morto-vivo como elemento comum de "*Amorteamo*" e outras 11 séries/minisséries produzidas por países como o Brasil, EUA, França, Reino Unido e Austrália).

9.1 Análise I - Vinheta de abertura de "*Amorteamo*"

A importância de se analisar a vinheta da abertura como parte vinculada à diegese da minissérie está no que Negri Filho (2017, p. 79) apresenta como "criação imaginativa e artística" que, mais do que apenas informar discretamente o conteúdo da obra audiovisual, dá ao audiovisual televisivo várias possibilidades de rica fruição estética. E, assim como o autor

aponta, a construção da vinheta de "*Amorteamo*" encaixa-se na ideia de uma "linguagem que é híbrida, não de imagens captadas ou de imagens produzidas por computador (animação), mas de múltiplos recursos sobrepostos que permite aos audiovisuais uma nova experiência" (NEGRI FILHO, 2017, p. 79). Na minissérie em questão, a vinheta de abertura volta a colocar em pauta seu caráter simbolizador da história que prenuncia, sem deixar de lado, contudo, as representações visuais com o propósito de ornamentação ilustrativa, isto é, junto à simbolização sintetizadora da trama a vinheta também expressa sua forma estilística tal qual as outras manifestações originárias de seu processo de criação e evolução (como as iluminuras nas escrituras medievais) já o eram (AZNAR, 1997 *apud* SCHIAVONI, 2012, p. 14). Logo, para além de se mostrar como um mero "apêndice" da obra televisiva, a vinheta deve ser analisada pelo viés de como "[...] a originalidade e a inventividade tornam-se pré-requisitos para que as vinhetas desempenhem seu papel de 'cartão de visitas', de modo atraente, instigante e mnemônico", afirma Guimarães (2007, p. 142). Nesse sentido, é importante relembrar que:

> [...] o trânsito dos textos poéticos é expandido a outras áreas ligadas às imagens em movimento, o que faz a intricada relação entre palavra e imagem passe a ser trabalhada, com mais freqüência, em criações poéticas híbridas produzidas em novos suportes e, mais ainda, nas aberturas de filmes e nas vinhetas televisivas (GUIMARÃES, 2007, p. 141).

Por conseguinte, na dimensão descritiva, pelo processo de transcrição, nota-se que o *storytelling* da vinheta é centrado na ideia do ciclo da vida e na tônica de que o amor resiste para até depois da morte. A cena inicial apresenta um solo de aparência fértil, com folhas, pedras e pequeninos galhos secos dispersos ao redor. O espaço relembra o mangue, tendo como fundo o reflexo pouco nítido da água que corre próximo dele. Em uma velocidade acelerada (ao estilo *time lapse*) uma rosa vermelha, vivaz e cintilante (aparentando expelir pólen) inicia seu crescimento nesse solo e rapidamente é colhida por pelas mãos de um homem vestindo um terno/camisa preta de longas mangas. Após colher, ele dá a rosa para uma mulher de vestido branco/ocre, de cabelos longos, como oferta de gentileza e amor. Em entrevista publicada no canal da Globo no Youtube, Flavio Mac (GLOBO, 2015) que, junto a Alexandre Romano, fez parte da direção e direção de arte da vinheta de abertura de "*Amorteamo*"[77], afirma que:

[77] A ficha completa da equipe por trás da vinheta é a seguinte: Empresa: Rede Globo; Direção Criativa: Sérgio Valente e Mariana Sá, Direção: Flavio Mac e Alexandre Romano, Direção de Arte: Alexandre Romano e Flavio Mac, Roteiro: Flavio Mac, Fabricio Duque, Alexandre Tommasi e Monica Tommasi; *Concept Moodboards*: Koi Factory; Modelagem 3D: Flavio Mac, Koi Factory, Gustavo Duval e Wanderson Andre; Animação 3D: Flavio Mac e Renan Moraes; Efeitos de animação 3D: Flavio Mac e Felipe Lobo; Luz e materiais 3D: Flavio Mac, Pós-produção e *grading*: Flavio Mac, Logotipo: Fabricio Duque, Produção: Orlando Martins e Fernanda Deway; Gerência de contas: Carla Sá, Suzana Prista e Fabienne Verbicaro. Disponível em: <https://vimeo.com/127815821>. Acesso em: 15 fev. 2020.

> A minissérie fala sobre mortos que voltam do cemitério. Então, a gente queria representar esse ciclo da vida nessa abertura. A gente teve essa ideia de representar isso com a rosa, porque a rosa é um objeto que você dá para sua amada [...] e é um objeto que você põe no túmulo da pessoa, do seu ente querido que morreu.

Ainda na dimensão descritiva, é possível ver que, depois de um rápido giro, a desempenhar a função de representar a passagem do tempo, a rosa continua no centro (sendo segurada pela mulher junto ao seu peito) e ambas, mulher e flor, começam a ganhar tons mais envelhecidos: o vestido que antes era branco desfaz-se em pedaços e agora se torna uma mortalha preta. O corpo da mulher é deitado na cova, seu sepultamento ocorre e a rosa repousa sobre o seu ventre. A terra encobre gradualmente todo o corpo e a flor vai se decompondo aos poucos — da mesma maneira que as borboletas que sempre estiveram pousadas em sua pétala. Depois de o cadáver ser completamente oculto pela terra, a rosa vermelha, vivaz e cintilante renasce no chão, como na cena inicial, e junto de si as mesmas borboletas aparecem ao lado esquerdo e direito de suas pétalas. A duração total da vinheta é de 42 segundos e, pelo processo de animação, relembra um plano-sequência (isto é, sem cortes de cenas ou inserções/justaposições de outros tomadas de cenas configuradoras da narrativa).

Por isso, pensar a vinheta de abertura da minissérie "*Amorteamo*" faz com que se retome a relevância dos elementos que perpassam a ideia de *campo* e *fora de campo*, isto é, como o que as combinações audiovisuais propriamente dizem, representam, contam e mostram (pelo *campo*) e aquilo que a vinheta não dá ver explicita e visualmente, mas que o imaginário e o estoque cultural dos espectadores conseguem completar e dar seguimento (pelo *fora de campo*) aos processos de produção de sentido (GUIMARÃES, 2007, p.145). Assim, como um anúncio do *plot* central que fará parte do enredo, a vinheta de abertura coloca em diálogo as questões da vida e da morte, dos amores impossíveis (que resistem ou não após a morte) e o espaço soturno no qual as cenas são registradas. Tudo isso é um anúncio do que se pode esperar da trama, como uma janela que aproxima e liga o espectador ao interior da história. Como ressalta Flavio Mac (GLOBO, 2015):

> A maior diferença desse trabalho para outros que a gente já fez é que ele é todo feito em 3D, mas ele não tem cara de 3D: o pano [das roupas das personagens] é feito em 3D e com texturas de panos reais; quando a luz passa pela câmera você vê que a lente tá toda suja (algo que aconteceria numa lente real); a flor nem sempre está em foco perfeito (a gente erra o foco das coisas de propósito para parecer o erro humano real de uma filmagem de verdade).

Assim, as características da dimensão estética verbo-visual, em uma leitura da dimensão analítica (codificação), destacam uma simulação de animação em *stop motion* a partir de computação gráfica 3D que apresenta figuras humanas sem rosto, apenas em um recorte que

vai de uma altura logo abaixo dos ombros para baixo até a cintura. Acerca da estratégia de se usar animação na vinheta, Alexandre Romano (GLOBO, 2005), diretor de arte, explica que: "Às vezes as pessoas associam a animação com desenho animado para criança e [a vinheta, então,] precisava ser uma animação adulta que contasse a história de uma forma crível e séria". Dessa forma, cenário sugere um mangue ao fundo (com captação de cenas reais do mangue, justapostas no processo de produção, às imagens animadas e geradas por computador). Há um revezamento entre a vivacidade de cores e o escurecimento monocromático (especialmente a partir de tons terrosos) no decorrer da vinheta. Predominam o plano detalhe frontal e o *tilt* e *travelling* que acompanham a centralidade da rosa em seus movimentos durante toda a vinheta. Sobre os elementos que compõem a abertura, Flavio Mac (GLOBO, 2015) revela que: "[...] A gente buscou uma série de outras tecnologias [como] escanear objetos reais. Todas as folhas, galhos e pedrinhas que aparecem são na verdade *scans* de objetos reais [...]".

Outro ponto fundamental no processo de compreensão da dimensão analítica é a sonoridade. Na obra em questão, ela é composta por uma versão adaptada da canção "Altas Madrugadas", de Juliano Holanda com a participação de Marcelo Pretto, música que também faz parte da trama. No ritmo instrumental do maracatu, a letra trata dos acontecimentos das madrugadas, como seu silêncio sombrio e sons pavorosos. Junto à canção que embala a abertura, destaca-se uma voz muito grave como a fazer modulações sonoras que, combinadas a outros sons que se aproximam de onomatopeias, produz efeito semelhante ao do *scat singing*[78]. Os ruídos (lidos como sons/efeitos sonoros aumentados não naturalmente para justamente chamar a atenção sonora do espectador) estão dispostas pela vinheta na seguinte ordem de composição: efeito sonoro do romper do solo (com a intenção de significar o nascimento da flor); efeito sonoro que acompanha a abertura da rosa e o espalhar do pólen (um "tilintar" que significa o esplendor da flor desabrochada); efeito sonoro da flor sendo colhida pelo homem (demonstrando o movimento de arrancá-la do solo); o som do longo folego que a moça toma, em um suspiro romântico, quando recebe a flor; o barulho que acompanha a transição do vestido branco para a mortalha (efeito que lembra o som de roupas sendo rasgadas de maneira abrupta); o som do corpo sendo deitado na cova junto ao processo da decomposição da rosa e das folhas de seu caule; o efeito sonoro da terra cobrindo o cadáver; e, novamente, o efeito sonoro que acompanhou a abertura da rosa e o espalhar do pólen (como na primeira cena que abre a vinheta).

[78] O termo refere-se a um recurso bastante utilizado pelos cantores de *jazz*, que consiste na improvisação de sílabas e palavras *nonsense* no meio da música, com a intenção de criar um som parecido com o de um solo instrumental.

Durante todo o vídeo aparecem os créditos da equipe que por trás da direção, produção, roteirização etc. da minissérie e, próximo ao fim, a partir dos 31 segundos, a identidade visual com o nome da obra vai se desenhando aos poucos (aparecendo primeiro a palavra "MORTE" até mostrar-se por completo (quando, finalmente, são acrescentados o "A" no início e o "AMO" ao fim) o título de "*Amorteamo*", em tons que variam do branco ao cinza, em um ligeiro movimento contínuo das letras (como a tremer muito discretamente). A tipografia vazada lembra uma escrita rebuscada, manual e pintada (ao estilo aquarelado) e o nome "*Amorteamo*", desde já, representa uma dualidade e ambiguidade muito importantes (tema analítico a ser retomado mais à frente). Quando a rosa renasce, o título desaparece da tela (da mesma maneira gradual e lenta que apareceu). Flavio Mac (GLOBO, 2015) afirma que: "A gente não quis fazer uma logomarca 3D, cheia de volumes. [Queríamos] Fazer um negócio mais artesanal mesmo".

O tempo na vinheta de abertura é colocado como modo de análise das categorias de tempo convocadas, em outros termos, é perceptível que o desenrolar temporal se mostra visível pela aceleração e pela elipse. Assim, pensa-se o ritmo da narrativa pela aceleração mostrada no crescimento da rosa (em *time lapse*) como maneira de representação do ciclo natural da vida (e, igualmente, o sobrenatural, como se verá no interior da história). A questão da elipse se mostra durante o movimento de câmera (ao estilo *travelling*) e é acompanhada da visualidade (as transformações da roupa da mulher que vai de amada à defunta) acompanhada da sonoridade (dos ruídos de "rasgos" do vestido que se transforma em mortalha). Tudo isso culmina na transição temporal simbolizadora do que se verá pelos triângulos amorosos e as disputas (na vida e no além-vida) dos protagonistas. Desse modo, a importância funcional do tempo serve aqui para reafirmar a não fixação realista da narrativa e acentuar o seu tom sombrio e soturno, além de marcar as etapas da vida. O tempo como dramatização da narrativa se torna perceptível pela ideia de fora de campo, daquilo que não está na vinheta, mas que o espectador conecta por si mesmo ao entender que que o amor resiste até depois da morte (até depois de muitos anos e de uma impossibilidade física concretizada no universo fantástico: o voltar à vida). A vinheta se inicia com a temporalidade da luz do dia, é perpassada pela escuridão da noite e retoma (com o nascer da flor) o tom claro do sol que abriu a cena. Essa temporalidade é tão relevante a ponto de se usar, de maneira adaptada, a animação da vinheta como forma de apresentar a minissérie em dois *teasers* (de 15 segundos cada) que trazem a seguinte narração: "O amor é o que faz a gente se sentir vivo, nem que seja depois da morte [...]". Nesses *teasers* a apresentação prévia da narrativa é demonstrada de duas formas temporais: o primeiro começa a partir da rosa que é colhida e entregue à moça até o sepultamento desta, e o segundo, fazendo o caminho inverso, inicia-se pelo corpo que outrora foi sepultado e vai, gradualmente, ascendendo, ganhando vida

e cores até chegar ao momento da colheita da flor que, em um movimento contrário, decresce e retorna à terra.

Já o espaço da narrativa, com a mesma importância, centra-se no mangue escuro durante todo o desenrolar da vinheta. De alguma maneira, o espaço do mangue funciona como uma descrição metafórica do tom tétrico que corrobora as ações dos personagens mortos-vivos (especialmente, de Malvina, a noiva-cadáver), como a demonstrar o quão soturno ele e os personagens podem ser. Outra característica fundamental, é como o mangue age, pela metonímia (da parte para o todo), como referência ao espaço no qual a trama do interior da minissérie se localiza, isto é, ele representa um lado ambíguo da Recife presente em "*Amorteamo*": a urbe transita pela representação de uma cidade tropical, ensolarada e viva, ao passo que também se mostra como escura, temível e cheia de mistérios (especialmente a partir de três lugares muito sinistros: o cemitério, a ponte e, novamente, o mangue). Por fim, e por analogia, o espaço da vinheta rememora a estrutura de pertencimento de dois personagens (Gabriel e Malvina) com o espaço da terra (seja pelo sepultamento ou seja pela violação do túmulo, ambos se mostram muito ligados ao espaço da terra no cemitério, por exemplo). Todavia, a função mais importante do espaço (em conexão com o tempo) na vinheta é o anúncio de maneira indireta (pela rosa) da sequência dos acontecimentos (vida-morte-ressureição) que logo contagiará todo o fio narrativo da trama (a volta dos mortos-vivos).

De maneira bem pontual, no campo das instâncias narrativas, destaca-se como a vinheta cumpre sua função de propiciar aos espectadores a experiencia prévia da tensão narrativa (BARONI, 2007, p. 18, tradução nossa), ou seja, ela consegue criar um efeito poético "que [pré] estrutura a narrativa" de modo a demonstrar o dinamismo e a força "do que costumamos chamar de enredo". Por sua vez, no campo das referencialidades, destaca-se a intertextualidade (na modalidade alusão, isto é, de maneira não literal e implícita) pela presença das borboletas na vinheta. Dois momentos parecidos, na temática de trabalho com os mortos-vivos, relembram a questão da borboleta ora como metáfora do renascimento, ora como quebra do ciclo-natural da vida. Assim, a cena ao fim de "*A Noiva Cadáver*" (Tim Burton, 2005) mostra o corpo de Emily, a protagonista morta-viva, se transformando em múltiplas borboletas (mariposas?) que saem em direção à luz do luar. Já a cena inicial da 1ª temporada da série francesa "*Les Revenants*" (Canal+, 2012-2015) — sobre mortos-vivos que voltam misteriosamente para uma pequena cidade francesa como se nada tivesse acontecido antes — apresenta, por meio de uma aproximação gradual da câmera, uma borboleta empalhada que rompe abruptamente o vidro onde estava, retorna à vida (fora de seu ciclo inicial de metamorfose) e abandona uma coleção entomológica da ordem das lepidópteras na parede. Se fosse possível ampliar, de maneira ainda

mais alusiva a intertextualidade, a presença central da flor nos processos de zumbificação (dos desmortos), como aponta Ginway (2016), se dá a ver na literatura brasileira por meio do conto "*Flor, telefone, moça*", Carlos Drummond de Andrade, escrito em 1951, que conta a história de uma moça que costumava caminhar pelo cemitério e, durante um de seus estranhos passeios por lá, tomou para si uma flor. Ao chegar em casa e no decorrer dos dias, a moça começa a ser atormentada por uma voz ("longínqua, pausada, surda) que sempre perguntava: "— Quede a flor que você tirou de minha sepultura?". Depois de muito tormento, a moça enfraquece e, amedrontada, morre ("A moça morreu no fim de alguns meses, exausta. Mas sossegue, para tudo há esperança: a voz nunca mais pediu", diz o autor).

Por meio do excesso simbiótico (em seu viés melodramático), a vinheta discute a rosa vermelha como um símbolo do amor, isto é, é um elemento muito presente no melodrama. Sua presença é tão forte que os nomes "Rosa" e "Rosita" eram repetidamente utilizados para as personagens do protótipo da "namorada" ou "amada" no melodrama latino-americano em sua vertente cinematográfica nos anos de 1950, como afirma Oroz (1999). A simbolização exacerbada, como a comentada por Baltar (2007), se mostra presente pelo reforço da rosa como elemento que sintetiza o amor romântico. A mulher representada na vinheta encaixa-se neste papel de namorada/amada. Além disso, o longo suspiro da jovem ao receber a rosa é a mais pura expressão do ideal de amor romântico em sua manifestação de excesso. A questão do sofrimento humano, se for observado o excesso melodramático a partir de Zarzosa (2015), é mais do que presente quando ocorre a transição (rápida) entre o breve amor romântico e a perda da amada que é enterrada (ou seja, o melodrama como forma de dramatização do inerente sofrimento humano).

Por sua vez, a vinheta de abertura também mostra o excesso simbiótico (pelo viés da carnavalização) pela presença do duplo e por sua coexistência. Na vinheta, a vida e a morte, o claro e o escuro, o branco e o preto (das roupas), a felicidade e a tristeza, corpo em movimento e corpo imóvel, o colorido e o monocromático, a posição em pé e a posição deitada etc. dividem o espaço. Há uma subversão no ciclo tradicional, ainda nas questões voltadas à percepção carnavalesca do mundo, já que as borboletas não passam pelo processo de metamorfose: tal como os mortos-vivos, elas "renascem" da forma como morrem e não como um ovo, lagarta e crisálida. Assim, há um prenúncio da ruptura (e da normalização tida como inquestionável) da hierarquia entre mortos e vivos, em outros termos, a figura do morto-vivo irá estabelecer um "entre-lugar" nos dois polos como a trama, à frente, irá mostrar. Outro ponto de muito destaque é a terra: é nela onde nasce a rosa, é nela onde é enterrada a mulher e é dela que a flor e as borboletas "renascem". Na cosmovisão carnavalesca, a terra (seja vista como túmulo, ventre,

nascimento e ressurreição) possibilita o movimento de regeneração do "baixo material e do corpo". Os tons terrosos ainda reforçam a relevância do elemento terra no desenvolvimento da vinheta. Já a tipografia do título lembra uma rebuscada manuscrita onde se lê "*Amorteamo*". O nome abre brechas para uma leitura dúbia proposital: infere-se tanto "a morte amo" como "amor, te amo".

O excesso simbiótico (por meio da cosmovisão fantástica) age na vinheta de abertura (quadro 6) tentando demonstrar como a questão da centralidade da flor (em uma visão generalista, e não apenas da rosa) é entendida por aquilo que Vax (1974), relembrado por Camarani (2014, p. 46), chama de motivos fantásticos. Mais do que isso, a flor traz uma função poética do "dever da lembrança" da amada que se foi, da lembrança do amor romântico que agora jaz no esquife, isto é, "[...] lembrar-se é fazer voltar à existência um ser, um acontecimento; se é um evento sagrado, a lembrança é um recomeço [...]", ressalta Camarani (2014, p. 164). Ao trazer a discussão sobre o teor fantástico presente na obra do francês Mallarmé, no poema "*Apparition*", a autora destaca que: "Lua, anjos, flores choram em comunhão com o poeta relembrando a amada morta, que evocada, aparece sorrindo" (CAMARANI, 2014, p. 164). A flor, então, é uma evocação do amor, da amada, da morte e do que isso representará no decorrer da trama. Ou como pontua Ceserani (2006, p. 74), no contexto dos procedimentos formais da modalização fantástica, a flor pode ser entendida como o objeto mediador entre as passagens de limite e de fronteira estabelecidas nas experiências em vida e nos conflitos gerados nas experiências do *post mortem*.

Ainda sobre o excesso simbiótico, compreende-se como os procedimentos formais recorrentes se desenvolvem na vinheta de abertura também a partir das elipses e da figuratividade. Assim, as elipses, como já discutidas na parte que trata da temporalidade e do ritmo, demonstram o rápido passar do tempo em segundos (em outras palavras, elas também são essenciais ao procedimento temático da frustração do amor, discutido mais abaixo) e a figuratividade é ressaltada por meio dos recursos que sublinham os elementos gestuais: já que não se vê os rostos dos personagens na vinheta, a presença do corpo é essencial para performar os sentimentos (seja pelo suspiro, seja pelas mãos entrelaçadas e elevadas junto ao pescoço em um gesto de "surpresa" e "felicidade" pela flor recebida etc.). O uso sistemático de elipses no discurso ficcional audiovisual, como muito bem apontou García Jiménez (1996), encontra em "*Amorteamo*" um espaço de intensa reiteração.

Ainda no campo fantástico, observa-se como os sistemas temáticos recorrentes se dão a ver pela presença da noite, da escuridão e do mundo obscuro junto à tematização da vida dos mortos e da frustração do amor romântico. A cena permeada pela escuridão e pelo tom ominoso

do mangue envolve a tristeza e potencializa ainda mais a frustração do amor romântico (seja pela visão do rapaz que vê sua amada morta ou seja pela visão da amada que morre de desgosto por um suposto amor não respondido – como se verá na análise da personagem Malvina). Por fim, é possível pensar no espaço obscuro e temeroso do mangue como um esforço dos roteiristas e da equipe produtora da vinheta de acrescentar algo que representasse a narrativa que se passa em Recife, isto é, uma tentativa bem sucedida de instalação desse pavoroso *locus horribilis* brasileiro (produtor de um efeito amedrontador) por meio dos processos de produção de sentido da tropicalização gótica.

Quadro 6 – *Frames* sequenciais: Análise da vinheta de abertura de "*Amorteamo*"

Fontes: *Frames* (Rede Globo, 2015) / Quadro elaborado pelo autor (2020)

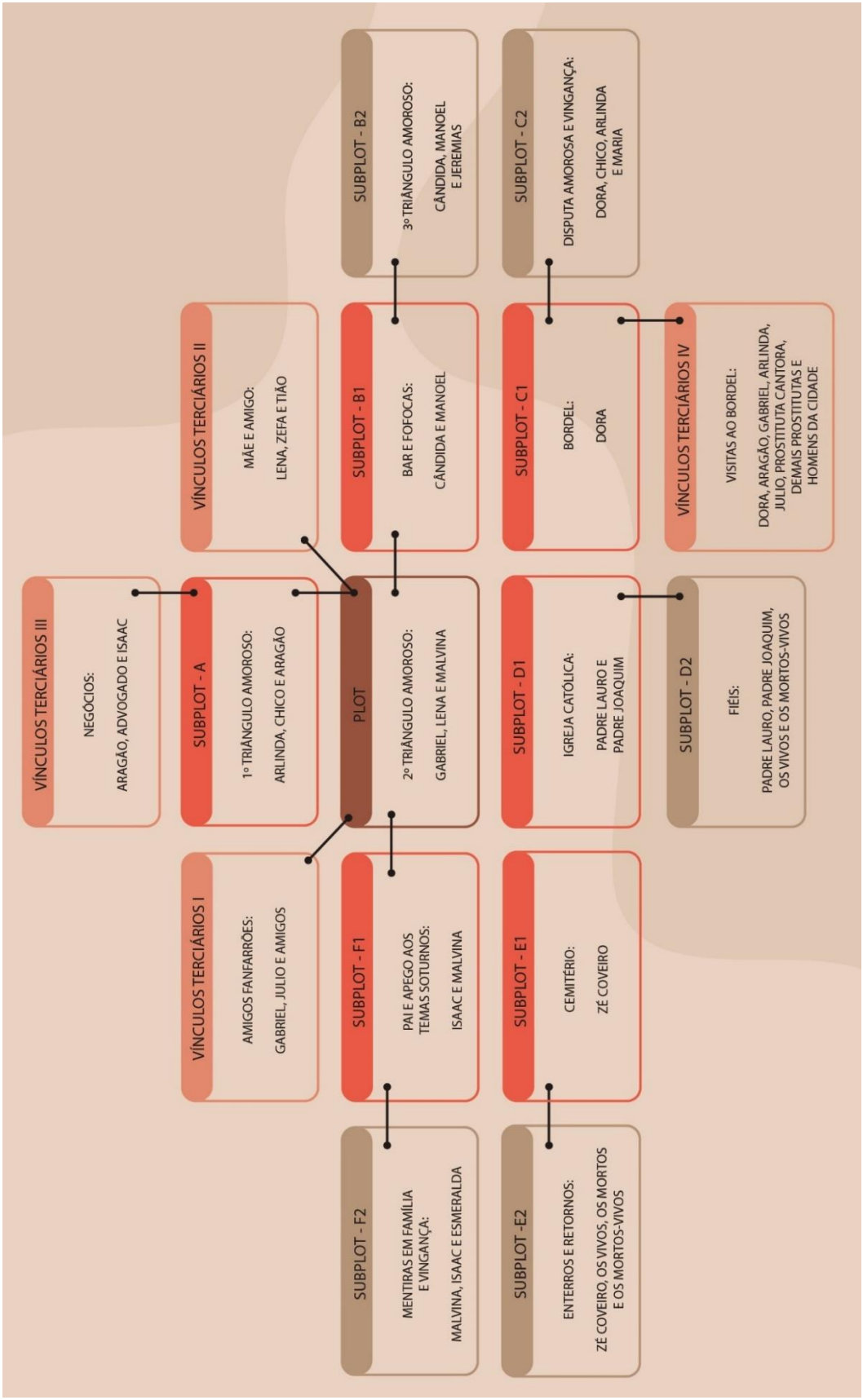
9.2 Análise II - Personagens de "*Amorteamo*"

O critério de seleção das personagens a serem analisadas passa, como já citado anteriormente, pela relevância dramatúrgica destas *personas* dispostas pelos cinco capítulos da trama analisada e, lidos aqui, a partir de sua participação-ligação entre os *plots*, *subplots* e vínculos terciários constituintes da obra. Por isso, por *plot* entende-se a trama principal da minissérie, no que ela se baseia, ou seja, o arco dramático central que dirige toda a diegese. É nele que se concentra o argumento principal da obra e seus protagonistas. O *subplot*, por sua vez, são as tramas paralelas a esse argumento e, por conseguinte, os personagens que fazem parte dessas histórias e se inter-relacionam com o *plot* de modo direto ou indireto. Já os vínculos terciários – em sua maioria formados ora por figurantes, ora por rápidas participações especiais de personagens – são de menor importância e raramente influenciam no andamento da história, apesar de criarem, esporadicamente, zonas de contato entre *plots* e *subplots*.

A imagem (figura 4) ilustra a feitura do mapa das inter-relações entre os personagens (e seus núcleos) dentro da narrativa, deixando transparecer como a diegese televisiva de "*Amorteamo*" se configura nos moldes de uma obra de curta serialidade e, principalmente, demonstra que os poucos núcleos ao mesmo tempo podem ampliar os mecanismos de dilatação do universo diegético (saindo da trama principal) ou, ainda, se utilizar de mecanismos de redução às funções cardinais da narrativa (fixando-se no *plot* e somente na história do triângulo amoroso de Gabriel-Lena-Malvina). Em suma, "*Amorteamo*" apresenta-se como uma obra com elasticidade narrativa, como afirma Périneau-Lorenzo (2016).

Destaque-se ainda que a criação desse mapa de inter-relações é influenciada pelo apoio teórico de Philippe Hamon (1983) e a leitura de suas reflexões por Sarah Sepulchre (2011). Assim, a personagem, em seu contexto cênico, permite "avançar a narrativa [...] ela é o vetor de valores do autor e do leitor" (SEPULCHRE, 2011, p. 117, tradução nossa). Por isso, toma-se como base para esse fluxograma das inter-relações diegéticas as faixas do sistema de personagens (desenvolvidos por Hamon e retrabalhadas pela autora), distinguindo as personagens principais e secundárias que emergem de elementos como qualificação (o retrato de uma personagem que coloca a fruição do telespectador em um horizonte de expectativa) e funcionalidade (as ações da personagem propriamente ditas dentro dos *plots*, *subplots* e vínculos terciários).

Figura 4 – Fluxograma das inter-relações entre personagens e núcleos em "*Amorteamo*".



Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

Por meio desse mapa, então, são escolhidas 12 personagens que compõem relações diegéticas na trama de suma importância para o desenvolvimento dos conflitos e resoluções expostas no arco dramático. Logo, por efeito pragmático de facilitação analítica, essas personagens são subdividas em quatro triangulações (1ª triangulação: Arlinda-Chico-Aragão (*subplot* A); 2ª triangulação: Gabriel-Lena-Malvina (*plot*); 3ª triangulação: Cândida-Manoel-Jeremias (*subplot* B2); e 4ª triangulação: Padre Lauro-Dora-Zé Coveiro (*subplot* D2, *subplot* C2, *subplot* E2)) de maneira a demonstrar não apenas as suas características provenientes das combinações entre as cosmovisões melodramáticas, carnavalescas e fantásticas, bem como os elementos narratológicos e de articulação ficcional que, por ventura, os una em suas constituições dramatúrgicas.

9.2.1 A esposa Arlinda, o amante Chico e o temível coronel Aragão

Na dimensão descritiva, é possível dizer que Arlinda é a representação da mulher dócil e submissa ao marido, o temível coronel Aragão. Justamente por uma vida de opressão ao lado do esposo, ela começa a trama já tendo um caso com Chico, um mulherengo e *bon vivant* da cidade. Ela se mostra muito envolvida pelo amante e, mesmo sabendo que, possivelmente, ele pode ter outros *affairs* por Recife, ainda assim, ela se entrega de maneira apaixonada. Ela engravida de Chico, todavia, por pressão do marido, ela resolve criar a criança (Gabriel) como filho "legítimo" do coronel. Por uma leitura que observa a dimensão analítica, interpreta-se que o tom da personagem transita da esposa *naïf* e emotiva à mulher que amadurece após o luto e se torna forte, mais racionalizada e abertamente dedicada à felicidade do filho (as questões que envolvem o excesso emocional, como explica Schlaeger (2000), aparecem aqui, de forma ligeira, a partir de uma visão negativa quando ele se instaura no corpo de Arlinda (denotando fraqueza, inocência e leviandade) e, somente quando a personagem se livra dele, tornando-se mais dura, as virtudes dela se mostram explicitamente).

Aragão, ainda no que diz respeito à sua descrição, é personificação do ideal coronelista no nordeste brasileiro: é um homem de posses (ainda que endividado, como se verá mais à frente na trama), é respeitado pela cidade, trai a esposa com as prostitutas do bordel e outras funcionárias de seu engenho, mas, ainda assim, exige da esposa a submissão e o encarceramento na vida doméstica. Ele representa muito bem o papel vilanesco do homem castiga a mulher, maltrata o filho (bastardo), mas procura manter a aparência para a sociedade de que a família é

perfeita. É, ao fim, um senhor de engenho arrogante e de modos rústicos, ainda que faça parte de uma certa elite social da cidade. O tom instaurado na representação de Aragão caminha da brutalidade indomada ao tom delirante que o "domestica" à força.

Por sua vez, Chico imprime a representação do amante fanfarrão, canastrão e sem preocupações maiores que o próprio prazer pessoal. Ele tem experiência na malandragem, especialmente, por mostrar-se galanteador, bem vestido e, ao mesmo tempo, conquistador das esposas alheias. De alguma forma, ele também conquista o coração da prostituta Dora, dona do bordel mais famoso de Recife, algo que irá acarretar tragédias futuras para ambos. Com uma vida extremamente hedonista, ele é surpreendido por Aragão, durante um encontro sexual com Arlinda, leva um tiro certeiro e acaba agonizando sobre o corpo de sua última amada. Por sua vez, o tom de Chico é dúbio porque ele, em uma primeira aparição, é um espírito livre, debochado e totalmente direcionado ao prazer, todavia, a sua volta à vida transporta o personagem para um tom de obscuridade e, mesmo, a maldade advinda da cegueira pela vontade de despique.

Pela ótica do excesso simbiótico (especialmente, a partir do melodrama), os personagens representam três dos quatro elementos do quadrilátero melodramático (ausentando-se do trio a figura do bufão). Assim, Arlinda encaixa-se na figura da amada/mocinha, enquanto Chico (de modo ambíguo) desloca-se entre o justiceiro e o vilão. Já Aragão (de modo nítido) fixa-se como o malvado/o vilão. Ainda no campo melodramático, juntos, eles produzem dois dos quatro gêneros básicos: o romance de ação e a tragédia (excetuando-se a epopeia e a comédia), como relembra Martín-Barbero (2009). Outro ponto dentro do excesso simbiótico é a punição da mulher pelo marido traído como uma das marcas do melodrama por meio da evidenciação da moral. A mora oculta (e hipócrita) é desvelada de modo a deixar claro ser aceitável um marido trair a esposa, mas, o contrário, nunca é bem visto.

Ainda pelo excesso simbiótico, vale a pena ressaltar o papel da sonoridade na construção da personagem Arlinda, especialmente no entendimento do excesso melodramático no sentido proposto por Elsaesser (1991, p. 78, tradução nossa), isto é, uma "[...] narrativa dramática na qual o acompanhamento musical demarca os efeitos emocionais". A voz de Arlinda cantando é o primeiro contato do espectador com a minissérie, na cena de abertura, a partir da letra de "*Farol*", de Juliano Holanda: "Desde que você partiu/ Espero/ Do jeito mais sincero/ Que me é possível/ Do jeito mais visível/ Que se pode estar/ Em frente ao mar/ Como um farol/ E a minha sombra vai fugindo ao sol/ Como ponteiros de um relógio [...]". Os versos finais são cantados em dueto, por Arlinda e Chico, denotando como a parceria romântica do casal é acentuada pelo *leitmotiv* que os acompanha em um processo de simbolização exacerbada e pela antecipação,

como as define Baltar (2007). A triangulação (a partir da chegada de Aragão) é também efetivada pelo tom trágico que se inicia com a morte de Chico durante o ato sexual com Arlinda. O efeito sonoro do tiro junto ao sangue que jorra e atinge a câmera, como se o espectador visse a cena em um primeiro plano (pelo ponto de vista subjetivo), reafirma o excesso melodramático das personagens como "sistema de pontuação", em outros termos, ao "[...] dar cores expressivas e contrastes cromáticos à narrativa, [o excesso melodramático] consegue orquestrar os altos e baixos emocionais da intriga", afirma Elsaesser (1991, p. 74, tradução nossa).

Por outro lado, o excesso simbiótico (por meio da carnavalização) se mostra de maneira muito pouco representativa na construção das personagens. O que se pode notar, entretanto, é como a cosmovisão carnavalesca se instala a partir da redistribuição de forças e poderes entre os personagens quando Chico volta do mundo dos mortos. Se antes o coronel Aragão é o representante da força patriarcal e dominadora (sendo, inclusive, o causador da morte de Chico e da punição de Arlinda), a vinda do morto-vivo Chico faz com que a imortalidade da personagem seja ameaçadora ao coronel (causando-lhe delírios) e, num primeiro momento, seja motivo de regozijo da amada antes enlutada. "Ele [o princípio carnavalizador] inverte a ordem, casa opostos sociais e redistribui papéis de acordo com o 'mundo de ponta-cabeça'. O carnaval coroa e destrona; ele arranca de seus tronos monarcas e instala hilariantes resida da bagunça em seus lugares", rememora Stam (2000, p. 89). Assim, a carnavalização coloca em questão a superioridade impiedosa e vingativa de Chico frente a Aragão e o empoderamento destemido de Arlinda ao enfrentar Aragão, denunciando-o à polícia pelo assassinato do amado — reviravolta que ocorre na narrativa somente a partir da quebra da ordem natural da vida, isto é, a partir da volta dos mortos-vivos à cidade (em outros termos, isso reforça o que Stam (2000, p. 84) afirma ao dizer que a cosmovisão carnavalesca é vista como "[...] a festa apreciada depois de encarar a morte; é, para Bakhtin, uma vitória simbólica sobre o medo e paranoia").

A questão do excesso simbiótico (agora, pelo viés do fantástico) também se mostra na figura de Chico em sua demonstração não apenas de um morto-vivo que volta sedento de vingança, mas, principalmente, pelos traços de loucura que o seu personagem começa a demonstrar durante as cenas de tortura psicológica de Aragão. Como afirma Ceserani (2006, p. 83), a loucura faz parte de um dos elementos presentes nos sistemas temáticos recorrentes do fantástico modal: "[...] o tema [da loucura] parece assumir no imaginário fantástico um aspecto diverso. [...] A loucura se transforma em uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser". A transformação de Chico – de *bon vivant* a morto-vivo vingativo – tem pela loucura a transformação não apenas comportamental, mas, também, dos aspectos físicos da personagem pela visualidade: os olhos

se arregalam, o riso é demasiado histriônico e assustador, além dos gestos teatralizados e quase delirantes que o fazem, inclusive, preferir se vingar do que aproveitar a segunda chance que teve em seu amor com Arlinda (fig. 5). Com efeito parecido, mas pela função de punição, o coronel Aragão (fig. 7) acaba se tornando desvairado quando descobre que o homem que matou voltou-se para vingar. Seu estado de loucura vai se intensificando a ponto de causar pena em Arlinda que resolve, em tom piedoso, cuidar do esposo convalido. O fim trágico caminha lado a lado das representações da loucura e, de igual modo, também do tema recorrente do amor frustrado no fantástico: Chico (fig. 6) resolve, já no episódio final, atirar em Aragão (totalmente em estado de demência), mas Arlinda se coloca à frente do esposo e o tiro lhe tira a vida.

Figura 5 – *Frame*: Análise da personagem Arlinda ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

Figura 6 – *Frame*: Análise da personagem Chico ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

Figura 7 – *Frame*: Análise da personagem Aragão ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

9.2.2 O soturno Gabriel, a doce Lena e a tétrica Malvina

A personagem Gabriel se mostra como um jovem melancólico, sem preocupação com os negócios da família, que desde sempre esteve muito ligado aos assuntos soturnos da morte, do cemitério e da vida após a morte (tanto que um dos seus amigos, em uma relação peculiar, é justamente Zé Coveiro). Gabriel acredita ser filho do coronel Aragão, mas, como se sabe, ele é fruto do relacionamento extraconjugal entre Arlinda e seu amante Chico. Crescendo junto ao lado de Lena, o jovem começa a perceber que não tem apenas um carinho fraterno pela moça, mas se encontra perdidamente enamorado da jovem. Os tons que prevalece na construção do personagem Gabriel é, sem dúvida, o lúgubre e melancólico.

Lena, por sua vez, é uma moça simples, de comportamento brejeiro, filha da empregada Zefa que, no início da trama, sai do engenho e vai trabalhar na casa de Gabriel. É feliz e apaixonada pelo rapaz, desconhecendo, em um primeiro momento, as diferenças sociais que separam o filho do patrão da filha da doméstica. Vale relembrar, como se verá na trama, que ela é também filha bastarda do coronel Aragão. Já Malvina é extremamente introvertida, com forte apego aos temas nefastos e da morte. Apaixona-se por Gabriel, num casamento arranjado pelo pai (o judeu Isaac) para suprir as dívidas do coronel. Ela aparenta ser muito depressiva e carente de amor materno, já que sua mãe não fez parte de sua vivência. Ao ser abandonada no altar por Gabriel, a jovem suicida-se.

Observar as personagens, pelo excesso simbiótico (melodramático), numa fase posterior da trama (e dividindo espaço com o trio anterior de Arlinda-Chico-Aragão), mostra que elas também preenchem três espaços do quadrilátero melodramático. Gabriel é o amado/herói que tem seu amor devotado à Lena, que se encaixa na figura da mocinha/amada. Malvina torna-se a vilã que impede o amor entre os dois e busca, de forma obcecada, ficar junto de Gabriel. Com intensidades similares, o trio também apresenta o romance de ação e a tragédia. O amor entre supostos irmãos, Gabriel e Lena, é outro elemento melodramático do amor proibido representando como a moral oculta (BROOKS, 1995) como orientador dos princípios norteadores de identificação dos interditos sociais e culturais. Assim: "[...] no caso crucial, [como] a paixão mais impossível, o incesto aparece como o vértice da pirâmide sentimental" das representações melodramáticas, afirma Sarlo (1985, p. 79, tradução nossa). O suicídio da personagem Malvina frente a um amor não correspondido representa ainda outra faceta do melodrama, pelo modo do excesso: a forma desesperada da subida pelas grades que compõem a ponte, enquanto o rosto marcado pelas lágrimas e maquiagem borrada, junto a um vestido de

nova esvoaçante representam como a dor da personagem é exposta em seu último momento de vida. Ou seja, a personagem em cena está "[...] a proferir o indizível, dá-se voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatiza-se através de suas intensas e polarizadas palavras e gestos [...]", como afirma Brooks (1995, p. 4, tradução nossa).

Lena é a representação máxima da mocinha que sofre, se doa e, se for o caso, se coloca à disposição para o sacrifício do amor (como, já nas cenas finais, ela decide enfrentar Malvina, morta-viva, que tenta obrigar Gabriel a pular junto com ela novamente da ponte sobre o rio). Suas roupas são humildes e rotas (em contraste ao figurino sofisticado de Malvina) como a demarcar não apenas sua classe social, mas como um processo quase de reificação física da simplicidade brejeira que circunda a jovem. Além disso, as questões trazidas por Oroz (1999) e Baltar (2007) sobre a presença do choro como elemento muito natural das tramas melodramáticas encontram em Lena um espaço muito fértil de dramatização. Especialmente pelo excesso visto como antecipação, isto é, o choro é "[...] uma convocação à comoção e à empatia" que, por extensão, promovem a "[...] sensação de suspensão, pois nos colocam à espera do que está para acontecer", ou seja, o duelo que permeia todo o fio narrativo entre a impossibilidade de efetivação do amor romântico recíproco do casal Lena e Gabriel (BALTAR, 2007, p. 126). O tom que demarca a representação de Lena é aquele que transita entre o romântico e à ingenuidade. Algo totalmente contrário ao que se entende pela personagem Malvina que, no próprio nome, já mostra a antecipação (BALTAR, 2007) do "mal", do caráter malévolo que representará em cena (matando, por exemplo, o pai, a mãe e o simplório Zé Coveiro).

O excesso simbiótico (a partir da carnavalização) vê Malvina como uma personagem esférica (ou seja, passa por intensas transformações ao longo da história) que encarna a coexistência dos contrários em si: é a morta-viva que busca seu amor obstinadamente e, por consequência, a vingança às agruras familiares sentidas em vida. Coexiste em sua figura o belo e o feio, a pureza e a sedução, o amor e o ódio. Na carnavalização o "diálogo dos mortos" com os vivos – destaque para os diálogos entre a personagem com Gabriel, Lena, o pai, a mãe e o Padre Joaquim - também demonstra como as hierarquias se rompem e são subvertidas: os mortos são alçados à figura central de protagonismo e promovem mudanças no mundo dos vivos. Nos dizeres de Morson e Emerson (2008, p. 240), as consequências da mortalidade para a personagem, a partir da cosmovisão carnavalesca, desaparecem, logo: ela não tem literalmente nada a perder. E é essa perda de balizamento entre o bom e o mal, a virtude e a maleficência trazida por sua condição de desmorta que provoca na personagem o *plot twist* mais forte da narrativa. Malvina tem, de maneira muito específica, um tom que perpassa a soturnidade e

chega ao tétrico e maléfico.

Por meio do excesso simbiótico (na visão fantástica) percebe-se como os temas da vida dos mortos e da frustração do amor romântico voltam à tona. A questão central da narrativa (a volta dos mortos-vivos iniciada pelo arrependimento de Gabriel que viola o túmulo da noiva suicida) é movida em torno das discussões sobre o *post mortem*. Mais do que isso, a maneira pela qual Malvina é apresentada antes e depois de sua morte mostra uma completa transfiguração da personagem. Antes, a jovem vestia-se sempre de preto, com roupas muito elegantes, mas dotadas de um comedimento que acompanhava os gestos contidos e o tom de voz cálido, ainda que soturno. Após voltar de seu esquife, Malvina ainda está com o vestido branco de noiva, mas encontra-se suja por terra, com o corpo ainda mais pálido, alterando a voz (em tom e ritmo) para representar uma figura monstruosa desejosa de vingança e sangue. A frustração do amor romântico (aliada ao abandono do amor materno) permite tal transformação profundamente comportamental e centrada no regime de visualidade apresentado pela personagem. Assim, pensar a morta-viva Malvina como um ser do limiar no contexto do relato fantástico é algo que se mistura, inclusive, com a própria noção de limite claro entre mundo real e mundo ficcional (algo que se aproxima a um dos elementos trazidos por Ceserani (2006, p. 73) na discussão do procedimento "formal da passagem de limite e fronteira" como uma marca muito própria do modo fantástico).

A teatralidade e o caráter histriônico dos gestos e corpo em cena de Gabriel são elementos muito presentes na formação da personagem. Para além de representar sua obscuridade aos moldes de um verdadeiro poeta, Gabriel veste-se com roupas sempre em tons monocromáticos e mais escuros, demonstrando como a sua dualidade ambivalente (entre o amante apaixonado e o estranho admirador da morte) aproxima-se de uma alusão ao imaginário deixado pelo brasileiro Augusto dos Anjos (1884 – 1914), famoso por tratar do universo tanatológicos em seus poemas, quando este expressa melancolicamente (em "*Vítima do dualismo*") que: "Ser miserável dentre os miseráveis — Carrego em minhas células sombrias / Antagonismos irreconciliáveis / E as mais opostas idiossincrasias! / Muito mais cedo do que o imagináveis / Eis-vos, minha alma, enfim, dada às bravias / Cóleras dos dualismos implacáveis / E à gula negra das antinomias!".

Finalmente, em um diálogo entre a cosmovisão fantástica com a tríade gótica, se fazem visíveis na construção das personagens Gabriel e Malvina dois elementos muito importantes ao desenrolar do arco dramático: os fantasmas do passado que povoam o presente e a representação da monstruosidade como fronteira entre humano e inumano. Gabriel "[...] é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados" (FRANÇA, 2017, p. 117), como as relações

amorosas não permitidas entre a mãe Arlinda e o pai Chico, o amante. Mesmo o tom melancólico e lúgubre da personagem reverbera esse passado conturbado que acompanha a vida do rapaz. Em outra esfera, Malvina, como morta-viva demonstra a simbolização e teor crítico que sua figura aterradora suscita, isto é, a zona limiar entre a humanidade e o monstruoso. Essa relação fronteiriça fica explícita no capítulo 4, quando Malvina arrasta Gabriel para a igreja em uma tentativa de, finalmente, realizar o casamento com a benção de Padre Joaquim. Quando o padre se assusta e sai correndo horrorizado ao ver a morta-viva dentro de sua igreja, a jovem compreende finalmente sua nova condição, se enfurece com antigo noivo e grita: "No que foi que eu me transformei, Gabriel? Numa monstra? Numa aberração? Numa morta-viva?".

Figura 8 – *Frame*: Análise da personagem Gabriel ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

Figura 9 – *Frame*: Análise da personagem Lena ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

Figura 10 – *Frame*: Análise da personagem Malvina ("*Amorteamo*'

Fonte: Rede Globo (2015)

9.2.3 A alcoviteira Cândida, o pândego Manoel e o galanteador Jeremias

Outra triangulação de personagens se instala por meio das inter-relações entre Cândida, Manoel e Jeremias. A personagem Cândida é a caracterização mais caricata da fofoqueira. Ela é dona do bar e, sempre, se apresenta com uma variedade de penteados irreverentes. Viúva de Jeremias, a personagem decide se casar com o cunhado Manoel, com quem toca o bar conjuntamente. O tom que demarca a personagem é o jocoso aliado ao fúnebre: Cândida é a presença constante em todos os sepultamentos e procissões funéreas que acontecem na cidade. E mesmo em situações delicadas e silenciosas como os velórios, a personagem age de maneira chistosa ao alcovitar a vida alheia ou mesmo fazer comentários provocantes sobre o passado dos defuntos em meio aos enlutados.

A personagem Manoel é representada por um homem magro, alto e dotado de um tom jocoso. Junto à frequência de seus comentários engraçados, ele está sempre atento aos acontecimentos da cidade, principalmente às mortes. Já a personagem Jeremias aparece apenas do capítulo 4 em diante, ou seja, já quase ao fim da trama. Ele é galanteador (o tom que predomina é o da sedução) e o primeiro marido de Cândida, sendo, assim, também o primeiro dono do bar que agora o seu irmão comanda. A sua volta do mundo dos mortos, junto aos outros mortos-vivos da cidade, é motivada pela reconquista da esposa e pelo domínio da administração de seu bar. Outro objeto de disputa entre os irmãos é a peruca que tapa o topo da careca de ambos: antes posse de Jeremias, depois de sua morte, ela agora repousa sobre a cabeça de Manoel. Esse elemento disputado, aparentemente ordinário, já antecipa como as personagens dessa análise centralizam suas ações no campo da comédia.

Logo, pelo excesso simbiótico (de matriz melodramática), percebe-se como o espaço do humor nos bufões representa o alívio cômico em meio às situações mais dramáticas ou pesadas (como as que envolvem os temas da morte, dos velórios e dos sepultamentos). Assim, Cândida e Manoel representam as figuras dos bufões/bobos no quadrilátero melodramático: são responsáveis pelo alívio cômico. Preparam o telespectador à transição narrativa de um contexto cênico ao outro e realizam a cadência do arco dramático de modo que as situações sejam concatenadas pelo humor (ainda que anteriormente ocorra o peso dramático ou o suspense/indecisão de algum personagem frente a um conflito). Jeremias junta-se aos dois e, além de também ser bufão, constrói um triangulo amoroso no qual os traços histriônicos dão o tom de uma coletividade cômica (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 168). Além disso, devido à característica de “fofoqueira” de Cândida, esse núcleo também tem o papel de reavivar na

memória dos telespectadores as ações decorridas em outros capítulos ao recontar a narrativa sob seu ponto de vista.

Pela ideia do excesso melodramático como obviedade e antecipação (BALTAR, 2007), o trio de personagens preparam o espectador na transição narrativa de um contexto cênico ao outro. Desse modo, o ritmo das cenas transita entre a música e as sonoridades mais voltadas aos *plots* centrais (com o fio narrativo dos dois triângulos amorosos já analisados aqui) para uma cadência mais leve, de música mais alegre aliada a efeitos sonoros que simbolizam o teor cômico do arco dramático. Assim, as situações encenadas são concatenadas pelo humor e, ao mesmo tempo, não deixam de se conectar as tramas mais dramáticas ou mesmo românticas (como a presença de Cândida e Manoel durante o suicídio de Padre Lauro dentro da igreja, as presenças dos dois nos velórios da cidade, bem como nos casamentos).

O excesso simbiótico (partindo do fantástico modal) é observado de maneira menos intensa na construção das personagens, para além, obviamente da questão da presença do morto-vivo. Contudo, é apreensível empiricamente que o duplo, enquanto parte dos temas recorrentes do fantástico e das poéticas do insólito (CESERANI, 2006; FRANÇA, 2009; ALCALÁ GONZÁLEZ; BUSSING LÓPEZ, 2020), mostra-se aqui pela dualidade expressa pelos irmãos Manoel e Jeremias. O tema do duplo faz com que os textos fantásticos agridam "[...] a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise [...]", afirma Ceserani (2006, p. 83).

Assim, as relações (mesmo que temporárias) de conflito entre os irmãos reafirma a crise instalada pela duplicidade não esperada (ainda mais depois da morte). Em suma, o excesso simbiótico apresenta-se aqui por aquilo que Borelli (2004, p. 57), ao falar da ficção televisiva brasileira em um estudo de recepção, relembra ao destacar os laços que unem o melodramático, o cômico e o fantástico a partir da coexistência de traços dessas três manifestações entre os personagens e os vínculos de projeção-identificação criados com os espectadores. A autora afirma assim que tal *mélange* de territórios ficcionais revela: "[...] traços da comicidade nos costumes risíveis e no tom meio farsesco e bem humorado; a existência de um falso moralismo ou a intensidade de romantismo, que podem conduzir à reflexão sobre o erotismo [...]" (BORELLI, 2004, p. 70). Junto disso, a autora continua, ainda existe: "[...] a presença de coisas fantásticas e de um clima mágico que de tão explícitos não necessitam denominações; o prevalecimento do coração e, mais uma vez, a intensidade do romantismo que garantem o triunfo do melodrama [...]"(BORELLI, 2004, p. 70).

No campo da visualidade, destaca-se como a paleta de cores destinada à construção dos figurinos deste trio é extremamente harmônica (por meio dos tons terrosos, beges e marrons) e,

nitidamente, localiza-os em correlação intrínseca e imediata. A questão das cores e do figurino na industrial audiovisual, como relembra Leite (2015, p. 66), é de grande relevância dado que ao construir a personalidade de uma personagem tanto as cores quanto as vestimentas colocadas em cena necessariamente precisam estar em coerência com a ambientação e com as atitudes que melhor moldam a ação das personagens. Dessa forma, percebe-se que a visualidade das cores, figurinos e caracterizações (especialmente dos penteados/peruca) de Cândida, Manoel e Jeremias são pensadas enquanto elemento compartilhador do tom (cômico-funesto) da narrativa e, de maneira direta, do próprio trio de bufões. Em outros termos: "As escolhas das vestimentas no ambiente de ficção televisiva aparecem, portanto, como um elemento de forte valor imagético, simbólico e narrativo. [...]" (LEITE, 2015, p. 67).

Figura 11 – *Frame*: Análise da personagem Cândida ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

Figura 12 – *Frame*: Análise da personagem Manoel ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

Figura 13 – *Frame*: Análise da personagem Jeremias ("*Amorteamo*"

Fonte: Rede Globo (2015)

9.2.4 O glutão Padre Lauro, a prostituta Dora e o embriagado e sábio Zé Coveiro

Na dimensão descritiva, entende-se a personagem de Padre Lauro por aspectos físicos que se destacam muito rapidamente, assim que o sacerdote extremamente gordo, corruptível e glutão aparece em cena. Ele suicida-se quando um novo padre chega à cidade e o avisa que irá tomar conta do lugar. O motivo é uma investigação de corrupção das obras na igreja, sob a gestão de Padre Lauro. A personagem tem elementos do grotesco por ter o corpo quase sem forma humana abaixo do pescoço: ele é literal e propositalmente redondo (a batina usada auxilia nessa impressão de arredondamento). A personagem traz um corpo que foge ao belo e é imperfeito aos padrões clássicos (até mesmo o seu modo de andar, semelhante ao caminhar dos pinguins, reforça como as suas peculiaridades físicas são expressivas pela corporalidade).

Por sua vez, as cenas de sua glutonaria mostram uma visão carnavalizada pela degeneração e ridicularização de uma figura religiosa, de uma hierarquia respeitada na cidade e de singular importância à época. O corpo grotesco está sempre comendo (LaCAPRA, 2010) e o protótipo da representação caricata do padre guloso na literatura escrita e na oralidade da cultura popular moderna, especialmente por volta do séc. XV, em Florença, é constante na figura do *il piovano arlotto* [o pároco glutão], como afirma Burke (1989). "As imagens rabelaisianas também estão ligadas aos *topos* do banquete, da festa como uma transferência temporária para um mundo utópico de prazer e abundância [...]", afirma Stam (1989, p. 87, tradução nossa). Logo, a questão dos banquetes e da glutonaria representa o que Silva (2013, p. 32-33) chama de uma forma de representação do conhecimento do mundo pelo ato de comer:

> No grotesco, o comer assume o sentido análogo ao de conhecer e aprender. De maneira que temos entre os capítulos três e sete de Gargântua– excetuando-se o quinto – a caracterização de três personagens fundamentalmente grotescos: Grandgousier, Gargamelle e, claro, Gargântua. Pois, além de serem gigantes e, consequentemente, terem sua aparência hiperbolizada ao nível do antinatural, constituindo a linguagem do excesso, sinal característico do grotesco, os três personagens são fundamentalmente apresentados como glutões.

Assim, a glutonaria de Padre Lauro representa não só um desvio de atitude do sacedorte, mas demonstra como sua forma de ver o mundo e agir é corrompida na essência. É curioso perceber que o maior banquete que se vê do padre é aquele que acontece justamente dentro da igreja, ou seja, um local inapropriado que privilegia a virtude e a boa medida em contraposição condenatória às questões da glutonaria e dos excessos. Já a sua volta ao mundo dos vivos, depois do suicídio dentro da própria igreja, também mostra o caráter ambíguo de sua existência: ele é um ser do limiar, um morto-vivo, ao fim, herege (os suicidas não herdarão o reino dos céus,

especifica a tradição judaico-cristã). Contrabalanceado sua heresia, o tom jocoso que acompanha a personagem (em vida e no *post mortem*) reforça também o papel do padre como um bufão que cria, mesmo nas horas mais tensas (como a chegada inesperada de Padre Joaquim), alívio cômico a entrelaçar as sequências cênicas e, assim, ele vai equilibrando o peso e a leveza dos momentos dramáticos que atravessam a obra.

Também no caminho do corpo em excesso (seja o excesso hiperbólico, como o apontado por Fiske (1987), ou seja o excesso corporal, como Smit (2010) o discute), vê-se que a personagem Dora é a mulher, das personagens aqui analisadas, mais livre, mais autônoma, dona do seu corpo e do próprio negócio e, talvez, justamente pelo princípio de quebra da dependência masculina, é a que mais sofre no processo de moralização oculta do melodrama apresentado na obra. O protótipo da "prostituta/má" desenvolve-se nela a partir do binômio que comunga a inferioridade e a periculosidade, tal qual Oroz (1999) já analisava no cinema melodramático latino-americano. Dora, nesse sentido, é desejada pelos homens da cidade, é temida pela possibilidade de vingança, é respeitada como a madrinha das outras prostitutas, é invejada pelas mulheres que veem (encantadas e escandalizadas) a ousadia rebelde da meretriz que toma as rédeas de sua própria vida e, por fim, ela é punida por desafiar a ordem vigente da sociedade que a coloca à margem. Mesmo a questão do dia e da noite, novamente pelos dualismos, reserva à Dora os momentos de maior destaque na trama, especialmente, a partir de tomadas noturnas. Um exemplo do descrédito dado às prostitutas (quando elas saem publicamente sob a luz do sol) é expresso pela fala ojerizada de Cândida durante uma procissão fúnebre na qual Dora e suas amigas também participam. A alcoviteira, em seu típico tom debochado e cheio de despeito hipócrita, diz ao marido: "Repare, Manoel: as mariposas vieram caçar freguês no enterro do padre. É o que sobrou: uma batina a menos e um canteiro de quenga passeando por tudo quando é lugar!".

Ali, no bordel de Dora, é que os excessos e as transgressões organizadas (BATAILLE, 2017) encontram guarida em um processo de guetização, isto é, os excessos transgressivos ali ocorrem sem o pudor ou a cobrança de retidão social que, das portas para fora, o tecido social exige dos "homens de bem". Prostitutas e prostitutos (já que há homens e mulheres à disposição dos clientes), de todas idades, cores e biotipos corporais, preenchem o espaço de trabalho comandado por Dora como forma de válvula de escape das pressões sociais cotidianas. O bordel de Dora, em uma leitura extensiva às reflexões de Stam (1989, p. 87, tradução nossa), concentra: "As origens da alegria avassaladora da festa [que], para Bakhtin, podem ser atribuídas à alegria dos povos primitivos na conclusão da caçada ou colheita - isto é, em momentos de celebração de fecundidade e abundância, de vitória sobre a escassez e o medo, da regeneração ritual dentro

do tempo cíclico". Assim, não é à toa, que o bordel torna-se muito frequentado pelos homens, especialmente, a partir do horário no qual o trabalho se finda (nas colheitas e queimadas dos engenhos de cana-de-açúcar recifenses).

Na visão batailliana, a corporalidade e tom sedutor de Dora também se encaixam no reino do excesso transgressor. O colo, parte do busto e das coxas da personagem, por exemplo, estão sempre expostas na performance de seu corpo em cena (seja dentro da lógica de guetização do bordel ou no caminhar diurno em marchas exéquias pela cidade e cemitério). "A sexualidade é terrível porque está vinculada àquilo que a cultura designa como mal: a vontade do excesso dos corpos. Daí o sentido da nudez em Bataille, que abre para a sujeira do erotismo e, no limite, para a morte", afirma Borges (2012, p. 95). Algo que, como se verá na sequência analisada do suicídio de Dora, é representada (agora, de maneira literal) pela sujeira da poça de sangue que se transborda ao redor do corpo morto da prostituta.

Já a personagem de Zé Coveiro, como o nome antecipa, é constituída por um homem que trabalha diuturnamente no cemitério da cidade. Ele soturno e, para além de ser o responsável pelos sepultamentos, ainda tem tempo para "palestrar" (conversar) com os mortos. Mesmo tendo uma aparência feia, ele apresenta-se com certa simpatia. As roupas velhas e rotas, o cabelo branco desgrenhado escapando pelas beiras da touca, o olho cego, a quase constante embriaguez e a posição meio corcunda que adota ao andar delineiam sua figura grotesca por excelência. Ele compreende os elementos do corpo grotesco que não é idealizado pelo ascetismo cristão, ou seja, é, de certo modo, um corpo inacabado e incompleto que não essencializa a beleza humana do homem [humanidade] criado à imagem de Deus. O grotesco em Zé do Coveiro tem como característica maior a representação corporal em contínua transformação (algo que se percebe pelo tom pálido da pele e pelo esbranquiçar nítido dos lábios e olhos da personagem após ser assassinada por Malvina e, ainda assim, voltar a contragosto para a vida). A cicatriz que se forma na testa do coveiro, depois de ser acertado pelo golpe letal da pá empunhada pela noiva-cadáver, relembra metaforicamente (tanto pela visão bakhtiniana como pela visão batailliana) as questões trazida pela abertura, pelo *déchirure* (rasgo/dilaceramento), pela *blessure* (ferida) e pela *fêlure* (fenda) ao possibilitarem a experiência do homem [humanidade] com seu interior e também por lhe darem a possibilidade de conexão com o mundo exterior.

O coveiro não apenas simboliza um aspecto lúgubre, mas sublinha, sobretudo, o tom de comicidade melodramática nos gestos excessivos (MARTÍN-BARBERO, 2009), vestimentas, aparência e fala. Mesmo quando, durante o sepultamento do judeu Isaac, ele salta por sobre o caixão bebericando diretamente no gargalo de um garrafão, ainda assim, sua comicidade supera

a possibilidade de entendimento de seus atos que poderiam ser tidos como desrespeitosos e, logo, acarretadores do olhar de desaprovação dos espectadores. Ao contrário, o seu humor produz empatia pela figura horrenda que se mostra na tela. Assim, quando é morto, Zé Coveiro personifica os modos pelos quais a carnavalização opera na sobreposição de "dois corpos" (vida e morte) em mudança recíproca num mesmo sujeito, o que, por outro lado, também não deixa de lado sua figura simultaneamente cômica e tétrica.

É essa personagem a única representante direta e explícita, durante toda a minissérie, do que se entende por um narrador homodiegético. Ou seja, no campo da instância narrativa, a personagem de Zé Coveiro (especificamente no capítulo 5, quando ele já foi assassinado) abre a cena olhando diretamente para a câmera, apoiando seu corpo sobre uma cruz tumular, relembrando ao espectador todo o arco dramático até então (enquanto as imagens são cruzadas ao texto dito pela personagem): "A morte até que é boa patroa, só não aceita ser contrariada. Gabriel enfrentou a morte e trouxe Malvina de volta. Os outros mortos gostaram da ideia e Dona Arlinda pôde rever Seu Chico. Mas defunto 'adevolvivido' tem prazo de validade vencido: volta estragado! Morto, quando cisma de cobrar dívida, é bicho teimoso. Gabriel, por pouco, não passa dessa pra melhor. Mas, como eu disse, todo mundo tem a sua hora". Essa fala relembra o que Duarte (2004, p. 129), teoricamente trilhando os caminhos de Jost, discute sobre o tom ficcional de personagens que interpelam o espectador de modo direto, olhando frontalmente a câmera, sem, no entanto, quebrar o fio dialógico que os une à imersão narrativa da própria obra.

Padre Lauro, Zé Coveiro e da prostituta Dora, aos seus modos peculiares, representam os corpos em excesso como marcações simbióticas na trama. Assim, retomando o que Stam (1989, p. 89, tradução nossa), percebe-se que as corporalidades das personagens "[...] celebram o corpo não como um sistema autônomo delineado pelo ego, mas como local de dispersão e multiplicidade; [...] glorificam o corpo excessivo que ultrapassa seus próprios limites e transgressões às normas de decência" (STAM, 1989, p. 89, tradução nossa). Uma possibilidade de entendimento da reunião impensável destas três personagens de universos e atitudes tão destoantes entre si também se dá a partir da subversão classista ou do apagamento temporário das estratificações sociais que o cemitério e a morte imprimem nas relações em sociedade.

A cena que mostra o enterro de Padre Lauro, o padre suicida e glutão, reúne toda a cidade que sai em marcha fúnebre da igreja ao cemitério. O cortejo solene reúne os comerciantes, o novo padre da cidade (Joaquim), o coveiro, as prostitutas e muitas famílias e suas crianças. Nesta cena a presença de setores sociais tão díspares e juntos no mesmo local ressalta as contrariedades (moralistas e de costumes) com as prostitutas do bordel e mesmo os

membros eclesiásticos da cidade compartilhando o tal-qualmente o dito espaço. Desse modo, a questão do cemitério como reunificador espacial das três personagens, demonstra como a hipocrisia da cidade também é colocada em cena. Ainda que convivessem com as prostitutas nos bordeis de Recife, o comportamento dos homens casados modifica-se durante o cortejo fúnebre e mesmo durante a última celebração religiosa já no enterro dos mortos em suas covas. No cemitério, reina a hipocrisia já que exatamente esses homens, dissimuladamente, fingem não conhecer as prostitutas que estão no mesmo espaço que eles e, entendendo o cemitério também como um espaço sacrossanto, ali eles apresentam-se como pais de família, ao lado de esposas e filhos, que necessariamente também fingem desconhecer a situação de adultério dos cônjuges.

Figura 14 – *Frame*: Análise da personagem Pe. Lauro ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

Figura 15 – *Frame*: Análise da personagem Dora ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

Figura 16 – *Frame*: Análise da personagem Zé Coveiro ("*Amorteamo*")

Fonte: Rede Globo (2015)

9.3 Análise III - Sequências cênicas de "*Amorteamo*"

O critério de recorte das sequências cênicas, como já explicitado, ocorre pela manifestação simultânea do excesso em três possibilidades apreensíveis empiricamente, assim, é necessário que o excesso como conteúdo representado, o excesso como estrutura de representação e o excesso como tematização (CALABRESE, 1987; DUMOULIÉ, 2007, 2014) possam fazer parte da constituição dramatúrgica das sequências aqui estudadas. Posto isso, foram selecionadas para análise 7 cenas dispostas pelo arco dramático da obra, a saber: o assassinato de Chico, durante as relações sexuais com Arlinda, por parte de Aragão (no capítulo 1); a violação do túmulo de Malvina, feita por Gabriel, e que acarreta a volta dos mortos-vivos à cidade (no capítulo 3); a celebração profana da Eucaristia, destinada aos mortos-vivos, realizada pelo suicida Padre Lauro (capítulos 4 e 5); o suicídio da prostituta Dora, desiludida pelo amor-vagabundo de Chico (capítulo 5); a triangulação amorosa atípica entre Cândida e os dois irmãos Jeremias e Manoel, respectivamente, primeiro e segundo marido da personagem (capítulos 4 e 5); o enterro de Zé Coveiro feito pelo jovem Gabriel (capítulo 5); e o casamento de Lena e Gabriel no fim da minissérie (capítulo 5).

9.3.1 *La petite mort*: gozo, morte e vida

A primeira sequência cênica analisada trata-se da abertura da minissérie. Nela é possível ver que Arlinda está em frente a um espelho em sua penteadeira, maquiando-se e perfumando-se no quarto, enquanto canta parte da canção "*Farol*", de Juliano Holanda. De surpresa, aparece Chico ao fundo, com uma flor na mão, cantando os últimos versos junto de Arlinda. Sabendo que o coronel Aragão estava cuidando das queimadas do canavial no engenho, o amante decide encontrar-se com a amada na cama na qual ela e o legítimo esposo se deitam. Enquanto os dois trocam juras de amor, anoitece e a sequência cênica mostra Aragão saindo do engenho em seu cavalo, galopando muito rápido, até chegar à porta do medonho casarão na fazenda. Enquanto os dois mantêm relação sexual, o coronel os surpreende na cama atirando sem piedade nas costas de Chico que, no exato momento, chega ao orgasmo com Arlinda. Quando ela percebe o que se sucedeu, desespera-se e pede para também ser morta pelo marido. Ao invés de matá-la, ele decide castigá-la prendendo-a no sótão da casa. A sequência cênica finaliza-se com o

choro lamurioso de Arlinda, caída no chão do sótão com apenas uma pequena vela e rodeada pela escuridão e solidão, ao som da canção "*Altas Madrugadas*", de Juliano Holanda.

A característica que se faz notar de imediato é, sem dúvida, a presença da música como o elemento configurador da *mise-en-scène* melodramática. Ela não apenas compõe a narrativa, como é a responsável por produzir o trânsito entre sentimentos, situações e elementos tidos como opostos. Em outros termos, a canção relembra a paixão avassaladora do casal de amantes no início da trama e, ao fim, anuncia a tragédia que realmente se abateu sobre a vida de ambos. Mais interessante ainda é como a questão do dia e da noite, na sequência cênica, também se mostra não apenas pelas questões da visualidade (especialmente pela presença ou ausência das velas e da luz), mas também pelas músicas presentes na obra. A canção "*Farol*", curiosamente, prenuncia a tragédia que irá ocorrer ("Quando eu cheguei o sol não tava mais / Nem por aqui nem por nós dois / Eu me perdi sem tua voz / As tardes que eu sangrei") falando da ausência de luz, enquanto a canção "*Altas Madrugadas*" reafirma a dor da perda, mas aponta um começo de esperança ("Quando a noite mergulha tão somente / No silêncio profundo das estrelas / [...] Lá distante se escuta a tempestade / Avisando que está já de partida / E esse cheiro de vela derretida / Vai tomando as esquinas da cidade / E transforma a tormenta em claridade"). Algo que se confirma, nas cenas posteriores, quando Arlinda se dá conta de que está grávida de Chico e, logo, novamente resgata motivos para sobreviver ao castigo e às punições perpetuadas pelo marido.

A presença da palavra "fogo" e de termos evocativos a ele (junto a uma imagem ligeiramente tremulante) colocam em cena a simbolização exacerbada da avassaladora paixão proibida, do interdito que se quebra em nome de algo que não se pode conter, mas que se excede de tal forma a trazer a tragédia e a morte sobre as vidas dos dois amantes. "[Ele] não volta nem tão cedo. É época de queimada. Aragão foi dirigir um incêndio lá no canavial" – diz Chico, justificando o motivo de estar na casa do coronel. "Ai Chico, tu me incendeia... Até onde eu sou só água" – deleita-se Arlinda, ao entregar-se ao amante em seu leito marital. A sonoridade, para além da música, se mostra perceptível também pelos gemidos do casal, pelo barulho do tiro (intencionalmente aumentado de maneira não natural para produzir o efeito de "corte" na cena, isto é, a partir do efeito sonoro desse estampido, visualmente a cena começa a diminuir seu ritmo acelerado dos corpos na relação sexual e o *slow motion* ganha destaque junto ao sangue que irrompe do peito de Chico atravessado pela bala). Ainda nesse campo, ouve-se, após a tragédia se instalar de maneira irrevogável, o piar agourento de uma coruja como a confirmar que dias nebulosos e tristes se avizinham. Esse som é a ponte que traz a canção "*Altas*

Madrugadas" para a cena com seus versos: "Ouço ao longe o piar de uma coruja / E o mugido das altas madrugadas".

A questão da teatralidade combina as formas de excesso como estrutura de representação tanto do melodrama, quanto do fantástico. Percebe-se como a atuação dos personagens traduz-se por gestos teatralizantes, não comedidos, mas, necessariamente, voltados ao plano de expressar-se da forma mais histriônica possível. O casal dialoga e enquanto as palavras saem de suas bocas, como uma dança, os corpos performam literalmente um bailado no quarto, em uma junção de desejos e entrelaçamentos das paixões que, muito em breve, vão se finalizar em outras performances conflitantes, mas, paradoxalmente, complementares na trama, a saber: os corpos em excesso durante o gozo e os corpos em excesso durante a morte. Sobre o excesso melodramático e o excesso fantástico como conteúdos representados é possível destacar as hipérboles que o casal de amantes distribui sem pudor na sequência cênica. Um exemplo disso é o que Chico fala, de maneira canastrona, para justificar sua visita surpresa em pleno dia: "Mais um segundo sem te ver... e eu morria".

O papel do ponto de vista na construção da cena é algo que chama a atenção: na maior parte da sequência cênica, o espectador é convidado a partilhar do momento íntimo dos amantes, ao mesmo tempo que a câmera mostra o ambiente e os corpos de maneira não límpida, não em um primeiro plano. A visão é ligeiramente obstruída por partes de uma cadeira, por brechas da janela, por pedaços do dossel da cama, isto é, um regime de cumplicidade do olhar é colocado em jogo entre os corpos presentes na cena e os corpos que a observam (como afirma Smit (2010) ao falar dos convites que os afetos – especificamente a partir da teleafetividade – expõem entre as corporalidades envolvidas na emissão televisiva ficcional pelo que ela nomeia como "excesso corporal"). Ainda sobre esse ponto, percebe-se como o espectador também é o único ciente da tragédia que se aproxima, ao perceber a cavalgada acelerada de Aragão no caminho de casa, em busca de flagrar os amantes. Novamente, os olhares cúmplices do espectador com a cena tangenciam os corpos não só pelo gozo do casal, mas pela antecipação da dor, da perda e do desespero que irá se instalar a partir dali (algo que rememora a fala de Baltar (2007, p. 126) sobre a antecipação do excesso melodramático preparar a sensação de suspensão nos corpos que assistem à obra como a esperar a "[...] crônica de uma morte anunciada"). O que antes foi o leito do prazer, se torna agora o leito da morte (e, em última instância, também o leito da concepção a partir da vida que se cria em decorrência do coito). Mesmo a flor trazida pelo amante no começo da cena é um lembrete sutil que, tal qual como a vinheta de abertura prenuncia, pode simbolizar de maneira excessiva as tênues linhas que vão

desde o amor romântico (e da paixão interdita entre Chico e Arlinda) até a morte que logo se fará presente em cena.

Pensando na expressão francesa "*la petite mort*" [a pequena morte] usada para descrever as sensações advindas do orgasmo, vale a pena perceber como a cena mistura em si os princípios da carnavalização e do corpo excesso (este último, a partir da ideia da experiência orgástica dos corpos em excesso na visão batailliana). A refletir acerca dos opostos que convivem, a cosmovisão carnavalesca traz à tona os temas da vida e da morte. No mesmíssimo instante que o casal se encontra em completo gozo, no encontro dos corpos, Chico é baleado e o sangue jorra na tela, enquanto seu esperma jorra dentro de Arlinda. "O corpo em excesso se exibe com o 'rosto injetado de sangue', em 'ereção sangrenta', colimando em 'criminosa lascívia'. [...] [Logo,] expressando a sem razão do corpo em excesso, ligando o erotismo à morte" (BORGES, 2012, p. 91).

Morte, gozo, vida, sangue, riso e choro dividem espaço em terrenos com limites pouco visíveis nessa sequência cênica. Outra aparição da coexistência do duplo opera pela polarização entre o privado (relacionamento proibido entre Arlinda e Chico) e o púbico (relacionamento legítimo de Arlinda e Aragão); a dor (pelo tiro) e o prazer (do orgasmo) que dividem o mesmo espaço e os mesmos corpos. Ao passo que Chico falece, outra vida é concebida naquele momento: Arlinda fica grávida do amante e o filho Gabriel começa a ser gerado. Assim, como relembra Borges (2012, p. 84), outro ponto são as questões que envolvem as experiências e situações-limites do corpo na sequência cênica que expõem, segundo ele: "Desnudamento, angústia e êxtase, portanto, não são fatos de saber ou discurso, mas estados de *sensibilia* que se explicam numa cadeia de efeitos: súplica, perda da consciência, arrebatamento, gozo erótico e sensação de morte".

O procedimento formal da elipse, na cosmovisão fantástica (CESERANI, 2006), é proposto na sequência cênica de formas muito singulares. Para demonstra o tempo que se passa entre a chegada de Chico e a duração da relação sexual do casal, não apenas se faz a transição de dia para a noite, como se mostram as velas derretidas, com a cera a cair por entre os candelabros. A partida de coronel e sua chegada ao casarão são compostas por uma elipse que traz, de maneira única na minissérie, o elemento da intermedialidade (HERLINGHAUS, 1994, 2002; RAJEWSKY, 2012): a câmera focaliza um quadro com uma pintura (imagem estática) onde se vê o engenho, as queimadas do canavial e os trabalhadores, combinados com a imagem em movimento de um homem sobre o seu cavalo galopando. A transição de Aragão em seu cavalo faz com que a imagem ultrapasse o limite do quadro (pintura) e se instale em outro "quadro" (a partir da entrada da imagem, agora, pela janela retorcida do casarão) dentro de um

“meta-quadro” (isto é, a imagem representada na tela é perpassada por todas essas intermedialidades[79] e produz sentido, justamente, porque o espectador consegue observar, pelo pacto ficcional, ser “possível” o homem cavalgando em seu cavalo “sair” de um quadro e “chegar” à fazenda, agora, já em tamanho real e natural).

Ainda na visão carnavalizada, é possível ampliar a discussão trazida por Bakhtin, e rememorada por Stam (1989, p. 160, tradução nossa), sobre os três principais atos que afetam a vida do corpo (especialmente, no caso da citação, do corpo grotesco), a saber: as relações sexuais, o ato de dar luz à uma criança e a agonia da morte. Assim, ainda que Arlinda não se encaixe de forma alguma nas descrições que compõe o realismo grotesco, é possível perceber que ela reproduz os três atos do corpo carnavalizado e em excesso por meio dos espasmos, das expressões que denotam os limites intransponíveis da corporalidade e, especialmente, como todos estes três atos (sexo, morte e o parto) geram renascimento e vida na perspectiva da carnavalização.

Por outro lado, o excesso como tematização aparece, de modo disperso, por pontos colocados na sequência cênica a partir dos diálogos e da música. As tematizações recorrentes da paixão proibida e das frustações do amor são colocadas por meio da fala de Chico que, ao elogiar a amada, a chama de favorita, fazendo com que Arlinda o questione se existem outras mulheres em sua vida. Mesmo negando, como se sabe, o jovem é um namorador que não se contenta apenas com uma mulher, algo que causa sofrimento em Arlinda (posteriormente) e é justamente o que motiva o seu assassinato (já que, ao fim da trama, sabe-se que Dora, a prostituta apaixonada por Chico, foi quem denunciou o *affair* do rapaz ao coronel Aragão, frequentador assíduo de seu prostíbulo). Além disso, a tematização do *locus horribilis* é representada pela primeira vez na aparição fantasmagórica do casarão na fazenda. A construção, envolta pelo breu, com apenas poucas luzes de vela a iluminar e criar sombras horripilantes, desvela um lugar sinistro, com formas nada harmônicas e que transmite efeito de medo apenas pela representação de sua estrutura arquitetônica (algo que relembra, no campo do gótico, o uso frequente dos castelos medievais e também das mansões vitorianas – da Era Dourada (1870-1900) nos EUA - representadas na pintura, na literatura e nos filmes góticos, como apontam Davenport-Hines (1998) e Vox (2018)). Tal qual o castelo gótico representa o poder duradouro (mas não infinito) daqueles que o possuem em relação aos submissos que por eles, os donos,

[79] “A intermedialidade remete, em particular, às práticas populares que, narrando ou imaginando narrativamente, atravessam, ocupam e desocupam distintos terrenos simbólicos [e midiáticos]. Essa acepção de intermedialidade permite pensar o melodramático como imaginário heterogêneo, sem descartar, contudo, o fato de que o ‘melodrama’ existe também dentro de gêneros e formatos específicos” (HERLINGHAUS, 2002, p. 40, tradução nossa).

são controlados, o casarão de Aragão também constrói-se como uma imagem que evoca força, hierarquia, estabilidade e comando, como afirma Davenport-Hines (1999, p. 116, tradução nossa). Mais interessante ainda é perceber como ocorre o processo de tropicalização gótica na escolha desse *locus horribilis* a partir de uma relocalização pautada na cultura opressiva dos regimes coronelistas na região nordeste do Brasil. Isto é, o casarão representa, austera e metonimicamente, parte do que o senhor de engenho é e também parte daquilo que ele tem e controla na cidade. O casarão, ao passar da trama, vai acompanhando essa representação ao impor um misto de respeito decadente (pela degradação do lugar e pela falência pública do coronel) junto ao efeito de medo que perdura no local (algo que também permeia as atitudes maléficas de Aragão sobre a esposa e o filho bastardo em seu processo de convivência com o pai/padrasto).

A presença do mundo obscuro e da noite na tragédia consumada, novamente, reafirma o excesso tematizado a partir da cosmovisão fantástica da trama (quadro 7). Também o espelho, como representação do duplo, ainda no início da sequência cênica destaca como os personagens podem ser multifacetados (e, assim, ligeiramente misteriosos): o que se vê (na cena e no reflexo) é a esposa, submissa e docilizada ou a amante que se incendeia pela paixão e se entrega, em seu próprio leito, ao amante enquanto o marido se ausenta? Essa dualidade vai acompanhar, inclusive, o processo de transformação dos dois personagens pela trama (de Arlinda passando a empoderar-se e de Chico passando a um misto de vilão e louco). O excesso tematizado, por fim, também se dá a ver pela punição clássica do marido traído que, com a "honra ferida" (sic), se vê no direito de infligir os maiores castigos à esposa (ou seja, uma forma de demonstrar o excesso melodramático ou pela reorganização das virtudes ao evidenciar o "certo" e o "errado" da moral oculta (BROOKS, 1995) ou pela dramatização do bem e do mal que redistribui o sofrimento humano frente à perda e à incompletude da vida que perde o sentido para as personagens em cena (ZARZOSA, 2015)). Por fim, uma referencialidade (de intertexto alusivo) está na constituição da dualidade gozo-dor e gozo-pranto. Tal qual as personagens da minissérie, o temido Davenga, personagem trazida por Conceição Evaristo (2016), no conto *"Ana Davenga"*, também se mostra muito ambivalente quando o tema em questão é o orgasmo: em todos os momentos de ejaculação, o homem chora copiosamente ao lado de Ana, sua mulher: "Depois, então, os dois, ainda de corpos nus, ficavam ali. [...] Não restava nada a fazer, a não ser enxugar o gozo-pranto de seu homem" (EVARISTO, 2016, p. 23). Além disso, o final das personagens de Evaristo (2016, p. 30) se dá também no leito nupcial, após a entrada abrupta da força policial que os assassina em casa: "Já estavam para explodir um no outro, quando a porta abriu violentamente e dois policiais entraram de armas em punho".

Quadro 7 - Análise da sequência cênica de “Amorteamo”: assassinato de Chico
Fonte: *Frames* – Rede Globo (2015) / Quadro elaborado pelo autor (2020)

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS FICCIONAIS	• Ponto de vista na cena: espectador é convidado a partilhar do momento íntimo dos amantes • A câmera mostra o ambiente e os corpos de maneira nem sempre em primeiro plano • Música como o elemento configurador da *mise-en-scène* melodramática. • Efeitos sonoros: gemidos do casal, barulho do tiro, o piar agourento da coruja. • Procedimento formal da elipse: o tempo entre a chegada de Chico e a duração da relação sexual do casal • Transição dia/noite, velas derretidas e cera pelos candelabros (indicação de tempo) • A partida de coronel e sua chegada ao casarão: elipse e intermedialidade • O casarão como *locus horribilis* (sótão como subdivisão do *locus horribilis*). • O casarão e o coronelismo (tropicalização do gótico e efeito de medo) • Construção, envolta pelo breu, poucas luzes de vela, sombras horripilantes (o sinistro) • Ritmo acelerado (pelo “bailar” dos corpos em cena antes e durante o sexo). • Ritmo desacelerado (a partir do tiro e da instalação da tragédia).
DESTAQUES SOBRE O EXCESSO SIMBIÓTICO	
	➢ Palavra “fogo” e de termos evocativos a ele = simbolização exacerbada (paixão proibida, interdito, tragédia) ➢ Regime de cumplicidade do olhar é colocado em jogo entre os corpos presentes na cena e os corpos que a observam (teleafetividade/excesso corporal) ➢ Teatralidade da atuação das personagens (cosmovisões melodramática e fantástica). ➢ Antecipação da dor, da perda e do desespero que irá se instalar a partir dali (antecipação pelo excesso melodramático) ➢ O mundo obscuro e a noite na tragédia consumada (o excesso tematizado a partir da cosmovisão fantástica) ➢ Espelho, como representação do duplo, destaca como os personagens podem ser multifacetados (e, assim, ligeiramente misteriosos) ➢ Morte, gozo, vida, sangue, riso e choro dividem espaço em terrenos com limites pouco visíveis (convivência dos duplos e ambíguos pela cosmovisão carnavalesca).
DESCRIÇÃO DA CENA (*STORYTELLING*)	
A primeira sequência cênica analisada trata-se da abertura da minissérie. Nela é possível ver que Arlinda está em frente a um espelho em sua penteadeira, maquiando-se e perfumando-se no quarto, enquanto canta parte da canção “*Farol*”, de Juliano Holanda. De surpresa, aparece Chico ao fundo, com uma flor na mão, cantando os últimos versos junto de Arlinda. Sabendo que o coronel Aragão estava cuidando das queimadas do canavial no engenho, o amante decide encontrar-se com a amada na cama na qual ela e o legítimo esposo se deitam. Enquanto os dois trocam juras de amor, anoitece e a sequência cênica mostra Aragão saindo do engenho em seu cavalo, galopando muito rápido, até chegar à porta do medonho casarão na fazenda. Enquanto os dois mantêm relação sexual, o coronel os surpreende na cama atirando sem piedade nas costas de Chico que, no exato momento, chega ao orgasmo com Arlinda. Quando ela percebe o que se sucedeu, desespera-se e pede para também ser morta pelo marido. Ao invés de matá-la, ele decide castigá-la prendendo-a no sótão da casa. A sequência cênica finaliza-se com o choro lamurioso de Arlinda, caída no chão do sótão com apenas uma pequena vela e rodeada pela escuridão e solidão, ao som da canção “*Altas Madrugadas*”, de Juliano Holanda.	

9.3.2 A violação do túmulo: fúnebres núpcias frustradas

Arrependido e se sentido muito culpado pelo suicídio de Malvina (que decidiu, em um trágico *plot twist*, jogar-se no rio Capiberibe), Gabriel invade o cemitério à noite, aos prantos, e descobre o túmulo da moça. Em um ato desvairado, o jovem começa a cavar com as próprias mãos em busca de trazer o caixão de Malvina à superfície. Delirante, gritando e ao som da chuva incessante que cai sobre a terra, finalmente Gabriel avista o caixão. Depois de violá-lo, ele vê o corpo da jovem, ainda vestido de branco e com o buquê de flores repousando sobre o ventre. A desesperança aparece ainda mais forte e ele se debruça chorando sobre o cadáver. Ao fundo, percebendo que algo de errado havia acontecido, surge Zé Coveiro correndo em direção ao túmulo violado e na tentativa de admoestar Gabriel pelo sacrilégio feito realizado. Em meio às discussões, os dois homens brigam, saem rolando pelo lamaçal e, com um grito muito alto, Gabriel clama pelo nome da amada. De modo misterioso e inexplicável, ela ouve o nome sendo chamado, acorda e levanta-se de seu esquife. Sem entender o que se passa, ela parece desnorteada e só toma conta da situação completa quando Gabriel explica que o casamento não ocorreu e, o pior, que a jovem está morta. Horrorizada, Malvina olha para o caixão onde estava minutos atrás e foge sem que Gabriel e Zé Coveiro percebam, de imediato, seu movimento de saída do cemitério.

A canção "*Ouriço*", de Juliano Holanda, tematiza o excesso melodramático que sobrecarrega a mente de Gabriel com a culpa. A letra reverbera o sentimento de arrependimento do jovem e, ao propor sua reafirmação na sequência cênica, tenta mostrar uma possibilidade de criação de empatia com o jovem, como uma forma de demonstrar que o protagonista precisa ser perdoado e merece a piedade pelos espectadores. "Que descuido meu / Pisar nos teus espinhos / É essa mania minha / De olhar pro céu / Com a cabeça ao léu / Voando sem asa / Vez ou outra, esbarro / Nos móveis da casa / E outra vez tropeço / Nos próprios caminhos", diz a canção. Com finalidade parecida, a música não apenas sinaliza a culpa, mas também antecipa a reação delirante e próxima da insanidade que Gabriel apresenta no momento que decide violar o túmulo. Ou seja, tal qual Elsaesser (1991) e Fuenzalida (2011) já afirmaram, a questão da sonoridade musical é colocada aqui não meramente como trilha de acompanhamento, ao contrário, ela ressoa as estratégias narrativas que vão moldar as atitudes das personagens. Aqui, já se percebe também, como as zonas de contato entre o gótico e o fantástico promovem o surgimento dos fantasmas de um passado recentíssimo de culpa que operam, de modo

conflitante, como causadores da desgraça na vida de Gabriel, Malvina e de toda a cidade, por extensão.

Aliás, a loucura, enquanto tema recorrente das modalizações fantásticas, é um elemento essencial para se entender a sequência cênica em análise. Gabriel mostra-se um completo desvairado agindo de modo sacrílego, sem pensar nas consequências de seus atos. Mesmo depois de perceber que Malvina voltou à vida e o insólito se instalou como conflito fundamental na quebra da ordem natural da vida, ainda assim, Gabriel aparenta estar louco, quase feliz, ao saber que a noiva ressuscitou. Em outras palavras, Zé Coveiro que sempre é visto como o "louco" pela sociedade (por "palestrar com os mortos") e é taxado de beberrão, nesse instante, é o único sábio de toda a situação. É ele quem tenta convencer o moço a enterrar novamente a noiva-cadáver. Dessa forma, percebe-se que o jovem (em meio a urros e com uma respiração esbaforida) coloca o seu corpo em excesso como a representação central do delírio em um movimento que lembra os convites de interação entre os corpos em cena com os corpos que fruem tais representações (SMIT, 2010). Por um caminho parecido de reflexão, percebe-se como as afirmações de Baltar (2013) — sobre o excesso nas tessituras melodramáticas — vê o excesso corporal da personagem Gabriel como uma possibilidade de mobilização do afeto e do excesso (enquanto *inserts* que reiteram e saturam as simbolizações exacerbadas no nível da imagem e/ou do som). Logo, pensar a centralidade do delírio encarnado na performance corporal de Gabriel ao violar o féretro é pensar em como as "estratégias e elementos estéticos distintos, mas passíveis de interconexões que se endereçam ao sensório e ao sentimento dos espectadores" conseguem forjar o movimento de "mobilização da dimensão corporal/sensorial do espectador [...]" (BALTAR, 2013, p. 63).

A existência limiar do corpo cadavérico e em movimento de Malvina a localiza dentro do contexto do que Ceserani (2006) explica como ultrapassagem das fronteiras e limites nas modalizações fantásticas. A fala da noiva morta-viva ao voltar do mundo dos mortos traz à tona essa zona disruptiva, antes limítrofe, entre os vivos e os mortos: "Parece um sono interrompido. [...] Eu lembro que eu tava na igreja e depois tudo se derreteu no meu juízo", diz a moça. Dessa forma, ao metaforizar a morte como um sono no "*koimêtêrion*" [cemitério] (ou seja, "o lugar onde se dorme"), Malvina parece demonstrar a confusão típica dos seres que presenciam a passagem do cotidiano e do familiarizado ao perturbador e ao impensável: "O personagem protagonista se encontra como se estivesse dentro de suas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender", explica Ceserani (2006, p. 73).

Já o tema do tabu trazido pela ideia inescapável da finitude humana, nos dizeres de Bataille (2017) e Noys (2000), representa a maneira como Gabriel não sabe lidar com a morte

da amada (e, metonimicamente, a violação representa o desejo quase inconfessável de muitas pessoas ao não aceitarem a morte de seus entes queridos por requererem a volta destes (a todo e qualquer custo) – algo, que como se vê na sociedade, fica, talvez, somente no plano das intenções não expressas concretamente, especialmente, porque a força dos interditos é normativa). Se simplesmente ele aceitasse que o suicídio havia colocado um fim aos problemas do amor não correspondido de sua parte para com Malvina, de certa maneira, não haveria argumento para a construção da narrativa de "*Amorteamo*" (pois, assim, não existiria a volta dos mortos-vivos e a narrativa chegaria ao fim). Desse modo, pensar a violação do túmulo é uma maneira de transgressão para lidar, de maneira endógena, com o tabu da morte. O ato transgressor que provoca a ressurreição dos mortos é, ainda nos dizeres bataillianos, também um ato temporário de ruptura do *status quo* social. Essa efemeridade da transgressão é exposta quando, finalmente, Malvina entende que o amor de sua vida nunca poderá ser correspondido por Gabriel e decide pular novamente no rio. Assim, ela é enterrada pela terceira vez (e, enfim, permanece no mundo dos mortos de vez). Ou seja, a transgressão é domada pela naturalização ordinária do real que volta acachapar toda e qualquer tentativa de sobrenaturalizacão da vida.

Por isso mesmo, dada a sua importância, a recorrência do cemitério na obra "*Amorteamo*" é grande e, ao contrário de narrativas que falam dos mortos-vivos, ele não aparece somente como um espaço secundário ou mesmo mero cenário no qual esses seres voltam à vida e seguem sem rumo. O cemitério aqui é um dos eixos centrais da trama: ele é o *locus horribilis*. É nele que vemos o início da infância e o lado já sombrio do personagem Gabriel (que gosta de visitar o lugar e ainda conversar com o coveiro Zé, um personagem de faces grotescas). É neste espaço que muitos personagens entram em conflito (pelo viés do amor melodramático – como a cena na qual Arlinda reencontra o túmulo de seu amante amado – ou pelo viés do humor – quando Cândida continua suas fofocas e resmungos mesmo no sepultamento do padre suicida). E é no cemitério ainda que o pesar de Gabriel, acerca do suicídio de Malvina, se mostra mais forte a ponto de convocá-la do mundo dos mortos, mais forte do que a dor ou estupefação propriamente provocadas ao vê-la deitada no caixão e sendo velada na casa do pai, o judeu Isaac.

Ainda sobre o cemitério como *locus horribilis* de enunciação é preciso dizer que aqui as discussões podem se abrir e muito para pensar como este espaço (para além de se tornar um personagem da trama) é o maior gerador de conflitos. Em outras palavras, o cemitério como gerador de conflitos também produz a ligação das tensões entre os triângulos amorosos intergeracionais em "*Amorteamo*". Tais triângulos amorosos (Aragão-Arlinda-Chico e Lena-Gabriel-Malvina) têm seus momentos de maior tensão, em grande medida, no cemitério. E ele,

nesta narrativa fantástica, para além do espaço de memória e despedidas/perdas, é também o lugar que instaura as voltas (o início do aparecimento dos desmortos) e reviravoltas na história (já que este é o local – realmente- final de descanso daqueles que viviam sobrenaturalmente entre a fronteira da morte e vida).

O cemitério no contexto da trama fantástica não é secundário ou meramente um cenário sem propósito. Pelo contrário, as leituras acerca desse espaço *sui generis* apresentam-no como um local onde ocorre – no contexto da minissérie – a transformação eufemística da ideia de "cadáver" para o termo bem menos abjeto que é a palavra "ente querido" (o que combina bem com o estatuto da abjeção transitória e em mutação dos personagens mortos-vivos no decorrer da história). Além disso, o cemitério como *locus horribilis* do gótico também pode ser visto na minissérie desde uma ótica na qual ele é uma instituição cultural que demarca o *ethos* de um tempo e espaço específicos da narrativa até mesmo à leitura desse local como um centro de apagamento (temporário) das classes sociais – o que, por sua vez, instaura uma possível subversão classista entre os personagens dos mais variados núcleos (sendo o cemitério o resultado da convivência de personagens vindos do espaço privado das famílias e do ambiente sacrossanto da igreja ao espaço vívido e profano do bar e do bordel).

O corpo da noiva-cadáver é a representação da monstruosidade gótica em disputa com a humanidade. Ao levantar-se do caixão, com um andar típico dos zumbis romereanos, ela sente o efeito do *rigor mortis* agindo sobre o corpo cadavérico. Malvina demora alguns minutos para entender que já não está mais viva e questiona-se sobre o motivo de ouvir uma "zoada" em seus ouvidos, de sentir uma "leseira" e um "frio por dentro do osso". Assim, o corpo dela é a simbolização exacerbada dessa monstruosidade. Vale ressaltar que a aparência cadavérica de Malvina, alicerçada pela não reciprocidade do amor romântico de Gabriel, aumente a ojeriza que se tem de seu corpo. Posto que: "Figurando a vida como inseparável da morte, o cadáver erotizado é algo difícil de suportar" (BORGES, 2012, p. 98).

E, em uma sinalização de que o corpo simboliza também as atitudes vilanescas futuras da noiva-cadáver, o coração da jovem que antes latejava tanto, agora, já não bate mais (literalmente e simbolicamente pela morte e pela perda do amor, da empatia e da humanidade, em última instância). A condição monstruosa na qual a jovem se encontra é reforçada pelo que Zé Coveiro, assustado, afirma a Gabriel: "Ela não é mais gente viva: é uma viva-morta, uma morta-viva!". Assim, perceber a situação limítrofe do cadáver de Malvina por sua pele excessivamente pálida e pelo *rigor mortis* faz com que Gabriel e Zé Coveiro não a suportem como parte comungante de uma humanidade vivenciada por eles. "Para nós, a pele funciona, não apenas como aparelho protetor do corpo, mas como limite entre o belo suportável e o

intolerável horror. Rasgá-la, revirá-la, decompô-la, nos põe em contato com o que há de terrível em nós mesmos", relembra Borges (2012, p. 98). Enquanto isso, os efeitos sonoros e visuais dos relâmpagos e trovões dão o tom de suspense, do medo enquanto efeito estético (ROAS, 2014) e, principalmente, tratam de não deixar mais dúvida acerca do perigo que o insólito oferece, a partir de agora, no desenvolvimento da trama.

Uma discussão importante para se atentar diz respeito à representação melodramática da protagonista morta-viva como uma noiva. Relembrando o que Oroz (1999, p. 50) aponta, percebe-se que o papel da mulher nos regimes de representação melodramática circunda-se, quase sempre, pelo objetivo principal do casamento, do amor-sacrifício. Ou seja, o casamento é visto como o auge da vida da mulher na sociedade, mesmo que isso signifique uma anulação de sua individualidade e a reafirmação de sua condição parasitária perante o marido. De certa forma, ao não realizar o casamento, a ação de Malvina pode ser lida de dois pontos de vista, a depender do local de onde se analisa: 1) de maneira moralizante, e condizente com as questões de fundo da moral oculta em Brooks (1995), percebe-se que suas malvadezas a vilanizam pela inveja e desesperança de não conseguir receber a reciprocidade do amor em Gabriel; 2) de maneira voltada aos estudos do corpo e do melodrama com fins de reflexão feminista, entende-se a atitude de Malvina como um "[...] reconhecimento dramático do bem e do mal e que, tomando consciência disso, ao menos a esperança de que a justiça possa ser feita" (WILLIAMS, 2018, p. 215, tradução nossa), isto é, os atos da morta-viva respondem a uma reação de alguém oprimida a vida inteira (pela sociedade patriarcal, por pessoas que não entendiam sua soturnez, pela humilhação do abandono no altar, pela ausência da mãe etc.) e que, finalmente, por não ter mais nada a perder, rebela-se. Ou seja, pela segunda visão, vê-se que é preciso que uma mulher morra e volte como morta-viva (logo, no plano fantástico, imortal e não suscetível aos perigos do mundo dos viventes) para que sua independência, autonomia e coragem possam ser expressas de maneira plena (mesmo que, sem sombra de dúvida, sua conduta seja questionável e reprovável por uma sociedade onde a proibição do assassinato, como relembram Bataille (2017) e Castro (2016), é um dos maiores interditos que promovem a ordem arbitrária da vida em comunidade).

Já a frustração do amor romântico (como motivador coadjuvante da culpa e da violação do túmulo) é o que propulsiona o ato fantástico de Malvina ao levantar-se do seu leito de morte. Por isso, a partir de uma leitura intertextual, é possível ver que a personagem rememora o ato da anábase, isto é, no plano do insólito, a jovem faz o movimento de saída do mundo dos mortos e, por consequência, realiza a ascensão ao mundo superior (mundo dos vivos). Tal representação da subida dos mortos ao mundo dos vivos foi feita anteriormente por outras

personagens como a noiva-cadáver Madeleine, de "*White Zombie*" (1932), o primeiro longa-metragem sobre zumbis (dirigido por Victor Hugo Halperin e, nesse caso, ainda narrando a questão dos mortos-vivos sob um ponto de vista dos processos de zumbificação à moda haitiana (LAURO, 2015; KEE, 2017)), e por Emily, a protagonista da animação burtoniana "*A noiva-cadáver*" (2005), que faz, de maneira integral, a subida (anábase) ao plano dos vivos e a descida (catábase) ao plano dos mortos (essa alusão à obra de Tim Burton é explicada, mais à frente, em tópico específico para o fim de compreensão dos intertextos na minissérie). Mesmo a violação do caixão de noivas já foi um dos temas trabalhados no cinema de horror brasileiro por meio do transgressor Zé do Caixão (José Mojica Marins). No curta-metragem "*Tara*" (um dos três curtas que compõem a obra cinematográfica "*O Estranho Mundo de Zé do Caixão*" (1968)), um homem viola o túmulo de uma noiva assassinada no dia de seu casamento (enterrada com o vestido branco) e, em uma atitude deplorável e criminosa, por meio da necrofilia, estupra a jovem e ainda realiza a podolatria que tanto desejava (o fetiche sexual pelos pés, no caso, do cadáver). Por fim, de relance, ainda aparece uma noiva-zumbi no episódio piloto de "*Babylon Fields*" (2007), quando o xerife resolve conferir com os próprios olhos os mortos-vivos levantando-se de seus túmulos no cemitério da cidade.

Também a título de contextualização histórica, no contexto da literatura e teledramaturgia brasileira, é necessário destacar que a figura do morto-vivo como tema do fantástico tem lugar especial na obra "*Incidente em Antares*" (1971), de Érico Veríssimo, e na minissérie homônima da TV Globo, em 1994, sob a direção-geral de Paulo José. Na narrativa de "*Incidente em Antares*" há sete mortos insepultos (que retornam à vida e) que aproveitam o cemitério, a praça e o coreto como seus espaços de debate e demonstração vívida de uma cosmovisão carnavalesca. Cosmovisão essa que é pautada pela entronização-destituição das hierarquias e moralidade judaico-cristã, como destaca Régis (1981, p. 21). Assim, é possível traçar um inicial paralelismo entre os cemitérios das duas minisséries pelo viés da discussão classista: nesse sentido, o cemitério, tanto em "*Amorteamo*" quanto em "*Incidente em Antares*", é o espaço que pode provocar o choque, o encontro e mesmo uma subversão momentânea das classes sociais, como já demonstrado em outras análises feitas aqui nesta tese.

Por fim, para além de uma leitura do intertexto, o processo de anábase, pela cosmovisão carnavalesca, ainda demonstra como a terra é entendida como um ventre capaz de produzir vida e renascimento. A jovem que é enterrada morta (quadro 8), levanta-se do túmulo por processos inexplicáveis (a força do amor? a força da culpa? o desejo de vingança?) e, demonstra assim (simbólica e literalmente no contexto da trama), com a terra é regeneradora até mesmo dos corpos caídos (BAKHTIN, 2010).

Quadro 8 - Análise da sequência cênica de “Amorteamo”: violação do túmulo de Malvina
Fonte: *Frames* – Rede Globo (2015) / Quadro elaborado pelo autor (2020)

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS FICCIONAIS	• A sonoridade musical é colocada aqui não meramente como trilha de acompanhamento, ao contrário, ela ressoa as estratégias narrativas que vão moldar as atitudes das personagens (especialmente, as de culpa e vingança). • O cemitério aqui é um dos eixos centrais da trama: ele é o *locus horribilis* por excelência. • Referencialidade I: A noiva-cadáver Madeleine, de “*White Zombie*” (1932), o primeiro longa-metragem sobre zumbis - dirigido por Victor Hugo Halperin. • Referencialidade II: A noiva-cadáver Emily, protagonista da animação “A noiva-cadáver” (2005), dirigida por Tim Burton. • Referencialidade III: A noiva-cadáver estuprada no curta-metragem “*Tara*” (um dos três curtas que compõem a obra cinematográfica “*O Estranho Mundo de Zé do Caixão*” (1968), dirigido por José Mojica Marins
DESTAQUES SOBRE O EXCESSO SIMBIÓTICO	
	➢ Zonas de contato entre o gótico e o fantástico: fantasmas de um passado que traz desgraça à vida de Gabriel, Malvina e de toda a cidade, por extensão. ➢ O corpo da noiva-cadáver é a representação da monstruosidade gótica em disputa com a humanidade. ➢ Protótipo do amor-sacrifício ligado ao casamento e à figura da noiva melodramática. ➢ Loucura e frustração o amor romântico (temas recorrentes das modalizações fantásticas) = elemento essenciais para se entender Gabriel em sua atitude desvairada de violação e a sede de reparação por parte de Malvina. ➢ O corpo da personagem Gabriel como uma possibilidade de mobilização do afeto e do excesso (enquanto excesso corporal e *inserts* que reiteram e saturam as simbolizações exacerbadas no nível da imagem e/ou do som). ➢ A existência limiar do corpo cadavérico e em movimento de Malvina a localiza dentro do contexto da ultrapassagem das fronteiras e limites nas modalizações fantásticas ➢ A terra como regeneradora (literal, ao trazer à vida os “corpos caídos”), na cosmovisão carnavalesca. ➢ O ato transgressor que provoca a ressurreição dos mortos é um ato temporário de ruptura do *status quo* social.
DESCRIÇÃO DA CENA (*STORYTELLING*)	
Arrependido e se sentido muito culpado pelo suicídio de Malvina (que decidiu, em um trágico plot twist, jogar-se no rio Capiberibe), Gabriel invade o cemitério à noite, aos prantos, e descobre o túmulo da moça. Em um ato desvairado, o jovem começa a cavar com as próprias mãos em busca de trazer o caixão de Malvina à superfície. Delirante, gritando e ao som da chuva incessante que cai sobre a terra, finalmente Gabriel avista o caixão. Depois de violá-lo, ele vê o corpo da jovem, ainda vestido de branco e com o buquê de flores repousando sobre o ventre. A desesperança aparece ainda mais forte e ele se debruça chorando sobre o cadáver. Ao fundo, percebendo que algo de errado havia acontecido, surge Zé Coveiro correndo em direção ao túmulo violado e na tentativa de admoestar Gabriel pelo sacrilégio feito realizado. Em meio às discussões, os dois homens brigam, saem rolando pelo lamaçal e, com um grito muito alto, Gabriel clama pelo nome da amada. De modo misterioso e inexplicável, ela ouve o nome sendo chamado, acorda e levanta-se de seu esquife. Sem entender o que se passa, ela parece desnorteada e só toma conta da situação completa quando Gabriel explica que o casamento não ocorreu e, o pior, que a jovem está morta. Horrorizada, Malvina olha para o caixão onde estava minutos atrás e foge sem que Gabriel e Zé Coveiro percebam, de imediato, seu movimento de saída do cemitério.	

9.3.3 O padre suicida, o rebanho de mortos-vivos e a profanação da eucaristia

Padre Lauro, também de maneira inexplicável, volta à vida e aparece na igreja onde se suicidou. Durante uma discussão, ele enfrenta Padre Joaquim ao se deparar com o templo extremamente vazio. Paramentando-se para celebrar uma missa, Padre Lauro surpreende o atual padre ao trazer um rebanho de mortos-vivos para dentro da igreja. Entre os desmortos que chegam, destaca-se um homem que, decapitado, segura a cabeça nas mãos. Ao receberem as boas-vindas calorosas do sacerdote suicida, os mortos-vivos caminham em direção ao púlpito. Padre Joaquim se mostra horrorizado pela cena e questiona se Padre Lauro realmente fará um ato que nenhuma liturgia prediz: a celebração sacramental da eucaristia (o corpo e o sangue de Cristo consubstanciados) aos mortos-vivos. Depois de ser obrigado a pedir desculpas por ter "tomado" o posto de Padre Lauro, o sacerdote Joaquim finalmente junta-se ao rebanho e auxilia na distribuição das hóstias. Porém, assim que ouvem o chamado para o regresso às suas tumbas, os mortos-vivos, incluindo Padre Lauro, saem um a um do templo em direção ao cemitério. Padre Joaquim, novamente, se vê sozinho e às voltas com o templo vazio, agora, sem nenhuma alma viva (ou morta).

A *mésalliance* carnavalesca entre o sagrado e o profano é o destaque desta cena. Além dos mortos-vivos ocuparem um local oficial (igreja) e de discurso autoritário sobre a vida dos fiéis (homilia), a figura central é o padre (suicida) que faz a celebração eucarística. A hóstia e o vinho ("corpo e sangue"), como memória da morte e ressurreição de Cristo, são oferecidos aos mortos-vivos ressuscitados. Ignomínia, contrastes incongruentes e dessacralização ritualística resumem a insólita situação. Vale ressaltar que a profanação e a iconoclastia, como partes muito vívidas da carnavalização bakhtiniana, são observadas em outras obras que representam a correlação entre Jesus Cristo e os mortos-vivos/zumbis. Exemplo disso pode ser visto em "*Fist of Jesus*" (Punhos de Jesus): o título dá nome ao curta-metragem espanhol (2012) e ao jogo homônimo (2014) derivado dele que, comicamente, abordam uma epidemia de zumbificação na Judeia depois de Jesus ressuscitar Lázaro (morto por três dias). Mesmo a justificativa dada por Padre Lauro para rezar uma missa no templo repleto de cadáveres caminhantes ("Não foi o próprio Jesus Cristo que disse: 'O meu reino não é desse mundo?'") é uma forma de recontextualizar a frase bíblica para fins nada próximos da liturgia tradicional, ou seja, mais uma forma de profanação intencionada. Dessa forma, são as mãos do glutão e corrupto sacerdote suicida que irão distribuir a Eucaristia (mãos que, de acordo com a simbologia litúrgica, deves antes ser purificadas (lavadas), não apenas por questão de higiene,

mas também como sinal de purificação prévia dos erros e pecados pois elas irão tocar a âmbula/o cibório e as hóstias).

Aqui, ainda pela percepção carnavalesca, o excesso como conteúdo representado e estrutura de representação mostra-se pelo corpo grotesco de Padre Lauro a guiar o rebanho. Sua corporalidade é morbidamente gorda, quase sem forma humana da cabeça para baixo, e fica ainda mais estranha depois do suicídio: o sacerdote morto-vivo aparece na igreja com a cabeça torta, com um andar que pende apenas para um lado do corpo e com as marcas muito nítidas da corda no pescoço, isto é, são sinais a rememorar o enforcamento. O caráter grotesco de seu corpo em excesso relembra como, mesmo depois da morte, o riso crítico também pode se instalar na inusitada cena de um padre suicida a ocupar o púlpito cristão. O excesso corporal, como o explica Smit (2010, p. 11-12, tradução nossa) mostra-se em toda a sua potencialidade na sequência cênica em estudo, em outros motivos, especialmente porque o corpo de Padre Lauro possui a capacidade de "[...] mover duplamente os espectadores em uma dimensão físico-sensória e em uma dimensão na qual os seus sentimentos também são convocados". Por isso, como o excesso nunca pressupõe apatia frente à sua aparição estética (MANDOKI, 2013), o excesso corporal do sacerdote move, em tese, os corpos que o assistem na trama e produz neles efeitos diversos que podem ir da abjeção ao riso, do ligeiro amedrontamento (quando de sua aparição pela primeira vez depois da morte) até a ativação da empatia (ao perceber que, no fundo, o padre parece querer continuar seu trabalho ao consolar outras almas em seus sofrimentos no *post mortem*).

As expressões faciais de Padre Lauro e suas frases durante as discussões com Padre Joaquim ("Muito fácil jogar a culpa do próprio fracasso no cangote dos outros" e "O senhor vai discutir até com a Morte, é?") explicitam como o riso carnavalizado e o rebaixamento da imagem tida como sacrossanta (ou seja, a crença de que o corpo humano foi feito à imagem de Deus) desvelam inacabamentos, imperfeições e ambiguidades do corpo em putrefação que caminha pela casa de Deus. O espaço da igreja (respeitoso, silencioso e responsável pelo momento sublime de encontro do sagrado com o homem arrependido de seus pecados) torna-se o local onde a heresia se instala em meio à "insolitude" (não apenas pela ocupação do templo por um sacerdote que tirou a própria vida após ser descoberto por atos irregulares na administração eclesiástica, como, principalmente pela vulgarização da hóstia servida a sujeitos de corpos corrompidos pela morte e envoltos pela neblina aterrorizante de uma noite singular).

Temporalmente, a disputa pela liderança do rebanho, mas, principalmente, pelo domínio da igreja local, faz com que Padre Lauro traga à cena os fantasmas do passado que não apenas causaram seu suicídio como, igualmente, produziram a desgraça que se abateu sobre o templo

de Padre Joaquim, isto é, o completo abandono do povo da cidade que, amedrontado, não frequenta mais as missas no local. Assim, as zonas de contato entre o fantástico e o gótico provam que os fantasmas do passado na sequência cênica "[...] tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente [...]", como afirma França (2017, p.117).

Os aspectos da visualidade e sonoridade da cena colocam em jogo, pelo menos, duas potencialidades de reforço do fio narrativo que compreende a estranheza estabelecida pela eucaristia nada convencional que a minissérie apresenta. Visualmente, as roupas rasgadas de Padre Lauro (especialmente sua estola rota sobre a alva e a batina que compõem seu figurino) explicitam sua condição de morto-vivo e, sonoramente, o sino toca justamente na hora que os desmortos caminham, lentamente, assim que o típico ranger das portas da igreja se abrindo anunciam a presença medonha do novo rebanho. Até mesmo a reverberação dos ecos das falas dos dois padres discutindo e o tremular das velas que flamejam ao fundo da cena traduzem o tom ligeiramente horripilante que toma conta da igreja (isto é, um *locus horribilis* que enuncia a presença fantástica de modo inequívoco). Sobre o excesso hiperbólico (FISKE, 1987), destaca-se como (além do corpo grotesco do sacerdote Lauro) os mortos-vivos que fazem parte do público ouvinte da missa é composto por figuras, minimamente, exóticas: há, como já citado, um homem sem cabeça na cena e há mulheres com penteados imensos e cabelos volumosos e desgrenhados que chamam a atenção.

Existe na sequência analisada uma crítica, sutil, mas relevante, denotando como os sermões e a própria noção de salvação cristã pregada pelo catolicismo são, nas palavras do próprio Padre Lauro, uma forma de ilusório consolo, uma maneira alienante de se lidar com os pesares da vida (e, no caso, com os pesares que persistem mesmo após o fim dela). "Uma missa para os mortos, padre? Isso não está na liturgia. E o que o senhor vai pregar para esse rebanho: que existe vida após a morte?", questiona Padre Joaquim. Ao que Padre Lauro responde: "Vou consolá-los. Igual o que fazia com os vivos". Por sua vez, o mundo das aparências, mesmo no universo religioso, é outro fator crítico de representação. Tanto Padre Lauro (pela não aceitação do erro e dos crimes de corrupção, a teimosa necessidade de retomar o posto, além da exigência de um pedido de desculpas do padre substituto de seu cargo), quanto Padre Joaquim (que se sente triste e desolado quando volta a ver a igreja vazia, no regresso dos mortos-vivos, mesmo que antes ela estivesse cheia de corpos corrompidos dos peculiares fiéis) apresentam a necessidade de manutenção das aparências de que "tudo vai bem" em um mundo confuso e que, agora, encontra-se de ponta-cabeça (onde a ordem natural das coisas foi quebrada pelo ressurgimento dos desmortos).

Em "*The Church on TV: Portrayals of Priests, Pastors and Nuns on American Television series*", Wolf (2010) apresenta uma reflexão muito importante sobre a crítica que a serialidade ficcional dos canais abertos faz às figuras religiosas, especialmente as católicas. Mesmo sendo localizada no contexto estadunidense, a crítica parece adequada à leitura que aqui se faz das personagens que representam a Igreja em "*Amorteamo*", isto é, uma visão que caminha da crítica (sutil) à alienação religiosa até mesmo à crítica (explícita) da corrupção eclesiástica sistematizada. O autor afirma que: "O que surge é uma mitologia popular da Igreja e de seus líderes que, ao refletir muitas tendências contemporâneas nos templos atuais, se dilui para o consumo em massa ou enfrenta uma ampla rejeição [das séries que tematizam essas representações]" (WOLF, 2010, p. 9, tradução nossa).

Já em termos de tom, percebe-se como a cena mantém a alternância entre o tom jocoso da situação macabra e, ao mesmo tempo, produz uma espécie de tom reverencial pela questão de se entender aquela celebração eucarística como um momento de consolo ou ainda de tradição (quadro 9). O ritmo da sequência cênica, por sua vez, é nitidamente desacelerado: o rebanho de mortos-vivos entra vagarosamente, os movimentos dos padres a servir a hóstia são pausados e, como um todo, o ritmo rememora o caráter cerimonial que a homilia requer. Por fim, percebe-se como melodramática e fantasticamente, a sequência cênica consegue expressar o papel cômico dos padres (sendo mais um dos bufões representantes do quadrilátero melodramático) e, de igual forma, a reiteração de temas recorrentes da narrativa fantástica. O corpo dos sacerdotes é colocado a serviço da comicidade pelo humor irônico como representante do excesso melodramático ao lidar com situações complexas e *sui generis* (profanação eucarística, heresias etc.). E por fim, a sequência cênica passa-se à noite, num local obscuro e, de modo indubitável, trata da vida dos mortos como o foco primeiro de seu arco dramático.

Quadro 9 - Análise da sequência cênica de “Amorteamo”: eucaristia de Padre Lauro
Fonte: *Frames* – Rede Globo (2015) / Quadro elaborado pelo autor (2020)

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS FICCIONAIS	• Espaço da igreja (respeitoso, silencioso e responsável pelo momento sublime de encontro do sagrado com o homem arrependido de seus pecados) torna-se o local onde a heresia se instala. • A igreja, nesse contexto, é o *locus horribilis* por excelência (reverberação dos ecos, tremular das velas e tom ligeiramente horripilante que toma conta do espaço da igreja). • O templo é ocupado por um sacerdote suicida e pela vulgarização da hóstia servida a sujeitos de corpos corrompidos pela morte e envoltos pela neblina aterrorizante de uma noite singular. • Temporalmente, a disputa pela liderança do rebanho e domínio da igreja local, faz com que Padre Lauro traga à cena os fantasmas do passado (zonas de contato entre o gótico e o fantástico). • A sequência cênica é noturna, num local obscuro e, de modo indubitável, relembra a relação entre noite e mundo fantástico. • Alternância entre o tom jocoso da situação macabra e, ao mesmo tempo, tom reverencial pela questão de se entender aquela celebração eucarística como um momento de consolo ou ainda de tradição. • Ritmo da sequência cênica é desacelerado: o rebanho de mortos-vivos entra vagarosamente, os movimentos dos padres a servir a hóstia são pausados e, toda a sequência cênica, rememora o caráter cerimonial que a homilia requer.
DESTAQUES SOBRE O EXCESSO SIMBIÓTICO	
➢ *Mésalliance* carnavalesca entre o sagrado e o profano é o destaque da cena. ➢ Mortos-vivos ocupam um local oficial (igreja) e de discurso autoritário sobre a vida dos fiéis (homilia), a figura central é o padre (suicida) que faz a celebração eucarística (profanada). ➢ A glutonaria de Pe. Lauro mostra uma visão carnavalizada (degeneração e ridicularização da figura religiosa). ➢ Corpo grotesco de Pe. Lauro (morbidamente gordo, quase sem forma humana da cabeça para baixo, cabeça torta, um andar claudicante, marcas muito nítidas da corda [enforcamento] no pescoço, excessos corporais). ➢ Riso carnavalizado e rebaixamento da imagem tida como sacrossanta. Papel cômico dos padres (bufões – quadrilátero melodramático) e sistema recorrente temático sobre os mortos-vivos (cosmovisão fantástica). ➢ Excesso hiperbólico: mortos-vivos aparecem sem cabeça na cena, penteados imensos, cabelos volumosos.	
DESCRIÇÃO DA CENA (*STORYTELLING*)	
Pe. Lauro volta à vida e aparece na igreja onde se suicidou. Durante uma discussão, ele enfrenta Pe. Joaquim ao se deparar com o templo extremamente vazio. Paramentando-se para celebrar uma missa, Pe. Lauro surpreende o atual padre ao trazer um rebanho de mortos-vivos junto de si. Entre os desmortos que chegam, destaca-se um homem que, decapitado, segura a cabeça nas mãos. Ao receberem as boas-vindas calorosas do sacerdote suicida, os mortos-vivos caminham em direção ao púlpito. Pe. Joaquim se mostra horrorizado pela cena e questiona se Padre Lauro realmente fará um ato que nenhuma liturgia prediz: a celebração sacramental da eucaristia (o corpo e o sangue de Cristo consubstanciados) aos mortos-vivos. Depois de ser obrigado a pedir desculpas por ter “tomado” o posto de Padre Lauro, o sacerdote Joaquim finalmente junta-se ao rebanho e auxilia na distribuição das hóstias. Porém, assim que ouvem o “chamado”, os mortos-vivos, incluindo Padre Lauro, saem um a um do templo em direção ao cemitério. Padre Joaquim, novamente, se vê sozinho e às voltas com o templo vazio, agora, sem nenhuma alma viva (ou morta).	

9.3.4 A prostituta apaixonada – ou “quando amar demais mata”

Depois da felicidade de reencontrar Chico em seu bordel, já como morto-vivo, Dora acaba descobrindo que o caráter dúbio do antigo amado continua o mesmo: ela flagra o mulherengo na cama com outra prostituta (Maria, que é, uma espécie de afilhada de Dora). Irritadíssima, ela esbofeteia Maria que, nervosa, a relembra o primeiro ensinamento do prostíbulo: “Puta não se apaixona”. Desiludida, ela discute com Chico e a questão da traição acaba se invertendo quando ele traz à tona o que Dora fez no passado, ou seja, ele se mostra ciente de que foi ela quem contou ao coronel Aragão sobre o caso extraconjugal da esposa com Chico. Desnorteada pelo segredo descoberto e pela sensação de não ser a única mulher na vida do rapaz, ela tenta esfaqueá-lo e ignora que o homem já havia morrido e voltado do mundo dos mortos, logo, um morto-vivo que não se pode mais matar. Enquanto Chico gargalha de maneira bem horripilante, ela grita em desespero. Mais tarde, Maria prepara-se para deixar o bordel e, ao se despedir de Dora, descobre que a madrinha amiga, após pentear-se à frente do espelho em seu quarto suntuoso, decidiu cortar os dois pulsos em um ato desprovido de esperança. Enquanto Dora agoniza em seus últimos minutos de vida, nos braços da outra meretriz, ela vai relembrando o quanto amou Chico e como se sente agora sozinha, abandonada e punida por ter amado tanto. Ao fim, seu choro cessa, ela desfalece e uma poça imensa de sangue se dissipa por meio do longo vestido e ao redor de seu corpo inerte.

Os campos das visualidades e sonoridades nessa sequência cênica ganham um espaço de discussão muito singular em toda a obra de “*Amorteamo*”. Um desses motivos é que o bordel de Dora (único lugar onde a cor vermelha se manifesta nos cenários e figurinos da obra) e mesmo a sua representação são, de longe, as maiores exemplificações do excesso enquanto conteúdo representado. O quarto onde ocorre o suicídio da meretriz lembra muito o espaço do excesso aos moldes da estética *camp*, isto é, como Sontag (1964, p. 1964, p. 3, tradução nossa) aponta, o quarto de Dora assemelha-se a um espaço no qual existe um amor pelo exagero, pelo demasiado. E, ainda que a tragédia (no sentido *stricto sensu* de sua acepção no teatro grego, logo, não na noção *lato sensu* de seu uso banalizado e corrente para definir os acontecimentos “trágicos” melodramáticos) não coadune com o *camp* (SONTAG, 1964, p. 10), mesmo assim, vale lembrar que a autora sinaliza uma aproximação entre o excesso do *camp* com o teor melodramático das operas e, historicamente, com as leituras artísticas do maneirismo e do barroco (SONTAG, 1964, p. 4-6). Por isso, sob essa ótica, o quarto da prostituta é o espaço do excesso enquanto conteúdo (pela exuberância desmedida do vermelho em todos os cantos do

lugar, pelas rosas vermelhas dispostas sobre a penteadeira, pelas cortinas esvoaçantes, pelas paredes tingidas também de vermelho, pelas muitas almofadas espalhadas ao pé da cama, pelas estátuas de dois leões em posição de ataque dentro do quarto, pela cama em formato de um coração, pelas joias em excesso sobre seu corpo etc.) que sintetiza – metonimicamente – o excesso presente na estrutura de representação da personagem e da sequência cênica analisada. Assim, em uma tentativa de diálogo ampliado, também se entende esse excesso como aquilo que Fiske (1987) entende por excesso hiperbólico nas caracterizações de personagens melodramáticos na televisão e, especialmente, no modo de encenação e no modo de estetização (algo que Baltar (2013, p. 63) também salienta ao falar da obviedade e da simbolização exacerbada nas tessituras melodramáticas).

Já a sonoridade, para além da frequente música "*Altas Madrugadas*" que perpassa vários núcleos e situações da trama como a sequência analisada, tem no efeito sonoro do cortar dos pulsos um fator muito forte para demarcar aquilo que Williams (2010, 2012, 2018) compreende como um excesso pulverizado. Em outros termos, o barulho intencionalmente não natural do corte consegue enfatizar o *pathos* da sequência cênica do suicídio, ao passo que, o barulho da facada que Dora dá, momentos antes, em Chico rememora não apenas o *pathos* (do sofrimento dela), mas realça a sensação inerentemente cômica que se segue com o riso debochado de Chico ao afirmar que não se pode "matar duas vezes" (um riso que, por outra via, mostra o excesso do riso carnavalizado encarnado no corpo daquele que nada tem a perder (MORSON; EMERSON, 2008). O grito de desespero de Dora, ao perceber a impossibilidade de matar Chico, em paralelo com o choro sufocado e as lágrimas que, mesmo reprimidas, teimam em cair no momento de seu suicídio, realçam, finalmente, como o excesso pervasivo opera de maneiras muito diferentes. Ou seja, o caráter pulverizante e modular do excesso está no entendimento do melodrama como um modo fluido de construção da dor, do riso, do prazer, da tristeza, enfim, das possibilidades humanas de se reagir às fases múltiplas da vida (dramatizadas pela ficção) e não meramente pode ser visto como um elemento pejorativo ou de demérito das tramas melodramáticas.

Por conseguinte, mesmo no plano mais apreensível superficialmente da trama, destaca-se o protótipo da "prostituta/má" como aquele que, no contexto do melodrama e do excesso, desenvolve-se pela ideia de um binômio que comunga inferioridade e periculosidade. Assim, ela é um protótipo, como Oroz (1999) relembra, inferior em relação à virtude dos outros corpos que fazem parte das narrativas melodramáticas e é perigosa porque desafia os padrões patriarcais da sociedade. Mais do que isso, a prostituta é vista como malévola porque desenvolve como ninguém a habilidade da sedução e o domínio sobre o próprio corpo. Ela

também é perigosa, em outro ponto de vista, porque quando é desafiada ou magoada, não pensa muito para se vingar e aplacar o aborrecimento, ou seja, na trama, é justamente o desejo de vingança que motiva a delação de Chico a Aragão.

Ainda pela cosmovisão melodramática, torna-se muito nítido como sua morte, além da culpa, é vista como uma redenção: a autopunição, pelo suicídio, é um tipo de renúncia à vida e ao homem que ela nunca terá. Além disso, sua morte representa, por meio de uma simbolização exacerbada, a noção de que até mesmo a prostituta sofre por entregar-se à paixão. Todavia, diferentemente das virtuosas amadas, esposas e irmãs (OROZ, 1999), às meretrizes não é dado tal direito, mesmo que seu ofício esteja ligado simbioticamente ao desejo e ao pecado. Desse modo, a educação sentimental opera novamente junto à moral oculta castigando Dora e deixando evidente que o exemplo de sua vida não é, moralmente, aceitável. Vale lembrar que a prostituta fez da vida de Arlinda, quando de sua estada forçada no bordel por parte do marido, um verdadeiro inferno, ou seja, as ações moralmente equivocadas, em um momento final da narrativa, voltam-se contra Dora exigindo a punição certeira dos atos perpetrados por ela (e, assim, a moral oculta se faz notar novamente de modo exemplar). Logo, como afirma Sarlo (1985, p. 11, tradução nossa), nos regimes de representação melodramáticas "[...] quando os desejos se opõem à ordem social, a solução pode ser exemplificadora: a morte ou a queda".

Em "*Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television, Fiction, and Film*", Chappell e Young (2017) discutem que a representação de figuras femininas fortes aliadas à ideia de mulheres transgressivas é, especialmente, na cultura audiovisual ocidental uma correlação quase imediata. O motivo de tal associação, de acordo com as autoras, é que essas representações femininas (nas quais se inclui o protótipo da "prostituta/má") corporificam a mulher que desafia, ignora ou ultrapassa os limites patriarcais intencionalmente feitos para circunscrevê-la a determinados espaços e situações permitidas pela sociedade (CHAPPELL; YOUNG, 2017, p. 1, tradução nossa). Assim, percebe-se que a personagem de Dora se encaixa nessa leitura proposta pelas autoras, principalmente, pela questão da ambiguidade predominante na representação das "mulheres más" que ora são vistas como fortes, perigosas e poderosas (potencialmente empoderadas), ora são vistas como sexualmente atraentes e meramente fetichizadas de maneira a não perturbar o *status quo* social no qual elas são construídas. Ainda sobre o modelo de sedução e o modelo de prostituta que conformam a personagem Dora, vale destacar como, antes de tudo, o sexo aparece enquanto um elemento transgressor em sua composição: "[...] O sexo é uma força perigosa. [...] a antagonista é a mulher que personifica essa devassidão, ela é a personagem que exerce livremente sua sexualidade", relembra Cassano Iturri (2019, p. 88, tradução nossa).

Em uma possibilidade de perceber as referencialidades evocadas na sequência cênica, é necessário frisar como as referenciações à moral judaico-cristã (que postulam o entendimento da sociedade sobre a prostituição) são empregadas no diálogo e na performance dos corpos em cena. A primeira referenciação de citação (literal e explicitamente) é a da fala de Maria que, ao perceber que Dora havia cortado os pulsos, entra em pânico e grita: "Meu Deus... Pelo amor de Maria Madalena, o que é que tu fez?". Para além da referenciação à famosa prostituta perdoada por Cristo, no Novo Testamento, outra referência alusiva (de forma não literal e implícita) é observada pelo fim da sequência: enquanto Dora dá seus últimos suspiros, o sangue escorre pelo quarto, e seu corpo repousa sobre o colo de Maria que, chorando, fala uma frase de rara sororidade na trama: "Pois vá em paz, Madrinha, porque o meu amor a senhora sempre teve". E, assim, em uma posição que rememora a *Pietà*, de Michelangelo, as duas prostitutas tomam o centro da cena em uma tomada *plongée* (isto é, quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo). Logo, espera-se que o espectador que acompanha o fim da vida de Dora, ao mesmo tempo que escuta música elevando sua emoção, consiga se compadecer e "perdoar" (ou ao menos, compreender) a prostituta e seus atos.

Em uma relação com o pensamento batailliano sobre excesso, transgressão e morte, também se pode afirmar que o excesso de sangue que rodeia as personagens, para além de um excesso melodramático por si só, denota também como "a sujeira é a essência da beleza". Em termos mais práticos, a fala de Borges (2012) parece caminhar lado a lado com o desenrolar da sequência cênica quando se compara o que o autor fala à desilusão da personagem, ao seu desejo pelo amor nunca conquistado e, finalmente, como o seu último ato de morte confere à ela uma beleza ímpar. Assim, não é à toa que antes de se suicidar, Dora passa alguns minutos olhando-se no espelho e penteando as longas madeixas quando decide se entregar aos braços da morte. "Em suma, o horror é o sentido de superação que o excesso confere à beleza, sendo este a razão pela qual ele é intolerável. O intolerável, no entanto, é o que se deseja, pois abre a ferida no sujeito e explicita, no trânsito da beleza ao horror, o sentido do ser como falta mais preenchida" (BORGES, 2012, p. 97). Frase essa que muito se aproxima dos entendimentos de Dumoulié (2007, 2014) acerca do excesso e da falta que faz, assim, com que o sofrimento humano seja uma constante na vida de todos os sujeitos.

Dentro do universo do excesso e do fantástico, nota-se como a questão do duplo mostra-se novamente em cena. Dessa vez, "o duplo se duplica" ao colocar em pauta não apenas o reflexo de Dora no espelho, minutos antes de seu suicídio, como, especialmente, pela confrontação entre a imagem gigante que se vê ao fundo da tela (algo próximo de um afresco) *versus* a imagem que se tem dela agonizando aos pés de Maria. Enquanto a pintura do quarto a

mostra como uma prostituta dona de um olhar forte, altivo e ameaçador, com o cabelo em seu tom vermelho típico (num penteado extremamente volumoso); a imagem que se vê, agora, é a de uma mulher comum, ordinária, de olhar tristonho, que sofreu demais por amor e, desistindo da vida, inconsolável, encontra na morte o seu abrigo (quadro 10). Até mesmo sua voz e o ritmo da fala são atípicos: ela fala de maneira pausada, em tom quase sussurrante e movimenta-se pelo quarto em um andar cambaleante, isto é, algo muito diferente do tom firme de sua voz e do corpo ereto e sempre à mostra que a prostituta impunha frente às outras meretrizes e aos clientes, Em outros termos, é como se, olhando pelo viés da transgressão enquanto suspensão temporária da norma, a cosmovisão carnavalesca e a visão batailliana didaticamente explicassem que: por mais que a prostituta mostrasse-se, durante todos os cinco capítulos da minissérie, como uma mulher extraordinária na cidade (por exemplo, ela, suas funcionários e seu bordel são os únicos espaços que contêm a cor vermelha – nos mais variados tons – em toda a obra), ao fim e ao cabo, o princípio moralizante volta para puni-la e sua transgressão não é perene. Volta-se o *status quo* (também pela visão melodramática) de que a virtude impera (pela moral oculta) e os desregrados são punidos (nesse caso, pela morte, pelo amor não correspondido, pelo estilo de vida devasso que acarreta a sua perdição final). “Eu sinto muita tristeza de não ter quem chore a minha morte porque eu não sou amada por ninguém”, lamenta a prostituta já ao revirar dos olhos em seu último fôlego de vida. Consequentemente, então, se vê a frustração do amor romântico (e proibido) também como parte da sistematização temática do fantástico presente nessas cenas.

Sob tal raciocínio, se os temas recorrentes do excesso fantástico forem tensionados com as zonas de contato ligadas ao gótico, vê-se que a presença dos fantasmas do passado assombra a vida de Dora de tal forma que o seu suicídio é o único meio de cessar a dor, o sofrimento. A culpa pela morte de Chico é um fato corrente em suas memórias. Dessa forma, aliada à questão da quebra do princípio básico que rege a dinâmica da vida lupanária (não se apaixonar por ninguém), Dora rememora o passado, suas falhas e, em tom de desabafo, fala com Maria: “Minha hora chegou, Maria. [...] Puta se apaixona sim. E quando isso acontece, ela junta todo o amor que fingiu por tudo quanto é homem que se deitou e dedica a um só. Pois eu matei o meu amor... e agora eu morro por ele. Chico foi o meu único e agora vai ser o derradeiro”. Isso, por si só, é o maior exemplo de excesso como tematização e, ao mesmo tempo, como estrutura de representação na sequência em análise.

Quadro 10 - Análise da sequência cênica de “Amorteamo”: suicídio da prostituta Dora
Fonte: *Frames* – Rede Globo (2015) / Quadro elaborado pelo autor (2020)

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS FICCIONAIS	• O espaço do bordel é o único lugar onde a cor vermelha se manifesta nos cenários e figurinos da obra • A representação deste espaço exemplifica o excesso enquanto conteúdo representado • O quarto onde ocorre o suicídio da meretriz lembra muito o espaço do excesso aos moldes da estética *camp (*intencionalmente exagerado e demasiado). • A sonoridade musical perpassa vários núcleos e situações da trama como a sequência analisada • O efeito sonoro do cortar dos pulsos é um fator muito forte para demarcar o desespero final da personagem • Até mesmo a voz e o ritmo da fala da personagem são atípicos: ela fala de maneira pausada, em tom quase sussurrante e movimenta-se pelo quarto em um andar cambaleante • Referencialidades a partir da evocação bíblica da prostituta Maria Madalena e a partir da representação (sororitária) da posição de *Pietà*, de Michelangelo.

DESTAQUES SOBRE O EXCESSO SIMBIÓTICO

- Excesso hiperbólico nas caracterizações das personagens
- Modo de encenação e modo de estetização do excesso melodramático a partir obviedade e da simbolização exacerbada
- O caráter pulverizante e modular do excesso está no entendimento do melodrama como um modo fluido de construção da dor, do riso, do prazer, da tristeza, enfim, das possibilidades humanas de se reagir às fases múltiplas da vida (dramatizadas pela ficção).
- Protótipo da “prostituta/má” representa a ambivalência binominal da inferioridade/superioridade *versus* fragilidade/periculosidade da mulher.
- Frustração do amor romântico (e proibido) também como parte da sistematização temática do fantástico
- A questão do duplo (cosmovisão fantástica) pela confrontação entre a imagem gigante que se vê ao fundo da tela (algo próximo de um afresco) versus a imagem que se tem dela agonizando aos pés de Maria.
- Temas recorrentes do excesso fantástico forem tensionados com as zonas de contato ligadas ao gótico, vê-se que a presença dos fantasmas do passado assombra a vida de Dora.

DESCRIÇÃO DA CENA (*STORYTELLING*)

Depois da felicidade de reencontrar Chico em seu bordel, já como morto-vivo, Dora acaba descobrindo que o caráter dúbio do antigo amado continua o mesmo: ela flagra o mulherengo na cama com outra prostituta (Maria, que é, uma espécie de afilhada de Dora). Irritadíssima, ela esbofeteia Maria que, nervosa, a relembra o primeiro ensinamento do prostíbulo: “Puta não se apaixona”. Desiludida, ela discute com Chico e, desnorteada pelo segredo descoberto e pela sensação de não ser a única mulher na vida do rapaz, ela tenta esfaqueá-lo e ignora que o homem já havia morrido e voltado do mundo dos mortos, logo, um morto-vivo que não se pode mais matar. Enquanto Chico gargalha de maneira bem horripilante, ela grita em desespero. Mais tarde, Maria prepara-se para deixar o bordel e, ao se despedir de Dora, descobre que a madrinha amiga, após pentear-se à frente do espelho em seu quarto suntuoso, decidiu cortar os dois pulsos em um ato desprovido de esperança. Enquanto Dora agoniza em seus últimos minutos de vida, nos braços da outra meretriz, ela vai relembrando o quanto amou Chico e como se sente agora sozinha, abandonada e punida por ter amado tanto. Ao fim, seu choro cessa, ela desfalece e uma poça imensa de sangue se dissipa por meio do longo vestido e ao redor de seu corpo inerte.

9.3.5 Dona Cândida e seus dois maridos

Após se assustarem com a presença de Padre Lauro de volta à igreja, Manoel e Cândida saem correndo em direção ao bar. Enquanto tentam processar a nova informação, eles começam a beber duas doses de cachaça e iniciam um diálogo sobre a insólita situação que parece acometer a cidade. Ao passo que Manoel continua assustado, Cândida começa a pensar que a volta do primeiro marido (Jeremias) talvez não fosse uma má ideia. O desejo dela é respondido e, misteriosamente, Jeremias aparece ao fundo do bar para a alegria de Cândida e o espanto do irmão Manoel. Enquanto os dois irmãos começam a discutir, no dia seguinte, sobre quem tomará conta do bar e quem é o verdadeiro esposo de Cândida, a mulher, de maneira inusitada para a sua personagem, propõe uma aliança entre os três, um verdadeiro casamento poligâmico entre vivos e morto-vivo. Nervoso com a situação, Manoel discorda, de início, mas depois resolve se regozijar com a presença do irmão que voltou ao mundo dos vivos após mais de dez anos. Já no último capítulo, quando todos os mortos-vivos retornam ao cemitério, Jeremias também ouve o chamado e tem que se despedir dos dois. Depois de dar um beijo na esposa, ele e o irmão decidem que o revezamento insólito da mulher será decidido de uma vez quando todos estiverem no mesmo plano da morte.

O excesso pelo viés da cosmovisão carnavalesca opera nas personagens da alcoviteira Cândida, do pândego Manoel e do galanteador Jeremias por meio do riso em duas frentes: 1) o riso debochado que apresenta situações hilárias das tramas (pelas fofocas e comentários jocosos de Cândida sobre as famílias alheias, por exemplo); e 2) o riso pela aceitação de um "trisal" (um neologismo que diz respeito a um arranjo romântico consensual formado por três pessoas em uma relação afetivo-amorosa) muito peculiar. Assim, em meio ao impasse que se estabelece com a volta do primeiro marido, Cândida resolve apaziguar os ânimos propondo que "se revezar" entre os dois irmãos como esposa dividida. Isso traz a referencialidade alusiva à história de "*Dona Flor e seus dois maridos*" em sua versão original literária (Jorge Amado, 1966) e suas versões cinematográficas (Bruno Barreto, 1976; Pedro Vasconcelos, 2017). Por esse último ângulo, a afirmação de Stam (2000, p. 87) expressa como a triangulação cômico-amorosa de Cândida, Manoel e Jeremias perpassa o riso enquanto um elemento "[...] erótico por si só; é profundo, comunitário, uma corrente que passa de um para outro, numa atmosfera de contato amigável e livre". A comicidade de Cândida fica explícita quando a mulher propõe a seguinte saída: "Pra tudo se dá um jeito. Eu me sacrifico. Faço hora extra de esposa se for preciso. Olhe, eu me divido em duas para resolver essa querela entre vocês. Não é fuleragem,

não. É sacrificoso!”. Os elementos humorísticos aqui presentes ressoam o quanto o excesso enquanto estrutura de representação mostra-se como fundamental ao melodrama.

A questão do falso moralismo e da hipocrisia que a sequência cênica suscita é verbalizada, inclusive, pela fala contestadora de Manoel ao ouvir a proposta de dividir a esposa com o irmão Jeremias: “Se deitando com dois machos, mulher? Apois, muito me admira: tu passou a vida inteira defendendo a moral e os bons costumes do povo dessa cidade. E agora tu não se importa com o que povo vai falar de tu não?”. O protótipo da figura da esposa no melodrama, nessa sequência cênica, entra em choque com a ousada proposta feita por Cândida. Ela rompe com o estereótipo, até então reforçado por ela e requisitado pela sociedade da cidade, e apresenta uma faceta que constrange ou mesmo confunde momentaneamente os dois esposos. Assim Cândida não segue a cartilha marital dos bons costumes que lhe foi demandada e quebra com a ideia, como Oroz (1999, p. 66) aponta, da esposa-responsável que dedica seu amor a um só homem. Até mesmo o nome da personagem Cândida remete à dubiedade irônica que ele carrega consigo, isto é, é um nome que rememora a pureza, a ingenuidade e a candura feminina em uma personagem que nada tem dessas características, mas que tenta, socialmente, manter a imagem de incorruptível frente às outras mulheres da cidade.

Outro ponto possível de interpretação é a questão do desejo e abjeção posta sob tensão entre vivos e mortos-vivos no campo do fantástico (DUMOULIÉ, 1995; ALLIATA; 2002; MCGLOTTEN, JONES, 2014; SZANTER; RICHARDS, 2017; WRIGHT, 2018) na relação marital entre Cândida e Jeremias. Tanto que ao invés de sentir medo e ojeriza pelo cadáver caminhante do primeiro marido, Cândida pede um último “xêro”, um último beijo de despedida de Jeremias. Ignorando o insólito do esposo estar morto, mas caminhando e falando à sua frente, Cândida encarna mais o desejo que a abjeção, especificamente, pelo que Dumoulié (1995, p. 10, tradução nossa) destaca como “[...] as manifestações exacerbadas e extremas do estado de amor apresentadas por histórias fantásticas [...]” que, neste contexto, são ainda mais potencializadas pela cosmovisão melodramática. Logo, é possível dizer que o reencontro amoroso do casal, de acordo com Dumoulié (1995, p. 43, tradução nossa), mostra-se, ao mesmo tempo, como um contratempo inesperado (e atípico) para o plano do real (como demonstra a visão estupefata de Manoel), mas, para a vivência dos amores fantásticos, ele é o clímax mais desejado e naturalizado pelos amantes separados pela morte (Cândida e Jeremias).

Ainda no campo das referencialidades é importante notar que, no momento da despedida citada acima, a personagem de Jeremias, tomando nos braços a antiga esposa Cândida, antes de beijá-la, faz referência em citação (de forma mais literal e explícita) ao samba “O que se leva desta vida” (1946), do compositor Pedro Caetano. Especificamente os versos “O que se leva

dessa vida é o que se come, é o que se bebe e o que se brinca ai ai" são adaptados para "O que vale nessa vida é o que se bebe, o que se come e o que se diz ai ai". De maneira alusiva, é possível perceber uma camada ainda mais profunda (e talvez bem pontual) de intertextualidade entre os temas da vida e da morte também pelo teor bíblico da frase "Exalto, pois, a alegria, porquanto o homem [humanidade] nenhuma coisa melhor tem debaixo do sol do que comer, beber e alegrar-se; porque isso o acompanhará no seu trabalho nos dias da sua vida que Deus lhe dá debaixo do sol" em Eclesiastes (capítulo 8, versículo 15).

Os penteados sempre exagerados e gigantes de Cândida, as caras e bocas dela e do esguio Manoel, o olhar peculiar de Jeremias, os neologismos e gírias locais constantes nos diálogos, além da briga pela peruca, ressoam o teor de comicidade presente no trio e apontam, antes de tudo, como o excesso hiperbólico (FISKE, 1987) se torna central nesse dispositivo textual específico da triangulação amorosa. Em uma leitura ampliada, também se pode entender o processo de caracterização das personagens pela ideia de excesso enquanto conteúdo, como Calabrese (1987) afirma. Com igual importância, o bar é o espaço narrativo no qual a presença das três personagens se passa durante toda a minissérie. Ele é um local de memórias (as fotos expostas atrás do balcão, fisicamente, afirmam isso), conflitos e encontro de soluções aos problemas enfrentados por Cândida, Manoel e Jeremias. É nele que a aparição do primeiro esposo causa a centralidade de disputa sobre os negócios da família e acerca da retomada da mulher por um dos irmãos, além disso, é no bar que as brigas entre Manoel e Jeremias também se dão nas referências constantes do primeiro dono que afirma ver o estabelecimento como um lugar que decaiu muito nos anos em que passou morto. É também ali que ocorre a reconciliação dos irmãos e, finalmente, a despedida de Jeremias e a volta da normalidade na vida de Cândida e, agora, o seu único marido, Manoel (o detentor derradeiro da peruca como elemento simbolizador da disputa entre os dois homens).

Assim, como alívio cômico (MARTÍN-BARBERO, 2009), o trio de bufões consegue produzir efeitos cômicos entre cenas tão pesadas (de mortes, assassinatos, desilusões amorosas, assombrações de mortos-vivos etc.) e a leveza da relação peculiar que se estabelece entre o novo "trisal". O gaguejar de Manoel ao ver o irmão morto-vivo, o ato de Cândida na retirada dos algodões ainda presos às narinas do mórbido marido ressurreto, o movimento de morto-vivo ao arrancar a tampa da cachaça com a boca e cuspi-la para longe e frases como as proferidas por Jeremias ("Essa cachaça não presta mais não, rapaz. Menino, de primeiro isso aqui levantava até defunto. Agora tá parecendo água benta: tá me dando é sono" e "Falecido, não. Eu fui promovido a ressuscitado") reafirmam a que o tom humorístico é o predominante em toda a sequência cênica. Mesmo quando Manoel se irrita com a esposa e a acusa de hipócrita,

sua rápida saída do bar à rua na frente do estabelecimento é matizada pelo humor de um quase atropelamento do irmão de Jeremias, o corpo destrambelhado de Manoel e o barulho da buzina que mapeiam os territórios do humor relocalizando-os ainda dentro de situações mais conflituosas do trio. Outro exemplo do tom humorístico melodramático é quando Cândida se auto intitula santa ao afirmar que a cidade deveria canonizá-la pelo sacrifício (do revezamento entre dois maridos) feito por ela ao tentar manter a família unida. A trilha sonora que acompanha esses momentos é alegre o bastante para torná-la coerente com o clima leve da sequência cênica em comparação com a tensão exibida em todas as outras sequências analisadas nessa tese. Do mesmo modo, o som e a imagem dos trovões e relâmpagos na chuva que cai lá fora, ainda no início da cena em que Jeremias surge no bar, produzem (de maneira pontual) o efeito insólito e, de forma extensiva, do possível suspense que a volta do morto-vivo realiza ao desestabilizar o casamento de Manoel e Cândida (quadro 11). É importante notar, ainda no campo insólito, como as modalizações do fantástico permitem que o excesso (enquanto tematização) se faça presente pela questão do duplo, isto é, a ambivalência enfrentada por Cândida acerca da escolha a ser feita entre os dois irmãos reforça como a crise instalada pelo duplo afeta não apenas a mulher, mas todo a constituição do trio amoroso que se vê às voltas com um problema (de ordem moral e prática) a ser resolvido (CESERANI, 2006, p. 83).

Por fim, a questão discutida por Petrov (2016, p. 99) sobre a "naturalização do irreal" se mostra também em disputa em relação ao que Malrieu (1999) e Roas (2014) postulam, cada um ao seu modo, como aquilo que é fator principal do fantástico, isto é, a dialética (ou o confronto) entre o personagem e o fenômeno que problematiza a ordinariedade *versus* a extraordinariedade. Assim, é possível perceber que a problematização do insólito acontece no momento em que Cândida e Manoel (acompanhados de Padre Joaquim) se assustam a ponto de sair correndo da igreja quando percebem a volta de Padre Lauro, o sacerdote suicida: os donos do bar precisam de uma cachaça para tentar "entender" a situação fantástica e, ao mesmo, aplacar o efeito de medo representado por isso. Já o apontamento da "naturalização do irreal" é visto quando Jeremias aparece e, ao invés, de se amedrontar, Cândida volta a reviver o amor pelo falecido esposo. Ela naturaliza o insólito e sequer questiona o motivo da volta, na realidade, ela se mostra desejosa de que o primeiro marido, ao ouvir o chamado para retornar a sua tumba, não a deixe novamente. Em seu típico tom cômico ela pede: "Fique mais uns dias. É tanto morto... ninguém vai dar falta de mais um!".

Quadro 11 - Análise da sequência cênica de “Amorteamo”: Cândida e seus dois maridos
Fonte: *Frames* – Rede Globo (2015) / Quadro elaborado pelo autor (2020)

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS FICCIONAIS	• Espaço do bar como o espaço da memória: as fotos expostas atrás do balcão, fisicamente, afirmam isso • Os conflitos e encontro de soluções aos problemas enfrentados por Cândida, Manoel e Jeremias acontecem na espacialidade do bar. • Elipses temporais (na transição do dia e da noite) = são os personagens que mais conseguem, pelo teor de comicidade e leveza, vivenciar suas situações dramáticas durante ambientações diurnas. • Tom jocoso (Cândida-Manoel) e tom jocoso-sedutor (Jeremias) • Referencialidade alusiva à história de “Dona Flor e seus dois maridos” em sua versão original literária (Jorge Amado, 1966) e suas versões cinematográficas (Bruno Barreto, 1976; Pedro Vasconcelos, 2017). • Referência em citação (de forma mais literal e explícita) ao samba “O que se leva desta vida” (1946), do compositor Pedro Caetano.
DESTAQUES SOBRE O EXCESSO SIMBIÓTICO	
➢ Riso carnavalizado que debocha das situações hilárias das tramas (pelas fofocas e comentários jocosos de Cândida sobre as famílias alheias, por exemplo) ➢ Riso carnavalizado que questiona as normas monogâmicas pela aceitação de um triângulo amoroso (“trisal”) ➢ Os elementos humorísticos aqui presentes ressoam o quanto o excesso enquanto estrutura de representação mostra-se como fundamental ao melodrama ➢ Bufões – quadrilátero melodramático: os neologismos e gírias locais constantes nos diálogos, além da briga pela peruca, ressoam o teor de comicidade. ➢ Falso moralismo, hipocrisia e o protótipo melodramático da esposa. ➢ Desejo e abjeção postos sob tensão entre vivos e mortos-vivos no campo dos amores fantásticos. ➢ Excesso hiperbólico (penteados sempre exagerados e gigantes de Cândida, as caras e bocas do esguio Manoel, o olhar esbugalhado de Jeremias) ➢ Insólito e “naturalização do irreal”.	
DESCRIÇÃO DA CENA (*STORYTELLING*)	
Após se assustarem com a presença de Padre Lauro de volta à igreja, Manoel e Cândida saem correndo em direção ao bar. Enquanto tentam processar a nova informação, eles começam a beber duas doses de cachaça e iniciam um diálogo sobre a insólita situação que parece acometer a cidade. Ao passo que Manoel continua assustado, Cândida começa a pensar que a volta do primeiro marido (Jeremias) talvez não fosse uma má ideia. O desejo dela é respondido e, misteriosamente, Jeremias aparece ao fundo do bar para a alegria de Cândida e o espanto do irmão Manoel. Enquanto os dois irmãos começam a discutir, no dia seguinte, sobre quem tomará conta do bar e quem é o verdadeiro esposo de Cândida, a mulher, de maneira inusitada para a sua personagem, propõe uma aliança entre os três, um verdadeiro casamento poligâmico entre vivos e morto-vivo. Nervoso com a situação, Manoel discorda, de início, mas depois resolve se regozijar com a presença do irmão que voltou ao mundo dos vivos após mais de dez anos. Já no último capítulo, quando todos os mortos-vivos retornam ao cemitério, Jeremias também ouve o chamado e tem que se despedir dos dois. Depois de dar um beijo na esposa, ele e o irmão decidem que o revezamento insólito da mulher será decidido de uma vez quando todos estiverem no mesmo plano da morte.	

9.3.6 Que a terra caia como chuva fina

Depois de uma tentativa frustrada de enterrar Malvina, pela segunda vez, a morta-viva levanta-se e acaba assassinando Zé Coveiro no mesmo cemitério em que o homem trabalhou a vida toda. De volta à vida, como todos os mortos, o coveiro acorda e acaba reencontrando Gabriel. Em último pedido ao amigo, Zé desabafa com Gabriel sobre o desejo de ir definitivamente para o mundo dos mortos e pede a ele para que faça seu enterro. O jovem, que desde pequeno sempre gostou da figura assombrosa e divertida do homem, realiza o desejo do estranho amigo. Enquanto joga a terra sobre o corpo de Zé, o rapaz canta uma canção a pedido do coveiro para embalar o seu "sono" eterno.

As questões da cosmovisão carnavalesca são muito explícitas nessa sequência cênica. O pedido de Zé Coveiro para que Gabriel faça o enterro elucida bem o entendimento bakhtiniano sobre as relações entre o baixo corporal e o baixo material. Assim, um traço marcante do realismo grotesco é a transferência de tudo que é elevado, espiritual e abstrato, para o plano material e corporal (ou seja, da terra com o corpo). Tal traço caracteriza o rebaixamento: a aproximação da terra e a corporificação como uma coisa só. A correlação entre céu e terra é feita, na sequência cênica, pela comparação feita por Zé: "Não derrama a terra direto [no corpo] que incomoda o morto, né? Joga a terra pra cima que é pra ela cair espalhada que nem chuva fina". Desse modo, a terra jogada pela pá cai como a chuva fina que recobre o corpo do defunto (e o superior/inferior ou o alto/baixo se compõem na cena). Além disso, a cosmovisão carnavalesca é apresentada com o contato entre Zé Coveiro e sua cova, entre o corpo grotesco e a terra, o morto-vivo como o entre-lugar, o corpo inacabado e imperfeito que - em íntima relação com o seu próprio ofício – deseja findar seu ciclo ao ser sepultado.

Outro ponto de paralelismo entre as dualidades que convivem pela ótica carnavalizada do mundo está na escolha de Gabriel como o responsável pelo sepultamento do amigo. Enquanto o rapaz joga a terra na cova, a câmera o registra de modo frontal e, atrás dele, com destaque pela luz e forma, as asas de uma estátua sobre outro túmulo, compõem a imagem final de Gabriel retratado como um anjo em uma noite fúnebre (além dessa estátua, outros três anjos fazem parte do funesto cenário). Desse modo, pensando nos processos de intertextualidade alusiva, interpreta-se essa sequência cênica como uma demonstração não meramente casual (novamente, toda a composição da imagem é pensada, planejada e, logo, intenciona produzir algum sentido). Por isso, até mesmo o nome (Gabriel) evoca a figura angelical que, tal qual, o rapaz da minissérie, é também lida de modo ambíguo nas religiões abraâmicas (judaísmo,

cristianismo e islamismo). O anjo Gabriel é visto (positivamente) como o mensageiro responsável por indicar o nascimento e a vida do Messias à Maria. Ele ó detentor da mensagem de boas novas (inclusive, na visão muçulmana, por ditar o conteúdo do Alcorão ao Profeta Maomé no Monte Hira). Todavia, sua dubiedade também se mostra pelo entendimento do anjo Gabriel, em determinadas leituras judaicas, como o anjo guerreiro, vingativo e, mesmo, o anjo da morte (vale ressaltar que essa leitura não é a mesma feita a partir dos anjos Samael e Azrael, na visão do judaísmo e islamismo, respectivamente, vistos definitivamente e consensualmente como anjos da morte). Por essa ótica, percebe-se o papel de Gabriel (e toda a simbologia ligada ao nome e à imagem alada que se constrói na sequência cênica) como parte do princípio grego do psicopompo, isto é, ele representa aquele que corta os últimos laços entre a alma e o corpo com o objetivo de guiar os mortos para o outro mundo e, assim, manter a ordem natural das coisas (como a fala de Zé Coveiro explicita a Gabriel: "Não é direito. Eu tô morto, tu tá vivo. É contra a natureza. Se a morte deixar de existir, a vida perde o sentido. Eu não quero ser morto-vivo, eu quero ir pro mundo dos mortos, Gabriel"). Novamente, pela alusão angelical, Gabriel rememora também a figura alada de Hermes: no mito grego, além de mensageiro dos deuses, ele representa o deus que acompanhava as almas dos mortos, ou seja, ele era capaz de transitar entre as polaridades. Em outras palavras, os extremos da morte e da vida, da noite e do dia, do céu e da terra reaparecem como forma de compreensão dos contrários que coexistem na visão carnavalizada de se observar o mundo.

Um aspecto, por fim, que equilibra as tensões melodramáticas sobre os assuntos da vida e da morte, é a figura bufônica de Zé Coveiro que, em vida e em morte, não deixa de fazer comentários jocosos sobre o ofício de enterrar as pessoas, enquanto bebia e oferecia "talagadas" aos cidadãos que presenciavam os sepultamentos. A comicidade é evidenciada também por frases como "Eita defuntinha difícil de morrer" (fala de Zé Coveiro ao constatar que Malvina, novamente, saiu de sua cova em uma sede de vingança tida como implacável e, ainda por cima, o matou) e "Zé, tu andasse bebendo de novo, homi?" (diz Gabriel ao perceber o amigo falando que Malvina não voltou para o além, ao passo que o coveiro responde, com a voz levemente embriagada: "Andei, mas uma coisa não tem nada a ver com a outra"). O teor de comicidade na figura grotesca de Zé Coveiro persiste, ainda, no diálogo que ele trava com Gabriel no momento de seu enterro. "É esquisito enterrar uma pessoa com ela falando", confessa o jovem. E recebe como resposta jocosa a seguinte afirmação (paradoxal) de Zé: "Deixa de besteira, homi. Eu tô morto!". Aqui, o riso produzido por este corpo grotesco relembra como o rebaixamento caracteriza-se por desvelar inacabamentos, imperfeições e ambiguidades (BAKHTIN, 2010), isto é, pelos padrões e normas tradicionais não se ri, não se debocha e não

se percebe o sepultamento a partir da comicidade, ao contrário, é um momento de reflexão e seriedade. Logo, o riso carnavalizador distanciar o comedido/contido/normal e restabelece na cena a vulgaridade do deboche trazida à baila no momento do enterro de um morto-vivo que "dirige" seu próprio sepultamento (assim, tanto no campo melodramático, quanto na visão carnavalesca do mundo, o excesso se mostra enquanto estrutura de representação).

Já pela perspectiva do fantástico, os temas recorrentes da noite e do mundo dos mortos são mais que nítidos. Para além da cena transitar, por meio de uma elipse (outra recorrência de procedimento formal fantástica), do dia à noite, o enterro de Zé é tratado não como um fato corriqueiro na vida do homem acostumado ao trabalho de enterrar corpos alheios. Todo o discurso do coveiro orbita ao redor de não se estar preparado para a morte ("Morrer é um troço bem esquisito", confidencia Zé Coveiro ao amigo) e de se metaforizar o ato de morrer como o ato de dormir. A questão da volta dos mortos como algo que foge à ordem realista dos fatos naturais é o elemento que se encaixa perfeitamente nos excessos que permeiam as poéticas do insólito. Ainda no campo das zonas de contato entre fantástico e gótico, o cemitério, novamente, se estabelece como o *locus horribilis* por excelência da trama (mesmo durante o dia, ele é envolto em névoa e as estátuas representam figuras medonhas), como forma de demonstrar o excesso enquanto tematização. Um ponto interessante em relação a pensar a constituição cenográfica do cemitério de "*Amorteamo*" é que seu aspecto assombroso o liga, de alguma forma, com as relações entre o gótico e o fantástico. Tal ligação, tomando como leitura as discussões de Alonso-Collada (2014, p. 147), poderia ser visível se entendermos o medo como um sentimento comum entre o gótico e o fantástico. O medo do cemitério (e por extensão, o medo da morte/mortos) é algo que faz parte da vida de alguns dos personagens da minissérie (com exceção, por exemplo, de Gabriel: o jovem soturno se sente encantado com as esculturas e formas fantasmagóricas que envolvem o cemitério da cidade).

Nesse sentido, o cemitério de "*Amorteamo*" é visto como uma instituição cultural da Recife ficcional que a obra busca retratar. Assim como a igreja, o bar e o bordel mostram-se como espaços de produção sentidos peculiares de conceitos como espiritualidade, diversão e prazer para os moradores daquele período, o cemitério também se localiza como um ambiente no qual todos os personagens depositam sobre ele um respeito, um temor e mesmo um entendimento sacrossanto de descanso. Isso fica muito nítido nas falas do personagem Zé Coveiro quando este comenta de seu ofício no local ou mesmo quando as pessoas se reúnem ali para algum sepultamento. A reprodução dos comportamentos e do modo como os personagens se relacionam com o cemitério denota uma visão muito próxima ao entendimento quase literal do lugar como um "campo-santo". Até mesmo o receio de enfrentar a Morte ou mesmo desafiá-

la (como destaca Zé Coveiro[80] ao admoestar Gabriel por ter feito, de maneira misteriosa, o ressurgir dos mortos) representa um *ethos* social do lugar e da maneira como o cemitério também faz parte daquela sociedade. Ou seja, a importância dos mortos (e o medo gerado pela volta dos desmortos) na cultura popular está muito presente, de acordo com Martins (1983), nas regiões tidas como mais "atrasadas" (sic). Ou mesmo, do ponto de vista de uma elite cultural, sociopolítica e economicamente dominante e preconceituosa, em sociedades interioranas e periféricas tidas como "incultas" (MARTINS, 1983, p. 9), algo próximo do que é mostrado nos personagens residentes da Recife mostrada na minissérie. Entretanto, como contraposição a uma visão depreciativa, são justamente nestes espaços, segundo Martins (1983), que a cultura popular consegue florescer e se renovar continuamente na produção de mitos, lendas e novos ressignificados sobre a morte, os mortos e os mortos-vivos.

No campo das sonoridades, observa-se como a música gera a empatia pelo momento singular de um defunto que pede para ser enterrado, mas, também, os efeitos sonoros conseguem produzir efeitos de suspense. O barulho do sino, como também se vê em outras sequências cênicas aqui analisadas, acompanha o acordar do morto-vivo Zé Coveiro. Junto disso, o som do crocitar de corvos potencializa o insólito da situação: o corpo grotesco do coveiro que subsistiu à morte. É também o som dos corvos, ouvido bem ao fundo, que anuncia a chegada de Gabriel ao cemitério e acompanha a revelação de Zé Coveiro ao moço ao falar de seu novo estatuto de um ser entre os limiares (agora, o corpo grotesco é um morto andante). Mesmo o barulho da terra fina caindo da pá, aumentado de maneira não natural, destaca a relevância do momento, ao passo que os versos da canção cantada por Gabriel falam sobre a despedida do amigo: "Tudo bem, tudo está bem. Vai e vem, tudo vai e vem. Tudo vive, tudo morre. Deixe estar, segue em paz". Esse cântico relembra muito o intertexto alusivo da Missa do Réquiem (do latim *requiem*, acusativo de *requies*, significando "descanso"), isto é, o momento de condolências fúnebres oferecido ao repouso das almas dos falecidos (quadro 12).

[80] Para se ter ideia da importância do cemitério na obra, foi feita uma série de 4 episódios (ao estilo *spin-off*) chamada "*Causos do Zé Coveiro*". A websérie era transmitida online e ficava dentro do domínio do site Gshow na aba específica da minissérie "*Amorteamo*". Contando histórias fantásticas sobre mortos e mortos-vivos da cultura popular de Recife, todas as tramas se ambientavam inicialmente no cemitério da minissérie.

Quadro 12- Análise da sequência cênica de “Amorteamo”: enterro de Zé Coveiro
Fonte: *Frames* – Rede Globo (2015) / Quadro elaborado pelo autor (2020)

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS FICCIONAIS	• Elipse temporal (da chegada de Gabriel ao enterro de Zé Coveiro, a sequência cênica transita do dia para a noite, tendo na ambientação noturna a maior parte do desenrolar da ação dramática) • O espaço do cemitério como o *locus horribilis:* visualmente, mesmo durante o dia, ele é envolto em névoa e as estátuas representam figuras medonhas como forma de demonstrar o excesso enquanto tematização e o efeito estético do medo. • O cemitério de “*Amorteamo*” é visto como uma instituição sacrossanta da cidade e, ao mesmo tempo, é metonimicamente a Recife cinza, ominosa e assustadora da obra. • No campo das sonoridades, observa-se como a música gera a empatia pelo momento singular de um defunto que pede para ser enterrado • Efeitos sonoros conseguem produzir efeitos de suspense (barulho do sino, o som do crocitar dos corvos, o barulho da terra fina caindo da pá) • O cântico entoado por Gabriel relembra muito o intertexto alusivo da Missa do Réquiem, isto é, o momento de condolências fúnebres oferecido ao repouso das almas dos falecidos.

DESTAQUES SOBRE O EXCESSO SIMBIÓTICO

- Cosmovisão carnavalesca nas relações entre o baixo corporal e o baixo material.
- Transferência de tudo que é elevado, espiritual e abstrato, para o plano material e corporal (ou seja, da terra com o corpo no realismo grotesco)
- Correlação entre os *topoi* céu e terra é feita pela combinação entre a terra jogada pela pá que cai como a chuva fina que recobre o corpo do defunto.
- Os extremos da morte e da vida, da noite e do dia, do céu e da terra reaparecem como forma de compreensão dos contrários que coexistem na visão carnavalizada de se observar o mundo.
- Figura angelical (alusiva) na representação de Gabriel como ser ambíguo: de anjo bondoso responsável pelas boas novas do nascimento de Cristo até representações de anjo da morte.
- Figura angelical (alusiva) na representação de Gabriel durante o enterro: psicopompo responsável cortar os últimos laços entre a alma e o corpo com o objetivo de guiar os mortos para o outro mundo.
- Bufão (quadrilátero melodramático) que cria elementos de alívio cômico mesmo em situações tétricas.
- Perspectiva do fantástico: os temas recorrentes da noite e do mundo dos mortos são mais que nítidos.

DESCRIÇÃO DA CENA (*STORYTELLING*)

Depois de uma tentativa frustrada de enterrar Malvina, pela segunda vez, a morta-viva levanta-se e acaba assassinando Zé Coveiro no mesmo cemitério em que o homem trabalhou a vida toda. De volta à vida, como todos os mortos, o coveiro acorda e acaba reencontrando Gabriel. Em último pedido ao amigo, Zé desabafa com Gabriel sobre o desejo de ir definitivamente para o mundo dos mortos e pede a ele para que faça seu enterro. O jovem, que desde pequeno sempre gostou da figura assombrosa e divertida do homem, realiza o desejo do estranho amigo. Enquanto joga a terra sobre o corpo de Zé, o rapaz canta uma canção a pedido do coveiro para embalar o seu “sono” eterno.

9.3.7 “Final feliz”... será?

Depois que Malvina é enterrada (pela terceira e última vez), todos os mortos-vivos fazem uma procissão (relembrando a caminhada ritualística que os vivos fazem na tradicional “Encomendação das Almas” (PASSARELLI (2007)) rumo ao cemitério e às suas covas. Finalmente, tudo volta ao normal e o amor de Gabriel e Lena é concretizado pelo casamento que atrai quase toda a cidade à igreja. O sino badala na torre da igreja, anunciando o casório, e as pessoas fazem um corredor para recepcionar os noivos, enquanto jogam pétalas de flores sobre suas cabeças. Os dois jovens trocam juras de amor eterno e a cena é cortada para o telhado do casarão na fazenda. Então, por entre as frestas de telhas quebradas, aparece o coronel Aragão, deitado sobre um leito solitário no sótão, com um olhar aparentemente perdido. Todavia, quando a câmera se aproxima, vê-se que o homem olha para a fotografia retratando o seu casamento com Arlinda (nesse momento da narrativa, ela já se encontra morta pelo tiro de Chico que, por sua vez, estava intencionado a matar o coronel). A fotografia ganha vida e o espectador é levado, por um *flashback*, para o dia do casamento entre Aragão e Arlinda. Como em uma repetição adaptada, os sorrisos e a alegria de Gabriel e Lena parecem ser as mesmas características que se sobressaem também nos rostos e corpos do coronel e sua esposa. Nesse instante, Aragão beija a amada e os dois, de modo efusivo, prometem ser felizes para sempre — algo que, como se viu, transformou-se em um relacionamento marcado pela dor, tragédia e traição. A imagem sai da festividade e acompanha novamente a torre da igreja que ecoa o badalar do sino (dessa vez, de modo sinistro) e, de repente, o céu se escurece abruptamente. Por entre raios e trovões, o dia vira uma noite assustadora e a palavra “Fim” desenha-se na tela com a mesma tipografia e cor que o nome “*Amorteamo*” aparece na vinheta de abertura. E a minissérie, assim, tetricamente, termina.

De imediato, é preciso notar que no melodrama o casamento apresenta uma ideia profundamente arraigada aos preceitos morais e cristãos. A família e a religião são parte dos elementos centrais da trama e, junto ao ideal de amor romântico, corroboram o casamento de Lena e Gabriel como algo sem contaminação, legítimo e abençoado por estas duas instituições (OROZ, 1999). Na cena do casamento dos jovens, traz-se à memória também o casamento de Arlinda e Aragão: com as mesmas juras de amor, mas com destino diametralmente oposto à felicidade prometida. Esse paralelo sintetiza o duelo entre destino e livre arbítrio como fator primordial do melodrama.

Todavia, de modo muito peculiar, na sequência cênica final acontece uma desconstrução simbólica muito relevante dos tradicionais finais felizes do melodrama televisivo. Por extensão, as simbolizações exacerbadas (as flores do casamento, o próprio casamento, o primeiro badalar do sino da igreja etc.), a antecipação (do final vitorioso do amor romantizado e puro sobre a vilania) e a obviedade (o bem vence o mal, logo, o terreno do melodrama mantém-se intocado pela moralização oculta) do excesso melodramático (BALTAR, 2007) criam uma "falsa pista" ao espectador que, pensa, assistir a um final de minissérie no qual a amada, enfim, realiza seu maior desejo de casar e o amado, guerreiro durante toda a narrativa, finalmente pode descansar nos braços daquela que ajudou a salvar. Na diegese televisiva, como afirma Jost (2016b, p. 22, tradução nossa) a ficção de TV tem a peculiaridade de trazer ao receptor, por exemplo, "falsas pistas" que podem levar a conclusões precipitadas (e erradas, como a que se vê na análise) sobre os rumos narratológicos. Mais do que isso, a desconstrução dessa sequência cênica quebra com a continuidade da pilhagem narrativa (MEYER, 1996) tomada de empréstimo de tantas outras narrativas melodramáticas televisivas que se utilizam do mesmo artifício estratégico do "final feliz" para encerrar os nós e as tramas que foram construindo ao longo da história. Até mesmo o uso de elementos do excesso melodramático vinculados à ideia de obviedade (que, em tese, representam uma "cartilha" de produções de sentido, costumeiramente, demonstrativa e clara da moralização normativa), neste caso da sequência cênica final, torna-se ambíguo.

Consequentemente, o que se observa nessa sequência é a discussão sobre como não há, necessariamente, verdades inquestionáveis embutidas nas frases "Até que a morte nos separe", dita por Gabriel, ou "Espero que a nossa felicidade dure para sempre", dita por Lena. Ao contrário, a tematização do "final feliz" com um excesso presente nas tramas melodramáticas é posta sob dúvida quando o *flashback* demonstra que falibilidade das mesmíssimas juras amorosas desejadas nas frases de Aragão ("Até que a morte nos separe") e Arlinda ("Espero que a nossa felicidade dure para sempre") no dia do casamento destes. Há um riso irônico (HUPPES, 2000; ANG, 2010), por entre as linhas, que desmascara a ideia de que só a morte pode terminar com a vida dos amantes e, de maneira mais profunda, é um riso irônico que questiona, inclusive, toda a temática da minissérie sobre o amor ser mais forte até depois da morte (vê-se que, mesmo cuidando do marido — agora convalido, mas antes, um contumaz agressor —, Arlinda não parece ter mantido a mesma chama daquele amor do início de sua vida conjugal no passar dos anos de opressão, medo e humilhação que viveu com Aragão). Assim, como muito bem apontam Mercer e Shingler (2004, p. 111, tradução nossa), não se pode esquecer o papel da ironia na construção melodramática como característica relevante de expressão das suas próprias contradições intrínsecas.

No campo das visualidades, a presença das flores (no buquê, nos arranjos que decoram a igreja e nas pétalas que são jogadas sobre os recém-casados) é outra possibilidade de leitura que atesta a fragilidade do amor romântico expresso nos melodramas. A perenidade é inexistente nesse amor romantizado. Tal qual uma flor murcha, perde sua vivacidade e acaba decompondo-se, assim, também, as juras de amor vão caminhando para uma finitude inescapável. Não é por acaso, novamente é preciso dizer, o motivo de as flores fazerem parte de toda a trama da minissérie (da sua vinheta de abertura até a sua sequência final) como um lembrete de que a beleza, a juventude e a leveza do amor de Lena e Gabriel podem se transformar em amargura, tristeza e desolação de um amor putrefato como o é aquele vivenciado por Arlinda e Aragão. Por isso, a fala de Williams (2018, p. 216, tradução nossa) encaixa-se perfeitamente nessa desconstrução da ideia de que um melodrama sempre terá sua finalização pela felicidade do casamento e amor eterno a partir da ressignificação do famigerado "final feliz" em "*Amorteamo*".

No campo das sonoridades, por sua vez, é preciso se atentar para como o barulho do sino é relido de maneira muito particular nesse fragmento da obra, a partir do movimento em *tilt* e do plano *contra-plongeé* que abre a sequência em uma tomada mostrando a torre da igreja Como se pode ver pelas outras sequências cênicas analisadas, o barulho temeroso do sino da igreja era um prenúncio de tragédias ou de assombros que permeavam a cinzenta e lúgubre Recife. Agora, no dia do casamento dos jovens, a personagem Zefa, mãe de Lena, expressa um grande alívio ao ouvir o típico barulho do sino por motivos distintos dos anteriores: "Desde a morte de Padre Lauro, essa é a primeira vez que esse sino toca e meu coração não perde o prumo", ela diz. Todavia, como se vê, a "falsa pista" da felicidade dos amantes é desvelada quando as imagens migram para o sótão onde Aragão se encontra e o *flashback* de seu casamento é trazido à tona. A partir daí, percebe-se que o barulho sinistro do sino na torre eclesiástica, demonstrado pelo plano *plongeé* e pelo movimento em *tilt* da câmera, ao fim da obra, já dava sinais de que o insólito e a estranheza aterrorizariam a cidade (mesmo antes de acontecer o suicídio do sacerdote). Ainda na combinação das dimensões estéticas sonoras e visuais, nota-se como a polaridade é marca constante desse processo de releitura do final feliz. Se no dia do casamento de Lena e Gabriel o dia é brindado por um céu aberto e azul, por outro lado, depois do casamento de Aragão e Arlinda, vê-se que o tempo fecha, trovões ressoam no ar e o dia torna-se uma noite escurecida onde a única iluminação possível é aquela oferta pelos relâmpagos amedrontadores.

O sótão onde se encontra Aragão é um espaço que emoldura solidamente a noção gótica do *locus horribilis*. Ali é o espaço no qual as torturas vivenciadas por Arlinda (grávida e em

seu momento mais sensível, isto é, o trabalho de parto, a mulher vive isolada em cárcere privado, além disso, é ali que ela é baleada não intencionalmente por Chico) são realocadas pelas torturas experimentadas pelo vilão delirante (Aragão é atormentado pelo morto-vivo Chico por dias e noites a fio o que leva o coronel a tentar um suicídio que, ao fim, não se realiza). Um local de horror que torna o efeito estético do medo (ROAS, 2014), na concepção fantástica do mundo, como algo não apartado da vida cotidiana das personagens na convivência privada ou como um elemento que não existe apenas no exterior (pelos mortos-vivos nas ruas, pelos assombros do cemitério etc.). De certa forma, é um meta-*locus horribilis* já que ele faz parte do casarão coronelista que é entendido, em outras análises efetuadas nesta tese, também como um *locus horribilis*.

Como procedimento formal recorrente, é válido destacar que a fotografia em tom sépia (presente na cabeceira da cama de Aragão, mas que já havia aparecido em outros momentos da trama) mostra-se como a ideia de detalhe explicitada por Ceserani (2006) em sua leitura sobre as tramas fantásticas. Agora, o quadro da fotografia recebe um ponto de destaque na visão do espectador (em movimento de *tracking* em *dolly in*, isto é, uma aproximação gradual e lenta que enquadra o objeto na centralidade da imagem) e, além dele, a aliança a repousar no canto da tela e próxima da moldura também potencializa, pelo detalhe, o reino da memória que irá tomar conta da cena. Mesmo a vela derretida ao lado fotografia desempenha o papel de detalhe e, simultaneamente, reafirma elipticamente o passar dos dias solitários do coronel. Além disso, como parte do sistema de temas reiterados no fantástico, a questão do duplo também volta à tona com a dualidade entre a imagem feliz e vívida do jovem Aragão no dia de seu casamento rodeado de pessoas queridas (registro fotográfico de um passado remoto) e a imagem acabada e degradada de um homem velho e louco que vive vegetando sobre uma cama em completa solidão no sótão (registro do tempo presente).

O ritmo da sequência cênica inicia-se pela vivacidade acelerada do primeiro casamento (Lena-Gabriel) junto às palmas, as pétalas que caem sobre os noivos e pela música que movimento dos corpos em cena e em espectatorialidade a compartilhar o momento de felicidade do jovem casal. A desaceleração rítmica ocorre, a partir do corte que mostra, tal qual nos primeiros capítulos, a visão área de Recife próxima ao telhado do casarão de Aragão: ali a música é mais lenta, o corpo do coronel moribundo em seu leito é quase inerte e a movimentação aproximativa da câmera até o quadro com a fotografia em sépia é vagarosa. A desaceleração só é quebrada para remeter à vivacidade do passado no casamento de Arlinda-Aragão a partir do *flashback*.

Assim, vê-se também que a música que se inicia tão logo a imagem de Aragão aparece na tela é a mesma canção que abriu a sequência cênica da minissérie, ou seja, "*Farol*", de Juliano Holanda. Dessa vez, relidos, os versos "Desde que você partiu / Espero / Do jeito mais sincero / Que me é possível / Do jeito mais visível [...]" não mais rememoram a saudade de Arlinda pelo amante Chico, mas, sim, a saudade de um amor longínquo de Aragão e Arlinda. E, como um movimento a fechar o ciclo iniciado pela trama, novamente o olhar cúmplice do espectador acompanha o que a câmera tem a descobrir no sótão. A entrada pelo buraco esguio no telhado junto ao movimento da câmera na direção daquilo que Aragão parece observar de forma obcecada (a fotografia emoldurada) reafirmam como o espectador visualiza a cena de modo coparticipante na dramaticidade que ali se encontra exposta (quadro 13).

Acerca dos protótipos femininos colocados em cena, é importante destacar como o modelo mariano (CASSANO ITURRI, 2019) não se aproxima de nenhuma das mulheres da sequência cênica (Lena, Malvina e Arlinda). Todas elas, com suas qualidades e imperfeições, representam possibilidades humanas de ser mulher (ainda que, em determinadas passagens da minissérie, os estereótipos se cristalizem mais na definição clara da vilã e da mocinha, por exemplo). Dessa forma, o que se percebe é como Arlinda passa do protótipo da esposa perfeita (OROZ, 1999) representado no *flashback* de seu casamento para, no decorrer da obra, ser uma mulher que combina em si os modelos da maternidade (mãe heroica) e da sedução (CASSANO ITURRI, 2019). Mesmo após a ira de Aragão, a mulher que é colocada para viver no bordel de Dora à força, transita, momentaneamente, pelo modelo da prostituta (como definição moral de mau comportamento, logo, merecedora de escárnio e punição). Lena, por sua vez, passeia por entre os protótipos de amada e noiva (OROZ, 1999) e, pela suposição de incesto, também pelo protótipo de irmã. O curioso é pensar que, mesmo sendo a representação máxima da mocinha que sofre durante a narrativa melodramática e demonstra lealdade ao amado, ela não se deixa enquadrar pelo modelo mariano que exige pureza (e quase divindade) da figura feminina: ao contrário disso, ela se deita com Gabriel antes do casamento (ao descobrir que ambos não são irmãos) e, assim, compartilha, de forma efêmera, do modelo de sedução (CASSANO ITURRI, 2019). Por fim, Malvina perpassa por entre o protótipo da amada (de maneira muito rápida, quando de seu noivado arranjado com Gabriel) e, de forma profundamente melodramática, se instala no protótipo/modelo da má/prostituta: ou seja, ainda que ela não se configure literalmente como prostituta, a sua presença é extremamente perigosa e aterradora para aqueles que a rodeiam. E, assim, trocando a autonomia do corpo e do sexo pelo poder de nada mais temer em sua sede de vingança *post mortem*, a noiva-cadáver é uma mulher independente e temida, mas, moralmente falando, ainda é lida como frustrada (logo, mal-amada, vilanizada).

Quadro 13 - Análise da sequência cênica de “Amorteamo”: casamento de Lena e Gabriel
Fonte: *Frames* – Rede Globo (2015) / Quadro elaborado pelo autor (2020)

ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS FICCIONAIS	• Campo visual: movimento em *tilt* e plano *contra-plongeé versus* plano *plongeé* e movimento em *tilt* da câmera ao mostrar a torre da igreja (alternância da produção de sentidos sobre a valoração ambivalente (positiva e negativa) da sequência cênica) • Campo sonoro: o barulho do sino é relido de maneira muito particular nesse fragmento da obra e revela a ambiguidade do excesso pervasivo no melodrama, na carnavalização e no fantástico • Combinação das dimensões estéticas sonoras e visuais: céu aberto e azul versus por tempo fechado, trovões que ressoam no ar e o dia que se torna uma noite escurecida onde a única iluminação possível é aquela oferta pelos relâmpagos amedrontadores. • Sótão como espacialidade do *locus horribilis*, da solidão e das torturas ao longo da trama • Ritmo acelerado (casamento de Lena-Gabriel), ritmo desacelerado (quarto de Aragão) e ritmo acelerado novamente (casamento de Arlinda-Aragão). • A vela derretida ao lado fotografia desempenha o papel de detalhe e, simultaneamente, reafirma elipticamente a temporalidade que passa nos dias solitários do coronel.
DESTAQUES SOBRE O EXCESSO SIMBIÓTICO	
	➢ Casamento, amor romântico e melodrama = simbolização exacerbada e antecipação do tradicional final feliz ➢ Quebra (inesperada) = falsa pista = duelo entre destino e livre arbítrio como fator primordial do melodrama. ➢ O papel da ironia na construção melodramática como característica relevante de expressão das suas próprias contradições intrínsecas ➢ Ambiguidade dos elementos do excesso melodramático vinculados à ideia de obviedade (que, em tese, representam uma “cartilha” de produções de sentido, costumeiramente, demonstrativa e clara da moralização normativa). ➢ Fotografia em tom sépia, vela e aliança sobre a cômoda na cabeceira: procedimento formal recorrente = detalhe (cosmovisão fantástica).
DESCRIÇÃO DA CENA (*STORYTELLING*)	
Depois que Malvina é enterrada (pela terceira e última vez), todos os mortos-vivos fazem uma procissão (relembrando a caminhada ritualística que os vivos fazem na tradicional “Encomendação das Almas”) rumo ao cemitério e às suas covas. Finalmente, tudo volta ao normal e o amor de Gabriel e Lena é concretizado pelo casamento que atrai quase toda a cidade à igreja. O sino badala na torre da igreja, anunciando o casório, e as pessoas fazem um corredor para recepcionar os noivos, enquanto jogam pétalas de flores sobre suas cabeças. Os dois jovens trocam juras de amor eterno e a cena é cortada para o telhado do casarão na fazenda. Então, por entre as frestas de telhas quebradas, aparece o coronel Aragão, deitado sobre um leito solitário no sótão, com um olhar aparentemente perdido. Todavia, quando a câmera se aproxima, vê-se que o homem olha para a fotografia retratando o seu casamento com Arlinda (nesse momento da narrativa, ela já se encontra morta pelo tiro de Chico que, por sua vez, estava intencionado a matar o coronel). A fotografia ganha vida e o espectador é levado, por um *flashback*, para o dia do casamento entre Aragão e Arlinda. Como em uma repetição adaptada, os sorrisos e a alegria de Gabriel e Lena parecem ser as mesmas características que se sobressaem também nos rostos e corpos do coronel e sua esposa. Nesse instante, Aragão beija a amada e os dois, de modo efusivo, prometem ser felizes para sempre — algo que, como se viu, transformou-se em um relacionamento marcado pela dor, tragédia e traição. A imagem sai da festividade e acompanha novamente a torre da igreja que ecoa o badalar do sino e, de repente, o céu se escurece abruptamente. Por entre raios e trovões, o dia vira uma noite assustadora e a palavra “Fim” desenha-se na tela com a mesma tipografia e cor que o nome “Amorteamo” aparece na vinheta de abertura. E a minissérie, assim, tetricamente, termina.	

9.4 Análise IV – Fios dialógicos internos de "*Amorteamo*" (intertextualidade)

Este tópico analisa como a intertextualidade se configura como parte significativa dos processos de produção de sentido na minissérie "*Amorteamo*" (Rede Globo, 2015). O objetivo é demonstrar como o intertexto (explicado mais à frente) é evidenciado a partir da análise de cenas, da construção das personagens e de sua composição relacional, ou seja, um intertexto que se revela na obra por meio do acabamento temático e estético com referências ao cinema expressionista alemão e o cinema *noir* americano.

As relações intertextuais que incidem sobre a diegese podem ser observadas extratextualmente (entrevistas dos autores e da diretora sobre suas inspirações) e intratextualmente (construção da diegese televisual, trama, personagens, fotografia, mise-en-scène, figurinos e cenografia). Como já demonstrado, ao apuro do padrão estético acima da média soma-se a clausura poética do texto (BALOGH, 2004, p. 99), isto é, a minissérie não mostra-se como uma obra aberta, mas como uma trama ficcional eivada por intertextos que podem ser apreensíveis empiricamente a partir da fragmentação de suas sequências cênicas e inter-relações de personagens.

9.4.1 A presença do expressionismo alemão

O cinema expressionista alemão[81] pode ser entendido como um movimento impulsionado pela crise espiritual e os reveses que a Primeira Guerra Mundial criou, especialmente na Alemanha. O adjetivo expressionista provém de outros campos, como o literário e das artes visuais, e para além de seu contexto histórico, "a revelação de impulsos criativos que brotam de um nível primitivo da vida emocional faz com que o Expressionismo possa ser identificado com uma tendência atemporal que, em princípio, pode se manifestar em qualquer momento, cultura ou parte do mundo" (CÁNEPA, 2006, p. 56).

Tido como um dos maiores historiados da arte, Cardinal (1988, p. 35) destaca que este impulso de criatividade na arte expressionista tem suas primeiras demonstrações ligadas ao sujeito, ao indivíduo e especialmente a algo que reflita como a subjetividade deste cidadão do

[81] Para mais informações sobre a contextualização histórica, sugere-se a leitura de Lira (2008, p. 118-129).

pós-guerra encara o mundo e seu tempo. Cánepa, também citando Cardinal, explica que "o compromisso com o primado da verdade individual" é "o dogma central de uma corrente de pensamento filosófico originária do chamado pré-romantismo alemão do final do século XVIII conhecida como *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto)" (CÁNEPA, 2006, p. 57). Tal movimento de vanguarda dos anos de 1920 trouxe, nesta lógica, ares sombrios, mas também criativos à literatura, ao teatro e ao cinema.

No cinema, a estética do horror vivido na guerra aliada às incertezas que o período bélico gerava no mundo fez emergir uma linguagem carregadas de símbolos, metalinguagens e metáforas que se mostravam ora explícitas, ora profundamente herméticas em obras como "Nosferatu" (1922), de Murnau, "O Gabinete do Dr. Caligari" (1920), de Weine, "Metrópolis" (1927), de Fritz Lang, entre outras. Seguindo o pensamento de Eisner (1985), a criação desta atmosfera distorcida (vista especialmente nos cenários dos filmes) representa um mundo "interior", uma construção mental que nega a realidade objetiva. A perspectiva destas formas expressionistas (ou seja, uma consciente intenção de evitar linhas verticais e horizontais simétricas e harmoniosas), mostra ao fruidor destas obras um misto inquietação e de desconforto.

Um dos primeiros exemplos de construção intertextual da minissérie com o expressionismo alemão em sua vertente cinematográfica pode ser encontrado nas entrevistas exibidas antes da estreia, nas quais a diretora Flávia Lacerda comenta a inspiração direta dos primórdios dessa vanguarda alemã na construção da estética da obra[82]. Esta intertextualidade pode ser vista, especialmente, na teatralidade exacerbada da atuação dos atores, na construção dos cenários e na iluminação e na fotografia. Na obra analisada observa-se a referência clara ao estilo expressionista pela estética das construções. O casario, o interior e os objetos das casas - suas escadas - e a igreja possuem formas retorcidas e assimétricas. Além disso, há o uso das cores acinzentadas e de matriz monocromática, entre outros espaços (figura 17). As construções tortas e disformes são tomadas do espaço onírico expressionista e concretizadas no cenário da obra. Já a iluminação, com o objetivo de criar sombras fantasmagóricas e formas tétricas com o objetivo de criar suspense ao telespectador no expressionismo alemão (LIRA, 2008, p. 154), também se mostra presente em "*Amorteamo*".

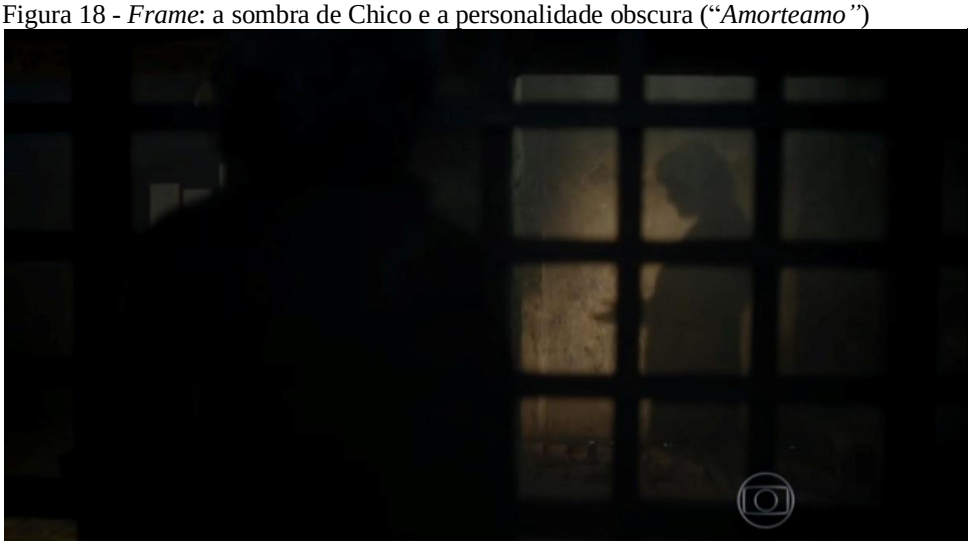
[82] "Melodrama!": autor define história que junta amor e suspense em "*Amorteamo*" (2015). Disponível em: <http://migre.me/stEik>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Figura 17 - *Frame*: o cenário de formas distorcidas (“*Amorteamo”*)

Fonte: Rede Globo (2015)

Ainda no contexto da luz e da sombra, o tratamento dado ao cinema alemão é relido em “*Amorteamo*” por um viés muito pontual: tal como nos icônicos filmes expressionistas, a obra televisiva usa-se da sombra (para além de uma função dramática) para que ela exerça a função de “metáfora do inconsciente”, ou seja, descreve muito o quão pavorosos podem ser os personagens (NAZÁRIO, 1999, p. 165). Lira sintetiza esta reflexão ao explicar que a sombra pode ser entendida como a: “[...] metáfora dos rincões obscuros da alma humana, da sordidez e da maldade que potencialmente podem emergir em determinadas situações ou em contextos propícios” (LIRA, 2008, p. 250). Isso ocorre com o personagem Chico: ao voltar à vida, ele torna-se vingativo e tortura todos os dias Aragão, sendo seu algoz nas madrugadas da cadeia e levando-o à loucura (fig. 18). Este traço da personalidade de Chico, traduzido ao telespectador pelo uso do contexto de luz e sombra, é estranho à Arlinda e isso também a assusta e entristece.

Figura 18 - *Frame*: a sombra de Chico e a personalidade obscura (“*Amorteamo”*)



Fonte: Rede Globo (2015)

9.4.2 A presença do *noir* americano

Já o cinema *noir* americano[83], considerado como um subgênero dos filmes policiais, foi extremamente popular nos EUA nos anos de 1940 a 1950, tendo o suspense, o mistério, a *femme fatale,* as sombras e as situações-limite pelas quais passam os personagens como seus pontos de ancoragem. A origem do nome vem do francês *"série noire"*, ou seja, a nomenclatura dada às traduções feitas na França (em 1920-30) de livros que tinham os *gangsters* como figuras centrais.

Mascarello, trazendo a contraditória discussão nos círculos acadêmicos da existência ou não do *noir* como gênero, apresenta a origem deste movimento como parte do Pós-Guerra vivido, especialmente, na crítica francesa:

> [...] Privados de cinema hollywoodiano durante a ocupação, os franceses viram-se diante de uma nova leva de filmes que incluía *Relíquia macabra* (John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Até a vista, querida* (Edward Dmytryk, 1943), *Pacto de sangue* (Billy Wilder, 1944) e *Um retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944). E logo depois outra, composta por *Alma torturada* (Frank Tuttle, 1942) (MASCARELLO, 2006, p. 178).

O autor também apresenta uma possibilidade de leitura estética do *noir* a partir de três vieses, a saber: o conjunto de especificidades temáticas, especificidades narrativas e especificidades estilísticas. O primeiro traria o crime (e a investigação) como temas centrais da trama. Já em termos narrativos e estilísticos "é possível afirmar (*grosso modo*) que as fontes do *noir* na literatura policial e no Expressionismo cinematográfico alemão contribuíram, respectivamente, com boa parte dos elementos cruciais". Mascarello (2006, p. 181) destaca como parte deste conjunto de especificidades alguns elementos como a narração em *over* de protagonista masculino, a iluminação *low-key* (e as sombras geradas por isso), lentes grandes-angulares (que deformavam a perspectiva), além do corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (um dos enquadramentos mais usados no *noir).*

E nesse caminho, como herança dos momentos vividos pós 2ª Guerra Mundial, o cenário mostra uma América desiludida, cinza, onde o cinismo e até mesmo um modo selvagem de sobrevivência (frente aos problemas apresentados aos personagens) era visto como algo necessário. Temas como a noite, o bar, as bebidas, os vícios, as mulheres, a corrupção, a solidão, a nostalgia e a ambiguidade de intenções povoam os filmes *noir* (BRION, 1995).

[83] Para mais informações sobre a contextualização histórica, sugere-se a leitura de Lira (2008, p. 214-225).

Seguindo esse quadro de visão, outra leitura intertextual provém do cinema *noir* americano à obra "*Amorteamo*". As referências, neste caso, se restringem a aspectos de cunho estético-visual e não se estendem à temática narrativa dos crimes/suspenses policiais. Um exemplo de intertexto é a presença da iluminação em chave baixa (*low key lighting*) como forma de acentuar a dramaticidade e o suspense de um ambiente. Estas cenas são, em sua maioria, cenas noturnas, nas quais silhuetas, sombras em objetos e a baixa luz pelo rosto e corpo dão às figuras humanas um clima sombrio e soturno (LIRA, 2008, p.256). Isto é visível nas cenas que retratam o sótão (fig. 19) onde a personagem Arlinda é enclausurada (mesmo espaço onde Aragão, já louco, irá viver posteriormente) e nas situações que se desenvolvem tendo o cemitério como espaço principal de conflito (as esculturas tornam-se ainda mais medonhas pela iluminação em chave baixa).

O intertexto do *noir* está também na iluminação e, assim como o expressionismo, toma a sombra como elemento de efeito. A questão do duplo na iconografia *noir* traz o personagem junto de sua sombra e não apenas a sua projeção pela luz (como no expressionismo alemão). Porém, mais do que mero efeito visual, a presença do duplo potencializa o clima assustador da situação e, por vezes, traz também os sentimentos de dúvida, contrariedades, raiva e indecisões que passam pela mente do personagem prestes a realizar alguma ação.

Figura 19 - *Frame*: Arlinda, o sótão e *low key lighting* ("*Amorteamo"*)

Fonte: Rede Globo (2015)

Malvina é um exemplo disso quando da morte de sua mãe, a personagem Esmeralda (Fabiana Gugli): a jovem, depois de esfaquear a progenitora, adentra o hospital, se espreita pelo quarto, conversa com Esmeralda, a sufoca com pedaços do próprio vestido e termina seu desejo de vingança dando fortes facadas no corpo da mãe e, assim, respingando sangue por todo o

ambiente, inclusive, na sombra projetada junto à sua figura. Ainda Malvina, ao ameaçar Lena de forma vingativa na fazenda, também representa o duplo pela sombra estampada nos lençóis pendurados no varal (fig. 20).

Figura 20 - *Frame*: A sombra de Malvina como duplo e vingança (“*Amorteamo”*)

Fonte: Rede Globo (2015)

Há ainda o exemplo de referência do *noir* no tratamento das imagens: a leitura da água como símbolo nictomórfico (isto é, aquilo que tem ligação com a noite) - no caso, o rio e sua íntima relação com a tragédia ou a morte. Lira, apoiando-se em Durand (2002), afirma que a “origem da simbologia hostil da água talvez tenha sua origem [...] na embarcação mortuária (“convite à viagem sem retorno” ou ainda “como epifania da desgraça do tempo”) ou da associação primitiva ao perigo das águas negras dos pântanos (LIRA, 2008, p.257).

Com igual importância, o rio é presença constante na narrativa de “*Amorteamo*”, especialmente nas cenas noturnas. A ponte, que se entende ser sobre o rio Capibaribe, é o cenário para a tragédia: o suicídio de Malvina (fig. 21), se jogando do alto da ponte e morrendo afogada, aponta uma primeira reviravolta no arco dramático da trama que se confirma quando ela levanta-se de seu esquife para a vida. É ainda na ponte que Malvina ameaça jogar Lena (fig. 22) para ser tragada pelas águas escuras e é nela que a noiva-cadáver se lança, pela segunda vez desiludida.

Figura 21 – *Frame*: o suicídio de Malvina (“*Amorteamo”*)

Fonte: Rede Globo (20115)

Figura 22 - *Frame*: Malvina ameaça jogar Lena da ponte (“*Amorteamo”*)

Fonte: Rede Globo (2015)

Outra possibilidade desta leitura é quando Lena cai acidentalmente da ponte e, depois de salvá-la, Gabriel e a jovem se beijam apaixonadamente às margens do mangue. Mesmo tratando-se de uma cena romântica, o simbolismo nictomórfico da água prenuncia a triste notícia que seria dada na cena seguinte. Tal notícia é lida como uma “tragédia melodramática” na obra já que os dois personagens são irmãos e a possibilidade do incesto, ainda que posteriormente se revele falsa, horroriza os personagens de tal modo que é este o gancho que finaliza o primeiro episódio. Todas estas cenas acima citadas, em relação à água, se passam à noite.

Há ainda o uso da fumaça e névoa, como referência ao *noir*, que, segundo Lira, potencializa – pelo uso do claro-escuro – o suspense, a dúvida, a carga dramática e (em determinados momentos) o terror e o desespero frente a situações-limite (LIRA, 2012, p. 171). Um exemplo disso ocorre em "*Amorteamo*", novamente, na ponte envolta pela neblina e em algumas cenas no cemitério (fig. 23) onde pairam não apenas o clima fúnebre, mas a presença do grotesco na figura de Zé Coveiro. A neblina cumpre, assim, uma função muito similar ao véu que encobre, mas se deixa ver e transparecer, numa clara alusão ao mistério e à ambiguidade *versus* clareza. Mesmo o uso da "vinheta artística" no início e fim de cada capítulo e, pontualmente, durante as transições intracapitulares do arco dramático, demonstram uma presença forte da herança cinematográfica do expressionismo alemão:

Figura 23 - *Frame*: a neblina e as esculturas no cemitério ("*Amorteamo"*)

Fonte: Rede Globo (2015)

Outro possível intertexto se dá pela utilização dos espelhos e janelas (a ideia do "quadro dentro do quadro" apresentado no cinema (HIRSCH, 1981 apud LIRA, 2012, p. 252)) também descritos como potências narrativas, tanto no expressionismo alemão quanto no cinema *noir* americano, para além de mero cenário. Nazário (1983, p. 26) destaca esta característica ao dizer que: "A importância do espelho no cinema expressionista está em seu papel simbólico: é através dele que o duplo e a morte vêm ao mundo". O tema dos espelhos e janelas (no que tange aos reflexos) compreende uma unidade estética ao cinema *noir* (HIRSCH, 1981, apud LIRA, 2012, p.223) que implica tanto na visualidade, quanto na construção da diegese narrativa, para além de simples elemento decorativo ou secundário à trama.

Estes elementos são ressignificados em "*Amorteamo*" já nas cenas iniciais com Arlinda cantando e se preparando para receber Chico (fig. 24) - que aparece ao fundo no reflexo - e (de modo mais próximo ao uso dado pelos movimentos cinematográficos citados) pode ser visto também momentos antes da noiva-cadáver voltar à loja do pai e ter seu primeiro contato com Esmeralda, sua mãe: o reflexo da mãe é o que abre a cena (fig. 25), dando a perspectiva de sua moral duvidosa, instável e ambígua na trama (o que poderia gerar questões que tentam "justificar" o teor da vingança de Malvina ao saber que a mãe ainda está viva e nunca a visitou: seria Esmeralda uma mãe boa que vivia em busca da filha – mesmo tendo Isaac a proibido de encontrar com a menina por motivos obscuros – ou seria ela a mãe sem escrúpulos e gananciosa que vendeu a filha ao judeu Isaac?).

Figura 24 - *Frame*: o reflexo de Arlinda e Chico ("*Amorteamo"*)

Fonte: Rede Globo (2015)

Figura 25 - *Frame*: a dubiedade da mãe de Malvina representada no reflexo ("*Amorteamo"*)

Fonte: Rede Globo (2015)

Por fim, a presença da escada também compõe a iconografia expressionista e *noir*. Ela é vista como o instrumento do suspense e da tensão que envolve os personagens, como espaço de passagem e transição na vida destes (NAZÁRIO, 1999, p. 165), levando-os, não raramente, à catástrofe ou danação física, moral ou psicológica (LIRA, 2012, p. 252). Há duas cenas na minissérie que ilustram muito bem a escada com esta conotação: a primeira diz respeito ao momento em que Chico é morto e Aragão arrasta furiosamente Arlinda pelas escadas até o sótão: a punição que segue a traição da esposa vai sendo delineada pela iluminação em chave baixa e a luz trêmula da chama da vela na escada.

A segunda cena é o momento de outra punição de Arlinda por Aragão: ao saber que ela havia contado a verdade sobre a real paternidade de Gabriel, Aragão abandona a mulher no bordel. Lá ela é obrigada a atender os clientes do prostíbulo e o primeiro cliente é Júlio, o amigo de Gabriel. Subindo por uma escada em espiral, Arlinda mostra-se cabisbaixa e o jovem Júlio vem em seguida, nas mesmas escadas, para a completa tristeza, vergonha e ojeriza da mulher (fig. 26).

Figura 26 - *Frame*: a escada e a danação moral de Arlinda no bordel (“*Amorteamo”*)

Fonte: Rede Globo (2015)

9.4.3 Ressignificações por meio da obra burtoniana

Todos estes aspectos da intertextualidade são percebidos na minissérie brasileira “*Amorteamo*” como uma escolha estética baseada numa cultura de cinematrografia e televisiografia de qualidade (MUANIS, 20015, p. 91) que ressignificam os intertextos

provenientes de outras expressões artísticas como o expressionismo alemão e o *noir* americano. Estes intertextos levam em conta vários telespectadores/leitores desta obra, abrindo espaço tanto para um receptor que conhece e identifica estes elementos, quanto a outro que talvez não consiga registrar o intertexto de imediato, mas ainda assim não perde a fruição da obra por outras vias de experimentação estética. Eco (1988, p. 37), ao falar do leitor-modelo, explica que todo texto demanda a participação de seu destinatário. Em outras palavras, o texto precisa de um leitor para que seja atualizado, seja correlacionado entre a expressão e o código e também para que o leitor preencha os espaços em branco e os não-ditos repletos na obra. O texto sem o leitor é um "mecanismo preguiçoso" que necessita desta figura para funcionar.

Assim, mesmo que a obra ofereça uma história acessível e prazerosa aos leitores de primeiro nível, ela não priva os leitores de segundo nível (e de níveis subsequentes) de criarem uma teia de correlações entre o que é mostrado com o arcabouço cultural e os conhecimentos prévios deste telespectador/leitor que frui o produto de maneira distinta (ECO, 1989, p.129). Sua fruição se passa pela busca destes elementos intertextuais, por comparações com outras obras, artes e linguagens, além da preocupação com características próprias ao gênero como a coerência e a coesão interna (seja pela relação intra e intercapitular ou do arco dramático completo dos cinco capítulos). Dessa forma, esta possibilidade de apreensão que se apresenta como um espaço profícuo de interpretações ao leitor de segundo nível também é uma clara mostra do alto nível de experimentação narrativa e estético-visual da trama.

Há ainda um exemplo disso que está na referência expressiva da minissérie que dialoga com o filme "*A Noiva-Cadáver*" (*Corpse Bride*), do diretor Tim Burton. A animação em *stop motion,* lançada em 2005, inspira "*Amorteamo*" pela figura da noiva morta-viva, vestida de branco, de aparência assombrosa e que volta à vida pelo chamado de um homem. Schuy Weishaar, lendo as obras de Burton pelo viés da carnavalização e do grotesco em Bakhtin, destaca em "A Noiva-Cadáver" dois mundos em constante interação: a terra dos vivos e a terra dos mortos. Com uma separação muito clara entre a sisudez cinza, de tons sépias e pálidos azuis na superfície dos vivos (espaço do oficial), a terra dos mortos (espaço do grotesco) resplandece a alegria, os sorrisos, as cores vibrantes e uma animação traduzida pelos números musicais ao estilo do *Día de los Muertos*, no México (WEISHAAR, 2012, p. 64).

Do ponto de vista narrativo, há diferenças entre a obra cinematográfica de Tim Burton e a minissérie em questão, a saber: 1) a noiva da animação (Emily) é assassinada; a noiva de "*Amorteamo*" (Malvina) se suicida, 2) o jovem (Victor) que traz a noiva-cadáver de volta à vida na animação o faz sem querer e não a conhece; o jovem (Gabriel) que traz a noiva-cadáver da minissérie o faz de forma deliberada e, anteriormente, havia sido noivo dela, 3) na animação há

incursões de um vivo no mundo dos mortos, na obra televisual apenas os mortos atuam e provocam mudanças no mundo dos vivos.

Sobre as personagens femininas protagonistas da animação e da minissérie, outras diferenças se sobressaem na descrição física e emocional. A noiva-cadáver do filme é cândida, não é agressiva ou violenta e não tem desejo de vingança, mesmo após ser assassinada de modo tão cruel. Apresenta-se com um vestido simples e rasgado, deixando os fartos seios em destaque, há partes de seu corpo em estado de decomposição, ossos à mostra e um olho que sai do lugar, mas, ainda assim, ela transparece uma delicadeza junto a uma imagem "desconcertantemente erótica". Tal imagem é traduzida pela perna que aparece na fenda do vestido e pelos "lábios que sugerem que até mesmo a morte não consegue destruir totalmente o impulso sexual humano" (ZACHAREK, 2005 *apud* WEISHAAR, 2012, p. 64, tradução nossa).

Por outro lado, Malvina é uma figura soturna já em vida e, como uma personagem esférica, sofre uma transformação: de meiga e contida ela torna-se vingativa e obstinada, agressiva e assassina. Malvina já havia tentado se matar cortando os pulsos: Gabriel vê as cicatrizes da moça e ela explica, de forme poética, que já quis ser apresentada à morte, mas a morte não a pôde receber. Seu figurino pomposo (que lembra algumas peças de "Drácula de Bram Stroker" (1992), de Coppola) cobre todo o corpo (não putefrado) sem lhe dar espaço a muita sensualidade, para além da visão dos grandes olhos negros, uma maquiagem que escorre pelo rosto e os cabelos ligeiramente desgrenhados.

Outro ponto de ressignificação está no que se pode chamar de "diálogo dos mortos", isto é, assim como os personagens vivos escutam e/ou falam com os mortos na animação de Tim Burton, o mesmo ocorre na minissérie. Esta característica de alçar a voz do morto ao centro da trama também é visível em obras literárias de contextos distintos ao cinema e à televisão, como "*Bobók*" (1873), de Dostoiévski, e "*Diálogo dos Mortos*" (≅165-175 d.C.), de Luciano. Outra semelhança entre a intertextualidade de "*A Noiva-Cadáver*" e "*Amorteamo*" está naquilo que Weishaar define como "a nova liberdade que a morte oferece" aos mortos-vivos: "A liberdade das duras consequências de suas realidades" (WEISHAAR, 2012, p. 65, tradução nossa). Agora, estes seres do "entre-lugar" são:

> [...] governados pelo espírito do carnaval através da lógica da aparência grotesca que liga esse filme [de Tim Burton] com o tema da morte lida como o renascimento, a combinação de nascimento e de morte, e as imagens alegres da morte junto a um senso rejuvenescedor e libertador proveniente do riso, e todas estas características, nos lembra Bakhtin, desempenham um papel na estética da tradição grotesca (WEISHAAR, 2012, p. 65, tradução nossa).

É justamente isso que vemos nas figuras dos mortos-vivos como Malvina (livre de padrões morais para matar seus pais como uma forma vingança e sem medo em sua busca obstinada pelo noivo que a abandonou), Padre Lauro (que já não se preocupa com as supostas corrupções que venham a ser descobertas na gestão de sua igreja), o judeu Isaac (que já não liga mais para o trabalho na loja de penhor ou questões de cunho financeiro, que antes eram o seu maior foco) ou Chico (que já não teme Aragão, mas o enfrenta com sarcasmo e zombaria).

Em uma possibilidade de estabelecer relações entre as discussões do excesso estético-estilístico e as particularidades do intertexto encontrado na obra em questão, traz-se ao debate as discussões de Calabrese (1987) sobre excesso como conteúdo representado e estrutura de representação. Noutras palavras, é perceptível que as intertextualidades relacionadas ao expressionismo alemão e ao *noir* americano possuem (em direta correlação com a minissérie) a ideia de excesso como estrutura representacional, ou seja, é um excesso que se estabelece pelas formas exageradas e intencionalmente distorcidas, as atuações histriônicas e teatralizadas, o uso das luzes, sombras e duplicações como reforço dramático para gerar efeito de medo, de mistério e de suspense e, claro, também como reforço justificador das atitudes das personagens. Por sua vez, as referências à obra burtoniana relacionam-se com a minissérie "*Amorteamo*" pelo excesso como conteúdo representado (especificamente pela noiva-cadáver em comum). Isto é, coloca-se em cena, novamente, que os intertextos encontrados na obra em estudo veem o excesso como estrutura de representação ou como conteúdo representado enquanto elementos estéticos-estilísticos "co-necessárias" e "co-dependentes" um ao outro. Dito de outro modo, o intertexto reafirma a ideia de que o conteúdo representado como excessivo tende a vir de um contentor também estruturalmente excessivo em sua forma representacional (CALABRESE, 1987, p. 73).

Dessa maneira, o papel da intertextualidade reside na necessidade de observação da instância articuladora e relacional que não permite observar a minissérie "*Amorteamo*" de forma descolada da história, do tempo particular e do lugar de geração do seu enunciado. A intertextualidade e a produção de sentido estão intimamente ligadas na produção sob a ótica da importância que a sequência de envolvimentos intersubjetivos tem ao se ligar e se tocar àquele enunciado produzido, distribuído e exibido em lógicas próprias e em gramáticas específicas da televisão – especialmente numa minissérie, de caráter inovador e experimental exibida na faixa das 23h, que tinha nas relações entre vivos e mortos-vivos o seu ponto central de direção narrativo.

9.5 Análise V – Fios dialógicos externos de "*Amorteamo*" (sentimentalização)

Nas tramas que trazem os mortos-vivos sentimentalizados à discussão, as imagens dos mortos que se foram (e voltaram) ganham novos contornos: como lidar novamente com uma imagem física (transformada) de um ente querido que se foi e agora, inesperadamente, aparece revolvendo todas as relações existentes no mundo dos vivos? Nesse sentido, como apontam McGlotten e Jones (2014) e Szanter e Richards (2017), essa nova existência do personagem morto-vivo sentimentalizado (antes, apenas vista como uma existência compartilhada e fragmentada sobre quem foram os mortos na memória dos viventes) é ressignificada. Isto é, sua nova existência (nesse jogo de dualismos entre a configuração da abjeção e do afeto, de seu trânsito de cadáver a ente querido que voltou) não é mais passível de esquecimento na memória dos que ficaram – o que seria a segunda e final morte: o esquecimento -, agora, essas novas relações ganham problemáticas que precisam ser reatualizadas. Não se pode esquecer um morto ou ente querido que se presentifica fisicamente ao olhar dos viventes. Afinal, o morto-vivo não é mais o ente querido que se foi, não é apenas um cadáver que voltou à vida, mas é um ser híbrido que precisa ser compreendido em sua nova existência (tirando dos vivos uma das poucas sensações de estabilidade nas quais eles se encontravam: a de condição de meros "passageiros",

Seguida da afirmação que abre este texto, podemos apontar elementos que indicam uma reflexão acerca de como as lógicas de produção da ficção seriada também deixam entrever características que demonstram uma crescente hibridização de linguagens, estilos e estéticas na feitura de suas obras. Assim, ainda que não possam ser classificadas como "recentes" ou "inovadoras" como as lógicas de exibição e consumo citadas acima, tais lógicas de produção têm dado a observar como as produções de séries e minisséries têm cada vez mais dialogado umas com as outras (e aqui não se fala apenas no terreno da intertextualidade). Estes diálogos têm apresentado uma significativa característica de trazer conteúdos que, ao mesmo tempo, conseguem preservar laços de identificação-projeção entre a obra e sua audiência local (nativa) e, ainda assim, exibem uma trama que contém elementos temático-narrativos de cunho global, ou seja, inteligíveis a todo e possivelmente qualquer espectador que por ventura venha ter acesso à série ou minissérie. É o caso dos mortos-vivos sentimentalizados apresentados em "*Amorteamo*", mas também presentes em obras internacionais que tratam da mesma temática.

Para entender como esses diálogos são possíveis é fundamental tomarmos como constatação que as lógicas de produções que aliam o local ao global são influenciadas (não somente, mas principalmente) por modelos de mercado onde a exportação é pensada desde a

pré-produção à edição final de uma série. E objetivo último, claro, tem em vista as melhores condições pelas quais a obra será vendida a um público de hábitos e culturas diferentes (ou muito diferentes) do país criador da produção (WINCKLER, 2012).

Dessa maneira é preciso se atentar ao que se entende por glocal. Originário da década de 1980 e sem muita precisão sobre quando se deu a primeira menção ao termo glocalização (tal como o usamos hoje), o que se pode ter como certo é que seu campo de formulação e uso veio das estratégicas de posicionamento e marketing do mercado japonês. Lourenço, sobre a busca etimológica do verbete, afirma que o vocábulo japonês *dochakuka* é o ponto de partida. Segundo o autor o *dochakuka* dizia respeito a um tipo de adaptação das novas técnicas agrícolas de plantio, colheita, preservação, etc. ligadas às condições locais de produção. "Rapidamente adoptado e vulgarizado no mundo dos negócios, o seu significado mais comum refere-se a um produto ou serviço concebido e distribuído globalmente mas adaptado aos hábitos e costumes locais" (LOURENÇO, 2014, p. 2).

Como é de costume, tais obras são postas sob a alcunha de produtos da globalização e, logo, são obras globalizadas. E ainda que não haja erro nesta posição, do ponto de vista conceitual e mesmo de prática de mercado, neste artigo o termo preferível e mais adequado à classificação de obras que seguem as características explicitadas acima está sob a definição da glocalização, portanto, nossa perspectiva de análise trata de obras glocais. Nossa posição encontra em Bauman uma sólida justificativa quando este afirma que:

> Integração e fragmentação, globalização e territorialização são processos mutuamente complementares; mais precisamente, dois lados do mesmo processo: o da redistribuição mundial da soberania, do poder e da liberdade de agir. É a razão pela qual - seguindo a sugestão de Roland Robertson - é aconselhável falar de *glocalização* em vez de globalização [...]. (BAUMAN, 1998, p. 42, tradução nossa).

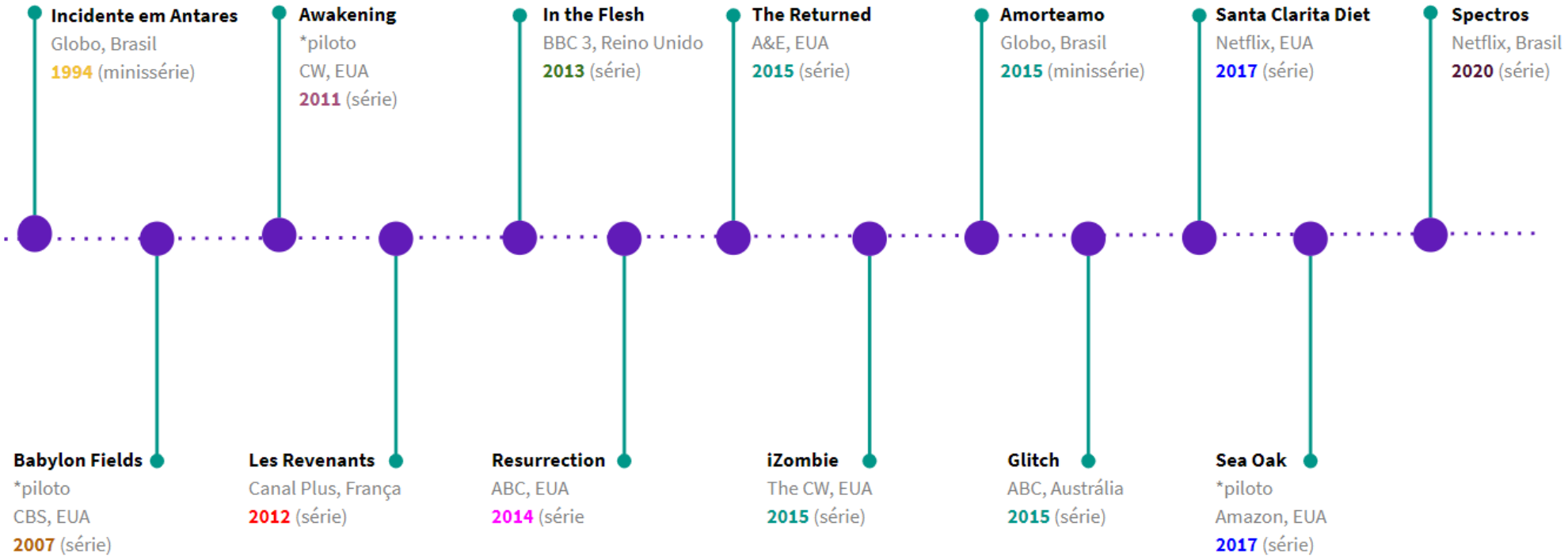
Por sua vez, Duarte (2007), em discussão sobre as possibilidades de leitura de uma indústria cultural "global" (as aspas são por conta do autor), destaca que à "McDonaldização" do mundo proposta por Ritzer (1993) surge o alerta crítico acerca da necessidade de se atentar para a "simbiose positiva entre o próximo e o distante, o local e o global – simbiose essa que é sintetizada pelo termo 'glocalização'" (DUARTE, 2007, p. 152). Assim, a glocalização começa a mostrar que os processos que unem o glocal ao local são mais complexos do que a tese de uma globalização que adentra mercados estrangeiros e os sufoca de tal modo a impor um novo tipo de "imperialismo cultural" ou "padronização cultural" sem saída.

Além disso, um ponto de tensão entre os fios dialógicos externos (pela sentimentalização dos mortos-vivos) e as questões de excesso localiza-se naquilo que Dumoulié

(2007, p. 13) chama de “excesso de real”. Assim, para o autor, o excesso foge ao real lógico e, logo, há um “outro real” tornado objeto da estética. Nesse sentido, pode-se discutir que as representações culturais sobre a sentimentalização dos mortos-vivos nas 13 séries que serão apresentadas a seguir refletem e refretem esse “outro real”, ou seja, elas promovem um debate sobre como este excesso de real não se conforma em elementos racionalizantes do *Logos*, mas envolve práticas e processos estéticos além de uma mera busca de explicação que excede ou mesmo escapa à logicidade (DUMOULIÉ, 2007). Em uma aproximação ainda mais voltada à correlação entre a volta dos mortos-vivos sentimentalizados e os conflitos gerados com seus pares que aqui ficaram, ainda é possível dizer que a representação destes seres insólitos caminha para essa ideia de excesso de real pela finalidade de significar uma falta, uma ausência, um vazio ou uma incompletude (DUMOUILIÉ, 2014). Como já sinalizou Dumoulié (2007, p. 20), o excesso apresenta-se moldado por uma busca de “compensação da dor de viver” (e, no caso das séries e minisséries que lidam com a sentimentalização como elemento em comum, também a compensação das dores no *post mortem*).

Dessa forma, a seguir são apresentados breves relatos de como ocorrem os processos de sentimentalização na sequência de séries e minisséries de obras internacionais que trazem a sentimentalização dos mortos-vivos como sendo o panorama de diálogo com “*Amorteamo*”. É interessante ressaltar que este levantamento cronológico (figura 27) ainda continua e possíveis *gaps* poderão aparecer nesta tentativa de criação de uma linha do tempo de representações do “zumbi sentimentalizado” em séries e minisséries televisivas do mundo ocidental. De igual relevância, é preciso informar que a escala não é propriamente proporcional em relação aos anos: a linha do tempo é apenas uma forma de visualizar e ilustrar a representação deste tipo de zumbi ao longo de algumas décadas. Nesta cronologia entram “*Babylon Fields*”, “*Awakening*” e “*Sea Oak*” porque temos acesso apenas ao piloto das séries de 2007, 2011 e 2017, todavia, estas obras devem ser listadas com cuidado, já que não a encaramos como uma obra completa que teve seu desenrolar narrativo por meio de uma ou mais temporadas (logo, o processo de entendimento da sentimentalização dos personagens mortos-vivos também se mostrará incompleto).

Figura 27 – Linha do tempo: os mortos-vivos sentimentalizados nas minisséries/séries.



Fonte: Elaborada pelo autor (2020).

Acerca da linha do tempo, pode-se colocar o ano de 2012 como um dos marcos (mas não o pioneiro), a partir de "*Les Revenants*", da crescente produção de séries trazendo a figura do zumbi sentimentalizado como protagonista racionalizado e muito distinto das abordagens de George Romero (a partir das caracterizações e maquiagens ao estilo *gore* realizadas por Tom Savini) ou Lucio Fulci no cinema, por exemplo. Mas é em 2015, como mostra a imagem, que conseguimos perceber o *boom* de ficção audiovisual seriada: quatro obras tratando do tema estrearam naquele ano (duas nos EUA, uma no Brasil e uma na Austrália) e, finalmente, a segunda temporada de "*Les Revenants*" foi levado ao ar em 2015 depois de três anos de sua estreia na França.

1. "*Incidente em Antares*"[84]

No campo das séries é preciso notar que o Brasil apresenta um dos primeiros representantes deste tipo de figura morta-viva com sentimentos e conflitos. A adaptação da obra literária "*Incidente em Antares*", escrito em 1971 por Érico Veríssimo, para a televisão é um possível exemplo disso. A minissérie homônima foi ao ar em 1994, na Rede Globo, e contava o que aconteceu no curioso dia de 11 de dezembro de 1963, no qual morrem sete pessoas em Antares (figura 28). Como os coveiros da cidade estão em greve, os defuntos passam a vagar pela cidade, vasculhando a intimidade de parentes e amigos.

Devido à sua condição de mortos-vivos, os personagens de "*Incidente em Antares*" podiam protestar, falar o que bem entendessem e lidar com seus conflitos sem temer represálias. Os mortos-vivos sentimentalizados desta minissérie são: Quitéria Campolargo (a matriarca da cidade, que morreu do coração); Barcelona (o sapateiro anarquista, também vítima de um ataque cardíaco); Cícero Branco (o influente advogado vitimado por um AVC); João Paz (um jovem pacifista que foi impiedosamente torturado até a morte pela polícia); Pudim de Cachaça, (um bêbado envenenado pela mulher); Menandro Olinda (o genial pianista, gravemente deprimido, que se suicidou, cortando os pulsos); e Erotildes, (prostituta, vítima de tuberculose).

[84] "***Incidente em Antares***" (minissérie). Duração aprox. por ep.: 30 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.:12. . Brasil: Rede Globo, 1994.

Figura 28 – *Frame* da minissérie "*Incidente em Antares*".

Fonte: Rede Globo (1994).

2. "*Babylon Fields*"[85]

Outro exemplo pontual de série que trouxe a figura do zumbi sentimentalizado foi a obra "*Babylon Fields*". Esta série, aliás, só teve um piloto e foi cancelada pela emissora estadunidense antes mesmo de continuarem as gravações. No piloto da série é possível localizar a seguinte trama: em uma cidade interiorana nos EUA, muitos mortos-vivos (de todas as épocas) começam a sair de seus túmulos sem uma explicação clara, voltam à vida, tentam retornar sua rotina e também tentam se reencontrar com os familiares vivos que têm de lidar com a insólita situação (figura 29). Entre os personagens é possível destacar a esposa do xerife da cidade que, após anos sofrendo a perda, agora encontra-se em outro relacionamento e um terrível homem violento que batia na esposa e filha e agora retorna, para o desespero de ambas, ao antigo lar. Em outubro de 2013 houve a compra dos direitos da série pelo canal NBC, todavia, o pedido para que um novo piloto fosse feito para iniciar as gravações não ocorreu e, mais uma vez, a série não saiu do papel.

[85] **"*Babylon Fields*"** (série). Duração aprox. por ep.: 40 min. Total de temp.: não houve sequer uma temporada. Total de ep./cap.: 1 (apenas o piloto). EUA: CBS, 2007/NBC, 2013.

Figura 29 – *Frame* da série "*Babylon Fields*".

Fonte: CBS (2007).

3. ***"Awakening"***[86]

A obra foi um piloto encomendado pela emissora estadunidense CW, em 2011, todavia, a série não foi levada adiante. A trama principal trata da convivência entre zumbis e humanos que, desde a década de 1960, não possuem uma aparência putrefata que demonstrasse a condição de mortos-vivos. Além disso, os zumbis também eram capazes de reproduzirem e, logo, essa convivência entre humanos e desmortos resultou em um combate – no qual os vivos saíram vitoriosos. Para evitar novos conflitos, os zumbis que sobraram do combate, começaram a viver à margem da sociedade (alimentando-se de corpos fornecidos pelo restaurante Macoute's que, por sua vez, recebe o "carregamento" de cadáveres de necrotérios, laboratórios e outras fontes). A trama principal envolve a discussão sobre os amores impossíveis a partir do relacionamento de Jenna Lestrade, uma morta-viva vegetariana, e Matt, um humano normal. Como tudo indica, o rapaz não sabe da condição da moça e mesmo a família dela não sabe do relacionamento desigual entre os dois. A irmã mais nova de Jenna, a jovem rebelde Jayce Lestrade, ao contrário dela, adora carne humana e vive caçando novas presas pela cidade (o que acarreta problemas para a família Lestrade que corre o risco de ser descoberta por caçadores de zumbis). Para evitar um novo "despertar" combativo entre as duas espécies (humanos e zumbis), Jenna decide enfrentar a irmã Jayce e seus amigos mortos-vivos (figura 30) e, desse modo, os conflitos familiares, geracionais e ideológicos se tornam mais complexos em "*Awakening*".

[86] **"*Awakening*"** (série). Duração aproximada por ep.: ?. Total de temp.: não houve sequer uma temporada. Total de ep./cap.: 1 (apenas o piloto). EUA: CW, 2011.

Figura 30 – *Frame* da série "*Awakening*".

Fonte: CW (2011).

4. "*Les Revenants*"[87]

Entre as obras citadas, essa é uma das que mais traz mais características que denotam o processo de sentimentalização e diálogo com "*Amorteamo*". A série "*Les Revenants*", que em uma tradução livre seria "*Os que retornaram*", foi criada por Fabrice Gobert (e baseada no filme francês homônimo, de 2004, dirigido por Robin Campillo) e levada ao ar pelo Canal+. A obra, de ritmo narrativo bem mais lento que as outras duas discutidas aqui, mescla em seu enredo o drama, o suspense e a narrativa fantástica[88] que trata dos mortos-vivos que, misteriosamente, reviveram e voltaram aos seus lares, numa pacata e interiorana cidade francesa (sem nome), como se nada tivesse acontecido. Entre estes personagens está Camille (uma garota de 15 anos que, após sofrer um acidente de ônibus quatro anos antes de 2012, volta para casa e inicia uma série de conflitos com os pais e a irmã gêmea que, neste ponto, já cresceu e tem uma vida completamente diferente da sua), Serge (um *seria killer* que comia – quando vivo e depois quando morto-vivo - os órgãos internos de suas vítimas esfaqueadas); Victor (um garoto muito enigmático assassinado durante um latrocínio em sua casa no fim dos anos 1970); o jovem Simon (um noivo que se suicida no dia de seu casamento com Adèle (figura 31)), entre outros. Enquanto os zumbis comuns comem de forma irracional outros humanos, estes "zumbis sentimentalizados" possuem um desejo desenfreado, quase incontrolável por comer comida

[87] **"*Les Revenants*"** (série). Duração aprox. por ep.: 50 min. Total de temp.: 2. Total de ep./cap.: 16 (8/1; 8/2). França: Canal Plus, 2012.

[88] A série foi adaptada por Carlton Cuse, com o título de "The Returned" (A&E, 2015 - EUA), e, após apenas uma temporada, foi cancelada.

(algumas vezes sendo mostrados até como glutões) e, ao contrário dos zumbis comuns, parecem realmente imortais.

Figura 31 – *Frame* da série "*Les Revenants*".

Fonte: Canal+ (2012).

5. "*In the Flesh*"[89]

A minissérie britânica "*In The Flesh*", que numa aproximação à língua portuguesa pode ser traduzida como "*À/Na carne viva*", foi criada e escrita por Dominic Mitchell. A trama central apresenta o que aconteceu na pequena Roarton, no interior do Reino Unido, com as pessoas e a própria cidade após se passarem três anos da "Ascensão" (um evento, sem muita explicação, no qual os mortos se levantaram dos esquifes e voltaram como zumbis famintos para atacar os humanos). Já passada a fase do terror, a história centra-se em como o Governo lida com a situação tratando estes zumbis (chamados de portadores da Síndrome de Morte Parcial - SMP) com uma medicação que os faz ter consciência de seus atos (ou seja, evita que eles entrem no estágio de "zumbificação") e os impede de comer carne humana, como é o caso do protagonista morto-vivo Simon (figura 32). Além disso, todos os zumbis recebem, após um período de internação, um kit de maquiagem e lentes para disfarçar a aparência cadavérica e, assim, parecer "normal" em meio à sociedade.

[89] **"*In the Flesh*"** (série). Duração aprox. por ep.: 50 min. Total de temp.: 2. Total de ep./cap.: Reino Unido: BBC3, 2013.

Figura 32 – *Frame* da série "*In The Flesh*".

Fonte: BBC 3 (2013).

6. "*Resurrection*"[90]

Já em "*Resurrection*", série dos Estados Unidos, as vidas dos habitantes da pequena cidade de Arcadia, no Missouri, mudam completamente quando seus entes queridos voltam dos mortos. Tudo começa com a vinda de um menino americano de 8 anos chamado Jacob (figura 33). Descobre-se que o garoto morreu há 32 anos e voltou à vida de modo misterioso. Aos poucos, as outras pessoas que também haviam morrido começam a voltar para a sociedade criando conflitos familiares, amorosos e até mesmo logísticos, já que o impacto da chegada de, primeiramente dezenas e depois milhares, de mortos-vivos começa a ser sentido na economia.

Figura 33 – *Frame* da série "*Resurrection*".

Fonte: ABC (2014)

[90] **"*Resurrection*"** (série). Duração aprox. por ep.: 45 min. Total de temp.: 2. Total de ep./cap.: EUA: ABC, 2014..

7. "*The Returned*"[91]

A série "*The Returned*" é uma adaptação da francesa "*Les Revenants*". A produção mantém o arco dramático da obra que lhe serve de base, trazendo sua versão da história ao público dos EUA. As questões de sentimentalização e conflitos familiares são mantidas na trama (figura 34), modificando-se, contudo, o ritmo narrativo da história: enquanto o drama francês pode ser considerado mais lento, exaurindo o tempo e a imagem em circunstâncias específicas de dramaticidade, a série americana segue uma lógica de produção com reviravoltas maiores e de modo mais agitado no desenrolar narrativo. Não há grandes inovações no que diz respeito ao enredo ou mesmo no processo de sentimentalização com relação à obra seminal que a inspira, todavia, os mortos-vivos se fazem presente nessa minissérie (e, por isso, ela entra nessa relação).

Figura 34 – *Frame* da série "*Returned*".

Fonte: A&E (2015)

8. "*iZombie*"[92]

Seguindo um estilo de séries mais procedurais[93], "*iZombie*" apresenta a história de Olivia Moore, uma jovem que, ao voltar de uma festa em alto mar, tornou-se acidentalmente

[91] **"*The Returned*"** (série). Duração aprox. por ep.: 45 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 10. EUA: A&E, 2015.

[92] **"*iZombie*"** (série). Duração aprox. por ep.: 40 min. Total de temp.: 4. Total de ep./cap.: 32 (13/1; 19/2). EUA: The CW, 2015-2019

[93] Séries procedurais são aquelas que apresentam uma trama como o pano de fundo da narrativa, mas a cada episódio têm um caso (seja ele de mistério, caso policial, caso sobrenatural etc.) a ser resolvido. A trama principal

um zumbi por causa de um tipo muito peculiar de droga (fictícia) ingerida: *utopium*. Como médica residente, ela passa a trabalhar em um necrotério e assim consegue se alimentar de cérebros humanos. Liv (figura 35), como é chamada, come os cérebros de vítimas de homicídio cujos corpos são entregues ao necrotério. Seu segredo é adivinhado por seu chefe, Ravi Chakrabarti. Gradualmente, Ravi se torna amigo e confidente de Liv e, como cientista, fica intrigado com a condição insólita da jovem.

Figura 35 – *Frame* da série "*iZombie*".

Fonte: CW (2015).

9. "*Amorteamo*"[94]

No contexto brasileiro, a minissérie "*Amorteamo*" (que traz logo no título a polissemia dando a possibilidade de leituras como "A morte amo" ou "Amor, te amo"), mostra-se como um exemplar local de entendimento dos aspectos da sentimentalização dos personagens mortos-vivos. Aqui o destaque é a personagem Malvina e a exacerbação dos afetos e das reações. Não menos importante é o suposto incesto da trama e a amplificação dos sentimentos que se apresentam coerentes com o melodrama que engendra a narrativa. A característica marcante dos amores proibidos, inacessíveis e trágicos dão o tom à *mélange* de territórios ficcionais que passa do fantástico, ao suspense, a leves momentos de terror e ao mais puro melodrama folhetinesco representado na teledramaturgia nacional.

é levada durante todo o arco dramático da série, mas as tramas dos arcos episódicos necessariamente precisam ser desenvolvidas e encerradas em um ou no máximo dois episódios.

[94] **"*Amorteamo*"** (minissérie). Duração aprox. por ep.: 40 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 5. Brasil: Rede Globo, 2015.

10. "*Glitch*"[95]

Em "*Glitch*", também de maneira inexplicável, vários mortos começam a voltar para a pequena cidade de Yoorana. A antiga esposa de um policial vítima de câncer, um jovem que lutou na Primeira Guerra Mundial, uma jovem assassinada no lago, uma mulher que havia morrido em um acidente de carro, um rico irlandês que foi primeiro prefeito da cidade, entre outros (figura 36). Todos possuem traços da memória de quando viviam, mas aos poucos detalhes importantes de suas vidas pregressas vão se desenrolando e mostrando os motivos de suas mortes, seus relacionamentos malsucedidos e os conflitos internos que permaneceram em suas mentes mesmo na atual situação de mortos-vivos. As questões glocais mais perceptíveis podem ser vistas no que tange às condições históricas e de resquícios da colonização britânica na Austrália e as relações raciais: primeiro no que diz respeito à participação do país na Primeira Guerra Mundial e segundo pelo racismo exercido pelo personagem irlandês sobre um jovem negro de origem aborígene (dos povos nativos da Austrália).

Figura 36 – *Frame* da série "*Glitch*".

Fonte: ABC (2015).

11. "*Santa Clarita Diet*"[96]

Em "*Santa Clarita Diet*" a sentimentalização é percebida na construção da personagem Sheila, uma corretora de imóveis que, de forma ainda não explicada, tornou-se zumbi da noite

[95] **"*Glitch*"** (série). Duração aprox. por ep.: 55 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 6. Austrália: ABC, 2015.
[96] **"*Santa Clarita Diet*"** (série). Duração aprox. por ep.: 30 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 10. EUA: Netflix, 2017.

para o dia e agora sente um desejo incontrolável por comer carne humana. Acostumando-se também à nova vida, o esposo (Joel) e a filha adolescente (Abby) de Sheila tentam compreender como a esposa e mãe consegue ter tanta energia para viver, dormir pouquíssimo e ter uma personalidade extremamente sincera (figura 37). Aos poucos, a família começa a passar por conflitos amorosos (entre o casal protagonista) e, principalmente, com conflitos na criação da adolescente que ameaça deixar a escola e jogar tudo para o ar. Outro detalhe dos conflitos amorosos diz respeito aos papeis sociais exercidos pelos gêneros: enquanto a esposa resolve todos os problemas relativos à "caça" do próximo corpo com o qual irá se alimentar, o esposo se sente diminuído e inútil, sem a coragem necessária para lidar com as novas situações. A questão experimentada pela quebra do requerido *american way of life* se dá pelas anormalidades literais que acometem a família, transformando totalmente sua vida e rotina, mas ainda assim os obrigando a "encenar" em suas novas relações com as famílias vizinhas do bairro.

Figura 37 – *Frame* da série "*Santa Clarita Diet*".

Fonte: Netflix (2017).

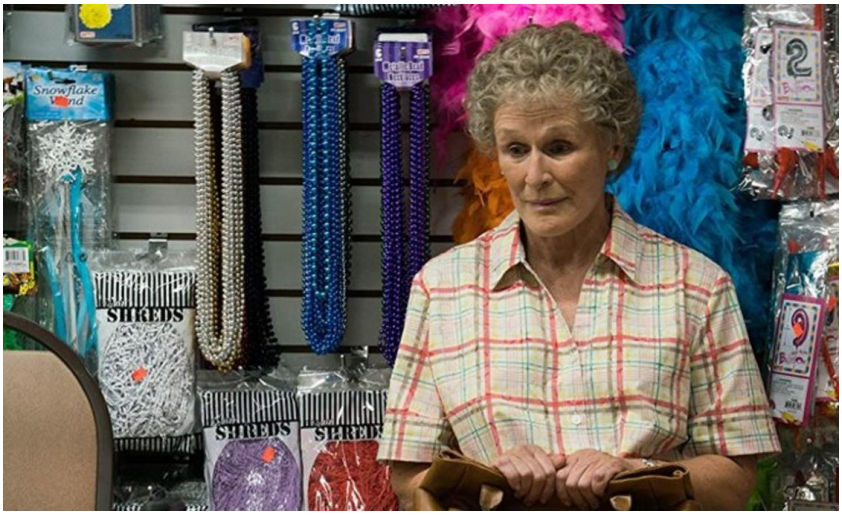
12. "*Sea Oak*"[97]

O piloto da série (cancelada) apostava no campo da dramédia e era descrita como uma mistura entre drama de zumbis e comédia de vingança familiar. "*Sea Oak*" foi baseada no conto homônimo de George Sanders (publicada em 28 de dezembro de 1998, na revista *The New Yorker*) e se centra em Bernie (Close), uma mulher delicada, solteira e sem filhos que mora em uma cidadezinha do Rust Belt (o chamado Cinturão da Ferrugem). A personagem morre

[97] **"*Sea Oak*"** (série). Duração aprox. por ep.: 40 min. Total de temp.: não houve sequer uma temporada. Total de ep./cap.: 1 (apenas o piloto). EUA: Amazon, 2017.

tragicamente em um assalto dentro da própria casa, depois de passar por outra tragédia pessoal: ficar desempregada (figura 38). A família desajustada que depende de Bernie (o sobrinho stripper e duas sobrinhas irresponsáveis com um bebê) faz o velório e tenta seguir uma vida normal (na medida do possível). Porém, no dia seguinte a notícia que se tem é que o túmulo de Bernie havia sido violado. E, assim, os sobrinhos descobrem que na verdade a tia voltou à vida porque foi impulsionada pela força de sua insatisfação. Uma mulher mais velha insatisfeita com a carga de responsabilidades, com desilusões amorosas e determinada a ter a vida que nunca pode ter. Com uma aparência que já denota o início de putrefação, a personagem volta com uma personalidade totalmente diferente (perceptível, inclusive, no tom de voz bem mais alto e incisivo, no ritmo da fala, na força descomunal que apresenta e nos olhos mais esbugalhados com os quais encara os parentes).

Figura 38 – *Frame* da série "*Sea Oak*".



Fonte: Amazon (2017).

13. "*Spectros*"[98]

A história é ambientada na Liberdade, um bairro originalmente marcado pela forte presença da população e cultura afro-brasileira e, anos mais tarde, também pela cultura e população de imigrantes japoneses em São Paulo. Na trama, um grupo de adolescentes (Mila, Pardal e Carla) começa a lidar com eventos sobrenaturais que povoam o imaginário escravocrata e oriental do bairro (figura 39). Relocalizado nesse universo fantástico, o enredo

[98] **"*Spectros*"** (série). Duração aprox. por ep.: 40 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 7. Brasil: Netflix, 2020 – (ainda no ar).

do tempo presente se conecta a fatos ocorridos no mesmo local em 1858. Em resumo, ao que tudo indica, um necromante (um praticante da necromancia que invoca os mortos) está à procura das cinzas sagradas de uma entidade muito forte da cultura oriental, para poder continuar ressuscitando e dominar, enfim, os mortos da cidade. Dessa forma, vários mortos-vivos (indígenas, padres jesuítas, nipo-brasileiros, mendigos, escravos, soldados etc.) começam a povoar o bairro de maneira inesperada. É uma trama que relembra a questão espectral dos Yūrei (幽霊?), Borei (霊 亡), Shiryo (死 霊), Yokai (妖怪) ou Obake (お化け), ou seja, as figuras fantasmáticas da cultura oral japonesa que, pelas migrações transoceânicas, ainda reverberam centenas de anos depois e do outro lado do mundo. A representação dos mortos-vivos alia ainda a crítica social aos marginalizados no argumento central da série (pobres, pretos escravizados, indígenas massacrados pelo colonizador, as perseguições políticas e torturas perpetradas pelo governo brasileiro à comunidade japonesa durante o período da 2ª Guerra Mundial etc.).

Figura 39 – *Frame* da série "*Spectros*".

Fonte: Netflix (2020).

9.5.1 Tipologia da sentimentalização dos mortos-vivos na ficção seriada

A tipologia deste tipo específico de morto-vivo nas séries ainda é incompleta justamente porque, para além de ser necessário várias revisitas às obras citadas, é preciso tambem estabelecer elementos composicionais que permeiem os personagens por quase toda a narrativa. Em outros termos, é preciso se atentar ao que Barthes (2001, p. 287) vai chamar de "avenida de sentido", isto é, uma possibilidade de isotopia destes sentidos que necessariamente precisam

ser mapeados e codificados no decorrer das tramas analisadas e não apenas em momentos sazonais.

Um dos elementos composicionais do morto-vivo sentimentalizado nas séries e sua relação à possibilidade de diálogo entre as obras são os relacionamentos malsucedidos. Os relacionamentos conflituosos são o ponto de tensão que desenrolam as tramas e trazem paralelamente questões da culpa e o acerto de contas das relações pré-morte, como é possível notar em algumas das personagens de "*Incidente de Antares*". A romantização das relações entre vivos e mortos-vivos que o tempo não apaga é um ponto de sentimentalização que realça os conflitos amorosos vividos pelos protagonistas e antagonistas. Enquanto em "*Les Revenants*" a dramaticidade das relações amorosas é levada para um tom mais sério e de reflexão da vida e da morte, em "*Santa Clarita Diet*", por exemplo, o humor é a chave de leitura das relações maritais e dos papeis sociais e de gênero.

Outro elemento que corresponde a um possível diálogo entre as obras está na ambientação das narrativas: quase sempre em um contexto de cidades pequenas e interioranas ou ainda em desenvolvimento e até mesmo bairros e condomínios mais fechados (como é o caso do condomínio rico de "*Santa Clarita Diet*" e do pobre em "*Sea Oak*"). Como parte do cotidiano da cidade pequena, todos os cidadãos se conhecem, as vidas de uns cruzam com a dos outros (de modo intencional ou não) e, consequentemente, as ações da trama atingem personagens que geram impacto em mais de um núcleo dramático de forma significativa para a movimentação da história. Um dos motivos para isso é que a individualização dos personagens é mais clara nestes espaços em contraposição à massificação das metrópoles, ou seja, a humanização deste ser que transita entre dois mundos é uma das características mais explícita nas ficções seriadas citadas na linha do tempo em comparação com a horda de zumbis irracionais de outras obras. A Recife de "*Amorteamo*" encaixa-se nessas definições já que, à época na qual se passa a história, o que se vê é uma cidade ainda em desenvolvimento e nada cosmopolita. Apenas "*iZombie*" e "*Spectros*" fogem à regra trazendo a ambientação em Seattle (EUA) e em São Paulo (Brasil).

No caso das séries e minisséries citadas, outro elemento surge como padrão na composição deste tipo de morto-vivo: o suicídio de personagens importantes como forma de dar fim à vida, às angústias e aos problemas tidos como insolúveis. Este elemento tido como um possível diálogo entre as obras está alinhado à análise empreendida por Martínez Lucena (2012, p. 65-132) quando o autor apresenta justamente o suicídio (além de elementos como a depressão, a melancolia, a polêmica em torno da eutanásia, o gradativo apagamento entre as fronteiras que separam o humano do animal, entre outros assuntos) como uma característica

contundente na relação entre a representação dos mortos-vivos e os problemas e as situações que vivenciamos cotidianamente nas sociedades contemporâneas.

Exemplo disso acontece com Kieren, o protagonista de "*In the Flesh*", que é um dos milhares de indivíduos que morreram e foram afetados pela SMP. Para manter-se consciente e racional, ele necessita usar medicação/drogas oferecidas pelo programa do governo. O personagem Ricky é amigo de infância de Kieren e um antigo amor da adolescência (amor proibido pelo pai e malvisto pela sociedade, já que somente Kieren parece ter se assumido homossexual). Ricky decide se alistar, abandona a cidade, deixa Kieren desolado e acaba morrendo durante a guerra. Ao perceber que não verá nunca mais seu amor, Kieren se suicida. Tempos depois, quando Kieren já como morto-vivo tenta se reinserir na sociedade e até no seu seio familiar, o jovem Ricky também volta à cidade como portador de SMP. Eles tentam novamente um novo romance, mas como a homofobia aliada ao preconceito dos vivos com os zumbis é muito grande, o relacionamento dos dois não ocorre e o pior acontece: o pai de Ricky, em um momento de surto, mata o filho (zumbi) e Kieren se vê novamente abandonado. Na breve aparição de Ricky, o jovem é mostrado como um morto-vivo que também sofre por erros do passado (especialmente pelo questionamento de não conseguir ter coragem para se assumir e para sustentar a relação amorosa com Kieren), dificuldades de compreender sua nova identidade numa sociedade que o valoriza por ser um combatente de guerra, mas simultaneamente o rejeita por sua condição de zumbi.

Entre os aspectos de sentimentalização destes personagens da série britânica, é possível destacar a depressão, a melancolia e o suicídio como causa das mortes (de Kieren e Simon). E, de igual importância, os processos de discriminação apresentam uma forte crítica às noções contemporâneas das castas que são preenchidas por minorias tidas tacitamente como "sub-cidadãs" (neste contexto, a discriminação é dupla: pela situação de ser "zumbi" frente aos vivos e pela orientação sexual numa sociedade marcadamente heteronormativa). O uso da maquiagem como parte de disfarce dos zumbis que vivem com os vivos, lembra também o debate oportuno da crise com o próprio corpo e a autoestima em relação aos padrões de beleza (dificilmente alcançados) que são impostos aos jovens pela moda, pela comunicação midiática, por um estilo de vida hedonística e às vezes bem descolado da realidade de muitos. Em síntese, o "aparentar ser" ao invés do somente "ser". Outra curiosidade é que, ao contrário dos zumbis da série francesa, os mortos-vivos da obra britânica não sentem fome, mas sentam-se à mesa para comer e beber em uma tentativa de se reincluir à família e aos amigos (mesmo que depois eles sofram seriamente, já que comer e beber causam vômitos nos personagens zumbis).

Neste contexto, o suicídio também é o ponto que liga o mundo dos vivos ao dos mortos-

vivos pelo desespero e pela vã tentativa de apaziguamento das dores físicas e mentais. Ou como funestamente sentencia Jáuregui Ezquibela (2014, p. 143, tradução nossa): "Até mesmo a opção pelo suicídio [tomada pelos vivos que voltam como zumbis/mortos-vivos] mostra-se inválida porque a morte, no lugar de garantir a paz e o descanso definitivo dos que acabam de falecer, desemboca em um novo início, em uma volta a um começo extremamente inquietante ou diretamente aterrorizante". Destaca-se, contudo, que nas séries citadas, apenas cinco obras não dialogam precisamente com este ponto do suicídio como elemento contundente nas narrativas, a saber: "*Babylon Fields*"[99]; "*Awakening*", "*Glitch*"[100], "*Sea Oak*"[101] e "*Santa Clarita Diet*".

Outro ponto relevante da sentimentalização destes personagens está no uso das drogas. Há aqui uma possível leitura – que ainda necessita de mais aprofundamento e confrontamento – acerca do paralelo entre a medicamentalização[102] da vida real com a vida ficcional: enquanto os zumbis precisam usar suas pílulas para manter a racionalidade e evitar o processo de zumbificação; na vida real muitas pessoas necessitam (e se viciam ao) usar pílulas e comprimidos para manter a sanidade mental, o sono e o funcionamento mais básico da mente e corpo humanos (já que quando estão sem estes medicamentos elas podem perder o controle total de suas vidas). Isto é: a metáfora da narcotização mais uma vez passeia entre os sentidos figurado e literal. Por fim, a sentimentalização dos personagens também está no pessimismo frente à vida e na quase certeza de que a fuga (e, em alguns casos, a alienação) é o melhor esconderijo para os problemas da vida. Um exemplo é a pequena caverna onde Kieren se mata e onde ele se esconde quando se sente acuado frente às suas angústias: em suas paredes é possível ler uma pichação "Beware Rotters". Já em "*iZombie*" a própria ideia que dá início aos mortos-vivos vem das drogas.

Em outros termos, estas figuras que são sentimentalizadas e ao mesmo tempo evocam o ominoso, apresentam um tipo de zumbi muito peculiar. Como afirma García Martínez (2016, p. 21): "Esta domesticação do espantoso se mostra […] como um veículo terapêutico para a superação do trauma, a conviência com a dor, o alívio da pena ou a pergunta sobre a própria identidade". Outro olhar sobre o assunto também mostra a depressão, a melancolia e os

[99] Todavia, a obra deixa um subtexto ainda em aberto na fala de uma personagem policial – o novo *affair* do xerife - sobre a morte da esposa deste mesmo xerife, indicando que esta [a esposa] se matou, dizendo: "Você [dirigindo-se ao xerife] sabe o que ela fez a si mesmo, não sabe?".

[100] Esta obra também deixa entrever que a morte do jovem personagem que lutou na Primeira Guerra Mundial foi causada pelo suicídio, especialmente porque ele perde o rapaz que amava em segredo e ainda teve que viver, sendo um gay não assumido, numa sociedade homofóbica nos anos de 1920. A série ainda está em andamento.

[101] O acesso apenas ao piloto da série não possibilita saber da presença do suicídio na trama.

[102] Segundo Rosa e Winograd (2011), a medicamentalização é um fenômeno cultural abrangente que faz ligações entre as drogas (remédios), a medicina e a sociedade. Problemas, especialmente os de ordem psíquica, que antes eram tratados por vias alternativas, agora passam a fazer uso das drogas como combate à "cultura do mal-estar" contemporâneo a partir da "medicina do bem-estar".

sentimentos de culpa como as características mais frequentes da composição destes personagens e de importantes momentos de diálogo entre as obras que compõem o panorama do "zumbi sentimentalizado" em (mini)séries - tanto ao lidar com suas constantes crises das identidades (em não se enquadrar no meio social), quanto nos momentos de tensão das relações familiares abaladas. Exemplo disso é a sede de vingança e de tentar compensar o tempo perdido que faz com que a personagem morta-viva Bernie, em "*Sea Oak*", comece a impor uma série de exigências ao que restou de sua família e assim, vivendo em um complexo de casas suburbanas que leva o mesmo nome da série, as relações entre a morta-viva e os vivos torna-se mais conflituosa ainda.

Um ponto de tensão teórica entre essa análise e a discussão trazida sobre o estranho (*unheimlich*), em Freud (1919), e o vale da estranheza, em Mori (1970), reverbera na maneira como as caracterizações das personagens de zumbis sentimentalizados são relevantes à construção do afeto e da empatia. Assim, percebe-se que o estranhamento na relação entre o morto-vivo como um ser familiar e conhecido dos vivos não alcança o extremo do vale da estranheza tal qual os cadáveres e os zumbis (tradicionalmente representados em ficções como as de George Romero) sempre são lidos pelos vivos. Desse modo, percebe-se como os mortos-vivos fantasmáticos de "*Spectros*" transitam, a depender dos episódios e do fio narrativo direcionador daquele episódio, entre um morto-vivo com caracterização sentimentalizada (com memória, fala concatenada de ideias, roupas e peles sem aspectos de podridão ou decomposição) e um morto-vivo mais tradicional (com o andar cambaleante, sem raciocínio próprio, com a capacidade de apenas repetir frases desconexas etc.). Algo próximo ocorre em "*Awakening*" ao colocar a representação do zumbi também de maneira ambivalente: ora eles são "domesticados" e possuem uma espécie de "passabilidade" humana (sem nenhuma referência física de sua condição de mortos-vivos), ora eles ganham aspectos funestos e tétricos com olhos esbugalhados, ânsia pela carne humana e, em resumo, transformam-se em completos monstruosidades (logo, personagens que se encaixam no vale da estranheza).

Em "*Resurrection*" a sentimentalização ocorre, por exemplo, também na dura aceitação de Henry em ver Jacob como seu filho ou na complicada relação que se instaura entre o Pastor Tom, casado com Janine, e sua antiga noiva Rachael, uma jovem suicida que volta à vida e ainda consegue engravida do pastor. As questões de glocalidade nesta série estão intimamente ligadas ao papel que a religião protestante (em especial os chamados conservadores) promove na cidade como forma de discriminação dos novos mortos-vivos que começam a chegar à cidade. Como uma parte muito ligada ao contexto social estadunidense, a religião, como em toda sociedade de cunho democrático, direciona em muitos aspectos a partidarização e o

comportamento eleitoral dos cidadãos dos EUA (e isso fica claro na forma como as autoridades e a população local tomam suas decisões – com a criação do gueto dos zumbis - na série). As relações conflituosas entre desejo e abjeção no processo de sentimentalização também acometem o desenrolar narrativo de "*iZombie*". Exemplos disso são as questões de sentimentalização que perpassam a vida íntima com a família estranhando a forma como Liv leva a vida de maneira misteriosa e a mãe - uma administradora do hospital extremamente dominadora – que não vê com bons olhos o momento no qual a filha interrompe seu noivado destruindo o sonho materno de vê-la casada. Justamente no campo dos relacionamentos pessoais, Liv também passa por situações difíceis com antigos namorados e os atuais namorados zumbis.

A ausência de um vale da estranheza ocorre de maneira peculiar também no caso do personagem Simon, em "*Les Revenants*", que mostra pela caracterização e figurino alguns elementos que não o classificam como um zumbi *à la* Romero: ele em nada lembra os personagens que causam asco, repulsa e medo. Já no tocante à sua personalidade, é evidente que a depressão e o suicídio (no dia do casamento) dos personagens é uma das chaves de leitura da sentimentalização discutida durante o trabalho. Simon apresenta ainda distúrbios mentais que o levam, inclusive, a questionar se realmente se suicidou ou não. O seu relacionamentos pré-morte com Adèle é o que os liga mesmo depois de tanto tempo (as memórias que o perseguem somadas à culpa parecem ser o combustível de sua obsessão pela amada). Adèle, por sua vez, vive no espaço do "entre-fronteiras" por ser ver ainda apaixonada pelo antigo parceiro, sendo mãe de uma filha deste relacionamento e vendo-se na urgência de seguir a vida. Estes elementos de tensão levam a personagem a cometer uma tentativa de suicídio (como forma de dar cabo aos problemas e, simultaneamente, sair do limiar que a separa de Simon e tornar-se igual a ele). A relação conflituosa se acentua ainda mais com a gravidez de Adèle trazendo o fruto da profanação (o sexo entre os vivos e os mortos-vivos) como uma extensão destes dois mundos, agora unidos por meio de um ser híbrido: o bebê Nathan, novo filho de Simon.

As relações sociais e a diferença gerada pela questão dos mortos-vivos sentimentalizados que voltam à vida consegue afetar, de maneira muito perceptível, até mesmo as relações sociais daqueles que não necessariamente fazem parte do núcleo familiar estruturante no qual o zumbi se instala. Fica nítido, por exemplo, como a compra do carro dos sonhos da família é o estopim de uma briga em "*Santa Clarita Diet*", mas ao fim mostra-se como um item de extrema importância para eles (provocando até mesmo que uma família vizinha também compre o mesmíssimo carro dias depois e o exponha na garagem como forma

de emulação do estilo de vida [insólito] de Sheila, Joel e Abby, isto é, um modelo estadunidense familiar atípico que é regido pela presença de uma morta-viva).

Por sua vez, a melodramaticidade, a carnavalização e o fantástico da minissérie "*Amorteamo*" são os terrenos mais profícuos, como já se viu, dentre as ficções discutidas, para o surgimento de mortos-vivos sentimentalizados. A título de exemplificação, outros mortos-vivos da obra também expressam características tidas como próprias à sentimentalização. Quando Chico volta à vida, ele mostra-se bem diferente: para além do desejo explícito de vingança contra Aragão e o desejo de retomar o amor por Arlinda, o personagem aparenta (fisicamente e em suas atitudes) tendências ligadas aos distúrbios mentais (pelos gargalhadas sem contextos de comicidade, pelos olhos esbugalhados, por um sadismo descontrolado, etc.). Outra demonstração de sentimentalização está na figura de Jeremias, o irmão de Manoel e primeiro marido de Cândida. Ao regressar do cemitério para casa, ele tenta reaver o bar e a antiga esposa, criando um impasse romântico típico do melodrama latino-americano em situações regidas pelos trejeitos engraçados em relação à sua inesperada volta. Para termos outro paralelo, a sentimentalização ocorre também pelo pessimismo da personagem Malvina (abandonada pela mãe e, também por isso, uma figura hipersensível antes e depois do *post mortem*) que é, na diegese da trama, o elemento em comum com o interesse que Gabriel tem pela morte, pelo cemitério e pelo seu modo de ver a vida que flutua entre a boemia e um modo mais *à la* Augusto dos Anjos de enxergar a vida e suas angústias.

Assim, o quadro a seguir (quadro 14) tenta resumir uma possibilidade de identificação dos elementos composicionais que dialogam acerca da figura do morto-vivo sentimentalizado em treze obras de distintos países, incluindo "*Amorteamo*". Este quadro, ainda embrionário, tenta mostrar (utlizando a marcação "X" como ponto de consenso) os elementos de relação que promovem um possível diálogo entre a minissérie que se investiga nesta tese e outras obras (de tempos e espaços diferentes) que trazem a temática do morto-vivo sentimentalizado como seu ponto de ancoragem comum. Aos dados que não são encontrados porque a obra ainda está em andamento ou porque trata-se apenas de um piloto de série cancelada, usa-se o símbolo "?" para alertar sobre a imprecisão de informação e "-" para demonstrar pontos em comum não encontrados entre as obras (ou seja, pontos de dissenso).

Quadro 14 – Possibilidades comparativas de diálogo entre as obras que tratam dos mortos-vivos sentimentalizados													
ELEMENTOS COMPOSICIONAIS DOS MORTOS-VIVOS/ZUMBIS	**IeA[103] (1994)**	**BF[104] (2007)**	**Aw[105] (2011)**	**LR[106] (2012)**	**ItF[107] (2013)**	**Re[108] (2014)**	**TR[109] (2015)**	**iZ[110] (2015)**	**Am[111] (2015)**	**Gl[112] (2015)**	**SCD[113] (2017)**	**SO[114] (2017)**	**Sp[115] (2020)**
Sentimentalização (racionalização)	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
Memória do passado (vindas de quando se estava vivo)	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
Relacionamentos familiares conturbados	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
Relacionamentos amorosos conflituosos	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**-**
Preconceito/Discriminação contra zumbis	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**-**	**-**	**-**	**?**	**-**
Preconceito/Discriminação (outros temas sociais)	**X**	**-**	**?**	**?**	**X**	**X**	**-**	**?**	**-**	**X**	**?**	**X**	**X**
Caracterização não tradicional de zumbi	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
Caracterização tradicional de zumbi	**-**	**-**	**X**	**?**	**X**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**	**-**	**?**	**X**
Causa conhecida do processo de zumbificação	**-**	**?**	**?**	**-**	**-**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**	**-**	**?**	**X**
Causa desconhecida do processo de zumbificação	**X**	**?**	**?**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**
O processo de zumbificação pode ser contido	**-**	**-**	**X**	**-**	**X**	**-**	**-**	**X**	**-**	**?**	**?**	**?**	**X**
Alimentação (por carne humana)	**-**	**-**	**X**	**X**	**-**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**	**X**	**?**	**-**
Alimentação (por comida/bebida normal)	**-**	**X**	**-**	**X**	**-**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**?**	**X**
Não se alimentam/bebem de forma alguma	**X**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**-**	**?**	**-**
Local da trama (cidade pequena/em desenvolvimento)	**X**	**X**	**?**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**
Personagens zumbis não podem sair da cidade	**-**	**-**	**?**	**X**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**	**X**	**-**	**?**	**?**
Contágio ocorre via mordida ou por outro meio	**-**	**-**	**X**	**-**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**-**	**X**	**?**	**-**
Causa da morte dos zumbis (natural/doença)	**X**	**X**	**?**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**	**-**
Causa da morte dos zumbis (assassinato)	**X**	**X**	**?**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**X**	**X**	**-**	**X**	**X**
Causa da morte dos zumbis (acidente)	**-**	**-**	**?**	**X**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**	**?**
Causa da morte dos zumbis (suicídio)	**X**	**?**	**?**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**X**	**?**	**-**	**-**	**?**
Causa da morte dos zumbis (mordida de zumbis)	**-**	**-**	**?**	**-**	**X**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**
Causa da morte dos zumbis (drogas)	**-**	**-**	**?**	**-**	**-**	**-**	**-**	**X**	**-**	**-**	**-**	**-**	**X**
Causa da morte dos zumbis (desconhecida)	**-**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**	**-**	**X**

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

[103] **"Incidente em Antares"** (minissérie). Duração aprox. por ep.: 30 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.:12. Brasil: Rede Globo, 1994.
[104] **"Babylon Fields"** (série). Duração aprox. por ep.: 40 min. Total de temp.: não houve sequer uma temporada. Total de ep./cap.: 1 (apenas o piloto). EUA: CBS, 2007/NBC, 2013.
[105] "**Awakening**" (série). Duração aprox. por ep.: ?. Total de temp.: não houve sequer uma temporada. Total de ep./cap.: 1 (apenas o piloto). EUA: CW, 2011.
[106] **"Les Revenants"** (série). Duração aprox. por ep.: 50 min. Total de temp.: 2. Total de ep./cap.: 16 (8/1; 8/2). França: Canal Plus, 2012.
[107] **"In the Flesh"** (série). Duração aprox. por ep.: 50 min. Total de temp.: 2. Total de ep./cap.: Reino Unido: BBC3, 2013.
[108] **"Resurrection"** (série). Duração aprox. por ep.: 45 min. Total de temp.: 2. Total de ep./cap.: EUA: ABC, 2014.
[109] **"The Returned"** (série). Duração aprox. por ep.: 45 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 10. EUA: A&E, 2015.
[110] **"iZombie"** (série). Duração aprox. por ep.: 40 min. Total de temp.: 2. Total de ep./cap.: 32 (13/1; 19/2). EUA: The CW, 2015.
[111] **"Amorteamo"** (minissérie). Duração aprox. por ep.: 40 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 5. Brasil: Rede Globo, 2015.
[112] **"Glitch"** (série). Duração aprox. por ep.: 55 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 6. Austrália: ABC1, 2015.
[113] **"Santa Clarita Diet"** (série). Duração aprox. por ep.: 30 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 10. EUA: Netflix, 2017.
[114] **"Sea Oak"** (série). Duração aprox. por ep.: 40 min. Total de temp.: não houve sequer uma temporada. Total de ep./cap.: 1 (apenas o piloto). EUA: Amazon, 2017.
[115] **"Spectros"** (série). Duração aprox. por ep.: 35/40 min. Total de temp.: 1. Total de ep./cap.: 7. Brasil: Netflix, 2020 – (ainda no ar).

9.6 Plasmação conclusiva das análises de "*Amorteamo*"

Nesta parte do trabalho a intenção é reunir os fragmentos do objeto que, ao serem pragmaticamente seccionados para análises, precisam, novamente, ganhar um olhar conjuntural sobre sua materialidade empírica. É dizer que a plasmação conclusiva da análise possibilita a junção das partes analisadas sob um só corpo que, agora, exprime integralmente a peculiaridade de cada análise ao lado da complexidade do todo.

Desse modo, o primeiro ponto a ser tratado aqui diz respeito a relembrar os objetivos das cinco análises e se eles foram atingidos com sucesso ou não. Assim, o objetivo central da análise da vinheta de abertura, análise das personagens e análise das sequências cênicas direcionava-se a responder o problema de pesquisa colocado no decorrer desta tese ("Como são apresentados os processos de produção de sentido da minissérie "*Amorteamo*" a partir da combinação simbiótica entre as cosmovisões melodramáticas, carnavalescas e fantásticas presentes na ficção televisual em estudo?"). Ao mesmo tempo, as análises dos fios dialógicos internos e externos pressupunham uma leitura complementar do objeto em sua pluralidade de vozes que dão o acabamento estético à minissérie (em um diálogo intrínseco e extrínseco à obra).

Assim, observa-se que a vinheta de abertura demonstrou em sua materialidade empírica a possibilidade de apreensão do excesso simbiótico (entre as três cosmovisões acima citadas) por meio de elementos como: A) a tematização melodramática do amor romântico (e suas impossibilidades de conclusão/realização) na figura da jovem que, mesmo sem rosto, se encaixa no estereótipo da amada (no caso, não correspondida); B) a quebra das hierarquias ou normatizações possíveis da ordem natural da vida (como a ideia da borboleta que renasce junto à flor sem passar por um devido processo de metamorfose, além, claro da questão da terra como espaço regenerador – o ventre, o túmulo, o nascimento e a ressureição dos corpos carnavalizados), C) a antecipação da abordagem fantástica no tema dos mortos-vivos que retornam à vida por vias misteriosas e rompem com o interdito da morte (além disso, as questões de representação do *locus horribilis* a partir do mangue recifense reforçam a tropicalização do gótico encontrada na obra em análise já a partir de sua abertura). Por fim, a sintetização diegética da trama encontra respaldo na vinheta de modo que a centralidade do arco dramático e a questão do cemitério (e seus túmulos, mortos etc.) como um personagem realmente muito presente na história são ressaltadas na produção que abre (e encerra) a minissérie.

A ambiguidade expressa no nome da minissérie não apenas é reiterada durante toda a trama, como, inclusive, no período de sua divulgação, os *teasers* (já citados anteriormente aqui) traziam imagens adaptadas da vinheta ao lado da pronúncia do título em duas versões. Assim, a frase "Vem aí uma história de amor tão forte quanto a morte: '*Amorteamo'*, em maio, na Globo", presente nos dois *teasers*, tem o nome da obra lido pelo locutor ora como "a morte amo" e ora como "amor, te amo", com uma pronúncia que acentua muito claramente a distinção entre as duas maneiras de se dizer o nome da minissérie. Sabendo do grau de detalhamento, organização prévia, orientação/direção, produção e revisão na pós-produção desses materiais, é difícil imaginar (ainda que essa possibilidade não seja excluída, no fim das contas) que a pronúncia dúbia é um "erro" ou mera casualidade.

A análise das personagens, a partir da ideia de triangulações interativas, resultante do processo de recorte feito após a construção do mapa de inter-relações (ou fluxo diegético da trama), retoma a questão do excesso simbiótico e, assim como na vinheta discutida anteriormente, consegue comprovar que na constituição dramatúrgica das personagens as cosmovisões se fazem notar de maneira explícita nas personagens de Arlinda, Chico, Aragão, Gabriel, Lena, Malvina, Cândida, Manoel, Jeremias, Padre Lauro, Dora e Zé Coveiro. Todavia, um dado interessante é justamente o descompasso interno dessas manifestações, ou seja, a forma os traços melodramáticos se dão a ver, em algumas personagens como Cândida, por exemplo, são nitidamente muito mais fortes do que propriamente os traços do fantástico ou da carnavalização. Por outro lado, os traços que demarcam a construção de Zé Coveiro, explicitamente, o configuram muito mais como um corpo grotesco carnavalizado do que propriamente um corpo que detenha marcas tão fortes no campo melodramático ou fantástico. Desse modo, apenas duas triangulações de personagens conseguiram, de modo bastante satisfatório, comungar das três cosmovisões em suas materialidades empíricas, a saber: o triângulo amoroso formado por Arlinda-Chico-Aragão e o formado por Gabriel-Lena-Malvina. Os dois triângulos estão relacionados, como o mapa mostra, por laços muito fortes entre o *plot* centra e o *subplots* de contato da trama e, de maneira muito clara, conseguiram demonstrar como ocorre o excesso pela via melodramática (os protótipos femininos, partes do quadrilátero melodramático, a idealização do amor romântico, o amor sacrificial, o [pseudo] incesto, a vilania que deseja separar ou impossibilitar a realização do amor entre os casais apaixonados etc.); o excesso pela via carnavalizada (o tabu da morte, a questão do baixo corporal e do baixo material, a leitura simbólica dos corpos em excesso, a dualidade da

morte-vida, do prazer-dor etc.); e o excesso pela via fantástica (a presença dos mortos-vivos, a tematização da frustação do amor romântico, o discurso da loucura, o tema do duplo, a presença da tríade gótica [fantasmas do passado, *locus horribilis* e figura monstruosa] etc.). A partir da análise dessas duas triangulações aparece, em um raro momento de balanceamento dramatúrgico nas composições analisadas, o excesso como a simbiose mais completa entre as três cosmovisões.

Já as sequências analisadas (com base no referencial de recorte direcionador do excesso enquanto conteúdo representado, estrutura de representação e tematização), trouxe em suas doze análises a confirmação de que o excesso é determinante para a apreensão empírica das manifestações da produção de sentido do objeto, mas, de maneira muito *sui generis*, demonstrou como a intensidade da incidência do excesso não é equilibrada no mapeamento proposto das análises. Assim, a *mélange* dos territórios ficcionais ocorre pelo imiscuimento das cosmovisões, porém, a intensidade distintiva das análises reverbera que a frequência de determinada cosmovisão, a depender da sequência cênica analisada, se sobrepõe (sem apagar ou invisibilizar) as outras duas cosmovisões copartícipes. É dizer que nas sequências cênicas das subseções 9.3.4; 9.3.5 e 9.3.7 o melodrama impera como o excesso mais potente na forma como a trama é moldada, isto é, as situações que envolvem Cândida, Manoel e Jeremias, por exemplo, ganham um tom cômico extremamente presente nas funções dos bufões (do quadrilátero melodramático), das disputas envoltas no peculiar triângulo amoroso, da hipocrisia moralizante que reforça e, paradoxalmente, questiona o protótipo da esposa-responsável e, assim, definindo a cosmovisão melodramática como a protagonista desses momentos e as cosmovisões carnavalescas e fantásticas, por sua vez, são coadjuvantes que continuam a fazer parte das cenas, mas, de maneira inequívoca, perdem espaço de atuação para a força maior (no caso, o melodrama). Outros exemplos desse desequilíbrio ocorrem nas análises das subseções 9.3.1; 9.3.3 e 9.3.6, nas quais a percepção carnavalizada do mundo é o foco central das demonstrações do excesso em ação. Logo, nota-se que a sequência cênica envolvendo o assassinato de Chico é a mostra mais exemplar de como os contrários coexistem naqueles corpos em excesso, corpos que gozam e sangram, corpos que concebem e morrem simultaneamente. Dessa forma, a questão da cosmovisão carnavalesca se sobressai em relação às outras duas. Já a seção 9.3.2 mostra uma análise na qual o excesso derivado da cosmovisão fantástica é forte o suficiente para ofuscar as cosmovisões complementares do melodrama e da carnavalização, pois, a partir da violação tumular de Malvina, toda a trama dos mortos-vivos (como seres emissores do

tom fantástico predominante na narrativa) se instala na cidade. Entretanto, vale ressaltar, que a cosmovisão fantástica não é menor ou menos representativa apenas porque uma subseção de análise a enquadra como protagonista pontual, muito pelo contrário: a narrativa de "*Amorteamo*" é perpassada integralmente, seja como pano de fundo, seja como destaque, pelo teor fantástico que a constitui.

Ainda sobre as personagens e as sequências cênicas, ficou nítido como a questão do falso moralismo impera na cidade a ponto de relembrar como as construções sociais, afetivas e sexuais de homens e mulheres é extremamente destoante na sociedade (GIDDENS, 1993). Mesmo que seja no plano ficcional, a obra reflete e refrata um momento histórico do passado (e ainda atual) no qual o contexto hipócrita das relações de amor romântico dizem que: "O marido podia extravasar seu amor/paixão no leito de amantes e prostitutas, mas não era permitido o mesmo procedimento com a esposa (BILAC, 2012, p. 95). Logo: "A realidade de uma vida cotidiana domesticada, a frustração com o casamento, o envolvimento emocional prolongado, estável e de futuro previsível e uma vida social sem grandes emoções são fatores que contribuíram para acentuar nas mulheres o domínio da intimidade e da autoidentidade", relembra Bilac (2012, p. 95).

Já as questões dos intertextos presentes na minissérie, como meios complementares de finalizar a modelagem aproximativa feita ainda na Parte I desta tese, conseguiram demonstrar a riqueza do objeto em análise por, pelo menos, duas frentes de observação. Há, de maneira indubitável, os fios dialógicos internos do intertexto que, mesmo pelas entrevistas dos criadores, já antecipam que a superfície da obra transborda referências alusivas e de citações às obras cinematográficas (em termos técnicos, de estilo, de estética e de tematização) como o expressionismo alemão, o *noir* americano e as releituras sobre a obra de Tim Burton. É válido pensar ainda que outros intertextos encontram-se no subterrâneo narrativo da minissérie, ou seja, há elementos como os diálogos dos mortos, a questão da anábase e o elemento de danação/desgraça a partir das escadas que somente um olhar atento, para além de observar a trama central que engendra a obra, consegue trazer à tona. Logo, é possível discutir na plasmação conclusiva da análise que os intertextos de "*Amorteamo*" operam pela ideia de apreensão superficial e apreensão subterrânea, isto é, eles estão dispostos de modo a serem fruídos por níveis distintos (e não exclusivistas ou anuladores) de leitura.

Por sua vez, a análise da sentimentalização dos mortos-vivos como tematização comum da minissérie em estudo com outras obras ao redor do mundo (a saber, um total

de 13 séries/minisséries produzidas, exibidas e distribuídas em lógicas de *broadcasting* e *narrowcasting* no mundo ocidental) promoveu um diálogo extrínseco do objeto com o mundo no qual ele se encontra. Algo, diga-se de passagem, difícil de se fazer quando toda as análises centrais apontam para o cerne do texto televisivo, quer dizer, a centralidade das análises pressupõe uma viagem pelas profundezas internas da narrativa e, à primeira vista, pouco se entende da relevância do que há "lá fora" no contexto externo da minissérie. Esse olhar dialógico (no duplo movimento de internalização e externalização) só foi possível porque, ainda na feitura da Parte I, notou-se como a questão dos mortos-vivos sentimentalizados era peculiar e, mais do que isso, como havia ali um fenômeno narratológico e estilístico-estético merecedor de atenção na modelagem inicial do objeto. Aqui, o maior achado se configura pela potencialidade da sentimentalização enquanto tematização a criar um tipo de morto-vivo nas tessituras audiovisuais que abordam os conflitos gerados pela existência desse ser. A tipologia no quadro comparativo demonstra, na totalidade das 13 séries/minisséries, como as questões da memória no *post mortem*, da racionalização, do amor romântico, dos conflitos geracionais e, especialmente, o teor crítico ao tecido social que exclui e marginaliza o diferente tem na metáfora do morto-vivo sentimentalizado a sua figura por excelência da discussão da alteridade. Finalmente, o que a plasmação conclusiva apresenta ao leitor é que todas as cinco análises possuem esferas de relevância particulares, mas que é apenas por uma visão conjuntural que "*Amorteamo*" mostra-se capaz de desnudar o excesso não somente nas vinhetas, personagens e sequências cênicas, mas, com igual importância, um excesso que transborda também para os intertextos constituidores e por abordagens temáticas que dialogam, inclusive, com materialidades externas ao texto diegético central.

9.7 Visão conjuntural do percurso teórico-metodológico da Parte III

A visão de sobrevoo é colocada graficamente aqui para situar a metodologia qualitativa, o *locus* de observação, os procedimentos metodológicos e os níveis e os *loci* de análise da minissérie "Amorteamo" utilizados ao longo dos dois capítulos da Parte III – Metodologia e Análise (quadro 15). Não existe em tal visão conjuntural uma leitura imperativa ou ainda reguladora de determinadas interpretações limitantes, mas, por outras vias, o que aqui se propõe é uma possibilidade de organização do pensamento teórico-metodológico (em seus conceitos e autores fundantes) que foram responsáveis por guiar o percurso intelectual desta parte em específico.

Quadro 15 – Visão conjuntural do percurso teórico-metodológico:
PARTE III – METODOLOGIA E ANÁLISE

METODOLOGIA QUALITATIVA		
Metodologia qualitativa e ciências humanas (LAVILLE, DIONNE, 1999; BAKHTIN, 2000)	Metodologia qualitativa nas ciências da comunicação (JENSEN, 1991; OROZCO GÓMEZ, GONZÁLEZ, 2011)	Relação entre pesquisador e objeto pesquisado por meio do excedente de visão (BAKHTIN, 2000)

↓

***LOCUS* DE OBSERVAÇÃO**			
Territórios da mensagem e dos códigos (SANTAELLA, 2001)	Mundo fictivo da televisão (JOST, 2007)	Âmbitos (núcleos temáticos) de estudo da televisão (CASETTI; CHIO, 1999)	Televisão: forma textual e representação cultural (MITTELL, 2010; LARSEN, 1991, NEWCOMB, 1991)

↓

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS			
Dimensão descritiva e dimensão analítica (BUTLER, 2010; ROCHA, 2016)	Dimensão estética verbo-visual da análise de imagem em movimento (ROSE, 2002)	Análise narratológica (GENETTE, 1995; REUTER, 2007; BARONI, 2007; JOST, 2007, 2016b)	Articuladores da ficcionalidade televisiva (BALOGH, 2002; BORKOSKY, 2016)

↓

NÍVEIS E *LOCI* DE ANÁLISE EM "*AMORTEAMO*"			
Elementos narratológicos e estético-estilísticos: • Tempo-Espaço • Ritmo • Visualidade • Sonoridade • Tom • Referencialidades • Instância narrativa • *Excesso simbiótico*	Vinheta de abertura	Personagens	Sequencias cênicas
Fios dialógicos internos (intertextualidade/interdiscursividade)		Fios dialógicos externos (sentimentalização do morto-vivo)	
Plasmação conclusiva das análises			

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa acadêmica em ficção seriada (nas emissões televisivas e em plataformas de *streaming*) representa no Brasil um campo de muito debate e reflexão acadêmica, isto é, ao combinar a expertise dos investigadores/as nacionais e a prolífica produção de obras teledramatúrgicas no país, vê-se que são inúmeros os estudos e as abordagens sobre as minisséries, as telenovelas, as séries, os seriados e outras obras afins. É indubitável que a presença dessas obras no cotidiano das pessoas é mais do que nítida e, de forma também relevante, tais tramas falam não apenas de temas pilhados de outras narrativas, como, frequentemente, refletem e refratam cultural e politicamente a sociedade na qual estão inseridas. Ainda assim, paradoxalmente, percebem-se olhares enviesados (provenientes de alguns pares acadêmicos não exclusivos apenas da Comunicação Social) que persistem – anacronicamente - em classificar não apenas as obras ficcionais como produções potencialmente alienantes ou meramente partes de uma baixa cultura, ao passo que também costumam observar com certo demérito os estudos que se dedicam a pensar e analisar o campo ficcional. Como uma modesta contribuição às áreas que se centram, sob a ótica comunicacional, a investigar as minisséries brasileiras, esta tese, de modo direto, também reafirma a sua posição na defesa da pesquisa e dos pesquisadores de Universidades nacionais (especialmente, as públicas, as gratuitas e as de qualidade) que tenham a ficcionalidade seriada como o seu foco maior de observação científica.

Posto isso, o presente trabalho trouxe como problema de pesquisa a seguinte questão: "Como são apresentados os processos de produção de sentido da minissérie '*Amorteamo*' a partir da combinação simbiótica entre as cosmovisões melodramáticas, carnavalescas e fantásticas presentes na ficção televisual em estudo?". E a hipótese central que orienta a tese dispõe-se a partir da seguinte afirmação, a saber: "O excesso é o elemento estético-estilístico simbiótico que une o melodrama, a carnavalização e o fantástico como cosmovisões fundantes e compartilhadas na diegese de '*Amorteamo*'". Dessa forma, a metáfora biológica da simbiose está atrelada ao entendimento de que a simbiose (ou mutualismo) é vista por meio de uma interação ecológica interespecífica, ou seja, entre organismos de diferentes espécies, ocorrendo de forma obrigatória e harmoniosa, permitindo vantagens recíprocas para as espécies envolvidas. Assim, percebem-se as cosmovisões do melodrama, da carnavalização e do fantástico como

simbióticas na medida que a sobrevivência destas partes necessita conviver sem desvinculações entre si em razão da colaboração que cada uma exerce na produção de sentido da minissérie "*Amorteamo*". Desse modo, o problema de pesquisa e a hipótese central (tanto por meio das discussões teóricas e, especialmente, por meio das análises empreendidas aqui) foram respondidos e confirmados pela riqueza e pela pluralidade de significados sobre o tema do excesso em espaços como o discurso televisivo e suas ressignificações a partir do melodrama, da carnavalização e do fantástico.

Nesse sentido, afirma-se que o excesso enquanto elemento simbiótico das três cosmovisões demonstrou-se como ontologicamente qualitativo e não dependente de um padrão normativo quantitativo referencial para avalizar sua moderação ou desmedida. Mais do que isso: o excesso simbiótico mostrou-se como parte endógena do discurso e da emissão televisual ao fazer parte das modelações possíveis que a narrativa melodramática, carnavalizada e fantástica adquiriu na trama. Logo, um dos achados é que o excesso simbiótico é composicional, combinatório e plástico, isto é, a depender de cada matriz cultural e/ou formatos industriais com os quais entra em contato, ele molda novas possíveis abordagens e formatações, a saber: um potencial excesso naturalista, um potencial excesso realista, um potencial excesso fantasioso etc. (ou seja, sua intensidade e mutabilidade são variáveis a depender do *locus* de atuação).

Confirma-se então, como visto, a hipótese central e ainda se aprofunda a reflexão a ponto de encontrar dentro do excesso dois elementos meta-condensadores do processo de simbiose, a saber: a ambiguidade e a ambivalência. Reside, então, na ambiguidade e na ambivalência os núcleos constituintes da força motriz que fazem com que o excesso se mobilize e opere enquanto elemento principal do processo de simbiose do melodrama, da carnavalização e do fantástico. Por isso, afirma-se que o excesso simbiótico é estética e politicamente ambíguo e ambivalente, isto é, pode ser potencialmente transgressor e socialmente transformador ou pode servir potencialmente apenas à manutenção do *status quo* social a partir do qual ele se origina (de forma nítida ou não). Essa característica de plurissignificação de sentidos (ora em um nível de pouca precisão sobre seus significados em uma miríade de sentidos, ora em dualidade precisa entre uma escolha de sentidos restrita a um binômio) destaca como o caráter de pervasividade do excesso é forte o suficiente para não ser enquadrado, novamente, em uma via meramente quantitativa. Em outros termos, a ambiguidade e ambivalência (como constituidores da ontologia qualitativa do excesso descrita anteriormente) são estruturais e estruturantes para que o excesso opere a simbiose das três cosmovisões estabelecidas como fontes de produção de

sentido da minissérie "*Amorteamo*".

Igualmente, as leituras do excesso trazidas por Calabrese (1987) e Dumoulié (2007, 2014) foram fundamentais para destacar que o excesso simbiótico (melodramático, carnavalizado e fantástico) é apreensível empiricamente em sua corporificação audiovisual, pelo menos, a partir de três camadas composicionais: a) o nível do conteúdo representado; b) o nível da estrutura representacional; e c) o nível da tematização. Assim, outro achado, aponta que o excesso simbiótico subdivide a corporificação audiovisual composicional, por sua vez, em quatro modos constituintes de sua materialidade, a saber: a) o modo de encenação; b) o modo de estetização; c) o modo de narração; e d) o modo de fruição (sendo, nesta tese em específico, abordados apenas os três primeiros modos de maneira exaustiva, mas, ainda, não finalizadas – posto que outras pesquisas futuras podem vir a descobrir mais peculiaridades das produções de sentido destes modos em debate).

E, em uma tentativa de perscrutar a base que assenta a ambiguidade e ambivalência vê-se, ao fim das análises aqui dispostas, que a localização espaço-temporal do caráter ambíguo e ambivalente ecoados na materialidade audiovisual da minissérie encontram na efemeridade dos sentidos o ponto de partida para todas as modelações possíveis do excesso. É dizer que, de maneira muito concreta, são efêmeros (ou mesmo, inconstantes) os afetos, as emoções e os sentimentos que mobilizam o caráter ambíguo e ambivalente que, deliberadamente, conseguem acionar o excesso como elemento simbiótico das cosmovisões melodramáticas, carnavalizadas e fantásticas. Por isso, pode-se postular que o excesso simbiótico é tolerado (naturalizado) socialmente ou não a depender não apenas do nível de penetração, cooptação e ressignificação das normas (de gênero, classe, raça, inovação e adaptação tecnológica etc.) do sistema que o conforma ou onde ele pretende se inserir, mas, principalmente, do efeito temporário de entendimento que essas normas todas possuem no momento de leitura de um objeto. Dito em termos mais claros, a efemeridade possibilita que o que é excessivo em um determinado tempo-espaço não o seja mais no correr da temporalidade que o envolve. Tal qual as sociedades mudam (progredindo ou regredindo, a depender do ponto de vista de onde se observa), assim também o excesso (dotado de uma ambivalência e ambiguidade natas) tem na inconstância temporal a impossibilidade de um sentido perpétuo, fechado, não-dialógico ou de interpretação perene e inconteste. A efemeridade dos sentidos conforma o excesso como um elemento plural e aberto às novas significações que o espaço-tempo, potencialmente, configurará como a base de sua leitura (figura 40):

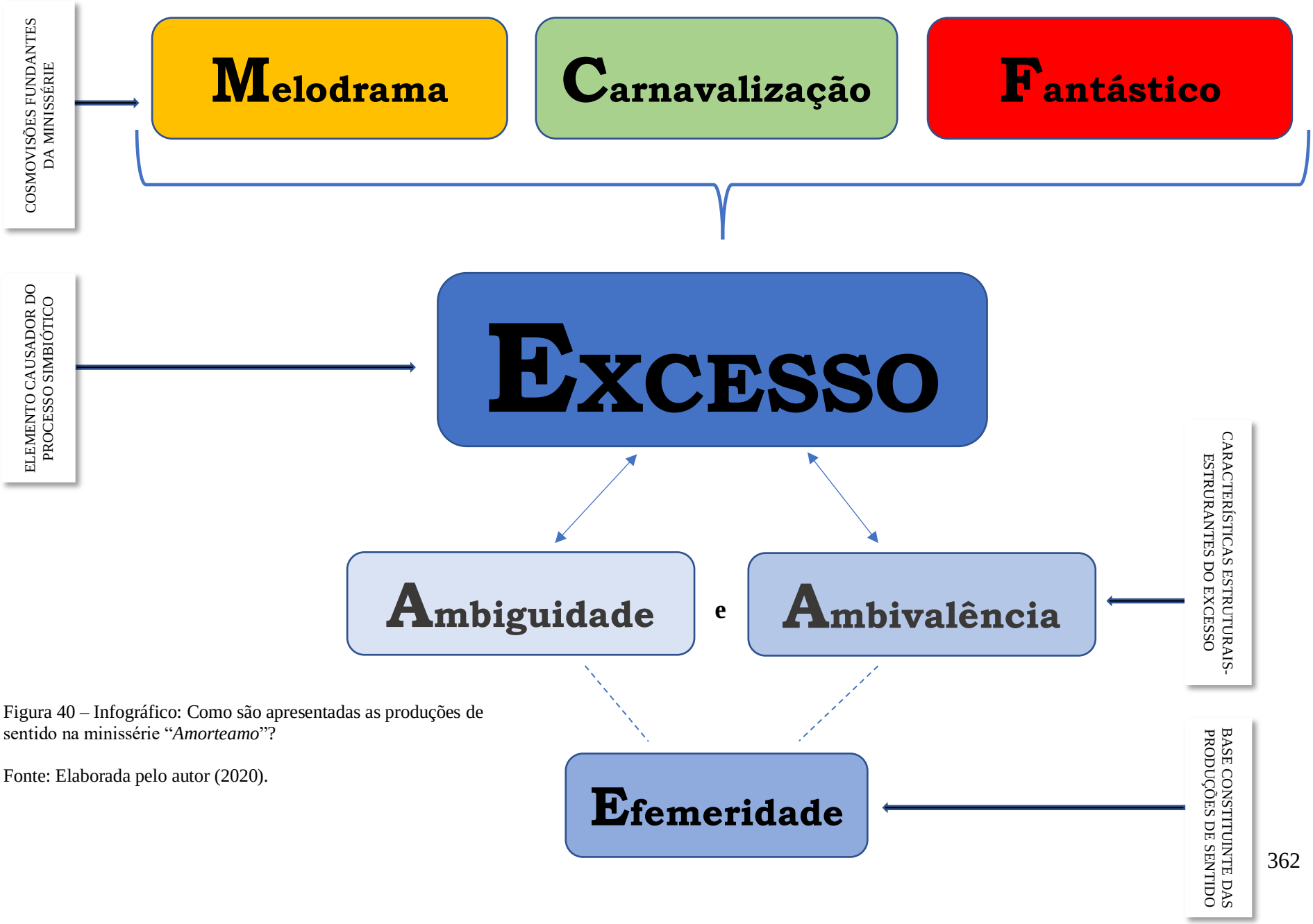


Figura 40 – Infográfico: Como são apresentadas as produções de sentido na minissérie "*Amorteamo*"?

Fonte: Elaborada pelo autor (2020).

Uma leitura possível da imagem colocada na página anterior é aquela que se mostra também como uma leitura que apresenta a conclusão final do trabalho, isto é, os processos de produção de sentido da minissérie "*Amorteamo*" são demonstrados pelas cosmovisões fundantes da narrativa (o melodrama, a carnavalização e o fantástico) que, por sua vez, são lidos de maneira simbiótica na trama (por meio do excesso como esse elemento catalisador da simbiose). Assim, entende-se que o excesso simbiótico pode ser conformado ou pela ambiguidade (na polissemia de significados não precisos ou não necessariamente duais) ou pela ambivalência (na dualidade de sentidos que se expressam pela lógica binominal). Essas características ambíguas e ambivalentes são vistas como ontologicamente qualitativas no estabelecimento empírico do excesso, além, de no final de tudo, elas se assentarem sob a base da efemeridade dos sentidos (algo que demarca as produções de sentido da minissérie como singulares ao tempo-espaço da presente análise, mas, nunca e em hipótese alguma, tais produções de sentido são entendidas como perenes ou cristalizadas, dada a natureza efêmera de sua constituição). Mesmo o potencial caráter transgressor do excesso é regido pela efemeridade, como já citado nas discussões teóricas aqui apresentadas.

Algo que não se pode deixar de falar, em uma retrospectiva teórica-metodológica do trabalho, é a dificuldade ainda atual de métodos (e técnicas e ferramentas) de aproximação, seleção, fragmentação e análise das materialidades audiovisuais seriadas. Muito disso está ligado ao tamanho das obras (em termos quantitativos e de duração das horas e minutagens) que impossibilita, como em uma análise fílmica, uma abordagem mais pragmática do que se deve observar, de quais critérios devem ser usados para manter-se ou excluir-se determinada cena/sequência cênica. É de se levar em conta a também parca, mas, ainda assim, muitíssimo valiosa produção bibliográfica que aborda de maneira precisamente metodológica as formas de se ler um objeto empírico como a minissérie em questão (como as obras de Rose, Balogh, Souza e Borkosky [sobre o discurso ficcional televisivo]; Fiske, Caldwell, Butler e Rocha [sobre o estilo televisivo]; e Muanis, Mittell, Mungioli e Pellegrini [sobre as questões da imagem televisiva, das poéticas das séries e das narrativas complexas]). Métodos (e técnicas e ferramentas) de análise da produção ficcional seriada, em grande medida, são adaptações de outros campos (como o cinematográfico e o narratológico-literário, por exemplo). E, faça-se uma ressalva, usar-se de caminhos teórico-metodológicos de outro campo que não o televisivo, reafirma-se, em nada cria obstáculos ao êxito e à qualidade da análise empreendida, porém é nítido que o campo dos estudos de televisão e das pesquisas em

ficcionalidade televisiva e em *streaming* ainda carecem de métodos (e técnicas e ferramentas) específicos para lidar e dar conta da complexidade *sui generis* dos produtos e processos comunicativos oriundos desses espaços. Assim que, tal qual já havia feito em outra investida teórico-metodológica (SILVA, 2015), novamente o autor desta tese viu a necessidade de realizar empréstimos (e necessárias adaptações) de outros campos para dar conta da riqueza do objeto empírico "*Amorteamo*". Por isso, como aberturas possíveis para a continuidade da pesquisa, vislumbram-se dois caminhos que muito parecem férteis: 1) a compilação futura de métodos (e técnicas e ferramentas) voltadas especificamente para o campo da ficcionalidade seriada (na TV e nas plataformas de *streaming*), com a proposição de um método que esteja baseado na ideia do excesso (por vias melodramáticas ou não) a partir das ideias de excesso enquanto conteúdo representado, excesso enquanto estrutura de representação e excesso enquanto tematização; 2) a empreitada de estabelecer uma nova investigação, agora com especificidade de olhar para o campo das narrativas de *streaming*, a partir da ideia de excesso enquanto modo de fruição, isto é, perceber como os fluxos e experiências de consumo nessas plataformas possibilitam compreensões elucidantes de fenômenos como *binge-watching*, *binge-searching* e *speeed-watching* (nas lógicas de "temporalidades excessivas" que, ordenas pelo excesso de conteúdo, oferta e ritmo de assistência, oferecem respostas para entender como as noções de controle e descontrole (por parte do espectador) afetam ou não o fluxo de consumo no *streaming*).

Por fim, relembra-se aqui a importância fundamental de espaços e de oportunidades como as oferecidas pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, pela Escola de Comunicações e Artes, pela Universidade de São Paulo, pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e por minha orientadora Profa. Dra. Maria Cristina Palma Mungioli para a construção de um saber não homogêneo sobre o campo televisivo ficcional. Um espaço acadêmico que possibilitou, gratuitamente e com inquestionável qualidade na oferta de ensino, que o filho de uma costureira e de um motorista de caminhão completasse sua tese em um tema (a ficcionalidade televisiva) que o acompanha desde a sua tenra idade quando, no interior de São João do Ivaí-PR, nada mais da "alta cultura audiovisual" (como clubes de cinema ou mesmo salas de cinema) havia à sua disposição. A única janela disponível ali era aquela pequena tela com chuviscos na transmissão que, sintonizada por uma antena "espinha de peixe", lhe mostrava o universo das narrativas ficcionais como uma forma de viajar pelo mundo sem sair de sua pequenina casa de madeira.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, L. Egyptian melodrama – technology of the modern subject? In: GINSBURG, F. D.; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. **Media Worlds**: anthropology on new terrain. Berkeley: University of California Press, 2002.

AGGER, G. A intertextualidade revisitada: diálogos e negociações nos estudos de mídia. In: Ribeiro, A. P. G.; Sacramento, I. (Orgs.) **Mikhail Bakhtin:** linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Ed, 2010.

ALCALÁ GONZÁLEZ, A.; BUSSING LÓPEZ, I. M. (eds.). **Doubles and Hybrids in Latin American Gothic.** New York and London: Routledge: 2020.

ALLIATA, M. V. **Haunted minds**: studies in the gothic and fantastic imagination. Verona: Ombre Corte, 2017.

ALLIATTA, M. V. **Desiderio e trasgressione nella letteratura fantástica**. Venezia: Marsilio, 2002.

ALMARIC, D. O Carnaval à beira da política: paradoxos filosóficos e marcos históricos. In: SILVEIRA, R. A. T. (org.). **O carnaval e a filosofia.** Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

ALONSO-COLLADA, I. O. Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. **Badebec,** 2014, v. 3, n° 6. Disponível em: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/73>. Acesso em: 15 set. 2018.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: B. Brait (Org.). **Bakhtin:** outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

ANG, I. "Television Fictions around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective", **Critical Studies in Television**, 2(2), 2007. Disponível em: <http://migre.me/w3MpK>. Acesso em: 13 fev. 2017.

ANG, I. **Watching Dallas:** Soap Opera and the Melodramatic Imagination East Sussex: Psychology Press, 1985.

ANKER, E. R. **Orgies of feeling:** melodrama and the politics of freedom. Durham: Duke University Press, 2014.

ARIDJIS, C. **Topografía de lo insólito:** La magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

ARIÈS, P. O **homem diante da morte.** vol. 2. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

ARMITT, L. **Theorising the Fantastic**. London and New York: Arnold, 1996.

ARRENECHEA, A. M. Ensayo de una tipologia de la literatura fantástica. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v.38, n.80, jul.-set. 1972.

ARRIGUCCI JR., D. O sequestro da surpresa. In: _____. Outros achados e perdidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

AUGUSTO JR., S. N. **A teoria do Vale da Estranheza aplicada à Ciências da Comunicação:** um estudo sobre os personagens de marca a partir de uma abordagem cognitivista, 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <encurtador.com.br/rsBY9>. Acesso em: 23 fev. 2019.

BAJTÍN, M. **Estética de la creación verbal**. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética -** A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M**. Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

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

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável.** 2.ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BALER, P. **Latin American Neo-Baroque:** Senses of Distortion. Los Angeles: Palgrave Macmillan, 2016.

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

BALOGH, A. M. Minisséries: *la créme de la créme* da ficção na TV. **Revista USP**, São Paulo, n. 61, p. 94-101, mar./maio 2004. Disponível em: <http://migre.me/sNPCP>. Acesso em: 25 jan. 2018.

BALTAR, M. Entre afetos e excessos respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **Rebeca**, São Paulo, ano 2, n. 4, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/95>. Acesso em: 23 abr. 2019.

BALTAR, M. Metáforas à flor da pele - Os excessivos símbolos que antecipam nossa comoção. **Contracampo – Revista de Cinema**, Niterói, maio 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/71/metaforas.htm>. Acesso em: 11 mar. 2017.

BALTAR, M. **Realidade lacrimosa:** diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <encurtador.com.br/hrzNT>. Acesso em: 23 abr. 2019.

BALTAR, M. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. **Revista Significação**, ano 39, n. 38, 2012.

BARBOSA, J. S. **A transmutação de formas e o jogo de linguagens no processo de criação do carnaval 2007**: a Viradouro vira o jogo. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000124273>. Acesso em: 11 mar. 2018.

BARBOSA, J. S. **Nelson Sargento e a cultura do samba:** aspectos da criação artística. 2013. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000184774>. Acesso em: 22 jul. 2018.

BARLOZZETTI, G. (Ed.). **Il Palinsesto:** testo, apparati e géneri della televisione. Milano: Franco Angeli, 1986.

BARONI, R. **La tension narrative.** Suspense, curiosité, surprise. Paris, Seuil, 2007.

BARRA, L. **Palinsesto:** Storia e tecnica della programmazione televisiva. Roma: Editori Laterza, 2015a.

BARRA, L. Sequenze, palinsesti e altri equilibri. Per una storia distributiva della televisione italiana. In: GAROFALO, D.; ROGHI, V. **Televisione**: storia, immaginario, memoria. Soveria Mannelli: Rubbettino Editori, 2015b.

BARRA, L.; SCAGLIONI, M. Zombie d'oltremanica. I non morti nell'immaginario britannico contemporaneo. **Centro di Ricerca sulla Televisione e gli Audiovisivi (Ce.R.T.A.)**, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2015.

BARRA, L.; SCAGLIONI, M. Zombie televisivi. Politiche della rappresentazione e sistema dei media. In: DAMIANI, M. **Rivista di Politica -** Il nuovo radicalismo politico: populismi di destra e di sinistra nella crisi della democrazia europea. Soveria Mannelli: Rubbettino Editori, 2017.

BARREIRA, M. A carnavalização da cultura. In: SILVEIRA, Ronie A. T. (org.). **O carnaval e a filosofia.** Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

BARTA, P. I. *et al* (orgs.). **Carnivalizing Difference:** Bakhtin and the Other. London and New York: Routledge, 2001.

BARTHES, R. **A aventura semiológica.** São Paulo: Martins Fontes, 2001**.**

BATAILLE, G. A noção de dispêndio. In: BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 17-33.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAUDRY, P. Devant le cadavre. **Religiologiques**, n. 12, p. 19-29, outono 1995. Disponível em <http://www.religiologiques.uqam.ca/no12/devant.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2017.

BAUMAN, Z. Identidade num mundo globalizante. In: BAUMAN, Z. **A sociedade individualizada:** vidas contadas e histórias vividas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BAUMAN, Z. On Glocalization: or Global for some, Localization for others. **Thesis Eleven**, n. 54, ago./1998. Disponível em: <http://migre.me/w3LYW>. Acesso em: 10 fev. 2017.

BEAVEN, L.; NDALIANIS, A. (org.). **Emotion and the Seduction of the Senses**: Baroque to Neo-Baroque. Kalamazoo: Medieval Institute Publications/Western Michigan University, 2018.

BENASSI, S. Sérialite (s). In: SEPULCHRE, S. (Org.). **Décoder les séries télévisées**. Bruxelles: Éditions De Boeck, 2011.

BERMÚDEZ, M. **La ficción narrativa em radio y televisión.** Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

BESSIÈRE, I. El relato fantástico: forma mixta de caso y de advinanza. In: ROAS, D. (ed.). **Teorías de lo fantástico.** Madrid: Arco/Libros S.L, 2001.

BILAC, D. B. N. Transformação da intimidade: homens e mulheres na contemporaneidade na perspectiva da estruturação de Giddens. **Revista Travessias**, Cascavel, v.6, n. 2, 2012. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/5722>. Acesso em: 22 ago. 2016.

BLANCHOT, M. A grande recusa. In: _____. A conversa infinita: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. p. 73-94

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz.** Campinas: Papirus, 2008.

BORELLI, S. H. Comicidade e fantástico: diálogos com o melodrama. In: SOUZA, M. C. J. **Analisando telenovelas.** Salvador: E-papers.

BORGES, L. A. C. **O louvor do excesso:** experiência, soberania e linguagem em Bataille, 2012. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-19092012-091345/pt-br.php>. Acesso em: 23 fev. 2019.

BORKOSKY, M. M. **Telenovela Nueva:** nuveas lecturas. Buenos Aires: Corregidor, 2016.

BOTTING, F. **Ghotic.** London and New York: Routledge, 1995.

BOTTING, F. **Limits of horror**: Technology, Bodies, Gothic Manchester and New York: University Press Manchester, 2008.

BOUVET, R. **Étranges Récits, Étranges Lectures:** Essai Sur L'effet Fantastique. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2006.

BOZZETTO, R. **Passage des fantastiques:** des imaginaires à l'inimaginable. Marseille: Université de Provence, 2005.

BRAGAGLIA, C. **Lo specchio dei mondi impossibili:** il fantastico nella letteratura e nel cinema. Bologna:Aletheia, 2001.

BRAHAM, P. **From Amazons to Zombies:** monsters in Latin America. Lewisburg: Bucknell University Press, 2015.

BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: _____. **Bakhtin:** dialogismo e construção de sentido. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2005, p. 87-98.

BRANDIST, C. **Repensando o Círculo de Bakhtin:** novas perspectivas na história intelectual. São Paulo: Contexto, 2012.

BRAUDY, L. **Haunted**: on ghosts, witches, vampires, zombies, and other monster of natural and supernatural words. New Haven and London: Yale University Press, 2016.

BRENNAN, N. P. Authority, resistance, and representing national values in the Brazilian television mini-series. **Media, Culture and Society**, v. 37, July 2015. Disponível em:<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0163443715577241>. Acesso em: 23 abr. 2019.

BRENNAN, N. P. Geography, Gender and the Television Mini-series: Redrawing the Boundaries of National Culture in Brazil. IAMCR – International Association for Media and Communication Research Conference, Braga, 2010. **Anais...** Disponível em: < encurtador.com.br/bQRVY>. Acesso em: 22 abr. 2019.

BRENNAN, N. P. Melodrama, Modernity and the Brazilian Television Mini-Series. **Modern Drama**, vol. 55, n. 4, 2012. Disponível: < https://muse.jhu.edu/article/495880/pdf>. Acesso: 22 abr. 2019.

BRION, P. **Mémoirs du Cinéma:** les Films Noirs. Genève: Éditions Liber, 1995.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination:** Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BROWN, H. D. **L'Effet Fantastique**: ou, la mise en jeu du sujet. Saratoga: Anma Libri, 1996.

BUBNOVA, T. Prólogo. In: BAJTÍN, Mihail M. **Yo también soy** – Fragmentos sobre el otro. Ciudad de México: Taurus, 2000.

BUONANNO, M. Uma eulogia (prematura) do broadcast: o sentido do fim da televisão. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://migre.me/ryQb2>. Acesso em: 18 set. 2019.

BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, J. **Televison Style**. New York & London: Routledge, 2010.

BUXTON, D. **Les Séries Televisées:** Forme, Ideologie et Mode de Production. Paris: L'Harmattan, 2010.

BYRON, G. **Globalgothic**. Manchester: Manchester University Press, 2013.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca.** Lisboa: Edições 70, 1987.

CALDWELL, J. T. **Televisuality**: style, crisis, and authority in American Television. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

CALLARI, A. **Apocalipse Zumbi:** os primeiros anos. São Paulo: Évora, 2011**.**

CALLOWAY, S. **Baroque baroque:** the culture of excess. London: Phaidon Press, 1994.

CALVINO, Í. Definições de territórios: o fantástico. In: _____. **Assunto Encerrado:** Discursos sobre Literatura e Sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica:** caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMPRA, R. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico**. Arco/Libros S.L, Madrid, pp. 153-191, 2001.

CÁNEPA, L. L. Expressionismo Alemão. In: Mascarello, F. (Org.) **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, p. 55-88, 2006.

CAPUTO, M. G. **Zombies on the small screen**. Hackensack: Babelcube Inc., 2017.

CARDINAL, R. **O expressionismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CARLÓN, M.; SCOLARI, C. A. **El fin de los medios masivos:** el comienzo del debate. Buenos Aires: La Crujía, 2009.

CARREIRO, R. Zumbis no cinema brasileiro: uma abordagem paracinemática. **Rumores**, v. 8, n. 16, 2014. Disponível em: < http://www.periodicos.usp.br/Rumores/article/view/89640> Acesso em: 20 jun. 2017.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro.** Ediouro: Rio de Janeiro, [s.d].

CASCUDO, L. C. **Geografia dos mitos brasileiros.** São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

CASETTI, F.; CHIO, F. D. **Análisis de la televisión:** instrumentos, métodos y práticas de investigación. Paidós: Barcelona, 1999.

CASSANO ITURRI, G. **Representaciones de género y melodrama televisivo en el Perú:** una mirada al siglo XXI. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Disponível em: <encurtador.com.br/jNOY4>. Acesso em: 23 fev. 2020.

CASTEX, P.G. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.

CASTILLO, D. *et al.* **Zombie Talks:** culture, history, politics. London: Palgrave Macmillan, 2016.

CASTRO, S. Ecos dos festejos báquicos no carnaval brasileiro moderno. In: SILVEIRA, R. A. T. (org.). **O carnaval e a filosofia.** Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários.** Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 23 abr. 2018.

ÇELIKKOL, A. Saturnalia Revisited: Gezi Park Protests and Carnival Today. **Cultura, Lenguaje y Representación**, Castellón, v. XII, 2014. Disponível em: <http://www.e-revistes.uji.es/index.php/clr/article/viewFile/1379/1211>. Acesso em: 22 ago. 2017.

CESERANI, R. **O Fantástico**. Curitiba, Editora UFPR, 2006.

CHANADY, A. B. **Magical Realism and the Fantastic:** Resolved *versus* Unresolved Antinomy. New York and London: Garland Publishing, 1985.

CHAPPELL, J; YOUNG, M. **Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television, Fiction, and Film.** New York and London: Palgrave Macmillan, 2007.

CHARCHALIS, W. **El realismo mágico en la perspectiva europea:** el caso de Gonzalo Torrente Ballester. New York: Peter Lang, 2005.

CHIAMPI, I. **Realismo maravilhoso:** forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CINGOLANI, G. **Discursividad televisiva**. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2006

CLOUGH, P. T.; HALLEY, J. O. (orgs.). **The Affective Turn:** Theorizing the Social, Duke University Press, Durham, 2007.

COLLINS, J. **Architectures of Excess:** Cultural Life in the Information Age. London and New York: Routledge: 1995

COLOMBO, F. **Televisión:** la realidad como espectáculo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

CORNWELL, N. **The Literary Fantastic:** From Gothic to Postmodernism. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

CORONATO. R. **Jonson *versus* Bakhtin:** Carnival and the Grotesque. Amsterdam and New York: Rodopi, 2003.

COSTA, C. **Ficção, comunicação e mídias.** São Paulo: Senac, 2002.

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher:** romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite:** da narrativa mítica à telenovela – análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000

COVIZZI, Lenira Marques. **O Insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

CRARY, J. **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CULLER, J. **Literary theory**. New York: Sterling Publishing, 2009.

CZACHESZ, I. **The Grotesque Body in Early Christian Discourse:** hell, scatology, and metaphormosis. New York: Routledge, 2014.

CZACHESZ, I. **The Grotesque Body in Early Christian Discourse:** Hell, Scatology, and Metaphormosis. New York and London: Routledge, 2014.

DaMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANOW, D. **The spirit of carnival:** magical realism and the grotesque. Lexington: The University Press of Kentucky, 1995.

DAVENPORT-HINES, R. **Gothic:** four hundred years of excess, horror, evil and ruin. Farrar and New York: North Point Press/Straus and Giroux, 1998.

DAVIS, C. S.; CRANE, J. L. **End of Life Communication:** Stories from the Dead Zone. New York and London: Routledge: 2020.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano.** 1. Artes do fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

DENDLE, P. **The zombie movie encyclopedia.** Jefferson, NJ: McFarland & Co., 2001.

DÍAZ DE LA SERNA, I. **Del desorden de Dios:** ensayos sobre Georges Bataille. Ciudad de México: Taurus, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-93.

DUARTE, E. B. **Televisão**: ensaios metodológicos. Porto Alegre: Sulina, 2004.

DUARTE, R. **Teoria Crítica da Indústria Cultural.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

DUMOULIÉ, C. **Cet obscur objet du désir:** Essai sur les amours fantastiques. Paris: Harmattan, 1995.

DUMOULIÉ, C. Estética do excesso e excesso da estética. **A Palo Seco**, ano 6, n. 6, 2014.

DUMOULIÉ, C. Tudo o que é excessivo é insignificante. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 169, abr./jun. 2007.

DUMOULIÉ, C.; RIAUDEL, M. **Le corps et ses traductions.** Paris: Desjonquères, 2008.

ECO, U. A inovação do seriado. In: ____. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** (Trad. Beatriz Borges). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 120-39.

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

EDWARDS J. D.; VASCONCELOS, S. G. **Tropical Gothic in Literature and Culture**: the Americas. New York and London: Routledge: 2016.

EDWARDS, J. D.; BOTTING, F. (2013) Theorising globalgothic. In: BYRON, G. **Globalgothic**. Manchester: Manchester University Press, 2013.

EGGINTON, W. **The Theater of Truth**: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 2010.

EISNER, L. H. **A tela demoníaca:** as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo (trad. Lúcia Nagib). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

EIZYKMAN, B. **Science-fiction et capitalisme:** critique de la position de désir de la science. Paris: Repéres Mame, 1973.

ELJAIEK-RODRÍGUEZ, G. Ghotic in the tropics: transformations ot the Ghotic in the Colombian Hot Lands. In: CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ, I. (ed.). **Latin American gothic in literature and culture**. New York: Routledge, 2018.
ELJAIEK-RODRÍGUEZ, G. **Selva de fantasmas:** El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

ELSAESSER, T. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: LANDY, M. **Imitations of life:** a reader of film and television melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 68-91.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. (orgs.). **Filme theory:** an introduction through the senses. London and New York: Routledge: 2010.

EMBRAFILME. **Jornal da tela**, Edição 27, 1987.

ERLICK, J. C. **Telenovelas in Pan-Latino Context**. New York and London: Routledge: 2018.

EVARISTO, C. Ana Davenga. In: _____. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FAHLE, O. Apresentação. In: Muanis, F**. A imagem televisiva:** autorreferência, temporalidade, imersão. Curitiba: Appris, 2018.

FAHLE, O. Estética da televisão: passo rumo a uma teoria da imagem da televisão. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C. **Comunicação e experiência estética.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 190-208.

FALCÃO, J. L. C. "Cultura internacional-popular" e mundialização: conceitos, experiências e desafios. **Mosaicos** – escritos e rabiscos do núcleo de pesquisa e investigação cênica coletivo 22. Disponível em: < https://mosaicocoletivo22.fefd.ufg.br/up/819/o/Cultura__Internacional-popular.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2017.

FECHINE, Y.; CARLON, M. (org.). **O fim da televisão.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

FERREIRA, N. P. O insólito é o estranho. In: GARCIA, F.; MOTTA, M. A. (org.). **O insólito e seu duplo.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FFRENCH, P. Bataille's literary writings. In: HEWSON, M.; COELLEN, M. **Georges Bataille:** key concepts. London and New York: Routledge, 2016.

FIGUEIREDO, V. L. F. Realismo maravilhoso*:* o realismo de outra realidade. In: CADERNO GLOBO UNIVERSIDADE 3 (ed.). **Realismo Mágico no século XXI**. Rio de Janeiro: Globo, 2013.

FILIPCZACK, D. The Gothic Excess in "The Albanian Virgin" by Alice Munro and *Broken April* by Ismail Kadare. In: LOWCZANIN, A.; MALECKA, K. (eds.). Gothic Peregrinations: The Unexplored and Re-explored Territories. New York and London: Routledge: 2016.

FINNÉ, J. **La littérature fantastique:** essai sur l'organisation surnaturelle. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2006.

FISKE, J. **Culture Television:** popular pleasures and politics, 11ª ed. Routledge: New York, 1987.

FRANÇA, J. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, F.; MOTTA, M. A. (org.). **O insólito e seu duplo.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. **As nuances do gótico:** do setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017.

FRANCOVICH, G. **Los caminhos del exceso**. Sucre: Imprenta Universitaria, 1977.

FRECCERO, C. Il palinsesto della televisione commerciale. In: BARLOZZETTI, G. (Ed.). **II Palinsesto:** testo, apparati e géneri della televisione. Milano: Franco Angeli, 1986, p. 140-141.

FREUD, S. O inquietante (1919). In: _____. **Obras completas,** volume 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUENZALIDA, V. Audiencias televisivas y consumo cultural. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible.** Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, p.89-94.

FUENZALIDA, V. Melodrama y reflexividad: complejización del melodrama en la telenovela. **Mediálogos**, Montevideo, año 1, n. 1, 2011. Disponível em: <encurtador.com.br/jnzVZ>. Acesso: 23 fev. 2017.

FURTADO, E. J. C.; AQUINO, D. V. *Baby Schema* nos filmes de animação: análise dos traços neotênicos na representação dos personagens infantis. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, Rio de Janeiro, 2015. **Anais...** Disponível em: <encurtador.com.br/dqUZ6>. Acesso em: 22 fev. 2019.

FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

GAMA-KHALIL, M. M. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? **Terra roxa e outras terras:** revista de estudos literários, Londrina, v. 26, dez./2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158/18414>. Acesso em: 23 jan. 2019.

GAMA-KHALIL, M. M. Projeções do medo e da morte no gótico revisitado por Lygia Fagundes Telles. In: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. **As nuances do gótico:** do setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017.

GARCÍA CANCLINI, N. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. (Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa). 4. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

GARCÍA JIMÉNEZ, J. **Narrativa audiovisual.** Madrid: Cátedra/Signo e Imagen, 1996.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. Prozac para zombis: La sentimentalización contemporánea del muerto viviente en la televisión. **Brumal**, vol. IV, n.º 1, 2016. Acesso em: 13 set. 2016.

GARCÍA MARTÍNEZ, A.; GONZÁLEZ, A. M. Emotional Culture and TV Narratives. In: GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (ed.). **Emotions in Contemporary TV Series**, Palgrave

Macmillan, Basingstoke, 2016, pp. 13-25.

GARCÍA MARTÍNEZ, A.; SILVA, A. L. Entrevista: Um espectador-pesquisador: Alberto Nahum García Martínez e o estudo acadêmico sobre séries televisivas na Espanha. **Ação Midiática** – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura. ed. 13, jan./jun. 2017.

GARCIA, F. O insólito na construção da narrativa. In: GARCIA, F.; MICHELLI, R.; PINTO, M. O. **Poéticas do Insólito** - Conferências e Palestras do III Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional": o insólito na literatura e no cinema. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2008, pp. 11-17.
GARCIA, F.; MICHELLI, R.; PINTO, M. O. **Poéticas do Insólito** - Conferências e Palestras do III Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional": o insólito na literatura e no cinema. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2008.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GIDDENS, A. **As transformações da intimidade.** Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

GINWAY, M. E. **Relendo os clássicos:** o processo de "zumbificação". Campinas: Unicamp, 03 de maio de 2016. Palestra proferida no II GENECINE - Seminário sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais, no IA - Instituto de Artes (anotações).

GLEDHILL, C. **Home Is Where the Heart Is**: Studies in Melodrama and the Woman's Film. London: British Film Institute, 1987.

GOSZCZYŃSKA, M. "A Play of Fear and Laughter": Gothic Excess in A. S. Byatt's *Possession.* In: LOWCZANIN, A.; MALECKA, K. (eds.). Gothic Peregrinations: The Unexplored and Re-explored Territories. New York and London: Routledge: 2016.

GRAHAM, K. W. Preface. In:_____. (ed.). **Gothic fictions:** prohibition/transgression. New York: AMS Press, 1989.

GRIMSTED, D. **Melodrama Unveiled:** American Theater and Culture, 1800-1850. Berkeley: University of California Press, 1988.

GUILLAUD, L.; PRINCE, N. **L'Indicible dans les oeuvres fantastique et de science-fiction.** Paris: Michel Houdiard Éditions, 2008.

GUIMARÃES, D. A. D. A dimensão estética nas vinhetas da TV. In:_____. GUIMARÃES, D. A. D. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

HAMILTON, A. The national picture: Thai media and cultural identity. In: GINSBURG, F. D.; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. **Media Worlds**: anthropology on new terrain. Berkeley: University of California Press, 2002.

HAMON, R. Os estigmas da Paixão de Cristo: dois casos de invenção ou de impostura mística. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 22, n. 2, jun. 2019. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v22n2/1415-4714-rlpf-22-02-0278.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2019.

HARTMANN, N. Eroticism. In: HEWSON, M.; COELLEN, M. **Georges Bataille:** key concepts. London and New York: Routledge, 2016.

HATEM, J. **La genese du monde fantastique en litterature**. Bucharest: Zeta Books, 2008.

HAUSER, A. **A história social da Arte e da Literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGARTY, P. **Georges Bataille:** core cultural theorist. London: Sage Publications, 2000.

HERLINGHAUS, H. **Narraciones anacrónicas de la modernidad:** melodrama e intermedialidad en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.

HERRERO CECILIA, J. **Estética y pragmática del relato fantástico:** las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

HO, C.C.; MacDORMAN, K. F. Revisiting the uncanny valley theory: Developing and validating an alternative to the Godspeed indices. Computers in Human Behavior, v. 26, n. 6, 2010.

HURSTON, Z. N. **Tell My Horse**: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica. New York: Harper Collins, 1938.

INGENSCHAY, D. The Poetics of Excess in Latin American Neobaroque Gay Novels. In: SCHLAEGER, J. (org.). **Representations of emotional excess**. Yearbook of Research of English and American Literature, vol. 16. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000.

INNOCENTI, V., PESCATORE, G. Changing series: narrativa models and the role of the viewer in contemporary television seriality. **Between**, Cagliari (Itália), v. 4, n. 8, set./2015. Disponível: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4/1>. Acesso em: 26 jan. 2017.

JACKSON, R. **Fantasy**: The Literature of Subversion. New York and London: Routledge: 1981.

JARAMILLO, D. L. Rescuing Television From "the Cinematic": The Perils of Dismissing Television Style. In: JACOBS, J.; PEACOCK, S. (eds.). **Television Aesthetics and Style.** London: Bloomsbury, 2013.

JÁUREGUI EZQUIBELA, Í. La distopía zombi: sintoma, representación y espetáculo. In: FERNÁNDEZ GUERRERO, O.; MILAGRO PINTO, A. (eds.) **¿El fin de la razón?** I Jornada de Filosofía SOFIRA. Logroño: Universidad de La Rioja, 2014, p. 129-148.

JENNER, M. Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. **New Media & Society**. Chicago, v. 16, n. 4, jul./2014. Disponível em: <http://migre.me/qsPmo>. Acesso em: 20 jan. 2017.

JENSEN, K. B. Humanistic scholarship as qualitative science: contributions to mass communication research. In: JANKOWSKI, N. W.; JENSEN, K. B. (eds.). **A handbook of qualitative methodologies for mass communication research**. New York and London: Routledge: 1991.

JORDAN, M. E. **La narrativa fantástica:** evolución del género y su relación con las concepciones del linguaje. Madrid: Iberoamericana, 1998.

JOST, F. **Compreender a televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2007.

JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

JOST, F. Extension du domaine télévisuel. **Télévision**, n. 10. Paris: CNRS Éditions, 2019, p. 17-31.

JOST, F. L'OBs – Le Plus. **"Speed watching"**: une obsession de la vitesse qui nuit aux grandes séries, 2016a. Disponível em: <http://migre.me/w3Mxo>. Acesso em: 10 fev. 2017.

JOST, F. Repenser le futur avec les séries. Essai de narratologie comparée. **Télévision**, n. 07. Paris: CNRS Éditions, 2016b, p. 13-29.

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

KATZ, E. The End of Television? **The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science,** v. 625, n. 1, 2009.

KAUP, M. **Neobaroque in the Americas:** Alternative Modernities in Literature, Visual Arts, and Film. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.

KAYE, H. Gothic Film. In: PUNTER, David (ed.). **A new companion to the gothic.** Oxford: Blackwell Publising, 2012.

KEARL, M. C **Endings**: a sociology of death and dying. Nova York: Oxford University Press, 1989.

KEE, C. **Not your average zombie:** rehumanizing the undead from voodoo to zombie walks. Austin: University of Texas Press, 2017.

KENDALL, S. Expenditure. In: HEWSON, M.; COELLEN, M. **Georges Bataille:** key concepts. London and New York: Routledge, 2016.

KHOREV, A. **Two heterologies:** Georges Bataille e Mikhail Bakhtin, 2000. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – University of Southern California, Los Angeles, California. Disponível em: <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll16/id/128489>. Acesso em: 23 fev. 2019.

KLEINSCHMIDT, L. **Intertextualität:** Michail Bachtin *versus* Julia Kristeva. Erfurt: GRIN Verlag, 2010.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, J. **Powers of horror:** an essay of abjection. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LABORIE, J. C. O excesso: Introdução geral à Revista Tempo Brasileiro. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 169, abr./jun. 2007.

LaCAPRA, D. Bakhtin, o marxismo e o carnavalesco. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Orgs.). **Mikhail Bakhtin:** linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 149-184.

LACHMANN, R. Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture. **Cultural Critiqu**e, n. 11, Winter, 1988-1989.

LACLOS, M. **Le fantastique au cinema.** Paris: J.J. Pauvert, 1958.

LADEIRA, J. M. **Imitação do excesso**: televisão, streaming e o Brasil. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

LADEIRA, J. M. Negócios de audiovisual na internet: uma comparação entre Netflix, Hulu e iTunes-AppleTV, 2005-2010. **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, abr./2013. Disponível em: <http://migre.me/w3LJ6>. Acesso em: 10 fev. 2017.

LAGE, L. O que estamos chamando de televisão? Apontamentos do passado e do presente sobre o dispositivo televisivo. I Congresso TeleVisões, Niterói, 2017 **Anais...** Disponível em: <https://www.academia.edu/37468306/O_que_estamos_chamando_de_televis%C3%A3o_Apontamentos_do_passado_e_do_presente_sobre_o_dispositivo_televisivo>. Acesso em: 22 jul. 2018.

LAMBERT, G. **The Return of the Baroque in Modern Culture**. New York and London: Continuum, 2004.

LANDY, M. **Imitations of life:** a reader of film and television melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 68-91.

LAURO, J. **The transatlantic zombie:** slavery, rebellion, and living death. New Jersey: Rutgers University Press, 2015.

LAUWERS, M. **O nascimento do cemitério:** Lugares sagrados e terra dos mortos no Ocidente medieval. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber:** manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LAY, S. C. **The Uncanny Valley Effect**, 2015. Tese (Doutorado em Psicologia) - The Open University, Milton Keynes. Disponível em: < encurtador.com.br/bdjTX>. Acesso em: 11 mar. 2018.

LE BRETON, D. Le cadavre ambigu: approche anthropologique. **Études sur la mort,** n. 129, 2006, p. 79-90. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2006-1-page-79.htm>. Acesso em: 25 nov. 2017.

LEMOLE, J. E. **Carnival, sacred and sovereign:** the intelectual intersection of Bakhtin and Bataille, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida. Disponível em: <http://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A10115>. Acesso em: 22 jul. 2018.

LIRA, B. S. **Luz e sombra:** uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e no cinema *noir* americano. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009. Disponível em: <encurtador.com.br/hipvY>. Acesso em: 23 fev. 2016.

LOPES, M. I. V., MUNGIOLI, M. C. P. Brasil: tempo de séries brasileiras? In: LOPES, M. I. V., OROZCO GÓMEZ, G. **Relações de gênero na ficção televisiva:** anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015. Disponível em: <http://migre.me/ryQhv>. Acesso em: 18 jan. 2018.

LOPEZ, A. The melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form. In: LANDY, M. **Imitations of life:** a reader of film and television melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 596-606.

LORDON, F. **A sociedade dos afetos:** por um estruturalismo das paixões. Campinas: Papirus, 2015.

LOTZ, A. **The Television Will be Revolutionized.** New York: New York University Press, 2007.

LOURENÇO, N. Globalização e glocalização. O difícil diálogo entre o global e o local. **Mulemba: Revista Angolana de Ciências Sociais**, vol 8, n. 4, 2014. Disponível em: <http://migre.me/w3LXV>. Acesso em: 10 fev. 2017.

LUZ, D. Spinoza e as ciências sociais: a proposta de Frédéric Lordon. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 10, n.1, jul. 2017. Disponível em: < https://philarchive.org/archive/LUZSEA>. Acesso em: 11 mar. 2018.

LUZ, D. Spinoza e as ciências sociais: a proposta de Frédéric Lordon. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 10, n.1, jul. 2017. Disponível em: < https://philarchive.org/archive/LUZSEA>. Acesso em: 11 mar. 2018.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Senac, 2001.

MACHADO, I. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. 2010 In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (orgs.). **Círculo de Bakhtin:** teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

MACKINLAY, S. **Interpreting Excess:** Jean-Luc Marion, Saturated Phenomena, and Hermeneutics. New York: Fordham University Press, 2010.

MAGALHÃES, B. **O folk-lore no Brasil.** Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1928.

MAGUAREGUI, C. **Muerte y resurrección del afecto:** discurso televisivo, conciencia y texto fílmico. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

MALRIEU, J. **Le fantastique.** Paris: Hachette, 1992.

MANCUSO, H. **La palavra viva:** teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin. Buenos Aires: Paidós, 2005.

MANDEL, R. A Marshall plan of the mind: the political economy of a Kazakh soap opera. In: GINSBURG, F. D.; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. **Media Worlds**: anthropology on new terrain. Berkeley: University of California Press, 2002.

MANDOKI, K. **El indispensable exceso de la estética.** Cidade do México: Siglo XXI, 2013.

MANNA, N. **A tessitura do fantástico:** narrativa, saber moderno e crises do homem sério. São Paulo: Intermeios, 2014.

MARCANTONIO, C. (ed.). **Global Melodrama:** Nation, Body, and History in Contemporary Film. London: Palgrave Macmillan, 2015.

MARION, J.L. **In Excess:** Studies of Saturated Phenomena. New York: Fordham University Press, 2002.

MARTÍN-BARBERO, J. **A comunicação na educação.** São Paulo: Contexto, 2017.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. (Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides). 6a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo:** travessia latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver:** hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

MARTÍNEZ LUCENA, J. **Ensayo Z:** Una antropología de la carne perecedera, Berenice, Córdoba, 2012.

MARTINS, J. S. (org.) **A morte e os mortos na sociedade brasileira.** São Paulo: Hucitec, 1983.

MASCARELLO, F. Film noir. In: Mascarello, F. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, p. 177-188, p. 2006.

MASSCHELEIN, A. **The Unconcept:** The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory. New York: State University of New York Press, 2011.

MATANGRANO, B. A.; GARCÍA, F. Entrevista com o professor Flavio García acerca da literatura insólita em língua portuguesa. **Revista Desassossego**, São Paulo, n. 11, jun./2014. Disponível em: <encurtador.com.br/dEQ03>. Acesso em: 23 abr. 2018.

MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. **Fantástico brasileiro:** o insólito literário do Romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MATTELART, M.; MATTELART, A. **O carnaval das imagens:** a ficção na TV. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MAZZIOTTI, N. Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción In: HERLINGHAUS, H. **Narraciones anacrónicas de la modernidad:** melodrama e intermedialidad en América Latina. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.

McGLOTTEN, S.; JONES, S. **Zombies and Sexuality:** Essays on Desire and the Living Dead. Jefferson: McFarland and Company, 2014.

MEDEIROS, A. Sátira menipéia e dialogismo circunscrito sob a volubilidade de Brás Cubas. XVI Semana de Humanidades, Natal, 2008. **Anais...** Disponível em: <encurtador.com.br/lBMOP>. Acesso em: 11 mar. 2017.

MELLIER, D. Excès, singularité, insistance: pour une critique de l'indicible fantastique In: GUILLAUD, L.; PRINCE, N. **L'Indicible dans les oeuvres fantastique et de science-fiction.** Paris: Michel Houdiard Éditions, 2008.

MELLIER, D. **L'écriture de l'excès:** fiction fantastique et poétique de la terreur. Paris: Honore Champion, 1999

MELLIER, D. **La littérature fantastique**. Paris: Seuil, 2000.

MEMÓRIA GLOBO. **Amorteamo:** o melodrama sobrenatural conta a história de dois triângulos amorosos, 2015. Disponível em: <http://migre.me/ryQ1T>. Acesso em: 18 set. 2015.

MEYER, M. **Folhetim:** uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MHLAMBI, I. J. **African-Language Literatures:** Perspectives on IsiZulu Fiction and Popular Black Television Series. Johannesburg: Wits University Press, 2012.

MIGUEL, J. **Mídia, política e mercado na sociedade moçambicana**: o setor televisivo aberto, 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo. Disponível em: <encurtador.com.br/brtJK>. Acesso em: 31 maio 2017.

MILLER, T. A Televisão acabou. A televisão virou coisa do passado. A televisão já era. In: FILHO, J. F. (org.). **A TV em transição.** Porto Alegre: Sulina, p. 9-26, 2009.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

MISSIKA, J.L. ***La fin de la télévision***. Paris: Seuil, 2006.

MITTELL, J. **Complex TV:** the poetics of contemporary television storytelling. New York: New York University Press, 2015.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, p.29-52, jan/jun. 2012.

MITTELL, J. **Notes on Rewatching.** JustTV, janeiro de 2011. Disponível em: <http://migre.me/qsQv1>. Acesso em: 26 jan. 2017.

MITTELL, J. **Television and American culture**. New York: Oxford University Press, 2010.

MONEGAL, E. **Borges:** uma poética da leitura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

MONICO, F. **Il dramma televisivo:** l'autore e l'estetica del mezzo. Roma: Meltemi Editore, 2006.

MORAES, E. R. **O corpo impossível:** A decomposição da figura humana - de Lautréamont a Bataille. São Paulo; Iluminuras, 2002.

MORI, M.; MacDORMAN, K. F; KAGEKI, N. The Uncanny Valley [From the Field]. **IEEE Robotics & Automation Magazine**, vol. 19, no. 2, June 2012.

MORICEAU, J.L.; MENDONÇA, C. M. C. Afetos e experiência estética: uma abordagem possível. In: MENDONÇA; C. M. C.; DUARTE, E.; CARDOSO FILHO, J. **Comunicação e sensibilidade:** pistas metodológicas. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

MORSON, G. S., EMERSON, C. (Trad. Antonio de Pádua Danesi). **Mikhail Bakhtin:** criação de uma prosaística. São Paulo: Edusp, 2008.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

MUANIS, F. **A imagem televisiva:** autorreferência, temporalidade, imersão. Curitiba: Appris, 2018.

MUANIS, F. A pior televisão é melhor que nenhuma televisão. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://migre.me/ryQ8S>. Acesso em: 13 maio 2015.

MUMFORD, L. S. **Love and Ideology in the Afternoon**: Soap Opera, Women and Television Genre. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

MUNGIOLI, M. C. P. **Minissérie Grande Sertão Veredas: Gêneros e Temas** - Construindo um Sentido Identitário de Nação, 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: < http://migre.me/sMe2Y>. Acesso em: 18 fev. 2018.

MUNGIOLI, M. C. P.; LEMOS, L., KARHAWI, I. Narrativa fantástica e identidade brasileira na minissérie "A Cura". **Rumores**, São Paulo, v. 7, n. 14, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/69440>. Acesso em: 25 jan. 2016.

NAKHUTSRISHVILI, L. **L'écriture du corps philosophie et littérature:** une lecture de Corpus de Jean-Luc Nancy. 2014. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universität Tübingen, Tübingen. Disponível em: < https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/54305>. Acesso em: 22 ago. 2019.

NAZÁRIO, L. **As Sombras Móveis***:* atualidade do cinema mudo. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1999.

NDALIANIS, A. **Neo-baroque aesthetics and the contemporary entertainment.** Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

NDALIANIS, A. Television and the Neo-Baroque. In: **The Contemporary Television Serial**, ed.s Mazdon, L.; Hammond, M. University of Edinburgh, Edinburgh, 2005, pp.83-101.

NEGRI FILHO, P. **Vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras:** uma cartografia do horário nobre. 2017. 222 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/6642/Paulo+Negri+Filho_.pdf;jsessionid=7A7EDE951054F50DE4FC385CDE32B96C?sequence=1>. Acesso em: 20 out. 2019.

NEWCOMB, H. M. The creation of television drama. In: JANKOWSKI, N. W.; JENSEN, K. B. (eds.). **A handbook of qualitative methodologies for mass communication research**. New York and London: Routledge: 1991.

NGAMBA, M. N. El "Realismo Mágico" y lo "Real Maravilloso": dos visiones de la literatura postcolonial. Intercambio/Échange I, 2016.

NIKHILANANDA, S. **Ramakrishna**: Prophet of New India. New York: Harper and Brothers, 1942.

NODIER, C. Du fantastique en littérature. In: JUIN, H. (ed.). **Charles Nodier**. Paris: Seghers, 1970.

NOYS, B. **Georges Bataille**: a critical introduction. London: Pluto Press, 2000.

OLIVEIRA JR., L. C. Em defesa do melodrama. In: GUIMARÃES, P. M.; CARLOS, C. S. **Douglas Sirk:** o príncipe do melodrama. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil/Ministério da Cultura, 2012.

OLIVEIRA, A. C. Omar Calabrese: um esteta do social. **Galáxia**, n. 24, dez. 2012, p. 197-205.

ORDIZ, I.; CASANOVA-VIZCAÍNO, S. Introduction: Latin American, the Caribbean, and the persistence of the ghotic. In: CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ, I. (ed.). **Latin American gothic in literature and culture**. New York: Routledge, 2018.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2005, 6ªed.

OROZ, S. **Melodrama:** o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.

OROZCO GÓMEZ, G.; GONZÁLEZ, R. Una coartada metodológica: abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias, Ed. Tintable: México, 2011.

ORTIZ, R. O caminho das mediações. In: MELO, J. M.; DIAS, P. R. **O percurso intelectual de Jesús Martín-Barbero.** São Bernardo do Campo: Umesp/Cátedra Unesco de Comunicação para o Desenvolvimento Regional, 1999.

ORTIZ, R. Uma cultura internacional-popular. In: ORTIZ, R. Mundialização e Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 105-145.

ØSTREM, E. *et al*. **The Cultural Heritage of Medieval Rituals:** Genre and Ritual. Copenhagen: Museum Tusculanum Press/University of Copenhagen, 2005.

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

PAIVA, C. C. As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global. **BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação.** Covilhã, Portugal: Labcom, Universidade Beira Interior, 2007. Disponível em: < http://migre.me/sNGtc>. Acesso em: 25 jan. 2016.

PALANO, D. L'apocalisse della post-modernità: una lettura politico-antropologica dei "morti-viventi". In: DAMIANI, M. **Rivista di Politica -** Il nuovo radicalismo politico: populismi di destra e di sinistra nella crisi della democrazia europea. Soveria Mannelli: Rubbettino Editori, 2017.

PASSARELLI, U. Encomendação das Almas: um rito de louvor aos mortos. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei**, v.12, 2007.

PENJON, J. (org.). **Débordements:** études sur l'excès. Centre du Recherche sur les Pays Lusophones-Crepal, Cahier n. 13. Paris: Presses Soborne Nouvelle, 2006.

PÉRINEAU-LORENZO, S. Sérialités brèves: nouvelle écriture du récit ou nouvelle format de genre? **Télévision**, n. 07. Paris: CNRS Éditions, 2016, p. 115-129.

PETROV, P. Representações do insólito na ficção literária: o fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso. **Nonada**: Letras em Revista, Porto Alegre, vol. 2, núm. 27, set./2016.

PIERINI, F. L. Do insólito como gênero ficcional. In: FERREIRA, C. C.; MIRANDA, C. V. M. (orgs.). **Dimensões do insólito ficcional:** perspectivas teórico-analíticas sobre formas de narrar. Campinas: Pontes, 2017.

PIGLIA, R. Parodia y Propiedad. **Lecturas Críticas**, año 1, n. 1, Diciembre, 1980.

PLATTS, T. Locating zombies in the sociology of popular culture. **Sociology Compass**, n. 7, 2013, pp. 547 – 560.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana:** o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. São Paulo: Contexto, 2008.

PORTUONDO, J. A. Verdad en la ficción, **Américas**, VI, 1952.

PRIBAM, E. D. Melodrama and the aesthetic of emotion. In: GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. **Melodrama Unbound:** Across History, Media, and National Cultures. New York: Columbia University Press, 2018.

PUNTER, D. Introduction: The ghost of a history. In: PUNTER, David (ed.). **A new companion to the gothic.** Oxford: Blackwell Publising, 2012, pp. 1-9.
PUNTER, D.; BYRON, G. **The ghotic.** Oxford: Blackwell Publising, 2004.

QUEIROZ JÚNIOR, T. Da mortos e sua volta. In: MARTINS, J. S. (org.) **A morte e os mortos na sociedade brasileira.** São Paulo: Hucitec, 1983, pp. 103-112.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação". In: DINIZ, T. F. N. **Intermedialidade e estudos interartes:** desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RÉGIS, M. H. C. A carnavalização em "Incidente em Antares". **Travessia – Revista de Literatura Brasileira**, n. 02, 1981, p. 19-22. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/18094/17011>. Acesso em: 25 jan. 2016.

REIS FILHO, L. Na trilha do "Corpo-Seco". **Revista Brasileira de História das Religiões**. v. 5, n.15, jan/2013. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/anais4/st4/8.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2017.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria narrativa.** São Paulo: Ática, 2000.

RENFREW, A. **Mikhail Bakhtin.** São Paulo: Parábola, 2017.

REUTER, Y. **A análise da narrativa:** o texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RIBEIRO, K. D. K. F. **Simbiose**, Biologia - Brasil Escola, 2020. Disponível em: <encurtador.com.br/azJO7>. Acesso em: 12 fev. de 2019.

RICHET, X. **Poétique du fantastique.** Paris: Harmattan, 2004.

RICHMAN, M. A. **Reading Georges Bataille:** Beyond the Gift. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

RINCÓN, O. Televisión e identidades: hacia una construcción (+) diversa de la realidad. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible. Santiago**: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, p.25-43.

RITZER, G. **The McDonaldization of Society:** An Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life. Newbury Park, CA: Pine Forge Press (Sage), 1993.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico:** aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROAS, D. La amenaza del fantástico. In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico.** Madrid: Arco/Libros S.L, 2001.

ROCHA, R. M. Políticas de visibilidade como fatos de afecção: Que ética para as visualidades? **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 17, n. 3, set./dez. 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8187>. Acesso em: 11 mar. 2017.

ROCHA, S. M. **Estilo televisivo** – e sua pertinência para a TV como prática cultural. Florianópolis: Insular, 2016.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROGMANN, H. "Realismo mágico" y "negritude" como construcciones ideológicas. In: GORDON, A. M.; RUGG, E. (Eds.). Congreso Internacional de Hispanistas, 6, 1980, Toronto. **Anais...** Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_161.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2019.

ROH, Franz. Magic Realism: Post-Expressionism. In: ZAMORA, Lois Parkinson, FARIS, Wandy B. (eds.). **Magical Realism.** Durham & London, Duke University Press, 1995.

ROSA, B. P. G. D.; WINOGRAD, M. Palavras e pílulas: sobre a medicamentalização do mal-estar psíquico na atualidade. **Psicologia & Sociedade**, n. 23, 2011. Disponível em: <>. Acesso em: 14 set. 2016.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W; GASKELL, G. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:** manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002.

RUTHERFORD, A. **Cinema and Embodied Affect.** Senses of Cinema, March 2003. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/>. Acesso em: 23 fev. 2019.

RYAN, M. On defining narrative media. **Image & Narrative**. On line magazine of visual narrative. nº 6. Medium Theory, 2003.

SACRAMENTO, I. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. **Revista Brasileira de Ciências de Comunicação – Intercom**, v. 37, n. 1, p. 155-174, jan./jun. 2014.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos:** corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SALÓ, G. **Qué es eso del formato?** Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión. Barcelona: Gedisa, 2003.

SÁNCHEZ GARAY, E.; GARZA GONZÁLEZ, M. G. **Los insólitos mundos que nos habitan.** Ciudad de México: Colofón Ediciones Académicas, 2018.

SANTA CRUZ, E. **Las telenovelas puertas adentro:** el discurso social de la telovela chilena. Santiago: Lom Ediciones, 2003.

SANTAELLA, L. **Comunicação e pesquisa:** projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTANA, J. R. **Aspectos do cinema de Fernando Coni Campos e imagens polissêmicas do riso na obra O Mágico e o Delegado**, 2017. Tese (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana. Disponível em: <encurtador.com.br/sGJ69>. Acesso em: 11 mar. 2019.

SANTOS, F. R. S. **Lira dissonante:** considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora Unesp/Cultura Acadêmica, 2009.

SARDUY, S. The Baroque and the Neobaroque [1972]. In: ZAMORA, L. P.; KAUP, M. **Baroque New Worlds:** Representation, Transculturation, Counterconquest. Durham: Duke University Press, 2010.

SARLO, B. **El imperio de los sentimientos.** Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927). Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.

SAWADOGO, B. **West African Screen Media:** Comedy, TV Series, and Transnationalization. East Lansing: Michigan State University Press, 2019.

SCHAEFFER, J.M. **L'expérience esthétique.** Paris: Gallimard, 2015.

SCHIAVONI, J. E. **Vinheta:** uma questão de identidade na televisão, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista, Bauru. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/89382/schiavoni_je_me_bauru.pdf?sequence=1>. Acesso em: 22 fev. 2017.

SCHLAEGER, J. (org.). **Representations of emotional excess**. Yearbook of Research of English and American Literature, vol. 16. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000.

SCHNAIDERMAN, B. **Turbilhão e semente.** Ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SCHNEIDER, E; WANG, Y.; YANG, S. Exploring the Uncanny Valley with Japanese Video Game Characters. DiGRA Conference (Digital Games Research Association), Tokyo, 2007. **Anais...** Disponível em: <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/07312.11004.pdf. Acesso em: 22 ago. 2016.

SCHØLLHAMMER, K. E. As imagens do realismo magico. **Gragoatá**, Niterói, n. 16, 1. sem. 2004.

SCONCE, J. Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. **Screen**, Oxford, v. 4, n. 36, outono 1995. p. 371-393.

SEPULCHRE, S. Personnage en série. In: _____. (dir.) **Décoder les séries télévisées.** Éditions De Boeck: Bruxelles, 2011.

SÉRIOT, P. **Volosinov e a filosofia da linguagem**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

SERRANO, C. A. **Gothic imagination in Latin American fiction and film.** Albuquerque: University of New Mexico Press, 2019.

SHARLAND, S. Saturnalian Satire: proto-carnivalesque reversals and inversions in Horace, Satire 2.7. **Acta Classica:** Proceedings of the Classical Association of South Africa, v. 48, n.0 1, jan./2005. Disponível em: <encurtador.com.br/oqwMV>. Acesso em: 31 maio 2018.

SHAVIRO, S. **Passion and excess:** Blanchot, Bataille and literary theory. Tallahassee: The Florida State University Press, 1990.

SHEPHERD, D. (org.). Bakhtin: Carnival and Other Subjects. **Critical Studies**, Amsterdam, v. 3, n. 2 - v.4, n.1/2, 1993.

SHIELDS, C. M. **Bakhtin**. New York: Peter Lang, 2007.

SHUSTER, M. **New television:** the aesthetics and politics of a genre. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

SIERPINSKI, N. R. M.; MUNGIOLI, M. C. P. **Levantamento, classificação e análise de dados referentes a teses e dissertações sobre ficção televisiva nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.** São Paulo: CETVN/ECA-USP, 2014.

SILVA, A. L. A prática do *binge-watching* nas séries exibidas em *streaming*: sobre os novos modos de consumo da ficção seriada. X Congresso Internacional Comunicação e Consumo - Comunicon. São Paulo, 2015. **Anais**... Disponível em: <http://migre.me/w3LOz>. Acesso em: 13 fev. 2017.

SILVA, D. B. (2013). Excedente de visão: um olhar exotópico através das artes. I Seminário de Estudos de Linguísticos e Literários, Cuiabá, 2013. **Anais...** Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/issue/view/208/showToc>.Acesso em: 22 jul. 2019.

SILVA, G.; LIMA, R. S. Para pensar a crítica**. Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, v. 20, n. 3, set./dez. 2013, pp. 820-839.

SINGER, B. **Melodrama and Modernity**: Early Sensational Cinema and Its Contexts. New York: Columbia University Press, 2001.

SLIJKHUIS, P. J. H. The Uncanny Valley Phenomenon: a replication with short exposure times, 2017. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva) - University of Twente, Enschede. Disponível em: <encurtador.com.br/qDLT5>. Acesso em: 23 fev. 2019.

SMIT, A. J. **Broadcasting the body:** affect, embodiment and bodily excess on contemporary television. 2010. Tese (Doutorado em Cinema e Estudos Televisivos) – University of Glasgow, Glasgow. Disponível em: < http://theses.gla.ac.uk/2278/>. Acesso em: 23 fev. 2019.

SMITH, M. D.; TELANG, R. **Streaming, sharing, stealing:** big data and the future of entertainment. Cambridge: MIT Press, 2017.

SOARES, R. L.; SERELLE, M. A crítica de TV no Brasil: valores e repertórios. **Intexto**, n.28, jul. 2013, pp. 171-189.

SOBCHACK, V. **Carnal Thoughts – embodiment and moving image culture**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 11-36.

SOBRY, J.F. **Discours sur l'excès**. Tome I, n. 8. Paris: 1802

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro, Mauad, 2002**.**

SONTAG, S. Notes on camp (1964). In: CLETO, F. **Camp:** Queer aesthetics and the performing subject: A reader. East Lansing: University of Michigan Press, 1999.

SOSA LUJÁN, E. **La mujer en el realismo mágico latinoamericano**, 2015. Monografia (Graduação em Sociologia) – Universidad de Salamanca, Salamanca. Disponível em: <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/128475/TG_SosaLujan_Mujer.pdf?sequence=1> . Acesso em: 22 ago. 2017.

SOUZA, G. T. **A construção da metalinguística** (fragmentos de uma ciência da linguagem na obra de Bakhtin e seu círculo, 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: < encurtador.com.br/diRUX>. Acesso em: 11 mar. 2018.

SOUZA, M. C. J. **Analisando telenovelas.** Salvador: E-papers, 2004.

STALLABRASS, J. **Gargantua** – manufactured mass culture. London: Verso, 1996.

STAM, R. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 2000.

STAM, R. **Subversive pleasures:** Bakhtin, cultural criticismo, and film. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989.

STEWART, M; Introduction: Film and TV Melodrama: an overview. In: STEWART. M. (ed.). **Melodrama in Contemporary Film and elevision**. London: Palgrave Macmillan, 2014.

SUPPIA, A.; REIS FILHO, L. Marharhahar Z!namabarn: Breve panorama do cinema de zumbi na América Latina. **Rumores**, v. 7, n. 13, 2013. Disponível em: < http://migre.me/w3NVy>. Acesso em: 13 set. 2016.

SZANTER, A.; RICHARDS, J. K. **Romancing the Zombie:** Essays on the Undead as Significant "Other". Jefferson: McFarland and Company, 2017.

THOMAS, E. **Les Telenovelas:** entre fiction et réalité. Paris: L'Hammarttan, 2003.

THOMAS, L. V. **El cadáver**. De la biología a la antropología. Trad. Juan Damonte. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

THOMASSEAU, J.M. **Mélodramatiques.** Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

THOMASSEAU, J.M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

THORBURN, D. Television Melodrama. In: Newcomb, H. **Television:** The Critical View. New York: Oxford University Press, 1976.

TIBBETTS, J. C. **The Gothic Imagination:** Conversations on Fantasy, Horror, and Science Fiction in the Media. New York and London: Palgrave Macmillan, 2011.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. Maria Clara Crrea Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, T. **Mikhail Bakhtin**: the dialogical principle. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

TORRES, C. S. D. **Por uma estética televisiva:** um olhar sobre a reflexividade em programas brasileiros. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/142330/000993595.pdf?sequence=1>. Acesso em: 11 mar. 2018.

TREVISAN, A. L. Caminhos da representação do real. In: CADERNO GLOBO UNIVERSIDADE 3 (ed.). **Realismo Mágico no século XXI**. Rio de Janeiro: Globo, 2013.

TUFTE, T. **Living with the Rubbish Queen:** Telenovelas, Culture and Modernity in Brazil. Bedfordshire and Buckinghamshire: University of Luton Press, 2000

TÜRCKE, C. **Sociedade excitada:** filosofia da sensação. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

VALVERDE, M. Comunicação e experiência estética. In: LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

VAX, Louis. **O fantástico:** a arte e a literatura fantásticas. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.

VERSIANI, D. B. Construção de realidades e percepção do insólito. In: GARCIA, F.; MICHELLI, R.; PINTO, M. O. **Poéticas do Insólito** - Conferências e Palestras do III Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional": o insólito na literatura e no cinema. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2008.

VOLEK, E. Realismo Mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana. **Inti:** Revista de literatura hispânica, n. 31, Primavera 1990.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

WEISHAAR, Schuy R. Tim Burton's Two Worlds. In: _____. **Masters of the grotesque:** the cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coen brothers and David Lynch. McFarland & Company: Jefferson, North Carolina (USA), 2012.

WHEATLEY, H. **Gothic Television.** Manchester: Manchester University Press, 2006.
WHEATLEY, Helen. **Gothic Television.** Manchester: Manchester University Press, 2006.

WILLIAMS, L. "Tales of Sound and Fury..." or, The Elephant of Melodrama. In: GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. **Melodrama Unbound:** Across History, Media, and National Cultures. New York: Columbia University Press, 2018.

WILLIAMS, L. Film bodies: gender, genre and excess. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). **Film theory and criticism.** Oxford: Oxford University Press, 2004.

WILLIAMS, L. Mega-melodrama! Vertical and horizontal suspensions of the "classical". **Modern Drama**, v. 55, n. 4, p. 523-543, 2012.

WILLIAMS, R. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo Editorial/PUCMinas, 2016.
WINCKLER, M. **Petit éloge des séries télé.** Paris: Gallimard, 2012.

WOLF, R. **The Church on TV:** Portrayals of Priests, Pastors and Nuns on American Television series. New York and London: Continuum, 2010.

WRIGHT, K. **Disgust and desire:** the paradox of the monster. Amsterdam: Brill/Rodopi, 2018.

WRIGHT, K. **Disgust and Desire:** The Paradox of the Monster. Leiden: Brill Rodopi, 2018.

XAVIER, I. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. In: _____. **O olhar e a cena:** melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, I. Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama. In: GUIMARÃES, P. M.; CARLOS, C. S. **Douglas Sirk:** o príncipe do melodrama. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil/Ministério da Cultura, 2012.

YANG, P. Repositioning excess: romantic melodrama's journey from Hollywood to China. In: In: GLEDHILL, C.; WILLIAMS, L. **Melodrama Unbound:** Across History, Media, and National Cultures. New York: Columbia University Press, 2018.

ZARZOSA, A. Jane Campion's *The Piano*: Melodrama as Mode of Exchange. **New Review of Film and Television Studies**, v. 8, n. 4, December 2010a.

ZARZOSA, A. Melodrama and the Modes of the World. **Discourse**, Detroit, v. 32, n. 2, Transpositions, Spring 2010b.

ZARZOSA, A. **Refiguring Melodrama in Film and Television:** Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects. Lanham: Lexington Books, 2015.

ZAVALA, I. M. **Escuchar a Bajtin**. Barcelona: Montesinos, 1996.

ZBINDEN, K. **Bakhtin Between East and West:** Cross-cultural Transmission. London/New York: Legenda-Routledge, 2006.

ZOPPI-FONTANA, M. G. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: dialogismo e construção de sentido. Campinas: Editora Unicamp, 2005.