

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos

Bruna Carvalho Zarattini

**O RÉU E A VÍTIMA: PROJEÇÃO DE IMAGENS NA SÉRIE *COISA MAIS LINDA***

Belo Horizonte

2023

Bruna Carvalho Zarattini

**O RÉU E A VÍTIMA: PROJEÇÃO DE IMAGENS NA SÉRIE *COISA MAIS LINDA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

**Área de Concentração:** Linguística do Texto e do Discurso

**Linha de Pesquisa:** Análise do Discurso (2B)

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Helcira Maria Rodrigues de Lima

Belo Horizonte

2023

Z36r

Zarattini, Bruna Carvalho.

O réu e a vítima [manuscrito] : projeção de imagens na série *Coisa mais linda* / Bruna Carvalho Zarattini. – 2023.

1 recurso online (158 f. : il., fots., color.) : pdf.

Orientadora: Helcira Maria Rodrigues de Lima.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 142-150.

Anexos: f.151-157.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Coisa mais linda (Série) – Teses. 3. Retórica – Teses. 4. Gêneros discursivos – Teses. I. Lima, Helcira Maria Rodrigues. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 418



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

**O réu e a vítima: projeção de imagens na série "Coisa mais linda"**

**BRUNA CARVALHO ZARATTINI**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS LINGUÍSTICOS, área de concentração LINGUÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 19 de junho de 2023, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Wander Emediato de Souza - Presidente da banca/representante da orientadora  
UFMG

Prof(a). Ivanete Bernardino Soares  
UFOP

Prof(a). Glauca Muniz Proença Lara  
UFMG

Belo Horizonte, 19 de junho de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Glauca Muniz Proença Lara, Professora do Magistério Superior**, em 19/06/2023, às 17:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Wander Emediato de Souza, Professor do Magistério Superior**, em 19/06/2023, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Ivanete Bernardino Soares, Usuário Externo**, em 11/07/2023, às 23:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2366881** e o código CRC **A84D3E36**.

*Às minhas avós, Edith e Selva, e ao meu avô,  
Delly, por sempre se fazerem presentes em  
minha vida, física e, agora, espiritualmente.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, ser (ou seres) misterioso que rege o universo, e às entidades que o auxiliam, por toda proteção e orientação. Por mais que as linhas, muitas vezes, parecessem tortas, sempre foram certas. Tudo que vivenciei neste período teve um propósito: a culminância do meu agora e os desdobramentos do meu futuro.

À minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Helcira Maria Rodrigues de Lima, por todo o incentivo, suporte, toda a compreensão e sensibilidade, que se fizeram presentes, nesta caminhada, através de ensinamentos, ponderações, discussões, conversas e direcionamentos. A meu ver, esta jornada teve seu início ainda na graduação, nas aulas de Análise do discurso ministradas pela Helcira, já que foi ali que fui provocada e desenvolvi um enorme interesse pela área. Bons mestres costumam encantar os seus alunos com os conteúdos que lecionam. Obrigada, professora, por este significativo despertar e por me auxiliar tanto em seus desdobramentos!

Aos participantes do grupo “Debatedores” – Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Raquel Abreu-Aoki, Prof. Dr. Renan Mazzola, Leandro Moura, Thiago Peixoto, Pedro Basílio, Jonatas Henrique, Gabriel Fernandino, Pedro Henrique, Bárbara Tuanni e tantos outros –, pelas partilhas marcadas por boas discussões e risadas. Especialmente à Sílvia Raquel, pela parceria em várias pesquisas realizadas nestes dois anos, e ao Fábio Arcanjo, pela gentileza e disponibilidade em me ajudar a formular o pré-projeto desta dissertação.

Aos professores que tanto me auxiliaram nesta caminhada, com suas aulas, sugestões de leituras e considerações sobre o projeto, viabilizando que esta dissertação tomasse forma: Wander Emediato de Souza, Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen, Luciano Magnoni Tocaia, Daniervelin Renata Marques Pereira, Maria Carmen Aires Gomes, Eduardo Lopes Piris, Isabel Cristina Michelin de Azevedo e Mariano Dagatti. Agradeço, ainda, particularmente à professora Glaucia Muniz Proença Lara, por seus ensinamentos e por seu parecer acerca do projeto final desta dissertação.

Ao POSLIN, pela oportunidade de integrar o corpo discente do Programa, o que me possibilitou usufruir de toda a infraestrutura ofertada pela FALE/UFMG. À CAPES, pelo incentivo financeiro para que eu pudesse calcar os meus primeiros passos no mundo acadêmico.

Agradeço, também, à minha tríade, meu porto-seguro e ponto de equilíbrio: Jenner, Juliana e Pedro. Ao meu pai, por ser quem sempre esteve por perto, independente das

adversidades, dando-me apoio e o seu amor incondicional. À Ju, por assumir um lugar de carinho, por muito tempo “meio cheio/meio vazio” em minha vida, e pela escuta, a todo momento, aberta. Ao meu irmão, por me inspirar a ser uma pessoa melhor e por me ensinar que o afeto pode se expressar nas situações mais simples e cotidianas.

Aos meus tios e tias, por todo o suporte e acalento. Destaco, aqui, as tias Neia, Janise, Jaine e Daisy. Também evidencio os tios Josiane e André, que, além do carinho, auxiliaram-me a entrar no mundo acadêmico, com suas considerações sobre o meu pré-projeto. Ao Gabriel, por sempre ter sido um primo tão afetuoso. À minha mãe, Denise, pela reaproximação. Às avós de consideração, dona Maria, por todas as orações, e Valéria, por sua terna presença.

Aos que não estão mais presentes fisicamente em minha vida, mas que foram essenciais para a minha trajetória: meus avós. Ao avô Delly, por seu carinho e por sua generosidade. À avó Selva, pelo incentivo à curiosidade e pelas reflexões sobre a vida. À avó Edith – que, juntamente ao meu pai, criou-me –, por toda dedicação e todo amor para comigo.

À Daniela, por ter me auxiliado tanto neste caminho, mostrando-me que, além de meu, ele também era perpassado por outras pessoas, com as quais eu poderia contar, caso precisasse de auxílio. Com passos curtos, à medida que fui me apropriando da ideia de que eu era capaz de caminhar e de que não precisava estar sozinha para isso, é que redigi esta dissertação.

Aos meus amigos, por terem feito do processo de tessitura mais ameno. À Lígia – que me concedeu a oportunidade de ter, próxima a mim, a felina mais companheira do mundo, em meio ao exercício solitário da escrita –, por todo afeto e cuidado. À Thamiris, pelas longas videochamadas além-mar, que me distraíam nos momentos em que eu mais precisava. À Ana Carolina, Gabriela Antonieta e Carolina, por serem uma rede de suporte incrível. Dentre as três, ainda, agradeço especialmente à Carol, por ter me ajudado com o Francês nesta dissertação. À Ana Maria, por todo o carinho, consequência dos anos de amizade. Ao Breno, por ter me auxiliado com os questionamentos sobre o Cinema. Às amigas Maria Isabel e Gabriela Pereira, por toda troca e todo suporte no que concerne à vida e ao mundo acadêmico. Aos amigos Ricson, Domingues, Ítalo, Izabela Horta, Gabriel Vieira, Fernanda e Samuel, por tantas risadas e tantos momentos divertidos. À Laura, em particular, por, além de compartilhar de tais instantes, ajudar-me a entender um pouquinho sobre o Direito. À Isabela Velocini, pelo apoio, pelas partilhas e pelo suporte com o Inglês, nesta dissertação. À Amanda, pelo carinho.

E, finalmente, a todos que estão e/ou estiveram presentes e que contribuíram – de algum modo – para esta jornada de crescimento acadêmico e pessoal...

*Era assim que vivíamos então? Mas vivíamos como de costume. Todo mundo vive, a maior parte do tempo. Qualquer coisa que esteja acontecendo é de costume. Mesmo isto é de costume, agora.*

*Vivíamos, como de costume, por ignorar. Ignorar não é a mesma coisa que ignorância, você tem de se esforçar para fazê-lo.*

*Nada muda instantaneamente: numa banheira que se aquece gradualmente, você seria fervida até a morte antes de se dar conta. Haveria matérias nos jornais, é claro. Corpos encontrados em valas ou na floresta, mortos a pauladas ou mutilados, que haviam sido submetidos a degradações, como costumavam dizer, mas essas matérias eram a respeito de outras mulheres, e os homens que faziam aquele tipo de coisas eram outros homens. Nenhum deles eram os homens que conhecíamos. As matérias de jornais eram como sonhos para nós, sonhos ruins sonhados por outros. Que horror, dizíamos, e eram, mas eram horrores sem ser críveis. Eram demasiado melodramáticas, tinham uma dimensão que não era a dimensão de nossas vidas.*

*Éramos as pessoas que não estavam nos jornais. Vivíamos nos espaços brancos não preenchidos nas margens da matéria impressa. Isso nos dava mais liberdade.*

*Vivíamos nas lacunas entre as matérias.*

Margaret Atwood

## RESUMO

A *internet* impulsiona o surgimento e a adaptação de gêneros discursivos, uma vez que impacta os campos acionais, como nos demonstram, na esteira de Bakhtin, Bazerman (2020) e Maingueneau (2015; 2017). Nesse sentido, nota-se a efusão do gênero discursivo *série*, principalmente quando se verifica o volume de produções oriundas dos serviços de *streaming*, na atualidade. Dentre tantos títulos contemporâneos pertencentes a esse gênero, encontra-se a série *Coisa mais linda*, provinda do catálogo do serviço *on demand Netflix*. Esta produção brasileira tem destaque, por retratar o cotidiano de quatro mulheres, situadas em um Brasil entre os anos de 1950 e 1960, que enfrentam diariamente os preconceitos e as violências de gênero, tal como, fora das telas, ainda encaram as brasileiras da década de 2020. Tendo em vista as duas temporadas do título, já que a narrativa se propõe a tematizar preconceitos e violências de gênero, entende-se que o ponto-chave da trama diz respeito ao julgamento do personagem Augusto, pelo assassinato de sua esposa, Lígia. Desse modo, à luz da Argumentação no discurso (AMOSSY, 2018a), analisam-se as imagens discursivas, projetadas por si e pelo outro (AMOSSY, 2016b; LIMA, 2006; MAINGUENEAU, 1997; 2004; 2008; 2015; 2016; 2018) – com foco nas imagens do réu e da vítima –, no Tribunal do Júri interno à série. E, além disso, frente ao fato de que os valores socialmente vigentes norteiam as imagens construídas em tribuna encenada, estabelece-se uma relação entre universo ficcional e Brasil real, contemporâneo. Pois as produções audiovisuais podem representar e têm a capacidade – em alguma medida – de impactar a sociedade, fazendo melhor enxergá-la e levando também a alterações estruturais.

**Palavras-chave:** Gênero discursivo *série*; Imagens discursivas; Valores; Mulheres; *Coisa mais linda*.

## ABSTRACT

The internet drives the emergence and adaptation of discursive genres, since it impacts the action fields, as demonstrated by Bakhtin, Bazerman (2020) and Maingueneau (2015; 2017). In this sense, we note the effusion of the discursive genre *series*, especially when we check the volume of productions coming from streaming services nowadays. Among many contemporary titles belonging to this genre, there is the series *Coisa mais linda*, from the catalog of the on demand service *Netflix*. This Brazilian production stands out for portraying the daily lives of four women, located in Brazil between 1950 and 1960, who face daily prejudice and gender violence, just as, off screen, women of the 2020s still face in their. Considering the two seasons of the title, since the narrative proposes to deal with prejudice and gender violence, it is understood that the key point of the plot concerns the trial of the character Augusto, for the murder of his wife, Lígia. Thus, in the light of Argumentation in discourse (AMOSSY, 2018a), we analyze the discursive images, projected by themselves and the other (AMOSSY, 2016b; LIMA, 2006; MAINGUENEAU, 1997; 2004; 2008; 2015; 2016; 2018) – focusing on images of the defendant and the victim –, in the Jury Court within the series. And, furthermore, facing the fact that socially prevailing values guide the images built in staged tribune, a relationship is established between fictional universe and real, contemporary Brazil. Because audiovisual productions can represent and have the ability – to some extent – to impact society, making it better seen and also leading to structural changes.

**Keywords:** Discursive genre series; Discursive images; Values; Women; *Coisa mais linda*.

## RÉSUMÉ

*Internet* stimule l'émergence et l'adaptation des genres discursifs, car elle affecte les champs actionnels, comme nous montrent Bazerman (2020) et Maingueneau (2015; 2017), ainsi que Bakhtin. À cet égard, on note l'effusion du genre discursif *série*, surtout quand l'on vérifie le volume de productions venues des services de streaming, actuellement. Parmi plusieurs titres contemporains qui appartiennent à ce genre, on trouve la série *Coisa mais linda*, provenant du catalogue du service on demand *Netflix*. Cette production brésilienne se met en évidence pour montrer la vie quotidienne de quatre femmes situées dans le Brésil entre les années 1950 et 1960, qui affrontent chaque jour les préjugés et violences de genre, de même que le font les brésiliennes des années 2020, hors l'écran. En vue des deux saisons du titre, puisque la narrative souhaite traiter les violences et préjugés de genre, on comprends que l'aspect clé du scénario concerne le jugement du personnage Augusto, par rapport le meurtre de son épouse, Ligia. Ainsi, en fonction de l'Argumentation dans le discours (AMOSSY, 2018a), les images discursives, projetées par soi et par l'autre (AMOSSY, 2016b; LIMA, 2006; MAINGUENEAU, 1997; 2004; 2008; 2015; 2016; 2018) – en se concentrant sur les images de l'accusé et la victime –, dans le Tribunal de la série sont analysées. De plus, une fois que les valeurs socialement en vigueur guident les images construites à la tribune mise en scène, on établit une relation entre l'univers fictionnel et le Brésil réel contemporain. Car les productions audiovisuelles peuvent représenter la société et ont capacité – dans quelque mesure – de l'impacter, ce qui permet à quelqu'un de mieux la regarder et qui mène aux altérations structurelles.

**Mots clés:** Genre discursif série; Images discursives, Valeurs, Femmes; *Coisa mais linda*.

## LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 – Desenvolvimento dos gêneros serializados .....	39
Diagrama 2 – <i>Ethos</i> efetivo .....	70

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Comparação entre gêneros que apresentam narrativas serializadas .....	44
Quadro 2 – Comparação entre os gêneros minissérie, série e telenovela.....	46
Quadro 3 – Comparação entre os gêneros série e telenovela .....	48
Quadro 4 – Comparação entre os gêneros <i>soap opera</i> , telenovela, série e seriado.....	49
Quadro 5 – Comparação entre os gêneros série e seriado .....	51
Quadro 6 – Resumo das características do gênero série.....	54
Quadro 7 – Gradação argumentativa: visada e dimensão .....	59

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Eleonora gesticula “um único fato isolado” .....	90
Imagem 2 – Eleonora sinaliza obviedade .....	91
Imagem 3 – Eleonora avisa aos ouvintes sobre julgamentos .....	93
Imagem 4 – Eleonora eleva as mãos, na tentativa de se mostrar sábia .....	94
Imagem 5 – Augusto oferece um copo d’água à mãe, Eleonora .....	95
Imagem 6 – Thereza esboça desprezo ao ditado “em vida de marido e mulher, não se mete a colher” .....	97
Imagem 7 – Adélia simula os machucados de Lígia .....	98
Imagem 8 – Adélia ergue o dedo, condenando as atitudes de Augusto .....	99
Imagem 9 – Maria Luiza se enverga frente ao advogado de defesa.....	101
Imagem 10 – Advogado de defesa se direciona corporalmente ao júri.....	101
Imagem 11 – Maria Luiza evita o contato visual com o advogado de defesa.....	103
Imagem 12 – Maria Luiza direciona o olhar para o advogado de defesa.....	103
Imagem 13 – Augusto esboça um sorriso.....	104
Imagem 14 – Augusto demonstra estar emocionado.....	105
Imagem 15 – Maria Luiza: a única mulher no enquadramento .....	106
Imagem 16 – Advogado gesticula, pontuando dúvida .....	107
Imagem 17 – Maria Luiza esboça estar desconfortável com os questionamentos do advogado de defesa .....	108
Imagem 18 – Maria Luiza é focalizada pela câmera .....	109
Imagem 19 – Lígia aparece no devaneio de Maria Luiza.....	110
Imagem 20 – Maria Luiza recobra a consciência, após o devaneio com Lígia.....	111
Imagem 21 – Maria Luiza se vira para Augusto .....	112
Imagem 22 – Augusto estático .....	112
Imagem 23 – Augusto sorri .....	113
Imagem 24 – Augusto exhibe a dificuldade que foi ficar com Lígia, erguendo o punho .....	114
Imagem 25 – Augusto expressa deboche .....	116
Imagem 26 – Lígia e Augusto posam para a foto.....	117
Imagem 27 – Lígia muda sua expressão facial, após a foto ser tirada .....	117
Imagem 28 – Augusto choroso.....	118
Imagem 29 – Augusto esbraveja .....	119
Imagem 30 – Augusto olha para Eleonora .....	121
Imagem 31 – Eleonora olha para Augusto .....	121
Imagem 32 – Maria Luiza e Thereza comemoram.....	122
Imagem 33 – Augusto segura um terço .....	123
Imagem 34 – Augusto expressa contentamento, sorrindo.....	123
Imagem 35 – Maria Luiza e Thereza exibem descontentamento .....	124
Imagem 36 – Augusto e Eleonora se abraçam .....	125
Imagem 37 – Augusto, Maria Luiza e Thereza trocam olhares.....	125

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
<b>1. CAPÍTULO I: GÊNEROS DISCURSIVOS.....</b>	<b>19</b>
1.1. Gêneros discursivos e texto: limites entre discurso e texto.....	19
1.2. Gêneros discursivos e sociedade: gêneros relativamente estáveis .....	24
1.3. Gêneros discursivos e entretenimento: focalizando o gênero <i>série</i> .....	31
1.3.1. <i>Um rápido panorama: a serialização dos folhetins às séries on demand</i> .....	33
1.3.2. <i>Buscando definições: o gênero série</i> .....	42
1.4. <i>A mise en scène linguageira na série Coisa mais linda</i> .....	55
<b>2. CAPÍTULO II: ARGUMENTAÇÃO NO DISCURSO E PROJEÇÃO DISCURSIVA DE IMAGENS .....</b>	<b>57</b>
2.1. Análise do discurso e argumentação: a análise argumentativa .....	57
2.2. Imagens de si e do outro: construções discursivas e suas implicações .....	64
2.2.1. <i>Jogo de espelhos: imagens discursivas de si e do outro</i> .....	66
2.2.2. <i>Em busca do convencimento: o funcionamento do jogo de espelhos</i> .....	74
<b>3. CAPÍTULO III: ANÁLISE RETÓRICO-DISCURSIVA DA SÉRIE COISA MAIS LINDA .....</b>	<b>81</b>
3.1. Cena de enunciação.....	81
3.2. Cena englobante, cena genérica e cenografia – breves considerações.....	83
3.3. Cenografia em análise.....	85
3.3.1. <i>Julgamento de Tribunal do Júri em encenação</i> .....	85
3.3.2. <i>Imagens de si, imagens do outro</i> .....	87
3.3.2.1. <i>Episódio 5: Segunda chance – 32’ 16’’ - 35’57’’</i> .....	88
3.3.2.2. <i>Episódio 5: Segunda chance – 42’ 07’’ - 43’36’’</i> .....	96
3.3.2.3. <i>Episódio 6: Escolhas – 0’ 07’’ - 1’14’’</i> .....	100
3.3.2.4. <i>Episódio 6: Escolhas – 1’ 54’’ - 5’47’’</i> .....	106
3.3.2.5. <i>Episódio 6: Escolhas – 9’ 09’’ - 9’42’’</i> .....	122
3.3.2.6. <i>Augusto e Lígia: o réu e a vítima</i> .....	126
3.4. Universos em contato: ficção e não-ficção.....	131
3.4.1. <i>Valores e paixões: entre ficção e realidade</i> .....	132
3.4.1.1. <i>Representações e (possíveis) impactos</i> .....	136
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>139</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>142</b>
<b>ANEXO A – TRANSCRIÇÃO E ACESSO AOS EXCERTOS DE COISA MAIS LINDA .....</b>	<b>151</b>

## INTRODUÇÃO

Em “Mulheres que correm com os lobos”, Estés (2018, p. 38) aponta que a arte é representativa, de modo que “[...] não é só para o indivíduo; não é só um marco para a compreensão do próprio indivíduo. Ela é também um mapa para aqueles que virão depois de nós”. Assim, no campo da subjetividade, compreende-se que a arte simboliza e reflete – em alguma instância e de alguma forma – os pensamentos e a sociedade de determinada época, representando-os. Complementar a essa perspectiva, Candido (2011, p. 179), em “O direito à literatura”, ressalta a importância da analogia entre mundo extra-ficcional e ficcional, pois “[...] o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo”. Desse modo, concede-se à arte o potencial não só de refletir um cenário sociocultural específico, mas também, através dela, de fazer refletir sobre circunstâncias particulares.

Dentre as obras que representam determinada sociedade, ao mesmo tempo em que buscam levar à reflexão sobre a sua estrutura, encontra-se a série *Coisa mais linda*. Ainda que seja um produto da Indústria Cultural – e, portanto, consequência da massificação do entretenimento pós advento da *internet* –, o título consegue fazer esse movimento, já que, a partir de um Brasil situado no passado, faz o espectador questionar sobre o país da atualidade. Nesse sentido, a referida produção audiovisual, que tem sua narrativa desenvolvida entre as décadas de 1950 e 1960, é representativa e questionadora ao espelhar uma sociedade ancorada na *doxa* patriarcal, sendo que tal reflexo não se refere apenas ao período explicitamente representado, mas, também, aos anos em que as – até então – duas temporadas da série foram produzidas/lançadas (2019 e 2020).

Pertencente ao catálogo de produções originais do *streaming Netflix*, *Coisa mais linda*, criada por Giuliano Cedroni e Heather Roth, retrata o encontro e a amizade de quatro mulheres – Maria Luíza, Lígia, Thereza e Adélia –, que se desenvolve em torno do clube de música que nomeia a série. O pano de fundo para tal construção narrativa são os enfrentamentos de algumas das amarras sociais vigentes no período entre os anos 1950 e 1960, sobretudo no que concerne aos preconceitos e às violências de gênero vivenciados pelas amigas, o que permite que o título tematize o empoderamento das personagens principais e a sororidade estabelecida entre elas.

A partir disso, considerando o mote do título – mesmo que indireto – de desvelar questões de gênero – nem sempre atreladas a agressões físicas, mas sempre associadas à violência simbólica, porque esta está socialmente arraigada, como aponta Bourdieu (2012) –, avalia-se um fragmento do título como bastante representativo narrativamente, não só porque demonstra e “sintetiza” essa premissa do título, mas porque representa um aspecto central da trama, uma vez que é um desdobramento do final da primeira temporada e o eixo para o desenvolvimento da segunda. O ponto-chave para o qual aqui as luzes são lançadas – pois resume bem a atmosfera representativa, mas questionadora da série, no que diz respeito à ideia social que rege a produção – é o julgamento de Augusto pelo assassinato de Lígia, sua esposa.

A encenação de julgamento de Tribunal do Júri traz à tona os valores patriarcais que regem a sociedade brasileira, pois, nele, tenta-se condenar a mulher-vítima buscando uma justificativa para o crime cometido pelo homem-réu. Assim, o espectador é influenciado a refletir sobre o que é construído naquele universo, de modo a compará-lo ao contexto em que se situa. Questionamentos diversos vêm à tona: “quantas mulheres são cotidianamente violentadas e são deslegitimadas em razão das roupas que usam?”; “e quantas têm tais tormentos invalidados devido ao seu comportamento?”; “por que as mulheres são constantemente culpabilizadas pelas violências que sofrem?”; “por que são frequentemente diminuídas socialmente? O que estrutura isso?”. Enfim, a *cena de enunciação* (MAINGUENEAU, 2004; 2015) do fragmento de *Coisa mais linda* a ser analisado neste trabalho e a forma como essa se constrói provocam reflexões sobre alguns dos aspectos que fundam a sociedade brasileira.

Nesse sentido, além de evidenciar a potência da arte na construção de espectadores socialmente mais críticos, justifica-se que trabalhar com *Coisa mais linda* oportuniza não só destacar importantes pautas acerca das questões de gênero – sobretudo no que concerne à violência –, mas também possibilita verificar quais são as *doxai* socialmente vigentes que sustentam tais agressões. Desse modo, a partir do trecho do Tribunal do Júri e por meio das imagens projetadas por si e pelo outro (sobretudo no que se refere às figuras de réu e vítima), são vislumbrados os valores – já que esses sustentam os *ethe* (AMOSSY, 2018a) – que conectam a série à sociedade brasileira atual, agenciando o limiar entre ficção e extra-ficção. Além disso, ter *Coisa mais linda* como objeto de pesquisa possibilita que se avalie a forma como o contexto tecnológico tem influência sobre as atividades sociais e, conseqüentemente, como este contribui para a formação ou alteração de gêneros discursivos, sobretudo no que se refere aos enunciados categorizados como *série*.

À luz da Argumentação no discurso (AMOSSY, 2018a), portanto, objetiva-se compreender como, no *corpus*, a encenação sustenta seu propósito de convencimento, considerando – principalmente – as projeções internas à trama e aos valores que se encontram em interlocução com o âmbito extra-ficcional. Assim, busca-se entender como um objeto audiovisual ficcional pode, argumentativamente, propiciar uma reflexão sobre a realidade social brasileira; quais e como as *doxai* externas à trama são agenciadas em *Coisa mais linda*; e, finalmente, quais são e o que sustentam as imagens projetadas de vítima e réu no excerto da série a ser explorado.

A opção pela análise argumentativa provém do entendimento de que, à materialidade linguística, cabe o poder de persuadir e/ou de convencer, compreendendo a linguagem como campo para disputas e uma alternativa à violência. Se, com isso, as trocas languageiras tentam a persuasão e/ou o convencimento do outro, sustentam-se em recursos que permitem a conquista de tal objetivo, de maneira que os sujeitos se valem de projeções de si (*ethos*) e do outro, paixões e valores socialmente circulantes, ao tomarem a palavra para si (AMOSSY, 2018a; 2016b).

Considerando tais preceitos, no “Capítulo I: Gêneros discursivos”, tendo como principais referências Bazerman (2020) e Maingueneau (2015; 2017), na esteira de Bakhtin, a categorização de enunciados relativamente estáveis, a modificação e a introdução de gêneros discursivos – mobilizadas por mudanças nos campos acionais – e as características do gênero discursivo série serão discutidas. A análise argumentativa, a construção discursiva de si e do outro e o funcionamento desse jogo de espelhos serão os assuntos abordados no “Capítulo II: Argumentação no discurso e projeção discursiva de imagens”, a partir de Amossy (2016b), Lima (2006) e Maingueneau (1997, 2004, 2008, 2015, 2016, 2018). E, por fim, no “Capítulo III: Análise retórico-discursiva de *Coisa mais linda*”, o *corpus* será avaliado e serão discutidos o contato entre ficção e não-ficção e os (possíveis) impactos de tal interação, com base na revisão bibliográfica realizada nos capítulos anteriores.

Os trechos do julgamento de Tribunal do Júri de *Coisa mais linda* – presentes nos episódios *Segunda chance* e *Escolhas*, da segunda temporada –, portanto, serão analisados com o objetivo de se verificar quais são as imagens projetadas, em tribuna, de réu e vítima (Augusto e Lígia, respectivamente). Além disso, pretende-se examinar quais seriam as *doxai* que sustentam tais imagens discursivizadas. Para tanto, conforme a configuração desta dissertação, serão explorados o funcionamento e as características do gênero discursivo *série* (Capítulo I); o quadro teórico da Argumentação no discurso e as reflexões desse campo sobre a noção de *ethos* (Capítulo II); e as imagens discursivamente projetadas em encenação, tendo em vista as

*doxai* que sustentam a construção argumentativa do *corpus*. Do ponto de vista metodológico, busca-se realizar uma revisão bibliográfica nos Capítulos I e II para, posteriormente, articular as informações obtidas ao analisar o *corpus*, acrescentando às bases iniciais outras referências, não necessariamente relacionadas à Linguística, mas relevantes de serem levadas em consideração frente ao material em foco. Importante dizer, nesse sentido, que a materialidade verbal do *corpus* será privilegiada em detrimento de outros aspectos – como a composição visual e sonora das cenas do fragmento –, mas que, em alguns momentos, tais elementos poderão ser utilizados como suporte para a análise desenvolvida.

Por fim, a partir de um objeto audiovisual – artístico, apesar de *mainstream* – busca-se estabelecer um paralelo entre sociedade brasileira ficcional e não-ficcional, de maneira a tentar perceber quais são os valores vigentes que sustentam as violências e os preconceitos de gênero no país. Dada a influência de narrativas que retratam o real na própria realidade, tenta-se pensar em quais são os possíveis impactos de séries como *Coisa mais linda*, principalmente em um momento sócio-histórico em que a *cultura de séries* (SILVA, 2014) se faz tão expressiva, bem como em um contexto em que se observa, *transmediaticamente* (PAGLIONE, 2019), a circulação e a recepção de enunciados pertencentes à categoria discursiva em questão.

## 1. CAPÍTULO I: GÊNEROS DISCURSIVOS

### 1.1. Gêneros discursivos e texto: limites entre discurso e texto

Na perspectiva teórica de que o *discurso* é mediador da relação estabelecida entre linguagem e mundo, pois articula “[...] ‘realidade’ e ‘língua’, ‘as palavras’ e ‘as coisas’ [...]” (MAINGUENEAU, 2015, p. 30), tomar a palavra para si é fundar, fundamentar e reforçar discursos. Fundar, fundamentar e reforçar, uma vez que “[...] o discurso é apresentado como o que ‘subjaz’ a um texto [...]” (MAINGUENEAU, 2015, p. 36), de modo que é possível entendê-lo como o elo orientador da enunciação. Frente a essa ideia, compreende-se que *enunciados* (ou *textos*) classificados como pertencentes a determinado *gênero* discursivo materializam um formato relativamente estável (FIORIN, 2020, p. 71), sendo que este é utilizado repetitivamente em contextos determinados e afins, até que é consolidado e, posteriormente, postulado como um gênero do discurso.

Essa percepção acerca dos gêneros discursivos possui sua raiz em Bakhtin. Fiorin, interpelando o pensamento do filósofo russo, no livro “Introdução ao pensamento de Bakhtin” (2019), explica a formação dos enunciados próximos, em uma perspectiva linguístico-interacional, argumentando que

Os seres humanos agem em determinadas esferas de atividades [...]. Essas esferas de atividades implicam a utilização da linguagem na forma de enunciados. Não se produzem enunciados fora das esferas de ação, o que significa que eles são determinados pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera. Essas esferas de atuação ocasionam o aparecimento de certos tipos de enunciados, que se estabilizam precariamente e que mudam em função de alterações nessas esferas de atividade. Só se age na interação, só se diz no agir e a ação motiva certos tipos de enunciados, o que quer dizer que cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados. (FIORIN, 2019, p. 68)

A partir do apontamento do autor, entende-se que “a categoria do gênero do discurso é fundada sobre critérios de ordem situacional, uma vez que se trata de dispositivos de comunicação sócio-históricos definidos” (MAINGUENEAU, 2017, p. 137), sendo que a sistematização genérica define não apenas a estrutura dos enunciados produzidos, mas também caracteriza a sua finalidade e os papéis discursivos a serem interpretados pelos sujeitos na troca enunciativa. Assim, contextos semelhantes reprisados ao acaso produzem enunciados próximos; que, a prazo, são agrupados – definindo-se uma forma de categorizá-los<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A fim de que o processo de classificação genérica seja claro ao leitor, esclarece-se brevemente sobre o gênero

Considerando a associação entre as práticas social e discursiva, bem como a constante mudança da primeira, dado o seu movimento contínuo, é certo que a definição categórica, no que se refere à definição de um novo gênero, não é simplória como talvez possa parecer. Charaudeau (2004), em “Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual”, demonstra como a definição de uma nova categoria é complexa, uma vez que, para classificar enunciados como pertencentes a um mesmo grupo, é possível analisá-los a partir de diversos focos. Com base na perspectiva da “atividade languageira”, tendo em vista a “tendência semiodiscursiva”, à qual Charaudeau se filia, pode-se pensar na forma como esses enunciados são esquematizados, associada à situação em que esses vêm à tona – estando esta última noção em diálogo com a leitura de Fiorin sobre Bakhtin. Na esteira do que se tem sobre a organização dos enunciados, é interessante citar a diferenciação apresentada por Bronckart e destacada por Charaudeau sobre *tipo* e gênero, no artigo de 2004: enquanto o segundo conceito se relacionaria a uma prática social, o primeiro se referiria ao aspecto puramente linguístico do texto – isto é, as sequências textuais e a base de suas propriedades linguísticas. Apesar de a divisão de Bronckart não solucionar o problema da dificuldade de se estabelecer um conjunto de enunciados como pertencente a um gênero discursivo, ela propicia a discussão dos limites existentes entre texto e discurso, pois, como pontuado anteriormente, o discurso é subjacente ao texto.

Ainda, frente ao impasse instaurado pela noção do linguista belga, Charaudeau (2004) propõe a integração entre os âmbitos social e linguístico na tentativa de melhor esclarecer o que faria um gênero ser definido como tal. Conforme o autor, a classificação de um grupo de enunciados que possuem características comuns parte da agentividade daquele que enuncia, associando a finalidade comunicativa (aspecto social) à estrutura formal (aspecto linguístico), sem que sejam desconsideradas a existência de especificidades no contexto enunciativo e as restrições discursivo-textuais que acometem cada uma das ocorrências. Nesse sentido, o francês explicita que “[...] cada situação de comunicação particular, inscreve, ao mesmo tempo, no nível de seus componentes, os dados gerais que instruem o domínio, e traz especificações que lhe são próprias” (CHARAUDEAU, 2004).

---

discursivo carta: tem-se que, com a necessidade de se comunicar à distância, sua produção e seu envio se tornaram comuns. Com o tempo e com a evolução da forma como esses textos eram entregues aos seus destinatários, bem como de acordo com a sua variabilidade temática e finalidade comunicativa, como demonstra Bazerman (2020, p. 134), esses enunciados foram agrupados conforme suas características. Portanto, os textos em que constavam saudações, perguntas ao destinatário e relatos sobre a vida cotidiana do remetente, ao serem utilizados em predominância em mensagens enviadas a pessoas com quem se tinha intimidade, mas que estavam geograficamente distantes, foram categorizados como pertencentes ao gênero do discurso *carta pessoal*.

Já no que compete à noção de tipologia, aspecto associado à estruturação textual, Charaudeau expõe que, se é possível pensar o gênero como uma junção entre âmbitos social e linguístico, é porque existem tipos textuais orientando a produção de enunciados afins. Ao mesmo tempo, o conceito de tipo é problematizado pelo teórico, pois “[...] toda classificação pressupõe a existência de categorias, mas em matéria de discursos, as categorias não têm (não deveriam ter) fundamento ontológico; somente um valor operatório para dar conta de outra coisa além delas próprias” (CHARAUDEAU, 2004). É interessante que se pense nesse adendo, uma vez que ele reforça a ideia de equidade entre os pressupostos linguísticos e sociais que formulam um gênero discursivo – realce importante de ser feito, dado o histórico de tensão existente em torno do conceito de discurso, muitas das vezes resumido a apenas um componente, estando o outro determinado à secundariedade. Frente a isso, destaca-se o posicionamento de Ottoni, que realça a indissociabilidade e a importância de ambos os pressupostos – linguístico e social:

[...] considero o conceito de ‘gênero textual’ como implícito no de ‘gênero do discurso/discursivo’ pois os gêneros são constituídos de textos, os quais não podem ser deslocados de seu funcionamento discursivo. Entendo, assim, que os ‘gêneros discursivos’ estão sempre associados a determinada/s prática/s social/is e o texto é visto como se fosse uma janela para se examinar essa/s prática/s. (OTTONI, 2005, p. 7)

Em continuidade à discussão sobre modo como enunciados afins são classificados, tal qual Charaudeau (2014), Bazerman (2020) também demonstra a dificuldade de categorizá-los. Em “Formas sociais como habitats para ação”, capítulo do livro “Gêneros textuais, tipificação e interação”, de organização de Dionísio e Hoffnagel (2020), o autor aponta para a múltipla acepção do que seria um gênero, explorando o conceito sob os vieses sociais, científico-sociais, linguísticos e retóricos. Desse modo, expõe a complexidade e a multifatorialidade que estão envolvidas e podem ser consideradas quando se pretende construir um conjunto de textos próximos.

Ainda assim, Bazerman norteia para o que, em sua concepção, poderia ser considerado um gênero:

Os gêneros são o que as pessoas reconhecem como gêneros em qualquer momento do tempo. Podem reconhecer os gêneros por nomeação, institucionalização e regularização explícitas, através de várias formas de sanção social e de recompensa. Ou ainda, as pessoas podem reconhecer gêneros através da organização implícita de práticas dentro de formas padronizadas de interação letrada. (BAZERMAN, 2020, p. 80)

Com esse apontamento, percebe-se que a ideia de um gênero, para o autor, retorna ao pensamento de Bakhtin: os enunciados e a forma como esses são categorizados se relacionam

aos campos da vida cotidiana, bem como às diferentes ações que cabem nas áreas destes, em um momento – temporal – definido.

Do ponto de vista composicional, realça-se um excerto em que é possível localizar o que o autor estadunidense entende como a categoria gênero: um arcabouço, que reúne um conjunto de enunciados afins, que tem o papel de organizar as situações comunicativas, de modo que os sujeitos que se inserem em um contexto enunciativo específico tenham noção (1) do tema a ser tratado na interação; (2) do teor da troca; (3) de como se colocar diante do outro na interação; (4) e do que esperar do outro na troca. Tudo isso, sem desconsiderar os aspectos histórico-sociais que fundamentam a interação e que são vivenciados pelos sujeitos que nela se envolvem (BAZERMAN, 2020, p. 90).

A partir desta perspectiva composicional, bem como considerando o ponto comum existente entre Bazerman e Bakhtin, vê-se que

[...] a tipificação de discursos é um processo fundamental na formação do nosso sentido de onde estamos, o que estamos fazendo e como podemos fazê-lo. O gênero parece ser um mecanismo constitutivo na formação, manutenção e realização da sociedade, da cultura, da psicologia, da imaginação, da consciência, da personalidade e do conhecimento, interativo com todos os outros processos que formam nossas vidas. (BAZERMAN, 2020, p. 98-99)

Todavia, ao mesmo tempo que o autor enaltece a tipificação discursiva, em “Atividades estruturadas discursivamente”, capítulo do mesmo volume organizado por Dionísio e Hoffnagel, Bazerman reflete sobre a imprescindibilidade de categorização dos gêneros discursivos. Ao passo que o teórico afirma que essa definição não é necessária para “o mundo da vida” – dado que o seu entendimento, muitas das vezes, é implícito aos sujeitos –, defende, também, a importância do conhecimento de tais classificações, pois os gêneros discursivos são “[...] os artefatos ou as ferramentas para que cada indivíduo possa construir seu mapa perceptual e acional para avaliar seus ambientes comunicativos e suas oportunidades discursivas” (BAZERMAN, 2020, p. 216), considerando que a produção discursiva ocorre nos domínios da vida social, motivada por ações que ocorrem no cotidiano e que são vivenciadas pelos sujeitos enunciadorees. Portanto, na visão do autor, apesar de a consciência da categorização de determinado gênero discursivo não ser indispensável para a vida social de um indivíduo, no que concerne à sua interação com o mundo, esse conhecimento pode oportunizar uma melhor postura situacional, do ponto de vista sociocomunicativo, uma vez que este enunciadoree saberá se colocar adequadamente no contexto no qual se encontra.

Frente às considerações de Bazerman e Charaudeau, é certo que a categorização de enunciados, que são próximos, como pertencentes a determinado gênero discursivo não é simples. No entanto, vê-se que tal sistematização é assumida e assimilada pelos próprios sujeitos envolvidos em determinado contexto sociocultural, uma vez que estes gêneros – à serviço da linguagem, um sistema em constante movimento e, portanto, em mudança –, vindos à tona, são colocados em prática no formato de enunciados, de modo que seus produtores e receptores, que possuem necessidades comunicativas, criam e seguem regras para/ao utilizá-los. Nesse sentido, ainda que, para Bazerman, a tipificação seja algo importante (BAZERMAN, 2020, p. 98), os sujeitos não podem se ater apenas a ela, pois essa não é necessária para o “mundo da vida” (BAZERMAN, 2020, p. 216), sendo necessário concedê-la apenas o valor operatório, como demonstra Charaudeau (2004), ao discutir o conceito de tipologia, provindo de Bronckart.

Logo, em uma concepção que tem Bazerman e Charaudeau como referências para o entendimento do que seria a categoria em discussão, é possível compreender que o estudo dos gêneros discursivos (ou, como aponta Maingueneau (2015, p. 30), a Teoria do Discurso) se pauta, sobretudo, na necessidade de os enunciados terem os seus funcionamentos reconhecidos e codificados (mesmo que minimamente, considerando a premissa *bakhtiniana* de estabilidade relativa): os seus contextos de produção, a forma como são estruturados e os papéis interpelados por seus enunciadorees. É válido esclarecer que essa análise tem o intuito de verificar como e quando determinados tipos de textos são elaborados, de forma a, futuramente, orientar enunciadorees e coenunciadorees quanto às regras discursivas requeridas, pelo contexto, para o uso adequado desse tipo categorizável de enunciado. Este estudo, ainda, deve ser realizado considerando a multifatorialidade que envolve a categorização de um gênero discursivo (de forma não limitadora e reducionista); isto é, aceitando os aspectos linguísticos e sociais que o abrangem.

De qualquer modo, é razoável afirmar que Maingueneau (2015), Charaudeau (2004) e Bazerman (2020), na esteira de Bakhtin (aqui, interpelado por Fiorin (2019)), concordam que os gêneros do discurso são categorias que funcionam de modo a classificar enunciados/textos relativamente estáveis – que, por sua vez, estão diretamente relacionados às ações inerentes aos campos da vida cotidiana. Estes agrupamentos, socialmente implícitos, através dos estudiosos das áreas das ciências humanas e linguagens – cada qual com a sua perspectiva –, são destrinchados e, em alguma medida, desvelados. Para tanto, ao realizar tal tentativa, deve-se levar em conta (1) que textos (ou enunciados) materializam discursos; e (2) se determinado

agrupamento de textos apresenta características compatíveis para que seja categorizável como gênero discursivo.

Além disso, destaca-se que essa classificação deverá ser valorizada do ponto de vista operatório apenas, haja vista que cada texto possui a sua própria particularidade, o que concede aos gêneros uma estabilidade relativa. Assim, frente ao posicionamento de que um gênero se insere em um domínio social e é motivado por uma determinada ação, é necessária a observação do contexto em que os enunciados/textos agrupados se encontram; da estrutura na qual foram produzidos; de sua finalidade; e, por fim, dos papéis discursivos a serem interpretados pelos sujeitos envolvidos na troca enunciativa.

## 1.2. Gêneros discursivos e sociedade: gêneros relativamente estáveis

As premissas *bakhtinianas* de que a produção de enunciados é motivada por campos de ações (FIORIN, 2019, p. 69) e que “os gêneros são meios de apreender a realidade” (FIORIN, 2019, p. 76) demonstram o fato de que mudanças na vida prática influenciam na produção de discursos. Assim, se surgem novos formatos de se discursar, com eles vêm também novas formas de categorização. Da mesma forma, se existem mudanças em formatos anteriormente consolidados, haverá impactos quanto à categorização deles. A ideia de Bakhtin, no que concerne à relativa estabilidade dos gêneros, é entendida, nesse contexto, em relação às situações de permanência, mudança (FIORIN, 2019, p. 76) e criação, que, ocorrendo no campo agentivo, acarretarão transformações no âmbito discursivo.

Se há, de fato, uma alteração ou inovação na forma como se discursa e no modo como tais enunciados são categorizados,

Isso ocorre porque as atividades humanas, segundo o filósofo russo [*Bakhtin*], não são nem totalmente determinadas nem aleatórias. Nelas, estão presentes a recorrência e a contingência. A reiteração possibilita-nos entender as ações e, por conseguinte, agir; a instabilidade permite adaptar suas formas [*de um gênero*] a novas circunstâncias. (FIORIN, 2019, p. 76)

Desse modo, a vida de determinada sociedade e seus campos de ação estão diretamente relacionados à forma como os sujeitos daquela realidade estão condicionados a interpretarem e a se colocarem no mundo. Isto é, como se entendem e se expressam linguisticamente.

Observando essa influência, linguagem, sujeito e sociedade são indissociáveis. Depreende-se isso, pois o indivíduo, ao apresentar necessidades específicas em determinada

circunstância e/ou ao ter distintos recursos linguísticos à sua disposição, reproduzirá, adaptará ou criará uma forma de se posicionar diante do outro, de acordo com a configuração e as demandas da situação na qual ele se insere. Nesse sentido, a sistematização de um conjunto de enunciados como pertencente a um gênero discursivo, firmada a longo prazo, só se dará com a repetição de ocorrências estrutural e contextualmente similares, bem como que designem papéis afins aos indivíduos envolvidos na interação.

No âmbito dos processos de estruturação de um novo gênero discursivo ou de modificação de um gênero discursivo já existente, é importante destacar que, na percepção de Bazerman, esses se dão de formas distintas. No que concerne aos novos gêneros – exemplificados pelo autor a partir da vivência científica de Thomas Edison, que teria influenciado a produção de novos tipos de enunciados –, o teórico aponta que enunciados inéditos se dão em casos pontuais, em contextos em que os sujeitos percebem que há novas maneiras de comunicação disponíveis em determinados campos de ação (BAZERMAN, 2020, p. 160-161). Essa percepção de particularidade se sustenta na ideia de que “[...] os gêneros e os sistemas de atividade dos quais fazem parte fornecem as formas de vida dentro das quais construímos nossas vidas [...]” (BAZERMAN, 1995 *apud* BAZERMAN, 2020, p. 157), o que dificultaria a construção de novas formas de agir, dentro de um contexto previamente agentivo. Já no que se refere à mudança dos gêneros previamente categorizados, o autor utiliza Adam Smith de exemplo, expondo que

[...] Smith trabalhou questões de conhecimento, ordem social, comunicação e seu próprio papel como um filósofo inovador (BAZERMAN, 1994b). Assim reconfigurou sua percepção da paisagem comunicativa e viu novos potenciais para relações e ações sociais através da transformação das formas comunicativas disponíveis. (BAZERMAN, 2020, p. 162)

Bazerman, portanto, defende que as alterações em práticas socialmente institucionalizadas interferem no perceber e no agir dos sujeitos perante ao mundo. E, conseqüentemente, por influência dessas alterações, há mudanças na forma como esses indivíduos se comunicam (BAZERMAN, 2020, p. 161).

Frente às perspectivas de Bakhtin, sob leitura de Fiorin, e Bazerman sobre a relação existente entre gêneros discursivos e sociedade, modernizações na vida social interferem nas formas como os sujeitos se expressam e como interpretam os outros. Nesse sentido, a inclusão de novas ferramentas e os avanços tecnológicos, que impactam a vida em sociedade – pois impactam os campos de ações anteriormente existentes –, também atingem o campo discursivo. A título de exemplo desse fenômeno, é pertinente que se analise, ainda que brevemente, o

advento da tecnologia radiofônica. Com a criação do aparelho e das estações de rádio, gêneros anteriormente existentes são adaptados: as *notícias*, em vez de impressas, tomam formato nas vozes de radialistas. Além disso, surge, como um descolamento das *novelas* e dos *romances provindos de folhetins*<sup>2</sup>, um gênero inédito: as *radionovelas*, que trazem narrativas a partir da interpretação de radialistas, em formato capitular e com a presença de efeitos sonoros. Frente a esta ilustração, é nítido o fato de que a inclusão de novas ferramentas em práticas sociais da vida cotidiana modifica como os sujeitos discursam, uma vez que, considerando o caso mencionado, as notícias transmitidas apenas por ondas sonoras e as radionovelas existem unicamente por conta da tecnologia radiofônica.

Na atualidade, a *internet* – quando comparada a demais mecanismos resultantes da evolução tecno-comunicacional – cumpre, em predominância, este papel de ferramenta modificadora do campo discursivo. A marcante interferência se dá, sobretudo, pelo fato de a *internet* possibilitar o intercâmbio de diversas informações em variados campos da vida humana, a partir de distintas possibilidades de se manipular a palavra. Para que se estabeleça contato com um amigo ou com um familiar, por exemplo, via *WhatsApp*, é possível utilizar *mensagens instantâneas, videochamada ou chamada telefônica*.

A vida em rede virtual – principalmente a partir dos anos 1990, quando esta foi popularizada (SILVA, 2001) – acabou por intensificar, globalizar e virtualizar as atividades sociais, bem como dinamizar as relações humanas. De forma geral, as ações existentes fora das redes foram adaptadas a elas – hoje, não é necessário que o sujeito vá ao banco para checar o extrato de sua conta, basta acessá-lo via aplicativo bancário – e, também, novas práticas e modos de se discursar vieram à tona – como as postagens em redes sociais (os “cibergêneros”, conforme Maingueneau (2015, p. 161)). Resultados da introdução de um mecanismo na sociedade, novos campos de ação se abrem, e estas novas possibilidades agentivas permitem e/ou exigem novas formas de interação (MAINGUENEAU, 2015, p. 159). Nesse contexto de virtualização dos extratos bancários e advento das postagens em *sites* de relacionamentos, ambas as ocorrências se aproximam, respectivamente, de acordo com as observações de Bazerman sobre a alteração de velhos e advento de novos gêneros, aos exemplos encarnados pelas figuras de Adam Smith e Thomas Edison.

---

<sup>2</sup> Para Brum, os gêneros *romance* e *novela* são distintos, apesar de próximos. Segundo o autor, ao comparará-los, “[...] o romance traz um corte mais amplo e vasto da vida, podendo se desenvolver mais minuciosamente e aprofundar os enredos, as características dos personagens e as situações que cada um deles vive” (BRUM, 2008, p. 81).

A grandiosidade, em termos de possibilidades de conexão, e a rapidez do modo como a interação se dá via *internet* revoluciona como os indivíduos se comunicam, pois “[...] as novas tecnologias trazem consigo novas linguagens e novos tipos de texto” (COSCARELLI, 1999, p. 84). Assim, “[...] a linguagem das redes digitais, tanto nos sites de relacionamentos quanto na ação de navegar pelas redes informacionais, é inteiramente nova, trazendo com ela [...] gênero[s] discursivo[s] eminentemente híbrido[s], hipermidiático[s], [que,] portanto, também permitem a criação e a adaptação de gêneros discursivos” (SANTAELLA, 2014, p. 211).

É por conta das múltiplas possibilidades enunciativas propiciadas pela *world wide web* (WWW) que se tem a construção e veiculação de textos multimodais, dado que, conforme Coscarelli,

O texto deixa de ser um todo contíguo (uma unidade formal) de estrutura unicamente linear, quase que unicamente verbal, e passa a ter uma estrutura hierárquica fragmentada, da qual fazem parte ícones, imagens estáticas e/ou animadas e sons. Ou seja, deixa de ser ‘monomídia’ e para *[sic]* a ser multimídia. O texto também sofre modificações na sua estrutura organizacional, que passa de uma seqüência linear definida pelo seu produtor a uma seqüência escolhida pelo leitor. O autor pode sugerir caminhos ao leitor, mas é este quem decide o que ler e em que ordem ler. (COSCARELLI, 1999, p. 84)

Entende-se, dessa maneira, que a possibilidade de novas linguagens serem empregadas ao enunciar, para além da adaptação, também dá abertura para a produção de novos gêneros do discurso, uma vez que as formas de interação se tornam mais maleáveis e múltiplas.

Além disso, vê-se que a pluralidade genérica é efeito destas novas formas de composição textual, dadas as opções de formulação que se tem no que se refere à estrutura e organização de enunciados que, por serem afins, são categorizados como pertencentes a um mesmo gênero do discurso. Essa variabilidade textual permite, frente às considerações de Maingueneau (2015), uma maior circulação de gêneros híbridos, pois além de serem construídos pelo âmbito verbal – heterogêneo por definição, porque “[...] algumas práticas podem se situar na fronteira entre dois deles [*três grandes tipos de gêneros (“autorais”, “rotineiros” e “conversacionais”)*]” (MAINGUENEAU, 2015, p. 109) –, também são estruturados por outros componentes – ou outras mídias, conforme Coscarelli (1999) e Santaella (2014) –, como o aspecto icônico (MAINGUENEAU, 2015, p. 160).

Também, reforçando a indissociabilidade entre sujeito, linguagem e sociedade, é visível que os novos formatos comunicativos imputam uma nova forma de interação entre aqueles que enunciam. Frente à não-linearidade dos textos – influenciada, sobretudo, pelo uso considerável de *links* e *hiperlinks* – textualidade navegante, conforme Maingueneau (2017, p. 154) –, tal qual

pela liberdade de rolagem infinita de tela (*scrolling*) –, o sujeito com quem se comunica passa a ser mais ativo na construção de sentidos de determinado enunciado (SANTAELLA, 2014, p. 215). Desse modo, cabe àquele que pretende ter a atenção do outro se atentar a essa situação ao discursar, “[...] porque o autor não sabe exatamente por que partes do texto o leitor já passou e vai passar, já que ele, o escritor, não mais controla o caminho que o leitor percorre” (COSCARELLI, 1999, p. 86).

É importante ressaltar que, enquanto todas essas alterações e esses adventos ocorrem em virtude da ascensão de um novo campo de ação, observa-se, também, o dismantelamento ou a extinção de determinados gêneros, pois estes acabam por ser inutilizados ou raramente utilizados, devido a outras formas de enunciar que são consideradas comunicativamente mais efetivas. Exemplifica-se esse fato a partir da *carta pessoal*: apesar de ainda ser utilizada, tornou-se rara a sua circulação, porque formas de interagir à distância mais certeiras, do ponto de vista da rapidez, foram desenvolvidas. Do mesmo modo, quase não se ouve falar mais nos *telegramas* – mensagens curtas e rápidas enviadas por correio. Em contrapartida, trocam-se, diariamente, mensagens via aplicativos como *WhatsApp* e *Telegram*: textos curtos, que podem se valer, também, de imagens e/ou sons e que, por conta da *internet*, são trocados de modo quase imediato – o que motiva, inclusive, o nome deste novo gênero: mensagem instantânea.

Na efusão de enunciados e discursos, Bazerman (2020), no capítulo “Gênero e identidade: cidadania na era da internet e na era do capitalismo global”, ao relacionar a vida em rede ao campo político, explica o porquê desta alteração radical – que combina criação, modificação e extinção de gêneros discursivos – ocorrer no campo classificatório. Segundo o autor, o advento de novas formas de comunicação influi na possibilidade de se criar ou recriar a “ecologia” de determinado campo da vida cotidiana – entendendo “ecologia” como o conjunto de gêneros que circulam neste ambiente (BAZERMAN, 2020, p. 179-180). Haja vista que, nessa perspectiva, os gêneros discursivos destinados a determinada área da vida humana são especificados, essa ideia reforça a relação *bakhtiniana* estabelecida entre campos de ação, práticas sociais, enunciação e gêneros discursivos.

No que tange, propriamente, à “ecologia” da *internet*, é interessante analisar os processos de sistematização de um novo gênero discursivo ou modificação de um já existente, pois é nítido que o ambiente virtual abarca novos e velhos gêneros do discurso. Se, por um lado, a WWW instaura novos campos de ações, sendo que esse evento permite e/ou exige a produção de novos enunciados, por outro, esses novos campos acionais também se apropriam de gêneros discursivos que lhes são anteriores e os ressignificam em novo contexto. Por ser veloz em

termos de avanço, essa mesma ferramenta virtual propicia que, dentro desses mesmos sistemas de categorização genérica, haja uma contínua modelação e remodelação dos tipos de enunciados que nela cabem e circulam.

Nessa linha de pensamento, reconhece-se que as incontáveis possibilidades textuais e discursivas viabilizadas pela *internet* – seja, por exemplo, em termos de contexto de produção, suporte, estrutura enunciativa e/ou de recepção – revolucionam o campo genérico. Todavia, a liberdade enunciativa também faz com que os supostos limites entre os gêneros sejam mais opacos. O hibridismo discursivo passa a ser mais marcado, o que dificulta, muitas vezes, a categorização de determinado texto como pertencente a um gênero discursivo, assim como prejudica um suposto controle de quais desses estão em circulação. Como afirma Maingueneau,

Nos *sites* da Web, a própria identidade de um enunciado é problemática. O que aparece na tela só define um estado transitório. Em função das restrições que variam segundo o tipo de *site* de que se trate, os conteúdos dos módulos podem ser renovados a todo momento, cada um segundo seu ritmo, fazendo vacilar uma das condições implícitas do que tradicionalmente chamamos de texto: a estabilidade. (MAINGUENEAU, 2015, p. 163-164 – grifos do autor)

Aqui, é frutífero mencionar a comparação do mesmo autor entre a “generacidade clássica” e a “generacidade *web*”. Enquanto a primeira “[...] se apoia sobre a cartografia das atividades verbais: há tipos de discurso e, no interior dessas instituições, falas bem distintas” (MAINGUENEAU, 2017, p. 157), a segunda, por propiciar a “[...] diversificação dos domínios da fala” (*ibidem*, p. 157), normalmente, mixa tais aspectos (isto é, os tipos de discurso e as distintas falas).

Frente a isso e considerando a descentralização do texto, em termos de linearidade, devido ao uso de *links* e *hiperlinks*, bem como a possibilidade de uma tessitura multimodal, destaca-se que a *web* potencializa a circulação de hipergêneros. Assim, desfoca-se do sistema genérico clássico, que possui o contexto linguístico-comunicacional (a *cena genérica* – parte da *cena de enunciação*<sup>3</sup> –, como denomina Maingueneau) em destaque, enquanto valoriza-se a forma de composição deste enunciado – ou seja, os recursos e as operações que são utilizados para a elaboração de um texto (ou a *cenografia* – também parte da *cena de enunciação* –, conforme Maingueneau). A partir da consciência de tal noção, entende-se que

Na maior parte dos *sites*, uma página da tela não é *um* texto, mas um mosaico de módulos, heterogêneos do ponto de vista enunciativo e modal: sinais, diagramas, propagandas, começos de artigos, *slogans*, vídeos... Bem frequentemente, esses

---

<sup>3</sup> A *cena de enunciação*, conforme Maingueneau (2004; 2015), é composta por três esferas: *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*. As três representam, respectivamente, o contexto em que determinado enunciado circula, a qual gênero discursivo este enunciado pertence/se aproxima, e como este enunciado é construído, em termos de seus contornos e de suas particularidades.

módulos não são textos, nem mesmo fragmentos de textos autossuficientes, mas espécies de portas que, num clique, podem dar acesso a outros espaços [...] [e, por consequência, a enunciados] (MAINGUENEAU, 2015, p. 163 – grifos do autor)

Nesse sentido, *sites*, tal qual os jornais – para se abordar algo que também circula fora da *internet* –, são hipergêneros. Essa designação se dá não só porque um *site* suporta pequenos e distintos textos, mas também porque existem diferentes tipos de *sites*, que abrigam, conseqüentemente, múltiplos enunciados e, assim, variados gêneros discursivos (MAINGUENEAU, 2015, p. 163-164). A fim de explicação, elucida-se que esta última situação se assemelha à carta: há diferentes tipos de cartas, que abrigam, conseqüentemente, múltiplos enunciados e, assim, variados (sub)gêneros discursivos.

À guisa de conclusão, a *internet*, uma das ferramentas que mais modifica, na atualidade, as atividades sociais, revoluciona, em massa, a “ecologia” (BAZERMAN, 2020) de diversos campos acionais. A efusão genérica motivada por tal interferência e propiciada pela introdução e pelo desenvolvimento da vida digital ocorre em cadeia, uma vez que as múltiplas possibilidades em produzir e decodificar um texto fazem com que a noção de enunciado seja renovada e, conseqüentemente, haja mudanças no modo como estes enunciados são classificados. Nesse contexto, a multimodalidade e a não-linearidade interpretativa, como apontam Coscarelli (1999) e Santaella (2014), fazem com que essa visão clássica de enunciado seja alterada, tornando-o mais abrangente. Como consequência dessa transformação, há mudanças na forma como os indivíduos se comunicam, sendo possível observar essas alterações ao se analisar quais são e como os gêneros discursivos circulam em rede.

Do ponto de vista da classificação dos gêneros, além do aumento no número de categorias em uso, vê-se, também, a recorrência de gêneros híbridos e hipergêneros. No contexto em análise, enquanto o hibridismo é resultado da possibilidade de formulação de um tipo de enunciado, devido à multimodalidade e à descentralização textual, associando diferentes formas genéricas, o hipergênero se sustenta na conjunção de textos categoricamente distintos, mas que, em alguma medida, aproximam-se, o que possibilita que sejam agrupados por um grande gênero, como exemplificado pela configuração de um *site*, conforme Maingueneau (2015).

No entanto, também é importante que se pontue o outro lado da moeda que acomete as categorias genéricas frente à virtualidade: apesar da modificação do que se tem como enunciado privilegiar uma comunicação mais variada e efetiva, avolumando os gêneros em circulação no meio digital, tem-se a criação de limites mais opacos entre as categorias genéricas. Isso significa

que tentar diferir e classificar enunciados, além de sistematizar gêneros discursivos adaptados à *web* e/ou cibergêneros, tende a ser mais dificultoso, o que pode ser agravado, ainda, pela rapidez da *internet* e a consequente inconstância dos textos que nela transitam.

De qualquer modo, considerando o exposto aqui, no que concerne às referências e ideias levantadas, fato é que há uma relação indissociável entre linguagem, sujeito e sociedade, como depreende-se de Bakhtin, na leitura de Fiorin (2019). Em síntese, os impactos na estrutura social, como o causado por uma nova ferramenta tecnológica, tal como a *internet*, interferem na movimentação de campos de ações já existentes ou na criação de novos. Essas intercepções, conseqüentemente, afetam a forma como os sujeitos se colocam e interpretam o mundo, uma vez que alteram o modo como enunciam. Modificam, portanto, a “ecologia” dos campos acionais relacionados à vida cotidiana. Nessa situação de alterações quanto à manipulação da palavra, observa-se tanto a circulação de novos, como a adaptação ou o apagamento dos velhos gêneros. E, frente a um novo contexto, as categorias discursivas de maior trânsito serão aquelas que propiciarão uma comunicação mais efetiva – isto é, categorias que sejam e estejam mais adequadas às necessidades dos sujeitos daquela realidade.

### 1.3. Gêneros discursivos e entretenimento: focalizando o gênero *série*

A *internet*, ao privilegiar múltiplas formas de produção discursiva, interfere no modo como os indivíduos enunciam e, portanto, na forma como se comunicam. Como discutido anteriormente, os impactos da ferramenta, ao mesmo tempo em que acometem a “ecologia” (BAZERMAN, 2020) de diversos campos de ação, também influem na criação de possibilidades agentivas, o que motiva a produção de discursos que supram as necessidades dos sujeitos nesses novos contextos. Nessa perspectiva, ressalta-se, dentre os diversos setores da vida cotidiana afetados pela *internet*, o entretenimento. Mas, haja vista que o conceito de diversão está relacionado à cultura<sup>4</sup>, antes que se comente especificamente sobre *internet* e entretenimento, é necessário focalizar brevemente a ligação existente entre capitalismo e

---

<sup>4</sup> Aqui, entende-se “cultura” nas seguintes acepções, conforme o dicionário *Aulete Digital*: “[...] 6. Conjunto de costumes predominantes num grupo ou classe social [...]; 7. **Antr.** Tudo o que caracteriza uma sociedade qualquer, compreendendo sua linguagem, suas técnicas, artefatos, alimentos, costumes, mitos, padrões estéticos e éticos [...]; 8. Panorama de um país no que se refere ao movimento da criação e divulgação das artes, da ciência e das instituições a elas concernentes [...]; 9. **Antr.** Conjunto dos valores intelectuais e morais, das tradições e costumes de um povo, nação, lugar ou período específico [...]”.

## Indústria Cultural.

Em uma sociedade movida pelo capital, que incorpora o preceito de que o trabalho dignifica o homem, uma vez que possibilita o poder de compra, a distração é importante para que os sujeitos usufruam de seus momentos de descanso, para que, depois, sejam produtivos novamente. Consequente a isso, a alta demanda por atividades que promovam o lazer faz com que distintas formas de entretenimento sejam desenvolvidas. Essas, imersas em um sistema que visa à venda e ao consumo, a partir do livre mercado e da competição mercadológica, passam a ser considerados produtos. Assim, busca-se avolumar a fabricação dos bens mais procurados pelos consumidores, para que se obtenha, certamente, o lucro. Cria-se, portanto, na conjuntura da Indústria Cultural, a massificação do entretenimento.

Nesse contexto, a *internet*, que propicia tecnologicamente novas formas de produzir, distribuir e acessar objetos culturais, amplifica as possibilidades de venda e consumo de serviços que se relacionam ao entretenimento. E, se existe procura por esses novos produtos, há organizações que têm o lazer como foco comercial e que oferecem o que os consumidores buscam. As empresas, assim, acabam por competir por visibilidade no mercado *online*, o que lhes garante público e, conseqüentemente, lucro nos investimentos realizados em tal nicho.

Frente a essa situação de combate, entende-se, considerando a relação existente entre *internet*, entretenimento e consumo, a explosão, por exemplo, de serviços que possibilitam a visualização de *filmes* e *séries* quando e onde o consumidor quiser – por demanda<sup>5</sup> –, através de plataformas que permitem que seus usuários usufruam desses objetos sem a necessidade de baixá-los<sup>6</sup>. Esta ebulição nada mais é do que resultado de uma competição mercadológica no ambiente virtual, pois, ao verem o sucesso no mercado da precursora *Netflix* – conforme Paglione (2019, p. 25) –, diversas empresas começaram a ofertar serviços similares aos seus, como *Amazon Prime Video*, *Disney+* e *HBO Max*. Além dessas, é interessante ressaltar que as empresas televisivas de canais abertos, como *Globo* e *Record*, também se renderam à tendência da disponibilização de conteúdos *on demand* – o que sugere o desejo de não ficarem para trás no mercado, considerando as novas concorrentes – e criaram o *Globo Play* e o *Play Plus*, respectivamente.

Como as mudanças nas esferas da vida cotidiana impactam o campo discursivo, conforme discutido anteriormente, é certo que o estabelecimento em massa desse tipo de oferta

---

<sup>5</sup> *On demand*, em Inglês.

<sup>6</sup> *Streaming*, em Inglês.

culminou em mudanças na forma de produção e consumo de enunciados provenientes da esfera do entretenimento, como filmes e séries. Nesse percurso, focalizando o gênero discursivo *série*, a ser contemplado por este trabalho, vê-se que, se esse tipo de programa, antes, era alocado nas grades dos canais de televisão em dia e horários marcados, agora, passa a ser elaborado, disponibilizado e recebido de um novo modo (PAGLIONE, 2019, p. 24). A partir desse fato, é interessante, neste momento, discutir quais são as configurações desse gênero discursivo na atualidade. Para tanto, observa-se ser necessário, antes, desenvolver um pequeno percurso histórico sobre os processos que precedem a configuração atual do gênero em questão. A seguir, portanto, este percurso de formação será abordado – ainda que brevemente – e as características do funcionamento discursivo do que se identifica, na atualidade, como o gênero *série*, serão exploradas.

### **1.3.1. *Um rápido panorama: a serialização dos folhetins às séries on demand***

A popularidade e grande circulação de produtos audiovisuais no presente, propiciada pela grande ebulição dos serviços de exibição *on demand*, faz pensar que a consolidação do gênero *série* é recente. No entanto, ao se observar a categoria, vê-se que sua origem está relacionada a gêneros que lhes são anteriores, sendo esses resultantes do impacto, em diferentes períodos da História, da introdução e do progresso de novas tecnologias no meio social. O barateamento de peças impressas, o desenvolvimento do rádio, a popularização do cinema, a democratização do acesso à televisão e a expansão da *internet* são marcos que influíram para que o gênero *série*, na atualidade, se estabelecesse como tal, dado que a classe é impactada, discursiva e/ou historicamente, por *romances* e *novelas* folhetinescas, *radionovelas*, *filmes* e *telenovelas*.

Para que os princípios da configuração atual do gênero *série* sejam entendidos, é pertinente relacioná-lo e o aproximá-lo aos gêneros romance, novela, radionovela e telenovela. Apesar de cada um deles possuir as suas próprias particularidades no que concerne ao funcionamento e à estrutura discursiva, essas categorias se assemelham, uma vez que, no geral, os enunciados categorizados como pertencentes a tais gêneros constituem histórias (enredos) a partir de fragmentos narrativos (MOREIRA, 2013, p. 7). As referidas classes, desse modo, relacionam-se e aproximam-se porque têm seus textos marcados pela *serialização*. Essa característica diz respeito à ação ou ao resultado dos enunciados desses gêneros serem dispostos

em série, conforme as acepções contidas no dicionário *Aulete Digital*.

O fenômeno da serialização, de acordo com Vilches (1984, p. 57-70), na leitura de Moreira, é definido como o estabelecimento de

[...] um conjunto de seqüências sintagmáticas baseadas na alternância desigual: cada novo episódio reproduz um conjunto de elementos já conhecidos e que, portanto, já fazem parte do repertório do receptor, ao mesmo tempo em que introduz algumas variantes incluindo elementos novos. (MOREIRA, 2007, p. 8)

Com isso, percebe-se que enunciados serializados apresentam um sequenciamento que, além de possibilitar a continuidade do que está sendo retratado, permite a existência de múltiplas narrativas em um mesmo texto (DUGNANI, 2017, p. 123), uma macro – como o enredo de um romance, ou a trama desenvolvida em uma série – e outras micro – como o que é contado em cada capítulo de um romance, ou o que é desenvolvido em cada um dos episódios de uma série, porque se assume que

[...] cada episódio é, em si, um produto. Uma narrativa que traz em si mesma começo, meio e fim, com seu clímax próprio. Num único capítulo, podemos perceber os elementos principais do todo: o gênero, o tom, a essência dos personagens, a identidade visual e os processos básicos daquele discurso. (MOREIRA, 2013, p. 8)

Em enunciados classificados como provenientes dos gêneros romance, novela, radionovela, telenovela ou série, portanto, novas informações são associadas às suas antecessoras (micronarrativas), em um processo de autorreferência (MOREIRA, 2013, p. 8), compondo um todo (macronarrativa). Nota-se, então, que os receptores de textos serializados conseguem compreender o que ocorre nos objetos que consomem, pois os pequenos enlaces das histórias são costurados, formando grandes colchas de retalhos: o enredo apresentado por cada título. Sobre isso, na visão de Thompson (2011), citado por Moreira (2013, p. 7), textos compostos parte a parte são “narrativas em progresso”, haja vista que são construídos por excertos: moldam-se, como um todo, capítulo a capítulo; episódio a episódio.

Considerando o que seriam as narrativas serializadas, tal qual aponta Torres (2012, p. 1) sobre o gênero telenovela – “o nascimento da telenovela ficou destinado no dia 19 de Junho de 1842 – cerca de um século antes de aparecer a televisão” –, o surgimento do gênero série também se deu antes da existência das televisões e dos computadores. A ideia pode ser aplicada a essa classe, pois se compreende que a consolidação da série como uma categoria que apresenta, como enunciados, narrativas serializadas, dependeu do desenvolvimento dessa característica em gêneros que lhes são anteriores. Do ponto de vista de Moreira,

Desde os primeiros folhetins até as narrativas transmidiáticas *[sic]*, passando pelos radiodramas, revistas *pulp*, quadrinhos e séries de tv, a narrativa seriada vem evoluindo, capítulo a capítulo. Adequando-se à *[sic]* novas tecnologias e modos de

leitura, as narrativas em série nos mantém [*sic*] grudados às páginas e *frames* durante meses ou anos, acompanhando suas peripécias e descobertas e nos deixando levar pelas páginas ou pela fila do *Netflix*. (MOREIRA, 2013, p. 8 – grifos do autor)

Tendo esse aspecto em vista, para que melhor se compreenda a configuração atual do gênero discursivo em estudo, pretende-se traçar um percurso dos folhetins às telas de computadores, com foco nos gêneros que possuem a serialização como característica, a fim de que sejam verificados os impactos desses na categoria série.

Como o percurso aqui pretendido se inicia com os *folhetins*, pontua-se que sua popularização em países europeus se deu no século XIX, em uma época marcada pela industrialização e em um contexto em que se criava uma população leitora, consequência da difusão da alfabetização (ALVIM, 2008 *apud* PAGLIONE, 2019, p. 29). Nesse sentido, o desenvolvimento do maquinário e barateamento de materiais impressos, além da grande procura, pela população, por conteúdos informativos e de entretenimento, fizeram com que a imprensa se fortalecesse, tornando o jornal o meio de comunicação massivo da época. Consequente a esses processos e a essa busca, houve a criação dos folhetins, inicialmente apresentados como uma sessão de entretenimento nos informativos diários (PAGLIONE, 2019, p. 29).

O sucesso dos folhetins, que comportavam novelas e romances, conforme Torres, deu-se em virtude de tais materiais estarem associados ao consumo de massas, pois

Submetido às regras da indústria na forma, no estilo e também nos conteúdos para conquistar o maior número de leitores, o folhetim encontrava nos primeiros media de massas as três condições para se realizar: uma economia de mercado, uma tecnologia de comunicação e o reconhecimento de que a própria narrativa era uma mercadoria: a fidelidade do leitor à narrativa significava fidelidade ao produto. (TORRES, 2012, p. 7)

O êxito desse tipo de publicação entre a população era motivado, portanto, pelo barateamento dos materiais para a produção de impressos, além de sua popularidade perante à sociedade da época – em razão da curiosidade pelos desdobramentos das histórias e do atendimento às expectativas dos leitores em tais narrativas. Ao mesmo tempo em que o formato capitular dos folhetins possibilitava a construção narrativa excerto por excerto, viabilizava, também, o engajamento dos consumidores que se interessavam pela continuação da novela ou do romance retratado na edição folhetinesca do dia. Paglione (2019, p. 30) nomeia essa fragmentação narrativa como estética do corte – sendo esse efeito observado, também, nas séries da atualidade, pois os episódios, no geral, finalizados em algum momento impactante da narrativa (BRUM, 2008, p. 67), estabelecem um gancho para a sua continuação, o que deixa o espectador ansioso para assistir ao episódio seguinte. Além disso, a partir da mesma

consideração de Torres (2012, p. 7), era possível, conforme a recepção de cada edição folhetinesca, alterar a história premeditada de acordo com as expectativas do público – o que, novamente, impulsionava a venda desses materiais. Nesse sentido, o modelo adotado era replicado em massa às massas, dado que a grande triagem de impressos era consequência da considerável demanda por esse tipo de literatura, por parte das classes trabalhadoras.

Além dos aspectos anteriormente apontados, a reprodutibilidade desses impressos e o aproveitamento, muitas vezes, de estruturas narrativas de um título de sucesso para outro – como as que retratam o “[...] reconhecimento de filhos extraviados e de pais perdidos, com pobres e ricos cruzando-se num amor talvez não impossível ou num ódio talvez abatível” (TORRES, 2012, p. 6-7) – fazem com que se perceba a associação existente entre as novelas e os romances provindos dos folhetins e a Indústria Cultural. Sobre isso, Moreira aponta que:

Durante o século XIX, os meios de comunicação de massa trouxeram consigo a possibilidade da cópia ilimitada. O valor da autoria, uma obra original e única, foi confrontado com a era da reprodutibilidade técnica. [...] A arte volta-se para a série, desta vez seguindo regras de gêneros populares. Os romances policiais, as *space operas* e o romance de fantasia *pulp* desenharam suas narrativas combinando os mesmos elementos de diversas maneiras. (MOREIRA, 2013, p. 3 – grifos do autor)

Nesse sentido, contemplando a literatura que se dava em contexto jornalístico, mais uma tendência associada às narrativas serializadas da atualidade é percebida, já que, a partir da possibilidade de se (re)produzir a arte de modo industrial, “obras de entretenimento, dentro desse sistema [*Indústria Cultural*], passaram a ser produzidas ‘em série’, ou seja, em grande quantidade e de maneira padronizada” (MOREIRA, 2013, p. 3).

Diferentemente do que ocorreu nos países europeus, no Brasil, as narrativas folhetinescas eram primeiramente publicadas em volumes únicos, para, depois, caso fizessem sucesso, serem fragmentadas nos folhetins (BRUM, 2008, p. 83-84). Ademais, os materiais impressos eram destinados à elite, uma vez que, além das diferenças existentes entre a indústria literária europeia e a brasileira, o letramento da população e a popularização dos jornais no país sul-americano só ocorreram a partir do final do século XIX (BRUM, 2008, p. 83).

Conforme a imprensa ia se aprimorando, outras narrativas seriadas vieram à tona: como as *histórias em quadrinhos* (BRUM, 2008, p. 28-34) e as *fotonovelas* (TORRES, 2012, p. 12) – organizadas quadro a quadro e foto a foto, respectivamente. Apesar desses gêneros não serem explorados neste trabalho, considera-se importante citá-los. Posto isso, agora coloca-se em foco as radionovelas, entendidas como desdobramentos das novelas provindas dos folhetins – pois, apesar de serem transmitidas a partir das vozes de radialistas, perpetuavam a serialização; o que

possibilitou, inclusive, a apropriação e a adaptação de algumas das narrativas folhetinescas, como exemplifica Torres (2012, p. 13-14), ao citar o título português *As Pupilas do Senhor Reitor*.

A popularização do rádio se deu por volta de 1930 (PAGLIONE, 2019, p. 32), quando o aparelho começou a ser utilizado massivamente, garantindo a informação e o entretenimento das sociedades da época (PAGLIONE, 2019, p. 31). A inovação provinda com tal advento fez com que o acesso ao lazer e aos acontecimentos diários se tornassem atividades mais coletivas nos contextos familiar e fabril, pois o rádio, agora nas salas das casas e nos salões das fábricas, ocupava um lugar central (BRUM, 2008, p. 39).

O aparelho, no que concerne ao lazer, pouco a pouco foi dominado por *soap operas* e radionovelas<sup>7</sup>. Os programas pertencentes a ambos os gêneros, em origem, eram patrocinados por empresas de higiene e beleza – como *Colgate*, *Lever Brother* e *Procter & Gamble* –, que possuíam influência em como eles eram apresentados. O impacto da indústria era tão expressivo, que motivou, em um dos casos, o nome do gênero: *soap opera* (TORRES, 2012, p. 12).

Essa notável interferência existente no campo radiofônico perdura em algumas das narrativas serializadas da atualidade, já que essas também incorporam a promoção de produtos interna e externamente ao seu enredo. Internamente, é possível visualizar esses anúncios de forma direta – como a menção a um produto/uma marca em cena –, ou indireta – como a exibição de um produto/uma logomarca em cena. Já externamente, vê-se isso nos intervalos comerciais das telenovelas e no início de exibições em serviços *on demand*, como na plataforma *Amazon Prime Video*. A partir daí, percebe-se que esse elo entre patrocinadores e entretenimento, dos rádios aos dias de hoje, muitas vezes sustenta a viabilidade de narrativas sequenciadas serem desenvolvidas e continuadas, haja vista que muitas só são produzidas justamente porque recebem esses investimentos, que acabam por custeá-las.

Voltando ao percurso traçado até aqui, além do rádio, o cinema estadunidense também foi importante para a consolidação das séries, apesar de muitas longas-metragens não serem

---

<sup>7</sup> Conforme Brum (2008, p. 88), a diferença entre radionovelas e *soap operas* consiste no fato de as radionovelas apresentarem um enredo linear, com início, meio e fim, enquanto as *soap operas*, apesar de apresentarem uma trama comum – mesmos personagens, com as mesmas características, circulando nos mesmos espaços –, que servirá como guia para os episódios, exibem narrativas independentes a cada edição (*ibidem*, p. 42). Além disso, “óperas de sabão” são produzidas enquanto fizerem sucesso entre ouvintes (*ibidem*, p. 89), diferentemente das radionovelas, que possuem data para serem finalizadas. Torres (2012, p. 14), por sua vez, estabelece outra noção, que pode ser adicionada às considerações de Brum: radionovelas são uma espécie de adaptação latino-americana das *soap operas* estadunidenses.

serializados na atual conjuntura<sup>8</sup>. A exibição cinematográfica permitiu o nascimento dos seriados<sup>9</sup> por volta de 1910, quando filmes extensos eram divididos, visto que “[...] as salas de cinema – conhecidas como *nickedeons* – eram muito pequenas, com bancos sem encosto, o que gerava incômodo ao espectador quando o filme tinha uma duração mais longa” (MOREIRA, 2007, p. 7 – grifos da autora). Aos “curtas” resultados dessa divisão, Brum (2008, p. 34) concede o título de embriões dos seriados televisivos, porque, segundo o autor, com a intenção de que o público retornasse para assistir às partes subsequentes do filme recortado, eram estabelecidos finais abertos (ganchos) – o que pode ser percebido nas séries da atualidade, já que seus episódios costumam ser fechados de modo impactante, na intenção de estimular o espectador a se interessar pelo que ocorrerá em breve (BRUM, 2008, p. 67).

Após o cinema e o rádio, influenciada por ambas as tecnologias, surge a televisão. Popularizada a partir dos anos 1950, as impressões deixadas pelas ferramentas que lhe antecederam impactaram o formato de suas produções – pois os aparelhos trouxeram “[...] a linguagem cinematográfica para dentro da residência” (QUIRINO, 2019, p. 46) – e também influíram para que os primeiros *shows* exibidos nela fossem *soap operas* e telenovelas – muitos dos títulos já apresentados em contexto radiofônico (BRUM, 2008, p. 44), tal qual ocorreu com a popularização dos rádios, quando narrativas folhetinescas foram adaptadas ao formato audível. Além disso, esses programas audiovisuais, como as radionovelas e *soap operas*, também foram inicialmente patrocinados por empresas de beleza e higiene (BRUM, 2008, p. 87-88).

O advento de outros tipos de programas se deu posteriormente – como os seriados estadunidenses –, à medida que as telas foram obtidas por um número maior de pessoas. A princípio, conforme Paglione (2019 p. 34), ao citar Briggs e Burk (2004), a maioria desses programas apresentavam estruturas estereotipadas, “[...] sempre com o intuito de ganhar cada vez mais uma audiência de massa [...]”. Todavia, considerando que “[...] o espectador possuía em sua sala de estar um aparelho que era compartilhado com toda família, sendo momento único para todos sentarem e assistirem a um programa” (STRECK, 2017, p. 50-51), entende-se que, para conseguirem atingir o grande público, as emissoras deveriam se preocupar em apresentar programas que atingissem distintas faixas etárias, o que influenciaria em uma

---

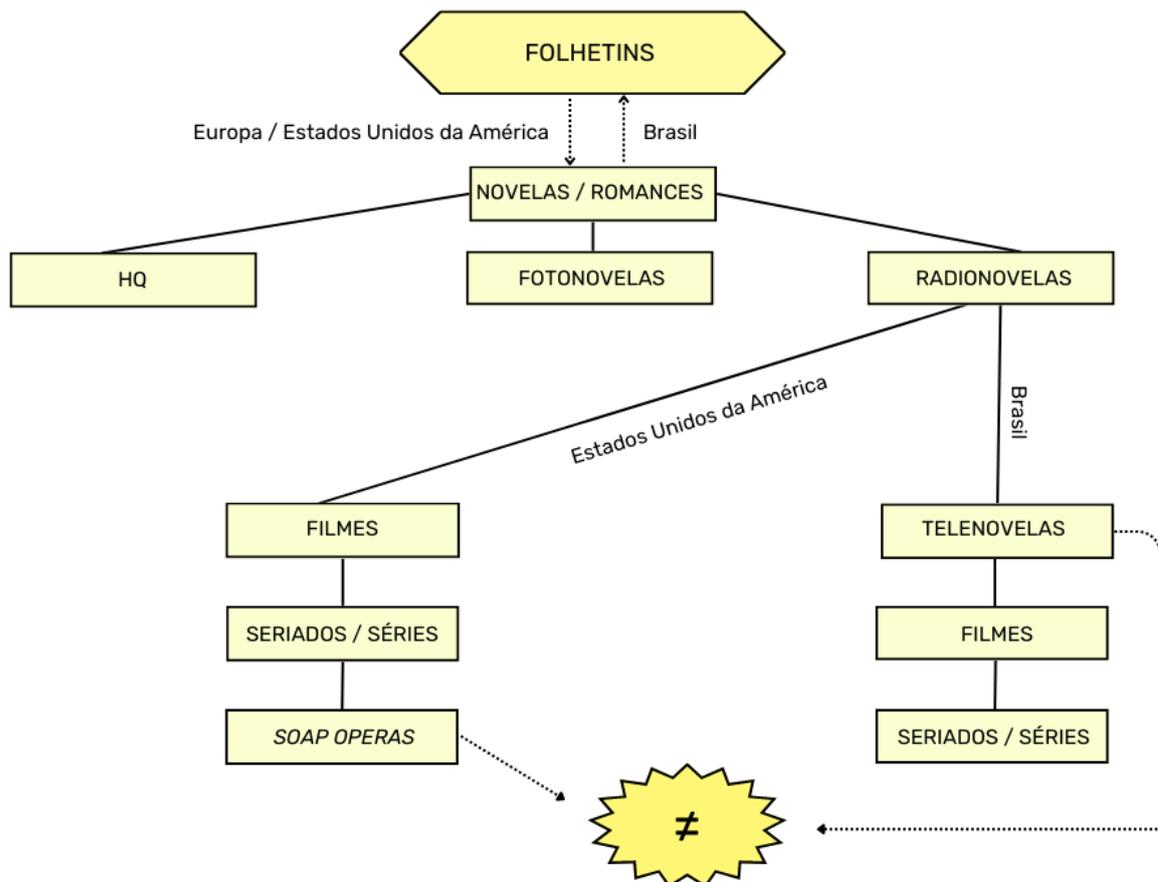
<sup>8</sup> Filmes que possuem sequências, como as franquias *Harry Potter* e *Jogos Vorazes*, no entanto, podem ser vistos como narrativas serializadas.

<sup>9</sup> Nas vezes que se utiliza, a partir desse ponto, a nomenclatura “seriado”, tem-se a intenção condizer com as referências citadas, haja vista que existem diferenças entre série e seriado, que serão exploradas posteriormente.

recepção positiva da audiência quanto à grade televisiva ofertada.

Posteriormente, acompanhadas das mudanças motivadas pela sociedade, as evoluções da televisão e/ou associadas a ela – como o videoteipe (que possibilitou a realização de programas gravados); as telas coloridas; o controle remoto; a criação de canais fechados; a criação da fita VHS e do disco DVD, além de seus aparelhos leitores; dentre outras –, mudaram não só o dispositivo, ou o modo como os indivíduos lidavam com o eletrônico, mas também alteraram a forma como o entretenimento era produzido e consumido. De acordo com os apontamentos de Streck (2017), a cada transformação que impactava o aparelho – incluindo a popularização dos televisores –, o ato de se assistir à televisão se tornava cada vez mais individualizado, pois as TVs conquistavam mais espaços nas casas, e os programas exibidos se tornavam mais nichados.

Diagrama 1 – Desenvolvimento dos gêneros serializados



Fonte: autoria própria.

Enquanto nos Estados Unidos da América havia um investimento massivo nas séries, no Brasil, apostou-se principalmente nas telenovelas (Diagrama 1). A ascensão das telenovelas brasileiras, o que Brum (2008, p. 100-102) define como “revolução” – visto que as primeiras foram marcadas pelo uso de títulos e temas estrangeiros, improvisado e falta de divisão de tarefas entre os que trabalhavam na área –, ocorreu os anos 1960, tempo marcado pela ditadura militar. Sobre esse período, Santos (2003, p. 4) afirma que, ao representarem o Brasil, as telenovelas tomaram o papel dos filmes.

Nesse contexto, ao mesmo tempo que não incentivavam o desenvolvimento do cinema brasileiro, de forma que campo sofria com “[...] constantes cortes de financiamento, desestímulo à produção industrial e censura no tratamento dos temas [...]” (SANTOS, 2003, p. 3), os militares investiam na televisão, com a intenção de aumentarem “[...] seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas” (HAMBURGUER, 1998, p. 42 *apud* SANTOS, 2003, p. 3). Dentro desses termos, estabeleceu-se um imaginário sobre o país e sua identidade nacional, a partir das telenovelas.

Mais tarde, “[...] com o processo de abertura política, a novela assumiu os debates públicos dos contextos da política nacional e deu visibilidade a diversas discussões de âmbito social” (SANTOS, 2003, p. 4), tornando-se um símbolo da nação. Considerando essa visibilidade, é importante comentar que o “[...] o seriado demorou para conquistar seu lugar frente a um público habituado às novelas [...]” (PAGLIONE, 2019, p. 22), o que explica o motivo das séries, nas grades de emissoras abertas no Brasil, serem exibidas, por muito tempo, em um horário posterior ao nobre. Todavia, mesmo com tais dificuldades, as séries “[...] vem *[sic]* ganhando mais adeptos no contexto brasileiro a partir de produções nacionais e telespectadores consumidores de entretenimento da indústria norte americana *[sic]*” (PAGLIONE, 2019, p. 22), sobretudo quando os impactos instaurados pela popularização da *internet* são vislumbrados – principal difusora de tais objetos audiovisuais no Brasil, conforme Silva (2014).

Chega-se, assim, ao ponto final do percurso pretendido nesta seção: as telas de computadores. Antes que se disserte sobre a relação entre séries e *internet*, no entanto, convém esclarecer que são entendidos, por “computador”, os instrumentos que permitem o acesso à *internet*, seja *smartphone*, *tablet*, *notebook*, etc.

É certo que a virtualidade acessada através dos computadores facilitou o alcance ao entretenimento, uma vez que encurtou a distância existente entre produto e consumidor. Assim, se antes era necessário esperar pelo lançamento de um título em um canal de televisão, agora basta baixá-lo, assisti-lo *online*, ou acessá-lo em um dos serviços de *streaming* que dispõe de tal título em seu catálogo (PAGLIONE, 2019, p. 21).

Consequente a isso, o modo como os sujeitos se relacionam com os objetos audiovisuais de entretenimento também é modificado, já que é possível acessá-los

[...] a qualquer momento, de forma individual, podendo o usuário escolher seu tempo e momento para assistir. Não mais depende de estar em alguma localidade específica e muito menos de alguma mídia física (como CD ou DVD), bastando a assinatura, a conexão e o comando com os dedos. (STRECK, 2017, p. 54)

Nesse sentido, no que concerne às séries, tal alcance facilitado propiciou a sua difusão e o seu consumo, o que foi visto pelas empresas que ofertam tais objetos por demanda como uma oportunidade de mercado: em vez de comprarem de outras companhias, passaram a produzir os seus próprios conteúdos<sup>10</sup>.

Percebe-se, com isso, na atualidade, uma indústria global bastante expressiva no que se refere às séries, pois, pela quantidade de materiais disponíveis “[...] o espectador-usuário facilmente entra no estado de maratona, assistindo a diversos episódios em um só dia” (STRECK, 2017, p. 54). Esse fluxo de consumo acaba por interferir na produção de novas narrativas, haja vista que a quantidade de tramas ofertada é ditada pelo mercado, já que essas novas produtoras coletam dados e constroem seus títulos com base nas preferências de seus assinantes (STRECK, 2017, p. 54) – o que influencia, também, na decisão de quais séries serão renovadas (isto é, se terão mais uma temporada produzida).

Portanto, a categoria em foco está intrinsecamente relacionada ao mercado do entretenimento, uma vez que são disponibilizadas séries extremamente nichadas – o que influi para que se conquiste diferentes públicos – e são construídos enunciados altamente reproduzíveis – de forma que títulos de sucesso podem ter a sua estrutura narrativa replicada em novos enredos. Ademais, o gênero em questão, ao seu modo, produz textos em que as narrativas se estruturam de maneira sequenciada, a partir da autorreferência, o que significa que o arco<sup>11</sup> de uma temporada é construído por seus episódios. Esses segmentos de história, por

---

<sup>10</sup> Frente a essa conjuntura, ressalta-se também que empresas brasileiras de televisão – produtoras de telenovelas –, como a *Globo*, também passaram a investir – massivamente – em títulos próprios que compõem os catálogos de seus *streamings*.

<sup>11</sup> Conforme Paglione (2019), o arco narrativo é “[...] sequência de episódios que seguem a mesma história dentro de uma temporada [...]” (p. 49).

sua vez, são categoricamente finalizados por cortes estratégicos, que criam ganchos para o que virá em seguida, pois, já que se objetiva prender a atenção do espectador e instigá-lo a acompanhar os desdobramentos da narrativa, é o final aberto dos episódios que garante o sucesso da série.

À guisa de conclusão, apesar de associadas ao gênero série, esclarece-se que tais características não são exclusivas da classe em questão: impactam outros gêneros, que se consolidaram na História, frente a diversas evoluções tecnológicas – do barateamento de impressos à democratização do acesso à televisão. Com isso, analisa-se que o gênero em foco, apesar de ser amplamente difundido na atualidade, em virtude da *internet*, não é uma categoria firmada recentemente. Mostra-se, na verdade, como um herdeiro que, além de suas próprias características no que se refere ao seu funcionamento discursivo – aspecto a ser explorado no próximo tópico –, também perpetua marcas de gêneros que lhe antecedem, sendo a serialização a principal delas.

### 1.3.2. *Buscando definições: o gênero série*

De acordo com o que foi discutido nas seções anteriores, enunciados imersos na esfera do entretenimento, por se situarem nesse contexto e por circularem através de canais específicos – como emissoras televisivas e serviços de assinatura –, normalmente possuem características comuns, já que essas podem ser ditadas pela conjuntura em que os textos são produzidos e pela forma como são veiculados. Consequente a isso, os gêneros do discurso que abrigam tais enunciados também são aproximados, o que pode fazer com que esses, em alguma medida, assemelhem-se. Assim, para que se possa compreender o funcionamento discursivo do gênero *série*, ao longo deste tópico, serão estabelecidas comparações entre a categoria em foco e outras que se aproximam dela.

A priori, é essencial estipular algumas diferenças essenciais entre *série* e *seriado*, pois, como são categorias bem próximas, comumente são confundidas. Moreira (2007, p. 8), ao dissertar sobre as “narrativas seriadas de televisão” – ou, ainda, *serializadas* –, estabelece três tipos principais de enunciados, sendo que esses são pautados em “[...] uma dinâmica que brota da relação entre elementos invariantes e variáveis, inaugurando uma ‘estética da repetição’ [...]”

(CALABRESE, 1987, p. 44 *apud* MOREIRA, 2007, p. 8)<sup>12</sup>. Desse modo, a autora indica a existência de três conjuntos de textos: (a) os que variam em torno de um eixo temático; (b) os que transfiguram seus elementos narrativos; e (c) os que entrelaçam situações narrativas diversas – sendo que esses agrupamentos podem abrigar enunciados de diferentes gêneros. Considerando tais conjuntos, percebe-se que enquanto o gênero seriado se enquadra no agrupamento dos enunciados que transfiguram seus elementos narrativos (b), o gênero série se enquadra no agrupamento em que os enunciados entrelaçam situações narrativas diversas (c). Todavia, antes que ambos os grupos sejam explorados a fim de diferenciar as classes por eles abrigadas, como foi proposto no início deste parágrafo, analisa-se a importância de se dissertar sobre o primeiro conjunto, que abarca os textos que variam em torno de um eixo temático (a).

Apesar de não trazer exemplos de quais gêneros poderiam ter seus enunciados compostos de tal forma, Moreira (2007, p. 8) expõe que o primeiro grupo abriga textos que apresentam uma forma de serialização “[...] que preserva, nos vários episódios, apenas o espírito geral da história, ou a temática, porém, em cada unidade os personagens são diferentes, os atores e até os roteiristas e diretores”. Mesmo com a falta de apontamento de categorias, a partir da definição da autora, infere-se que se encaixam no grupo enunciados que se centram em um tema, sendo esse desenvolvido em episódios narrativamente independentes, como ocorre em títulos como *Black Mirror* – que possui a temática relacionada aos avanços tecnológicos e seus possíveis perigos – e *Love, Death & Robots* – que, conforme o nome, tem seus episódios tematicamente centrados em uma relação entre amor, morte e robôs. Além desses, no contexto audiovisual brasileiro, há *As cariocas* e *As brasileiras*, ambos coproduzidos pela *TV Globo* e *Lereby Produções*, que abordam a história de diferentes mulheres – cariocas, no primeiro caso, e brasileiras, no segundo.

Os enunciados do gênero seriado, por sua vez, pertencem ao segundo grupo apontado por Moreira (2007): os que transfiguram seus elementos narrativos (b). Isso, pois, tal qual os textos que se encaixam no referido conjunto, enunciados categorizados como seriados apresentam, a cada episódio,

[...] uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim e o que se repete no episódio seguinte são apenas os personagens principais calcados numa mesma intenção narrativa. Ou seja, utiliza-se de um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas. (MOREIRA, 2007, p. 8)

---

<sup>12</sup> Tal qual Moreira, Brum (2008, p. 58) aponta que “numa série de TV, existem três grandes tendências de repetição na sua estrutura seriada que foram estudadas e definidas por Arlindo Machado”. No entanto, por conta de algumas percepções do autor, opta-se por utilizar apenas Moreira (2007) como referência.

Assim, objetos que seguem um núcleo comum, mas que não necessariamente apresentam continuidade entre seus episódios, podem ser reconhecidos como pertencentes ao gênero seriado. Sobre títulos como *A Grande Família* e *Friends* – isto é, seriados –, Santos (2007, p. 4) adiciona que esses normalmente possuem longos períodos de exibição, além de – nas televisões – serem transmitidos uma vez por semana, sempre retomando o “[...] fio da ação original, mas sem compromisso com continuidade”.

Quadro 1 – Comparação entre gêneros que apresentam narrativas serializadas

NARRATIVAS SERIALIZADAS (NS) DO TIPO A	SERIADO (NS TIPO B)	SÉRIE (NS TIPO C)	MINISSÉRIE (NS TIPO C)	TELENOVELA (NS TIPO C)
Varição em torno de um eixo temático.	Transfiguração de elementos narrativos.	Entrelaçamento de situações narrativas.	Entrelaçamento de situações narrativas.	Entrelaçamento de situações narrativas.
<i>Black Mirror; Love, Death &amp; Robots; As cariocas e As brasileiras.</i>	<i>A Grande Família e Friends.</i>	<i>Coisa mais linda e Anne with an “e”.</i>	<i>Todo dia a mesma noite e Maniac.</i>	<i>Avenida Brasil e O clone.</i>
Fechamento narrativo a cada episódio.	Fechamento narrativo a cada episódio.	Fechamento narrativo a cada temporada, ou com a conclusão do título.	Fechamento narrativo com a conclusão do título.	Fechamento narrativo com a conclusão do título.
Não apresenta núcleo e nem sequenciamento narrativo.	Apresenta núcleo e pode apresentar sequenciamento narrativo.	Apresenta núcleo e sequenciamento narrativo.	Apresenta núcleo e sequenciamento narrativo.	Apresenta núcleo e sequenciamento narrativo.

Fonte: autoria própria.

Retornando à classificação dos tipos narrativas seriadas, o terceiro e último grupo é aquele em que os textos entrelaçam situações narrativas diversas (c). Partindo dos pressupostos de que enunciados calcados desse modo “[...] se ocupam de uma única narrativa que acontece ao longo de vários capítulos cujo último dará o fechamento da história” (MOREIRA, 2007, p. 8), analisam-se que séries (*Coisa mais linda e Anne with an “e”*) se encaixam em tal grupo, assim como telenovelas (*Avenida Brasil e O clone*) e algumas minisséries (*Todo dia a mesma noite e Maniac*), como aponta a autora do artigo. No que concerne ao gênero série, diferentemente das telenovelas e minisséries, observa-se que tal fechamento pode ser entendido

tanto como todo o enredo delineado em um título quanto o arco desenvolvido em apenas uma temporada desse mesmo objeto.

Esclarecidas as diferenças entre os três tipos de narrativas serializadas, conforme Moreira (2007), e a essencial diferença existente entre os gêneros série e seriado – sendo que o primeiro apresenta núcleo e sequenciamento narrativos, enquanto o segundo apresenta o núcleo narrativo, podendo, ou não, também apresentar o sequenciamento narrativo (Quadro 1) –, é importante, agora, comparar a categoria série a outras que se situam no campo do entretenimento, de forma um pouco mais detalhada. Assim, busca-se abarcar os seriados, as *soap operas*, telenovelas e minisséries, na tentativa de definir o funcionamento discursivo do gênero série com base em comparações.

Tal avaliação será iniciada a partir do gênero minissérie. Como o nome da categoria já indica, os enunciados classificados desse modo são espécies de séries reduzidas, pois apresentam o número de episódios diminuto e disposto em, normalmente, apenas uma temporada. Conforme Pallottini (1996), isso se dá, sobretudo, pelo fato de as minisséries serem textos fechados, o que significa que não sofrem interferências – consequência da recepção da audiência, ou de situações e marcos da vida fora das telas (PALLOTTINI, 1996, p. 73) – dos autores, ao serem exibidas. Nesse sentido, os enunciados desta categoria apresentam cursos narrativos diferentes dos desenvolvidos em telenovelas e séries, pois, quando as minisséries são produzidas, suas histórias são delineadas do início ao fim, de modo que, quando são exibidas, já tiveram todo o seu processo criativo finalizado, minando qualquer possibilidade de alteração na trama. Desse modo, mesmo que sejam sucessos, – via de regra – minisséries não são renováveis (como séries), ou estendidas (como telenovelas). Já no que concerne às narrativas do gênero minissérie, por essas terem um tempo curto para serem desenvolvidas, apresentam “[...] histórias mais simples e mais curtas, com menor número de personagens, de *sets* e de complicações” (PALLOTTINI, 1996, p. 72 – grifos da autora), quando comparadas às narrativas das telenovelas. Essa mesma comparação poderia ser aplicada entre minissérie e série, uma vez que, como comentado anteriormente, a última categoria, além de apresentar um maior número de episódios, tem a chance de se desdobrar em novas temporadas.

Apesar de ser possível realizar uma aproximação entre os gêneros série e telenovela quanto ao fato de serem narrativas mais complexas e mais passíveis de mudanças quando comparadas à minissérie, é preciso diferenciá-los no último aspecto mencionado, haja vista que a categoria telenovela é mais aberta do que a categoria série. Nesse sentido, as telenovelas

Tratam-se de obras abertas, segmentadas em capítulos, apresentados diariamente por meses a fio, cujo desenrolar vai sendo construído e ajustado na medida, gosto e preferências dos telespectadores, manifestos pelos índices de audiência obtidos, ou através de pesquisas, promovidas pelas próprias emissoras, realizadas via entrevistas presenciais ou através das redes sociais. (DUARTE, 2015, p. 3)

Já as séries, por serem produzidas por temporadas, podem ser consideradas obras fechadas. No entanto, ressalta-se que caso um título seja renovado para uma nova temporada, em virtude de seu sucesso, podem ocorrer mudanças sobre o enredo premeditado – o que faz com que a abertura narrativa desse gênero seja um intermédio entre as categorias minissérie e telenovela, já que não é tão fechado a alterações como uma minissérie, mas também não é tão aberto a alterações como uma telenovela (Quadro 2).

Quadro 2 – Comparação entre os gêneros minissérie, série e telenovela

MINISSÉRIE	SÉRIE	TELENOVELA
Episódios distribuídos em uma temporada (normalmente, minisséries não têm suas temporadas renovadas).	Episódios distribuídos em temporadas (caso haja a renovação, para mais uma temporada, de determinado título).	Organização em capítulos.
Baixo nível de interferência (externa) na narrativa. Quando um título vai ao ar, sua produção já foi finalizada.	Nível intermediário de interferência (externa) na narrativa. Quando uma temporada vai ao ar, sua produção já foi finalizada, mas é possível que haja interferências em temporadas futuras.	Alto nível de interferência externa na narrativa. Quando um título vai ao ar, exibição e produção são concomitantes.
Narrativas simplificadas.	Narrativas complexas.	Narrativas complexas.

Fonte: autoria própria.

Além da questão da abertura narrativa, Duarte (2015) aponta para outra diferença existente entre as categorias série e telenovela. A referida autora e Santos (2007) concordam ao apontar que as séries são mais categorizáveis quando comparadas às telenovelas – pois, enquanto é possível classificar as primeiras como dramáticas, musicais ou policiais (dentre outras identificações), bem como definir qual seria o público-alvo de determinado título, supostamente não há tal subdivisão entre as últimas. Paglione (2019, p. 24 – grifos da autora), todavia, afirma que o posicionamento das autoras deve ser relativizado, porque as telenovelas “[...] ainda possuem segmentações de temas e públicos a partir do horário de exibição (na Rede

*Globo*, por exemplo, há uma diferença entre a ‘novela das 6’, ‘novela das 7’ e ‘novela das 9’), o que parece bastante plausível, principalmente quando se reflete sobre as classificações indicativas: enquanto, normalmente, as novelas das 6 horas são livres, as das 9 horas são recomendadas a espectadores maiores de 12 anos.

Nessa perspectiva, o posicionamento adotado por Duarte (2015) e Santos (2007) – de que as séries são mais categorizáveis do que as telenovelas – se relaciona à ideia de que as últimas são melodramáticas por definição – já que as representações acerca da realidade são sempre carregadas de exageros em seus enunciados (MAZZIOTTI; FREY-VOR, 1996). Essa característica, portanto, mascara a percepção de que as telenovelas também são passíveis de classificação, uma vez que, conforme os temas trabalhados e públicos visados – a partir dos horários de exibição –, os níveis e a forma de desenvolvimento melodramático são ajustados.

Em meio às distinções entre os gêneros telenovela e série, Brum (2008), por sua vez, explora uma perspectiva composicional. Para o autor, em uma série

[...] o clima começa baixo, geralmente com a retomada do que já aconteceu ou retrospecto [*do episódio anterior*] para que se entenda as cenas futuras [*do novo episódio, isto é, o em exibição*]. Depois, a tensão sobe no meio do episódio, para que atinja o final impactante que gerará o gancho [*para o episódio posterior ao exibido*]. Já na novela, este sentimento gerado no público é retomado da forma como foi deixado no capítulo anterior, ou seja, em níveis bem altos. No meio, há uma diminuição no pique com outros enredos mais leves de núcleos distintos ou distantes, para que haja uma breve pausa ou descanso que será cortada no final afim [*sic*] de permitir a elevação da tensão novamente [*que será continuada no próximo capítulo*]. (BRUM, 2008, p. 67)

Além disso, o autor pontua que a linearidade narrativa é mais marcada nas telenovelas do que nas séries, pois a duração dos enunciados da primeira categoria não permite tantas digressões e inovações temporais como são utilizadas na última. Com isso, apesar de serem utilizados *flashbacks* “[...] para ajudar no entendimento, e porque são considerados trunfos da narração por serem bem construídos através da imagem” (BRUM, 2008, p. 88), poucos devem ser utilizados, uma vez que a sucessão deve ser prezada no gênero, “[...] porque dependendo de como o público reage, as tramas são esticadas ou diminuídas. Um assunto ganha destaque, enquanto outro é colocado de lado. As resoluções são adiadas pelo tempo necessário a deixar a audiência mais curiosa e ligada” (BRUM, 2008, p. 89). Assim, devido à duração dos enunciados das duas categorias, é perceptível um ritmo narrativo mais lento nas telenovelas e mais acelerado nas séries; o que reflete, inclusive, na extensão comum aos enunciados de ambos os gêneros: enquanto nas séries são estimados de 8 a 12 episódios por temporada, nas telenovelas são estimados de 120 a 150 capítulos em toda a exibição (BRUM, 2008, p. 89).

O autor também afirma que os *plots* são aspectos essenciais para a boa construção de um gênero roteirizado, porque “[...] mexem e agitam os acontecimentos, já que toda a ação dramática está relacionada à sua presença [...]” (BRUM, 2008, p. 112). Tais reviravoltas podem se relacionar a diversos pontos, como ao amor, em que normalmente “[...] um casal que se ama, mas se afasta durante a trajetória, através de vilões ou do destino, para se reencontrar no final. O casamento e o nascimento de um filho garantem a continuidade desta história” (BRUM, 2008, p. 112). Ou, ainda, à vingança, que comumente envolve o pagamento de dívidas, a solução de crimes e o esclarecimento de pontos que “[...] ajudam qualquer mocinho a ser aceito pelo público que necessita ver a verdade reaparecer [...]”, seja qual for o método utilizado para a obtenção de tal verdade (BRUM, 2008, p. 113). Notam-se aproximações entre séries e telenovelas, no que refere aos *plots*, pois a dinamicidade dos enunciados de ambos os gêneros é garantida por tais movimentos, o que faz com que esses sejam *multiplot* (BRUM, 2008, p. 112). Todavia, quando se pensa no característico *happy end* das telenovelas – quando, pela primeira vez, “[...] o mal não será infalível, e o bem não sofrerá” (BRUM, 2008, p. 91) –, estabelece-se um contraste entre essas e as séries, já que estas exibem finais impactantes, nem sempre felizes, e que certamente intentam o desenvolvimento de uma nova temporada – que funciona como gancho entre os episódios final e inicial de duas temporadas sequenciadas –: “[...] surge um problema promissor que aos poucos, vai se desenvolvendo, crescendo, se intensificando, até que o ritmo acelera para que venha a conclusão e a restauração do que foi abalado” (BRUM, 2008, p. 70) – (Quadro 3).

Quadro 3 – Comparação entre os gêneros série e telenovela

SÉRIE	TELENOVELA
Classificação por tema.	Classificação por horário de exibição.
Estrutura narrativa do episódio: clima baixo → desenvolvimento crescente → tensão → gancho.	Estrutura narrativa do capítulo: clima alto → desenvolvimento decrescente → pausa → tensão.
Presença de digressões e inovações temporais (ritmo acelerado).	Cronologia linear (ritmo lento).
Cerca de 8 a 12 episódios, por temporada (renovável).	Cerca de 120 a 150 capítulos.
<i>Multiplot</i> .	<i>Multiplot</i> .
Final aberto, para que seja viável a continuidade narrativa em uma nova temporada.	Final fechado, caracterizado pelo <i>happy end</i> .

Fonte: autoria própria.

Comparáveis às telenovelas, uma vez essas são “adaptações” latino-americanas do gênero estadunidense (TORRES, 2012, p. 14), as *soap operas* – ou óperas de sabão – apresentam “[...] um elenco permanente de actores, uma continuidade da intriga, ênfase no diálogo em vez da acção, um ritmo mais lento do que a vida e um tratamento marcadamente sentimental ou melodramático” (BRITTANICA *apud* TORRES, 2012, p. 13). Reduzidas, normalmente, a um cenário, “[...] locais onde habitualmente a interacção é dialógica, como os lares, hospitais e locais de trabalho [...]” (FROM, 2006 *apud* TORRES, 2012, p. 13), diferem-se de suas versões latino-americanas por dois motivos principais: a sua duração e o modo como suas narrativas são retratadas em cada um de seus capítulos.

Quadro 4 – Comparação entre os gêneros *soap opera*, telenovela, série e seriado

SOAP OPERA	TELENOVELA	SÉRIE	SERIADO
Foco nos diálogos.	Foco nas ações.	Foco nas ações.	Foco nos diálogos.
Cenários restritos.	Cenários variados.	Cenários variados.	Cenários restritos.
Duração relacionada à audiência e aos interesses dos anunciantes.	Duração previamente estipulada (entre 140 e 217 capítulos <sup>13</sup> ).	Duração relacionada à audiência, no que concerne à renovação de temporadas.	Duração relacionada à audiência, no que concerne à renovação de temporadas.
Enredo construído em cada capítulo, ainda que esse seja orientado por um núcleo narrativo.	Narrativa construída capítulo por capítulo.	Narrativa construída episódio por episódio.	Enredo construído em cada episódio, ainda que esse seja orientado por um núcleo narrativo.

Fonte: autoria própria.

Enquanto as telenovelas possuem duração estipulada – por volta de 120 a 150 capítulos, conforme Brum (2008, p. 89) e por volta de “[...] 120 a 300 capítulos, hoje padronizada entre 180 a 200 capítulos”, de acordo com Mazziotti e Frey-Vor (1996, p. 48) –, as *soap operas*, por se relacionarem diretamente a patrocinadores, são escritas sem essa especificação. Assim, vão ao ar “[...] enquanto houver uma audiência suficiente para persuadir os patrocinadores a pagar pelo programa” (MAZZIOTTI; FREY-VOR, 1996, p. 48). Já sobre o modo como as narrativas dos gêneros latino-americano e estadunidense são sequenciadas, percebe-se que há uma aproximação da telenovela com a categoria série, enquanto a *soap opera* se assemelha à categoria seriado, já que, enquanto as telenovelas constroem uma narrativa cotidiana, capítulo

<sup>13</sup> Considerando a média entre os números apontados por Brum (2008), Mazziotti e Frey-Vor (1996).

por capítulo, as óperas de sabão apresentam, a cada capítulo, “[...] uma parte do cotidiano das personagens [...]” (TORRES, 2012, p. 18), como cortes da vivência desses sujeitos ficcionais (Quadro 4).

Apesar de diferirem, as categorias série e seriado se relacionam de maneira que, conforme Quirino (2019), a segunda origina a primeira. Tal conexão é explicada através do fato de, a partir dos anos 1980, ocorrer uma mudança na estrutura das narrativas serializadas, já que essas eram

[...] pensadas dentro de um sentido de repetição, em narrativas que se iniciavam e se concluíam em um mesmo sintagma narrativo, o episódio. Esse modelo de repetição exigia o mínimo de evolução da história, havia sempre a necessidade da *[sic]* estrutura narrativa voltar para um ponto comum, era as chamadas séries procedurais. (QUIRINO, 2019, p. 59-60)

Assim, segundo Quirino (2019), com a exibição do título *Hill Street Blues*, estabeleceu-se uma nova forma de serialização que dividiu espaço com as séries procedurais (seriados). O novo modelo apresentava enunciados de “[...] grande valor estético, força dramática e penetração crítica” (QUIRINO, 2019, p. 59), de modo que as narrativas serializadas construídas através do novo modelo apresentavam uma estrutura mais complexa, porque, conforme as observações de Jason Mittel (2012 *apud* QUIRINO, 2019, p. 59-61),

[...] a estrutura das séries passou a se desenvolver para além da relação episódica, passou a acontecer numa evolução de longo prazo, onde o arco da narrativa não se finda mais dentro do episódio, ao contrário, segue num sentido crescente, junto com os personagens, de maneira a trazer o momento climático para a temporada, sem abandonar a força narrativa que o episódio deve ter. (QUIRINO, 2019, p. 60-61)

Vê-se, a partir de então, uma divisão entre duas tendências de se produzirem narrativas serializadas: uma que tende para o fim (seriado), e uma que tende para o desenvolvimento do enredo (série). Silva (2015), frente a essa diferenciação, aponta que enquanto o seriado se centra em uma macronarrativa que se desdobra em micronarrativas autônomas, a série se desenvolve em micronarrativas dependentes que, por sua vez, constroem uma macronarrativa.

Considerando essas diferenças existentes entre seriados e séries, é perceptível que os primeiros estão frequentemente associados a *sitcons* – seriados de humor –, enquanto os segundos se voltam para narrativas mais dramáticas. Estabelece-se tal relação, pois as *sitcons*, por não terem narrativas tão profundas, normalmente apresentam episódios mais autônomos do que as séries, já que essas, por possuírem certa densidade narrativa, exibem sua trama diluída em vários episódios. Tomando tal associação como procedente, é possível observar duas outras diferenciações entre ambas as categorias: a duração dos episódios e o número de episódios por temporada, pois os seriados têm episódios mais curtos do que as séries – cerca de 20 e 50

minutos, respectivamente –, mas apresentam mais episódios por temporada do que a segunda categoria mencionada – cerca de 20 e 12 episódios, respectivamente – (Quadro 5).

Quadro 5 – Comparação entre os gêneros série e seriado

SÉRIE	SERIADO
Micronarrativas (episódios/temporadas) que formam uma macronarrativa (temporadas/enredo).	Macronarrativa (núcleo narrativo) que se desdobra em micronarrativas (episódios).
Privilegia o desenvolvimento do enredo: episódios relacionados.	Privilegia a conclusão do enredo: episódios autônomos.
Narrativas dramáticas.	Narrativas humorísticas ( <i>sitcons</i> ).
Duração de 50 minutos por episódio, em média.	Duração de 20 minutos por episódio, em média.
Cerca de 12 episódios por temporada.	Cerca de 20 episódios por temporada.

Fonte: autoria própria.

Retoma-se o texto de Quirino (2019, p. 61), pois se julga relevante pontuar que, conforme o autor, o advento das séries fez com que o engajamento do público quanto ao consumo de narrativas serializadas aumentasse. Já que a estrutura de ganchos propicia que os espectadores fiquem atentos aos próximos episódios de determinada série, imagina-se que foi tal aspecto que garantiu o sucesso do gênero – o que, com as diversas mudanças ocorridas no que se refere à tecnologia, sociedade e linguagem, culminou no contexto atual: um momento em que é possível acessar conteúdos cinematográficos por demanda. A essa condição, Silva (2014) dá o nome de *cultura das séries*:

Nesse período, vimos se formar uma geração de espectadores capazes e interessados em assistir séries pela *internet*, através tanto de sistemas de transmissão em *streaming*, simultaneamente à exibição nos países de origem, quanto de *download*, via *torrent*, disponibilizados em *sites* e fóruns especializados. Além disso, circula na rede uma ampla gama de material exclusivo, oferecido pelos canais, e que vão desde *promos*, *trailers* e entrevistas, até expansões do mundo narrativo em *websódios*, *blogs* ou *sites* de personagens. (SILVA, 2014, p. 246 – grifos do autor)

Frente a esse contexto, percebe-se que além do rápido consumo que retroalimenta a indústria cinematográfica, propiciado pelo fácil acesso que se tem a diversos objetos audiovisuais, o prestígio das séries também começa a ultrapassar a recepção que outros gêneros outrora receberam, já que a relação entre espectador e objeto, hoje, é bastante ativa. Nesse sentido, mesmo que o consumo desse tipo de entretenimento se torne individualizado em razão da possibilidade de acessá-lo sob demanda, a troca entre os espectadores se amplia, de modo que os enredos serializados não só circulam em conversas do cotidiano, mas também se

espalham como *fanfics*<sup>14</sup>, *fanarts*<sup>15</sup>, *fanvideos*<sup>16</sup>, *gifs*<sup>17</sup> e *fanedit*<sup>18</sup> (PAGLIONE, 2019).

Paglione (2019) entende essa relação estabelecida entre espectadores e séries como uma ampliação da obra, uma vez que ela passa a circular, de novos modos, em outras mídias – e denomina esse fenômeno *transmidiático*. Silva (2014, p. 249) reitera o posicionamento da autora ao demonstrar como os produtores de objetos audiovisuais movimentam a rede para que, a partir da interação, os fãs se engajem nas ações que buscam dar visibilidade a títulos, popularizando-os. A associação de *hashtags* durante a exibição dos programas e a incorporação da “[...] presença (material ou simbólica) da experiência participativa [...]”, por exemplo, são alguns dos mecanismos normalmente utilizados.

Essas formas de engajamento e propagação de séries refletem os expressivos impactos do gênero na atualidade, já que esse propaga e impulsiona tendências, influenciando massivamente a sociedade, tal qual os filmes e as telenovelas. Cintra (2021, p. 25), sobre isso, cita uma pesquisa do portal *Business Insider*, de 2020, que ilustra como a procura por tabuleiros e aplicativos de jogos de xadrez foi motivada pela minissérie *O gambito da rainha*, já que o título retrata “[...] a trajetória da jovem Beth Harmon ao se tornar a maior jogadora de xadrez do mundo [...]”.

Frente a todas essas considerações sobre a importância das séries no cenário atual, se, em 2014, Silva apontava que se caminhava para o estabelecimento de uma cultura de séries, entende-se que, hoje, essa já é uma realidade na qual os sujeitos estão imersos. Não é à toa que companhias televisivas – brasileiras e internacionais – vêm instaurando os seus próprios serviços de *streaming*. Além disso, pouco a pouco, passa-se a consumir séries mais na *internet*

<sup>14</sup> “[...] *fanfics* são enunciados de fãs que assumem o papel de responsivos em relação à mídia-fonte (seja um filme, um seriado, um livro, um mangá etc.) e, em embate com ela, constroem incontáveis possibilidades para narrativas, as quais podem dar ênfase a personagens secundárias e a acontecimentos somente mencionados no cânone, bem como podem se passar em universos ficcionais de outra *fandom*, em *crossovers* [...]” (PAGLIONE, 2019, p. 233 – grifos da autora).

<sup>15</sup> “[...] são imagens feitas por fãs geralmente a partir de alguma personagem de uma obra” (PAGLIONE, 2019, p. 248).

<sup>16</sup> “Os *fanvideos*, tipo de enunciados relativamente estáveis desenvolvidos por fãs de alguma franquia, são construídos por uma materialidade sincrética, com base no sincretismo entre as dimensões sonora, imagética e verbal da linguagem em consonância para a construção um enunciado. Eles comportam-se como um videoclipe, com a junção de cenas [...] e uma canção, de maneira que há uma articulação entre as cenas recortadas dos vídeos ‘originais’ e a letra” (PAGLIONE, 2019, p. 274 – grifos da autora).

<sup>17</sup> “[...] imagens animadas repetidas em um *looping* infinito [...]” (PAGLIONE, 2019, p. 293 – grifos da autora).

<sup>18</sup> “As *Fanedit*s, diferentemente dos *gifs*, apresentam alta manipulação das imagens como característica genérica. Em oposição às *fanarts*, *fanedit*s não possuem um traço autoral forte, [no] sentido de que o importante não é criar algo totalmente novo dentro do universo do seriado com seu traço, mas manipular uma imagem já existente retirada dele para construir um enunciado artístico [ou, ainda, humorístico], caracterizado por um estilo de manipulação da imagem do seriado, com recortes, legendas, cores etc., conforme as escolhas do autor” (PAGLIONE, 2019, p. 295 – grifos da autora).

do que em televisões – o que, em 2014, ainda estava longe de ser um processo consolidado (SILVA, 2014, p. 242).

A partir dos aspectos discutidos aqui, portanto, vê-se que o gênero série tem grande importância na atualidade, haja vista o seu potencial de influência no âmbito social. Tendo isso em mente, na tentativa de se verificar, em alguma medida, o funcionamento discursivo da referida categoria, foi possível constatar algumas das características do gênero, a partir de comparações com outros tipos de textos, também acometidos pela serialização e que se situam em contextos de exibição audiovisual.

Com isso, vê-se que o gênero série apresenta enunciados que entrelaçam narrativas diversas, uma vez que micronarrativas se somam para formar macronarrativas. Sobre a capacidade de enunciados da categoria serem modificados, nota-se que a classe não é totalmente rígida, como as minisséries, mas não é totalmente maleável, como as telenovelas. É, desse modo, um intermédio entre ambas.

Já do ponto de vista estrutural, é perceptível que as séries têm seus episódios iniciados por um clima baixo – retomando o que foi exibido no episódio anterior –; desenvolvidos em clima de tensão; e finalizados em um clima alto – isto é, de forma impactante –, para que se crie um gancho para o episódio posterior, pelo qual o telespectador ansiará. Para essa construção narrativa, são utilizados mecanismos que possibilitam digressões e inovações temporais, garantindo certa dinamicidade e ritmo acelerado às séries, quando comparadas às telenovelas – uma vez que estas possuem uma maior duração (entre 140 a 217 capítulos, em toda exibição<sup>19</sup>) do que aquelas (entre 8 a 12 episódios, em uma temporada – que pode, ou não, ser renovada). Além disso, enquanto as telenovelas apresentam um final normalmente resolutivo, as séries, por buscarem sua continuação, tendem a apresentar fechamentos impactantes em suas temporadas. As diferenças entre séries e telenovelas se diluem quando são analisadas as viradas que ocorrem nas tramas, pois ambas são *multiplots* – costumam, assim, apresentar diversas reviravoltas nos enredos desenvolvidos.

Nesse contexto, também é importante lembrar a relação estabelecida entre série, telenovela, seriado e *soap opera*. Enquanto os dois primeiros se aproximam, já que apresentam um plano narrativo sequenciado, que vai sendo composto por episódios/capítulos dependentes, os dois últimos se assemelham, pois apesar de terem núcleos narrativos contínuos, seus episódios/capítulos são independentes. Com base em tal perspectiva, as séries apresentam uma

---

<sup>19</sup> Considerando a média entre os números apontados por Brum (2008), Mazziotti e Frey-Vor (1996).

maior complexidade narrativa do que os seriados – o que recai no ponto de que estes estão mais relacionados a *sitcons*, enquanto aqueles se associam a produções mais dramáticas. Essa visão acaba por estabelecer outra diferenciação entre o seriado e seu sucessor, pois enquanto o gênero série apresenta um número inferior de episódios por temporada e uma duração maior desses episódios, o seu antecessor apresenta um número maior de episódios por temporada e uma duração menor desses episódios.

Quadro 6 – Resumo das características do gênero série

SÉRIE	
a. Categorizável conforme o tema de seu enredo.	f. Apresenta cenários variados, deixando a narrativa espacialmente dinâmica.
b. Organizada em temporadas (cerca de 8 a 12 episódios, por temporada), sendo que os episódios que compõem uma temporada têm duração de 50 minutos, em média.	g. Revela um ritmo de desenvolvimento narrativo acelerado, já que apresenta digressões e inovações temporais.
c. Período de exibição relacionado à audiência, o que impacta na renovação – ou não – de temporadas.	h. Trama – ou macronarrativa (temporadas/enredo) – elaborada a partir de micronarrativas (episódios/temporadas), o que garante ao gênero núcleo narrativo e sequenciamento narrativo.
d. As narrativas podem ser alteradas conforme interferências externas, mas sempre impactarão a temporada que sucederá a exibida.	i. Estrutura episódica iniciada por clima baixo, continuada em desenvolvimento crescente, até o momento de tensão, e finalizada por gancho, que remonta a um próximo episódio/a uma próxima temporada (final aberto).
e. Focaliza as ações dos personagens, o que colabora para o desenvolvimento da trama.	j. Apresenta narrativa complexa, pois exhibe <i>multiplots</i> que concedem drama ao gênero.

Fonte: autoria própria.

No que concerne aos impactos das séries na atualidade, haja vista que são bastante influentes no cenário atual, é possível refletir que tal importância, além do sucesso do gênero, relaciona-se ao modo como os enunciados da referida categoria são difundidos e popularizados. O fenômeno transmídia, nessa situação, é fundamental, uma vez que oportuniza a aproximação entre espectador e título consumido, a partir da *internet*. Agora, o sujeito, bem mais ativo em relação ao que consome, comparado com outrora, não só leva a sua série preferida para outras mídias, como também amplia as dimensões dela, de forma que se engaja e contribui para o sucesso da narrativa serializada que estima.

Finalmente, nesta seção, além de sua origem e de sua atual importância, buscou-se delinear algumas das características do gênero série. Para visualizar tais traços, comparou-se série, minissérie, telenovela, *soap opera* e seriado, o que permitiu o estabelecimento de aproximações e distanciamentos entre as classes em questão. De forma geral, notaram-se, como particularidades dos enunciados pertencentes à categoria série, (1) a possibilidade de subcategorização; (2) a construção em formato episódico, que propicia o desenvolvimento de enredos complexos; (3) a continuidade narrativa relacionada à audiência; (4) a possibilidade de impactos narrativos motivados por interferências externas; (5) a variabilidade de cenários; e, por fim, (6) o ritmo narrativo acelerado (Quadro 6<sup>20</sup>).

#### 1.4. A *mise en scène* linguageira na série *Coisa mais linda*

Após dissertar de modo amplo sobre o gênero série, cabe contextualizar sobre o *corpus* o qual será explorado na parte de análise deste trabalho: um recorte específico da série *Coisa mais linda*. Nesta seção, além de tal apresentação, busca-se, brevemente, expor a importância de se avaliar o objeto em foco e a forma como este estudo será realizado.

*Coisa mais linda* é uma série brasileira que possui o selo de título original *Netflix*. Disponibilizada na plataforma do referido serviço de *streaming*, a narrativa foi produzida, para a empresa, pela *Prodigo Films* (NETFLIX, 2018). Criada por “[...] Giuliano Cedroni e Heather Roth, com colaboração de texto de Léo Moreira, Luna Grimberg e Patricia Corso, sob a produção de Beto Gauss e Francesco Civita [...]” (WIKIPÉDIA, 2023), a série, dirigida por Caíto Ortiz, Hugo Prata e Julia Rezende, possui – até então, segundo *site* pertencente ao grupo *UOL* (2021) – duas temporadas, totalizando 13 episódios.

A primeira temporada de *Coisa mais linda*, lançada em 22 de março de 2019, retrata a história do encontro de quatro mulheres – Maria Luíza (Malu), Lígia, Thereza e Adélia (interpretadas por, respectivamente, Maria Casadevall, Fernanda Vasconcellos, Mel Lisboa e Pathy Dejesus) – que, unidas pelo clube de música *Coisa mais linda*, vão contra as amarras sociais que lhes são impostas – sobretudo no que tange ao papel atribuído às mulheres –, em um Rio de Janeiro situado entre as décadas de 1950 e 1960. Além do desenvolvimento da amizade, a narrativa da temporada também é guiada pelo empoderamento e pela sororidade

---

<sup>20</sup> No Quadro 6, as características do gênero série estão organizadas de modo mais segmentado – considerando os aspectos desenvolvidos na seção –, na intenção das informações estarem mais claras ao leitor.

estabelecida entre Malu, Lígia, Thereza e Adélia, pois, apesar de as personagens apresentarem origens e dores diferentes, “[...] todas elas sofrem com os preconceitos do dia a dia e por isso se unem. Cada uma delas apoia a outra e serve de suporte, mesmo antes de uma grande amizade ser estabelecida” (SOUSA, 2019).

A segunda temporada do título, por sua vez, lançada em 19 de junho de 2020, desenvolve os acontecimentos que fecham a primeira parte de *Coisa mais linda*, de modo a se centrar nos desdobramentos da morte de Lígia, assassinada por seu marido, Augusto (Gustavo Vaz). Nesse contexto,

[...] *Coisa Mais Linda* foca em um julgamento e os momentos escancaram a desigualdade que existe entre homens e mulheres naquela/nessa sociedade. Os discursos [...] incomodam ao colocar as mulheres como “seres maquiavélicos” e homens como “pobres vítimas” de seus encantos. Os trechos chocam propositalmente e fazem o espectador ter vontade de pular certos discursos, especialmente quando a violência é colocada como uma “forma de amor”. (SOUSA, 2020b)

É justamente essa conjuntura que importa a este trabalho, haja vista que o *corpus* a ser explorado nesta dissertação diz respeito às cenas do julgamento de Augusto – presentes nos episódios *Segunda chance* (intervalos 32’16” - 35’57”; 42’07” - 43’36”) e *Escolhas* (intervalos 0’07” - 1’14”; 1’54” - 5’47”; 9’09” - 9’42”). Sobre o recorte selecionado, vê-se que esse sintetiza e representa o mote de desvelar preconceitos e violências de gênero que rege a série *Coisa mais linda*. Além disso, entende-se o fragmento como importante, pois, considerando a entrevista concedida pela atriz Larissa Nunes – que interpreta Ivone, irmã de Adélia, na segunda temporada do título – ao *site Omelete*,

[...] só faz sentido olharmos e retratarmos uma época porque ela cria um diálogo com o momento presente. A série traz isso com muita sutileza e esses temas são abordados com muito cuidado. Não são temas fáceis de abordar. Não é fácil abordar o feminicídio [...] (NUNES, 2020 *apud* SOUSA, 2020a)

Desse modo, uma vez que séries como *Coisa mais linda* propiciam discussões do âmbito social em contexto da arte popular – ou arte *mainstream* –, como demonstra Paglione (2019), a partir da Argumentação no discurso, pretende-se compreender quais e como os valores – *doxai* – são agenciados em tal título contemporâneo, mas que historiza sobre um tempo anterior, a partir do foco nas imagens – *ethe* – de réu e vítima construídas no tribunal ficcionalizado. Assim, nos próximos capítulos, os conceitos de *ethos* e *doxa* serão explorados, para que, depois, a partir deles, os excertos selecionados de *Coisa mais linda* sejam analisados.

## 2. CAPÍTULO II: ARGUMENTAÇÃO NO DISCURSO E PROJEÇÃO DISCURSIVA DE IMAGENS

### 2.1. Análise do discurso e argumentação: a análise argumentativa

Parafraseando Maingueneau (2015, p. 23), a instabilidade da própria noção de discurso encontra correspondência no campo da Análise do discurso (AD), uma vez que se trata “[...] de um espaço de pesquisa fervilhante [...]” (MAINGUENEAU, 2015, p. 15). A partir desse ponto de vista, observa-se que a AD, hoje, devido ao seu cerne interdisciplinar, pode ser desmembrada em distintas correntes de estudos, cada qual com a sua própria acepção sobre a noção de discurso e do modo como avaliá-lo. Nesta dissertação, opta-se por focalizar uma das óticas teóricas oriundas da AD francesa: a *Argumentação no discurso*.

A preferência pela AD francesa se dá por sua interdisciplinaridade, provinda de sua formação – a partir dos pensamentos de Pêcheux, Dubois e, de modo mais indireto, Foucault (MAINGUENEAU, 2015, p. 20) – e posteriormente enriquecida pela interlocução com “[...] conceitos advindos das correntes pragmáticas, das teorias da enunciação, da linguística textual para abordar *corpora* diversificados” (MAINGUENAEU, 2015, p. 20 – grifos do autor). Considera-se que esse aspecto impacta as perspectivas teóricas que emergem dessa abordagem de AD, de modo que as faz múltiplas e, portanto, viabiliza análises discursivas ricas. Dentre as teorias oriundas da AD francesa, tendo em perspectiva a indissociabilidade entre argumentação e discurso, este trabalho se alinha à análise argumentativa (ou Argumentação no discurso), defendida por Ruth Amossy.

Fundada na ideia de que, devido ao dialogismo constitutivo, os sujeitos em troca enunciativa são opostos (AMOSSY, 2011, p. 131) – pois esses se confrontam no ato de enunciar (AMOSSY, 2011, p. 130-131) –, a Argumentação no discurso defende que ambos tentam, a partir da tomada da palavra, engajar o outro “[...] não somente a uma tese, mas também a modos de pensar, de ver, de sentir” (AMOSSY, 2011, p. 130). Nesse caso, já que a perspectiva teórica considera a oposição entre enunciadores, a busca por adesão a uma crença ou a uma forma de pensar/ver/sentir advém da possibilidade, no mesmo contexto enunciativo, da coexistência de discursos divergentes, que se encontram em disputa por anuência. Frente a isso, tendo em vista a contrariedade como a base da argumentação (AMOSSY, 2011, p. 130), entende-se a indissociabilidade entre argumentação e discurso como consequência da inexistência de

respostas ou posicionamentos únicos em uma situação comunicativa específica, dado que determinado discurso sempre pressupõe um contradiscurso (AMOSSY, 2018b, p. 5).

Tomando como verdadeira a relação entre argumentação e discurso, proposta pela concepção teórica aqui privilegiada, é importante pontuar que, mesmo que as marcas de argumentação não sejam observáveis em determinados enunciados, tal fato não se configura como uma prova contrária ao ponto de vista da Argumentação no discurso, uma vez que nem sempre tais indícios estarão à vista. Não é possível considerar que, só porque alguns textos apresentam um suposto apagamento argumentativo, esses não são pautados na argumentação, pois, na esteira do que propõe Bakhtin,

[...] o discurso em situação comporta em si mesmo uma tentativa de fazer ver as coisas de uma determinada maneira e agir sobre o outro. A posição contrária não precisa ser apresentada na íntegra, na medida em que a palavra é sempre uma resposta à palavra do outro, uma reação ao dito anterior que ela confirma, modifica ou rejeita [...]. (AMOSSY, 2011, p. 131)

A enunciação, portanto, estabelece-se em um *continuum* – que comporta enunciados diversos, os quais, por sua vez, abarcam discursos conflitantes ou não – (AMOSSY, 2018a, p. 43), sendo esse uma consequência do *interdiscurso*, haja vista que

O discurso só adquire sentido no interior de um imenso *interdiscurso*. Para interpretar o menor enunciado, é necessário relacioná-lo, conscientemente ou não, a todos os tipos de enunciados sobre os quais ele se apoia de múltiplas maneiras. (MAINGUENEAU, 2015, p. 29 – grifos do autor)

Com isso, discursos e contradiscursos, pertencentes a uma mesma formação discursiva, só adquirem seus significados justamente porque se encontram em contradição, condição básica para a argumentatividade (AMOSSY, 2018b, p. 4) – o que reforça, mais uma vez, a essência defendida pela análise argumentativa: a argumentação como discursivamente constitutiva.

No que concerne à percepção e ao julgamento de que determinado enunciado não é argumentativo, pois não apresenta “pistas” que comprovem sua intenção de convencer, ou porque não deixa explícito o contradiscurso a ele relacionado, entende-se que isso se relaciona ao fato de que alguns textos

[...] não veiculam nenhuma intenção de persuadir e não esperam fazer o alocutário aderir a uma posição claramente definida por estratégias programadas. Todavia, mesmo a fala que não ambiciona convencer busca ainda exercer alguma influência, orientando modos de ver e de pensar. (AMOSSY, 2011, p. 129)

Nesse ponto, é importante diferenciar os enunciados que, de fato, intencionam persuadir, daqueles que apenas intencionam influenciar e, assim, “[...] orientar os modos de ver do(s) parceiro(s)” (AMOSSY, 2011, p. 131). Surgem, a partir de tal necessidade, as noções de *visada*

*argumentativa e dimensão argumentativa*. Enquanto a visada argumentativa buscaria, de fato, o convencimento acerca de uma ideia – utilizando recursos argumentativos para tanto –,

[...] a dimensão argumentativa dos textos seria constituída por todo o conjunto de contribuições explícitas e implícitas que alimentam um quadro de questionamentos, fazem avançar a sua densidade problemática, ou ainda contribuem para a sua orientação para uma determinada conclusão-ação (EQUOY-HUTIN; LETHIER *apud* AMOSSY, 2018b, p. 8 – tradução nossa)<sup>21</sup>

Nesse sentido, conforme a Argumentação no discurso, textos sob a égide da dimensão argumentativa, ao propiciarem reflexões e dúvidas que se tornam cada vez mais densas, orientam para a conclusão de uma ação. Já os textos que possuem uma visada argumentativa, são construídos por recursos diversos que, tendo como princípio a argumentatividade (GRÁCIO, 2015a), buscam a aderência a determinada tese.

Quadro 7 – Gradação argumentativa: visada e dimensão

VISADA ARGUMENTATIVA		DIMENSÃO ARGUMENTATIVA
Maior grau argumentativo.		Menor grau argumentativo.
Utilização de recursos argumentativos.		Orientação para a conclusão de uma ação.
<i>Persuadir</i> , convencer acerca de um ponto de vista.		<i>Influenciar</i> , direcionar para modos de pensar/ver/sentir o mundo.

Fonte: autoria própria.

Apesar de, aparentemente, dimensão e visada argumentativas serem noções facilmente diferenciáveis, há casos em que essa intenção não se faz tão clara nos enunciados, pois “o funcionamento discursivo da argumentação depende [...] do plano da troca verbal (que é também uma troca simbólica) no qual ela emerge e se desenvolve” (AMOSSY, 2007, p. 143). Desse modo, sobre o que, como e com qual objetivo se enuncia são aspectos determinados pela situação em que a interação ocorre, o que impacta, também, na forma como a argumentação é contextualmente expressa (AMOSSY, 2018b, p. 6). Sobre isso, Amossy (2018b, p. 11) demonstra a existência de uma espécie de gradação argumentativa dos enunciados, de modo a determiná-los como mais ou menos persuasivos (Quadro 7): isto é, se esses apresentam uma

<sup>21</sup> « [...] la dimension argumentative des textes serait constituée de l'ensemble des contributions explicites ou implicites qui alimentent un cadre de questionnement, en font progresser la densité problématique, voire participent à son orientation vers une conclusion-action particulière ».

maior tendência de convencerem acerca de um ponto de vista (visada argumentativa) ou de direcionarem para modos de pensar/ver/sentir o mundo (dimensão argumentativa).

A partir da visão de que os apontamentos anteriores indicam a argumentação como discursivamente constitutiva, podendo ser modulada entre dimensão e visada, Amossy discute, em “A Argumentação no discurso” (2018a), os estudos que orientam a análise argumentativa. A abordagem, como uma perspectiva da AD, funda-se na articulação entre argumentação e linguagem, de maneira que

Trata-se [...] de observar como a análise pode integrar o componente argumentativo para esclarecer o funcionamento do discurso em situação do modo mais exaustivo possível. Com efeito, o objeto de investigação é agora a linguagem, e a linguagem em situação, em seus componentes sociodiscursivos e nas numerosas funções possíveis que ela pode desempenhar no espaço social. (AMOSSY, 2016a, p. 170)

A autora, nesse sentido, ao focar a linguagem, apoia a Argumentação no discurso em “[...] fundamentos *retóricos, lógicos e pragmáticos* [...]” (AMOSSY, 2018a, p. 15). As implicações e os métodos de análise, provindos da Retórica, Lógica e Pragmática, que recaem sobre a análise argumentativa (*ibidem*, p. 15), são trazidos pela linguista no título anteriormente mencionado, “A Argumentação no discurso” (AMOSSY, 2018a). No volume, Amossy traça um percurso disciplinar de cunho histórico-linguístico, de Aristóteles a Plantin, a fim de dar embasamento à sua teoria a partir das “[...] principais abordagens da eficácia discursiva com as quais a argumentação no discurso mantém relação” (*ibidem*, p. 15). A seguir, com a intenção de se compreender a análise argumentativa em sua completude, serão desenvolvidas, brevemente, quais foram as contribuições dos campos anteriormente mencionados para a consolidação da abordagem discursiva que norteia esta dissertação.

No que concerne à Retórica, a análise argumentativa assimila noções provindas da Nova Retórica, além de resgatar aspectos oriundos da Retórica Clássica. Derivada da obra de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958), é adotada a ideia de que a persuasão sempre se dá a partir de um *acordo prévio* (contrato comunicativo), que orientará o contato a ser estabelecido entre orador e auditório (podendo este, conforme Amossy, ser homogêneo (2018a, p. 62-69), compósito/heterogêneo (2018a, 69-73) ou universal/particular (2018a, p. 74-76)). Ademais, ainda no âmbito dos autores do “Tratado da argumentação”, herda-se a compreensão de que orador e auditório são reciprocamente influenciáveis, uma vez que

Para agir por meio de seu discurso, o orador deve se adaptar àquele ou àqueles ao(s) qual(is) se dirige [...]. O orador tenta influenciar as escolhas e desencadear uma ação ou, pelo menos, criar uma disposição para a ação suscetível de se manifestar no momento oportuno. Isto só pode ser feito se ele levar em consideração crenças, valores, opiniões daqueles que o escutam. Isso quer dizer que ele deve ter

conhecimento das “opiniões dominantes” e “convicções incontestáveis” que fazem parte da bagagem cultural de seus interlocutores. (AMOSSY, 2018a, p. 21)

Já no que se refere às influências da Retórica Clássica na Argumentação no discurso, considerando – sobretudo – as contribuições aristotélicas, perdura a ideia do persuadir como a busca pela “[...] palavra destinada a um auditório que ela tenta influenciar, submetendo-lhe posições suscetíveis de lhe parecerem razoáveis” (AMOSSY, 2018a, p. 16) e advém a percepção, para a concretização de determinado empreendimento argumentativo, do equilíbrio articulatório entre as provas retóricas *ethos*, *pathos* e *logos* (que se referem, respectivamente, ao caráter moral do orador, à disposição do auditório e ao próprio discurso (AMOSSY, 2018a, p. 18)).

No campo da Lógica, a análise argumentativa se apropria de alguns dos pressupostos da Lógica natural de Grize, haja vista que, conforme “A Argumentação no discurso” (AMOSSY, 2018a), o autor representa um equilíbrio entre o raciocínio argumentativo de Toulmin (GRÁCIO, 2015b), que foca em “[...] analisar os modos e as normas do raciocínio” (AMOSSY, 2018a, p. 25), e a abordagem da Lógica informal, que se preocupa, filosoficamente, na “[...] construção do raciocínio válido fora dos quadros da lógica formal” (AMOSSY, 2018a, p. 26). A visão conciliadora de Grize, por sua vez, aponta que “[...] as ‘operações do pensamento’ são indissociáveis das ‘atividades discursivas’ [...], tratando-se, assim, de ‘operações lógico-discursivas’, que se inscrevem necessariamente num quadro de comunicação” (GRIZE, 1990, p. 65 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 28). Ao estabelecer que “o conjunto de estratégias discursivas de um orador *A* que se dirige a um ouvinte *B* com vistas a modificar, num determinado sentido, o julgamento de *B* sobre uma situação *S*” (GRIZE, 1971, p. 3 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 28 – grifos dos autores), Grize constrói um sistema teórico que, além da interação, considera o modo como os sujeitos discursivamente envolvidos em determinada dinâmica se constroem, expõem seus pontos de vista, veem seus parceiros e interpretam as perspectivas compartilhadas por estes, uma vez que

[...] o locutor constrói, a quem ele se dirige, uma representação discursiva daquilo que está posto em questão, representação que ele incumbe ao alocutário reconstruir. Ele o faz a partir da ideia que constrói para si de seu alocutário, que, por sua vez, também constrói uma ideia daquele que lhe fala. Grize chama de “representações” as imagens prévias do objeto e dos parceiros – locutor e alocutário – da troca verbal, que se constroem mutuamente: trata-se de modos de ver que precedem a tomada da palavra (de certo modo, “representações sociais”). Ele denomina “esquemmatização” a atividade pela qual as representações do real são colocadas em palavras, inscritas no discurso sob uma forma necessariamente simplificada. E, enfim, propõe “imagens” para designar o produto da esquematização no discurso. Assim, a atividade de esquematização, que se fundamenta em representações prévias e que constrói imagens do real no discurso, é regulada pelas finalidades da interlocução. (AMOSSY, 2018a, p. 29)

Já no campo da Pragmática, a Argumentação no discurso herda noções provindas da Pragma-dialética, da Argumentação na língua (ANL) e de teorias conversacionais. Da Pragma-dialética, provinda do grupo de Amsterdã, assimila-se a premissa da argumentação como “[...] um processo dialógico de resolução de conflitos” (AMOSSY, 2018a, p. 31), que pode ser descrito e avaliado, possibilitando pensar o argumentar para além de um modelo ideal apaziguador. A partir de então, passa-se a visualizar a argumentação como campo para embates, podendo o resultado desses ser o dissenso, a não reconciliação e/ou a polêmica (AMOSSY, 2018a, p. 32). No que compete à Argumentação na língua, percebe-se que sua influência na análise argumentativa envolve a avaliação dos constituintes léxicos, de modo a se compreender como a persuasão é construída textualmente (sendo esta, para Anscrombre e Ducrot, “[...] um encadeamento de enunciados que levam a uma conclusão determinada” (ANSCROMBRE; DUCROT, 1988, p. 8 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 35)). Além disso, a ANL contribui para a percepção, dentro da perspectiva da Argumentação no discurso, da “[...] análise da orientação argumentativa dos enunciados, dos *topoi* [<sup>22</sup>] que asseguram implicitamente seu encadeamento, [e] dos conectores que autorizam, na superfície do texto, esses mesmos encadeamentos” (AMOSSY, 2018a, p. 37 – grifos da autora). Por sua vez, as influências de teorias conversacionais na análise argumentativa trazem à tona a característica dialogal. Possibilita-se, com isso, examinar “[...] quais são os atos de argumentação e como eles se realizam [...] [e] também como o implícito argumentativo intervém na compreensão dos encadeamentos discursivos” (AMOSSY, 2018a, p. 38) – como faz Moeschler. Ou, ao abordar a influência da argumentação nas interações, realizar “[...] o estudo dos turnos de fala (herdado dos trabalhos americanos), dos rituais de troca (como as desculpas ou agradecimento), da polidez que deve preservar a harmonia da relação” (AMOSSY, 2018a, p. 39) – como faz Plantin, ao arquitetar o seu Modelo dialogal.

Realizadas as considerações sobre as teorias, provindas dos estudos pragmáticos, lógicos e retóricos, que constroem e fundam a Argumentação no discurso teórica e metodologicamente, compreende-se que essas, somadas e articuladas, fazem com que a variação de AD proposta por Amossy seja uma forma de se estudar o discurso sob uma lente multifocal. A pluralidade da abordagem, em aspecto amplo, advém de sua matriz, a Análise do discurso francesa. Já no que concerne à associação entre linguagem e argumentação, tal visão multifacetada é oriunda das características assumidas pela análise argumentativa a partir dos fundamentos herdados da Retórica, Lógica e Pragmática. A título de conhecimento, a

---

<sup>22</sup> Lugares-comuns argumentativos (AMOSSY, 2018a, p. 17); plural de *topos*.

perspectiva analítica em destaque é qualificada como: (1) linguageira; (2) comunicacional; (3) dialógica; (4) genérica; (5) figural; e (6) textual.

Amossy (2018a) ainda justifica a associação dos seis parâmetros à Argumentação no discurso. Com base nisso, esclarece-se a motivação por trás dos atributos da análise argumentativa: (1) linguageira, pois a argumentação é sempre acionada por recursos linguísticos; (2) comunicacional, devido à influência múltipla existente entre orador e auditório no argumentar; (3) dialógica, uma vez que a argumentação se situa em um contexto que sempre abrigará pontos de vista antagônicos; (4) genérica, porque a argumentação só se dará dentro de um quadro que implica a utilização de determinado gênero discursivo; (5) figural, dado que se recorre, na argumentação, a efeitos e figuras de estilo que influam na persuasão do outro; e, finalmente, (6) textual, em virtude da necessidade de materialização discursiva, sob a qual a argumentação, via de regra, estará subjacente.

Lado a lado, as características da análise argumentativa fazem compreender que

Não há discurso sem enunciação (o discurso é o efeito da utilização da linguagem em situação), sem dialogismo (a palavra é sempre, como diz Bakhtin, uma reação à palavra do outro), sem apresentação de si (toda fala constrói uma imagem verbal do locutor), sem o que poderia chamar “argumentatividade” ou orientação, mais ou menos marcada do enunciado, que convida o outro a compartilhar modos de pensar, de ver, de sentir. (AMOSSY, 2018a, p. 12)

Nota-se, assim, a argumentação como intrínseca ao discurso, sendo a sua centralidade, na teoria de Amossy consequência de, sobretudo, dois aspectos: (1) o antagonismo entre enunciadore, que se influenciam mutuamente e que tentam, discursivamente, obter a anuência do outro acerca de determinado modo de pensar/ver/sentir o mundo, ou acerca de determinado ponto de vista; e (2) a oposição inerente aos discursos, oriunda do interdiscurso, já que, em enunciação, um discurso é significado justamente por veicular o seu contrário, mesmo que implicitamente:

Em suma, todo discurso supõe o ato de fazer funcionar a linguagem num quadro figurativo (“eu” – “tu”); está imerso na trama dos discursos que o precedem e o cercam; produz, de bom ou de mau grado, uma imagem do locutor e influencia as representações ou as opiniões de um alocutário. (AMOSSY, 2018a, p. 12)

As modulações da argumentação em dimensão argumentativa e visada argumentativa, nesse sentido, orientam o modo como os contradiscursos correspondentes aos discursos veiculados serão impressos na enunciação de forma implícita, quando em dimensão argumentativa, ou explícita, quando em visada argumentativa – dada a associação do primeiro ao fazer-ver e, do segundo, ao fazer-crer.

Para além da intenção direta ou indireta por aderência, a forma como a argumentação se dará, em contexto enunciativo, depende de aspectos outros. Dentre esses, citam-se o modo como as figuras de quem fala e para quem se fala são discursivamente construídas; o assunto sobre o qual se fala; em qual esfera da vida cotidiana tal fala se insere; e em qual gênero discursivo essa fala é construída. A partir da noção da argumentação como discursivamente constitutiva e estando ela atrelada a outros âmbitos que se relacionam ao enunciar, Amossy entende que “[...] o estudo da argumentação e do modo como ela se alia aos outros componentes na espessura dos textos é parte integrante da análise do discurso” (AMOSSY, 2018a, p. 12). A argumentação é firmada, então, ao lado de outros componentes também discursivamente indissociáveis, como a relação entre enunciação e subjetividade, o dialogismo e o *ethos* como representação discursiva de si (AMOSSY, 2018b, p. 3).

Frente às considerações aqui apresentadas, percebe-se a importância concedida à argumentação, na perspectiva de Amossy, principalmente como consequência da existência do interdiscurso. Essa relação é feita, haja vista que os discursos enunciados significam justamente porque carregam, no bojo de seu interdiscurso, os seus contrários; e, sendo a oposição a condição básica para a argumentação, é viável compreendê-la como discursivamente constitutiva. Além disso, ao se assumir tal indissociabilidade como procedente, é possível entender a gradação entre dimensão argumentativa e visada argumentativa como consequência da articulação entre os constituintes discursivamente intrínsecos, pois, para que a enunciação ocorra, é necessário todo um contexto que a suporte.

Por fim, entende-se que a Argumentação no discurso reflete a interdisciplinaridade da AD francesa, uma vez que, além de trazer consigo referências fundantes e posteriormente incorporadas à Análise do discurso, também traz embasamentos próprios. Somadas, essas perspectivas orientadoras fazem com que a abordagem teórica apresente um olhar analítico multifacetado, sob a lente de que a argumentação é discursivamente constitutiva.

## **2.2. Imagens de si e do outro: construções discursivas e suas implicações**

“Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si” (AMOSSY, 2016b, p. 9). É assim que Ruth Amossy inicia o capítulo introdutório do volume “Imagens de si no discurso: a construção do *ethos*” (2016b): indicando que, ao enunciar, um sujeito se coloca, discursivamente, a um outro (AMOSSY, 2016b, p. 10-11). Apesar da afirmação da autora se

centrar no fato de os oradores se construírem discursivamente, não é apenas quem fala que possui sua figura impressa no discurso. A construção de imagens, na verdade, pode ser compreendida como um verdadeiro jogo de espelhos – sendo este um importante esquema para a efetividade argumentativa de um enunciado.

A enunciação, modo pelo qual os discursos vêm à tona, é, por excelência, dialogal, o que significa que ela se dará entre, pelo menos, dois sujeitos. Se há a existência obrigatória de orador e auditório em contexto de interação, a construção imagética não será focalizada apenas em quem enuncia, mas envolverá, também, a quem essa enunciação é direcionada. Nesse sentido, a percepção de Pêcheux (1969) – trazida por Amossy (2016b) em “Imagens de si no discurso: a construção do *ethos*” – sobre tal aspecto é pertinente, pois, a partir da perspectiva do autor, verifica-se no que consiste a representação discursiva de si e do outro:

A construção especular da imagem dos interlocutores aparece igualmente [*além dos trabalhos de Benveniste e Kebrat-Orecchioni*] em Pêcheux, para quem A e B, nas duas pontas da cadeia de comunicação, fazem uma imagem um do outro: o emissor A faz uma imagem de si mesmo e de seu interlocutor B; reciprocamente, o receptor B faz uma imagem do emissor A e de si mesmo. (AMOSSY, 2016b, p. 11)

Com o fragmento, percebe-se que, à medida que o enunciador se constrói discursivamente, uma imagem a ele é atribuída pelo coenunciador; e, do mesmo modo, enquanto o coenunciador se constrói discursivamente, uma imagem a ele é atribuída pelo enunciador. Essas representações não são, necessariamente, reais, mas projeções, em cena, de si e do outro (MAINGUENEAU, 1993, p. 138 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 85). Pontua-se, nesse viés, a importância da forma como as projeções são discursivamente estabelecidas, uma vez que a efetividade argumentativa de um enunciado é, dentre outros fatores, influenciada pelo sucesso de tal empreendimento.

A interferência de tais construções imagéticas, no discurso, no que concerne à argumentação, diz respeito ao modo como o orador articulará as suas palavras e a sua imagem, frente a determinado auditório, sob a intenção de convencer aqueles que o ouvem. Para isso, no contexto que encara, o enunciador criará uma imagem prévia de seus coenunciadores, sendo essa adaptada, ao longo da enunciação, conforme suas percepções acerca das reações do público. Tudo isso, com a finalidade de se manter próximo dos pensamentos daqueles com quem se comunica, pois

É somente ao basear seu discurso em premissas já aprovadas por seu público que o orador pode conquistar a adesão. Ora, para selecionar com sensatez essas premissas, é preciso fazer hipóteses sobre as opiniões, as crenças e os valores daqueles a quem se dirige. É, pois, pelo fato de querer agir sobre interlocutores, cujas reações decorrem de um sistema de crenças prévias, que o orador deve levar em conta seu público,

mesmo na ausência total do face a face. Em outros termos, o auditório possui um papel capital na medida em que ele define o conjunto das opiniões, das crenças e dos esquemas de pensamento no qual a fala, que visa a levar à adesão, pode se apoiar. (AMOSSY, 2018a, p. 54)

Assim, para obter a adesão do auditório, é necessário que o orador se aproxime dele. Ao longo da enunciação e por meio do perfil traçado acerca de seus ouvintes, o sujeito detentor da palavra lançará mão de noções provindas de valores compartilhados (*doxai*) e de lugares-comuns (*topoi*), construindo tanto a sua argumentação quanto a sua imagem discursiva.

A apreensão das características de quem se pretende convencer, por quem fala, é primordial, pois, como aponta Maingueneau (2016b, p. 73): “o poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente especificados”. Desse modo, se a persuasão é facilitada pela aproximação dos sujeitos, a adesão a uma ideia é fortemente influenciada pelo jogo de espelhos da construção imagética no discurso. Portanto, entende-se como bom orador o sujeito sensível a tais representações – tanto no que concerne a apreendê-las quanto a construí-las –, sabendo usá-las e articulá-las ao seu favor, a fim de alcançar o seu objetivo argumentativo.

A partir das considerações aqui exploradas, relativas à relação entre imagens discursivas e argumentação, vê-se a importância de tal esquema para a real adesão, por parte do auditório, a determinado ponto de vista. Tendo como base essa influência, nos tópicos desta seção, busca-se compreender o que são e como são construídas, discursivamente, as imagens de si e do outro, além de como tais representações se fundam em valores e o modo como influem para a persuasão.

### **2.2.1. *Jogo de espelhos: imagens discursivas de si e do outro***

O *ethos*, como discutido anteriormente, é uma noção – provinda da Retórica Clássica – que diz respeito ao modo como o orador se mostra discursivamente. Isto é, a referida prova retórica representa a construção imagética que o enunciador, em ação, faz de si, sob a tentativa de convencer aqueles que o ouvem. O *ethos*, nessa perspectiva, é entendido como a construção de si, no jogo de representações discursivas, de forma que

A [...] *construção das imagens (de si e do outro)* [...] relaciona-se à ideia do *ethos* retórico, embora não se restrinja à construção da imagem de si no discurso. O outro – e a imagem que se constrói acerca dele – não se faz presente apenas como um

destinatário ideal [23], mas, também, e, sobretudo, como um sujeito construído no discurso pelo enunciador. Através dessa construção o enunciador pode melhor erigir sua própria imagem e melhor persuadir seu auditório. (LIMA, 2006, p. 117-118 – grifos da autora)

Considerando que a enunciação ocorre, no mínimo, entre dois sujeitos, entende-se a primordialidade da coexistência de projeções de si e do outro para o funcionamento discursivo, pois o que se fala e como se fala são aspectos que se relacionam às representações imagéticas dos sujeitos inscritos em determinado contexto enunciativo. Visando a esses fatos, nesta seção, serão analisadas – considerando a premissa do *ethos* –, o que são as noções de imagens de si e do outro, bem como a forma como ambas se associam, tendo em vista a perspectiva da argumentação como discursivamente constitutiva.

O *ethos*, como abordado previamente, relaciona-se, na dimensão discursiva da construção de imagens de si e do outro (LIMA, 2006, p. 140-153), ao modo como o orador se mostra no discurso, a fim de conseguir a adesão daqueles que o ouvem. Nesse sentido, por não representar como o sujeito é, mas como ele quer parecer ao outro, tal projeção é compreendida como uma construção discursiva, pois

O que o orador pretende *ser*, ele dá a entender e ver: ele não *diz* que é simples e honesto, ele o *mostra* por meio de sua maneira de expressar. Assim, o *ethos* está associado ao exercício da fala, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo “real”, apreendido independentemente de sua comunicação oratória. (MAINGUENEAU, 1993, p. 138 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 85 – grifos dos autores)

A elaboração de imagens, a partir disso, é entendida “[...] como um fenômeno discursivo que não deve ser confundido com o *status* social do sujeito empírico” (AMOSSY, 2016b, p. 122 – grifos da autora), dado que a mobilização, por parte do orador, de “[...] seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são [*maneiras*] suficientes para construir uma representação de sua pessoa” (AMOSSY, 2016b, p. 9), conforme o modo que lhe for mais conveniente, de acordo com as suas intenções e em concordância com o perfil de seu público. O distanciamento entre o ser (subjetivo) e o transparecer (discursivo) propicia que o detentor da fala se reelabore discursivamente, construindo uma identidade que “[...] permite, ao mesmo tempo, criar uma relação nova para si e para o outro” (AMOSSY, 2018a, p. 104).

Essa construção de si no discurso, como afirma Maingueneau (2016b, p. 70), é sempre mostrada pelo orador, mas eventualmente dita, pois – mesmo com o limítrofe indefinido entre *ethos* mostrado e *ethos* dito (MAINGUENEAU, 2008, p. 18) –, “o universo de sentido

---

<sup>23</sup> Para melhor compreensão do conceito, recomenda-se a leitura de Charaudeau (2001).

propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas ‘idéias’ que transmite [...]” (MAINGUENEAU, 2004, p. 9). Desse modo, colocar-se discursivamente implica na construção de si – de forma corporal e atitudinal –, sem que haja a necessidade de ter essa imagem diretamente proferida pelo próprio enunciador:

[...] o discurso é inseparável daquilo que poderíamos designar muito grosseiramente de uma “voz”. Esta era, aliás, uma dimensão bem conhecida da retórica antiga que entendia por *ethe* as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, através de sua maneira de dizer: não o que diziam a propósito deles mesmos, mas o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem. (MAINGUENEAU, 1997, p. 45 – grifos do autor).

Nota-se, frente a isso, a importância da linguagem para a representação discursiva dos sujeitos, uma vez que as imagens daqueles que estão em enunciação são sempre construídas no e pelo discurso. A indissociabilidade entre *logos*<sup>24</sup> e construção de imagens de si (e do outro) dá abertura para que se pense nos conceitos de *ethos* prévio (ou pré-discursivo) e *ethos* discursivo. Nesse viés, destacam-se os pontos de vista de Maingueneau (2016b, p. 71) e Haddad (2016, p. 163), que mostram que o *ethos* discursivo, via de regra, será interceptado pelo *ethos* prévio, já que esse – construído na enunciação, pelo *logos* – pode confirmar ou reconstruir imagens anteriormente discursivizadas (AMOSSY, 2016b, p. 138).

Ademais, essas figuras, como só se dão no discurso e pelo discurso, não são moldadas como bem entende o enunciador; são pautadas, na verdade, em parâmetros condizentes com a situação em que a interação se inscreve. Assim, estando o *ethos* sob a tutela de um enunciado, incluso em determinado gênero discursivo, as representações de si – e do outro – são construídas dentro de possibilidades genéricas específicas:

[...] a inscrição do sujeito no discurso não se efetua somente por meio dos embreantes e dos traços da subjetividade na linguagem (modalizadores, verbos, adjetivos axiológicos, etc). Isso se faz também pela ativação de um tipo e de um gênero de discurso nos quais o locutor ocupa uma posição antecipadamente definida, e pela seleção de um roteiro familiar que serve como modelo para a relação com o alocutário. (AMOSSY, 2018a, p. 86)

Dentro das opções genericamente admitidas, o enunciador escolhe as características que guiarão a consolidação de seu *ethos*, construindo “[...] mais ou menos livremente a sua *cenografia*. No discurso político, por exemplo, o candidato de um partido pode falar a seus eleitores como homem do povo, como homem experiente, como tecnocrata, etc” (AMOSSY, 2016b, p. 16 – grifos da autora).

---

<sup>24</sup> Segundo Eggs (2016, p. 29-56), o *logos* é uma prova que serve como intermédio para a construção das duas outras, isto é, *ethos* e *pathos*.

Os traços escolhidos – em meio a tantos outros possíveis<sup>25</sup> –, que comporão o perfil *etoico*, são selecionadas pelo “enunciador encarnado”, conforme denomina Maingueneau (2004, p. 95). Entendendo esse enunciador como sujeito discursivamente projetado, formado por um conjunto de traços psicológicos e físicos – o que o autor denomina, respectivamente, como caráter e corporalidade –, Maingueneau atribui ao *ethos* a noção de “tom” (LIMA, 2006, p. 152). Conforme Amossy, tais “tons”

[...] derivam de representações sociais de certos tipos de caráter, no sentido psicológico do termo, e de um “policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social” (Maingueneau, 1984: 139) associada a posturas, a modos de se vestir... (AMOSSY, 2018a, p. 86)

Nesse sentido, as representações imagéticas de si no discurso englobam

[...] não apenas a dimensão vocal, mas [...] questões físicas e psíquicas que se ligam às representações sociais e à relação destas com o enunciador. Tais representações sociais são determinantes, nesse sentido, para a construção e manutenção do *ethos*, pois são elas as responsáveis por indicar os caminhos a serem seguidos pelo enunciador com vistas a conseguir a melhor imagem, com o uso de recursos discursivos. (LIMA, 2006, p. 152 – grifos da autora)

Considerando essa relação existente entre *ethos* e representação social, bem como o fato desta orientar as imagens discursivas de si e do outro, é razoável dizer que os *ethe* são pautados em estereótipos (Diagrama 2), já que estes “[...] pode[m] ser definido[s] como uma representação ou uma imagem coletiva simplificada e fixa dos seres e das coisas, que herdamos de nossa cultura e que determina nossas atitudes e comportamentos” (AMOSSY, 2018a, p. 130). Discursivamente, essa ancoragem em generalizações é importante, uma vez que coloca em questão o que é amplamente conhecido por determinada comunidade, facilitando as construções imagéticas – inclusive coletivas (*ethos* coletivo), como demonstra Viala (2016, p. 167-182) – e o reconhecimento de tais representações.

Segundo Barthes (1966, *apud* MAINGUENEAU, 2004, p. 99), colocar-se ao outro é tentar lhe passar uma boa impressão, definindo o que se é e o que não se é. Frente aos estereótipos, *ethos* e anti-*ethos* (MAINGUENEAU, 1997, p. 47) podem ser interpretados como imagens coletivamente julgadas, nesta ordem, como positiva e negativa. A oposição entre ambas e a qualificação atribuída a cada uma delas – que, por sua vez, consolida a contrariedade existente entre as duas – se originam em uma avaliação que se pauta em valores: ao se pensar em “justiça”, por exemplo, há a oposição entre os *ethe* de sujeito justo (imagem socialmente positivada) e injusto (imagem socialmente negativada). Assim, associando generalização e

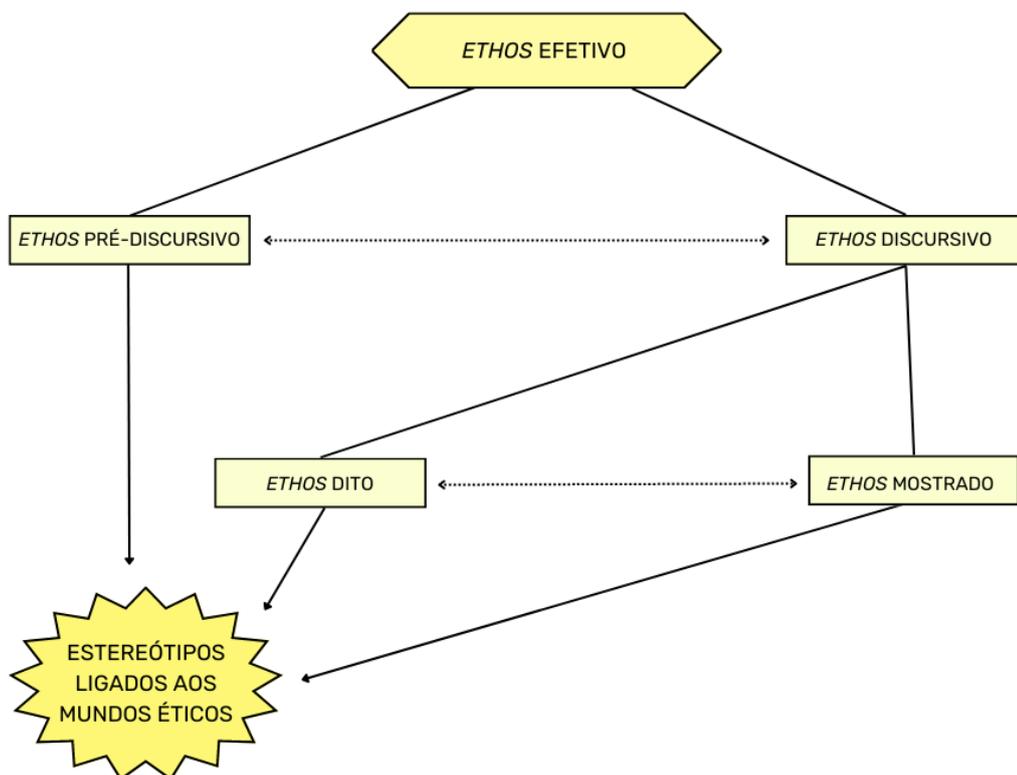
<sup>25</sup> Para destrincharmos o exemplo de Amossy (2016b, p. 16): dentro de um contexto político, um candidato pode traçar seu *ethos*, ao discursar a seus eleitores, como populista, experiente, tecnocrata, etc.

princípios socialmente compartilhados, a estereotipagem

[...] permite designar os modos de raciocínio próprios a um grupo (um pensamento conservador, por exemplo) e designar os conteúdos globais do setor da *doxa* em que esse estereótipo se situa (as posições específicas e as preocupações que podem ser trazidas, das quais os membros de uma comunidade podem se valer). (AMOSSY, 2018a, p. 59 – grifos da autora)

Desse modo, além de facilitar a construção discursiva de si, os estereótipos auxiliam para que se possa delinear discursivamente o outro, bem como para que este reconheça e categorize o *ethos* daquele que fala. Chega-se, com isso, a quem se ocupa, na enunciação, de julgar a imagem e as ideias do orador: o auditório.

Diagrama 2 – *Ethos* efetivo



Fonte: Maingueneau, 2008, p. 19.

De acordo com Perelman (1999, p. 360 *apud* AMOSSY, 2016b, p. 123), é o público, em uma situação argumentativa, que possui papel central na enunciação, haja vista que o objetivo do orador é conseguir fazer com que o auditório compartilhe de suas ideias, sendo essas pautadas – sobretudo em contexto de visada persuasiva – em valores ou opiniões comuns

(AMOSSY, 2018a, p. 54). Tendo isso em vista, é certo que, para se tornar credível e aceito por aqueles quem pretende persuadir, o enunciador tentará – além de basear sua argumentação em *doxai, topoi* e na mobilização de recursos *patêmicos* – “[...] modela[r] seu ethos com as representações coletivas [*isto é, estereótipos*] que assumem, aos olhos dos interlocutores, um valor positivo e [*que*] são suscetíveis de produzir neles a impressão apropriada às circunstâncias” (AMOSSY, 2016b, p. 124). Para tanto, antes que se coloque ao outro, é necessário saber fazê-lo. É imprescindível, portanto, que quem fala saiba com quem se fala.

Sendo a relação entre orador e auditório pautada em um jogo de espelhos, como comentado anteriormente, é necessário que aquele, antes de enunciar e ao enunciar, construa uma representação de seu público – estando essas suposições sobre as características dos ouvintes, tal qual o *ethos*, associadas a estereótipos (AMOSSY, 2016b, p. 126-127) – e imagine a maneira “[...] pela qual ele percebe e compreende o tema tratado” (AMOSSY, 2018a, p. 56-57). Cabe ao enunciador, nesse âmbito, ao projetar essas imagens do outro, adequar tanto a sua argumentação quanto a sua imagem às pessoas a quem sua palavra é direcionada – inspirando-lhes *etoicamente* “[...] à sensatez (*phrónesis*), à virtude (*areté*) e à benevolência (*eúnoia*) [...]” (LIMA, 2006, p. 145) –, de modo a se aproximar daqueles a quem pretende convencer.

Amossy (2018a, p. 62-76), considerando a estereotipagem no que se refere à projeção do outro, divide o auditório em três tipos: o homogêneo, o compósito (ou heterogêneo) e o universal/particular. Conforme a autora, o auditório homogêneo é composto por um grupo que compartilha valores e visões de mundo, por isso, ao se dirigir a esse público, o detentor da palavra “[...] pode apostar sobre um denominador comum” (AMOSSY, 2018a, p. 63). O compósito (ou heterogêneo), por sua vez, é constituído por grupos distintos, o que faz com que o orador crie referências acerca de tais agrupamentos; examine-os, em termos de como o discurso os hierarquiza; e avalie se existem formas de conciliá-los, no que concerne aos valores (AMOSSY, 2018a, p. 69). E, por fim, o auditório universal/particular, que diz respeito a um auditório composto por “[...] um público-alvo constituído por um grupo nacional, social, político, profissional determinado” (AMOSSY, 2018a, p. 74). Frente a essas considerações, é válido lembrar que tais imagens dos coenunciadores, previamente delineadas pelo enunciador, podem ser alteradas durante a enunciação, devendo, portanto, este ser sensível e perceber as reações daqueles que o ouvem.

A atenção a esses julgamentos e a adequação, por parte do orador, de sua imagem discursivizada são importantes, porque o *ethos*, como declara Maingueneau (2018, p. 327-328), “[...] tem um duplo status: ele é tanto visado pelo locutor quanto construído pelos destinatários,

que precisam fazer hipóteses sobre as intenções do locutor”. Dascal, sobre o “caráter” (*ethos*) do enunciador e sua variabilidade perante o outro, afirma que:

Uma vez construído e aceito, esse “caráter” preenche uma função na formação de uma disposição ou de uma predisposição favorável ou contrária ao orador. Ela determina o valor de sua credibilidade, isto é, o peso maior ou menor que a “função de credibilidade” atribuirá à plausibilidade de seus argumentos. (DASCAL, 2016, p. 66)

Vê-se, portanto, que a eficácia discursiva, tanto do ponto de vista da credibilidade de quem detém a palavra quanto da aceitabilidade de seus argumentos, pode ser associada à aproximação entre os sujeitos da enunciação, em duas instâncias: (1) entre público construído pelo orador e público real; e (2) entre público real e *ethos*:

O co-enunciador interpelado não é apenas um indivíduo para quem se propõem “idéias” que corresponderiam aproximadamente a seus interesses; é também alguém que tem acesso ao “dito” através de uma “maneira de dizer” que está enraizada em uma “maneira de ser”, o imaginário de um vivido. Note-se, aliás, que esta concepção da eficácia discursiva é constantemente integrada pelos textos publicitários, que mostram de forma paroxística aquilo que provavelmente constitui a tentativa de toda formação discursiva: convencer consiste em atestar o que é dito na própria enunciação, permitindo a identificação com uma certa determinação do corpo. (MAINGUENEAU, 1997, p. 48-49)

Assim, a forma como o enunciador se institui discursivamente para seus coenunciadores é parte imprescindível para o empreendimento da persuasão, dada a possibilidade destes se reconhecerem no primeiro, estando mais suscetíveis a aderirem a um ponto de vista sugestionado, caso haja a identificação. É relevante pontuar, ademais, que tal reconhecimento de si no outro – isto é, a aproximação entre os sujeitos –, muitas vezes passa pelas emoções, sendo estas mostradas pelo orador e/ou suscitadas no auditório.

Diante de tais considerações, é perceptível que as imagens do outro regulam o modo como as imagens de si são discursivizadas, bem como conduzem a argumentação desenvolvida em contexto enunciativo. Nesse sentido, a construção imagético-discursiva do outro é “[...] entendida [...] sob o viés da persuasão e em sua relação com as imagens de si, pois este processo de construção visa à manutenção, à proteção ou mesmo à apresentação de uma face positiva de si mesmo através de uma imagem apresentada sobre o outro” (LIMA, 2006, p. 143).

Sob uma lente centrada na dimensão da construção de imagens de si e do outro, à guisa de conclusão, é notável que a Argumentação no discurso é modulada pela relação projetiva – e linguageira – estabelecida entre orador e auditório. Ainda que o modo, em contexto, como enunciador e coenunciadores se delineiem e se percebam seja mutuamente impactante e concomitante – como em um jogo de espelhos –, os últimos se destacam na sistemática da construção de imagens de si e do outro, já que são a quem o primeiro objetiva convencer. O

orador, a fim de persuadir e a partir da visão que tem de seu público, tenta estreitar laços com aqueles que o ouvem, observando-os para construir seu *ethos* e sua argumentação pautados em lugares-comuns e valores – supostamente – julgados como positivos pelo auditório.

A percepção e a mobilização discursiva de *topoi* e *doxai*, em sua argumentação e em seu *ethos* – relativo não somente ao que se fala, mas ao modo de falar –, fazem com que o orador, quando instaurada a identificação entre este e seus ouvintes, tenha sua credibilidade confirmada – o que influencia para que seu ponto de vista esteja mais suscetível a ser aceito por quem deseja convencer. O reconhecimento do auditório no *ethos* do orador, por sua vez, ocorre por meio de generalizações, já que os estereótipos são esquemas que facilitam associações entre o novo e o conhecido.

Esta busca por conexão entre detentor da palavra e ouvintes, no discurso, todavia, pode sofrer interferência de pronunciamentos anteriores. Sendo o *ethos* construído no e pelo discurso, é possível que a imagem do orador seja impactada por projeções prévias, consolidadas em enunciações precedentes. Assim, frente à nova situação enunciativa, cabe ao enunciador confirmar ou reestruturar os *ethe* que lhe foram previamente associados. Para tanto, tal sujeito deverá não somente considerar o seu objetivo persuasivo, como também o perfil de seu auditório e os valores por ele positivados.

Considerando todos os aspectos aqui explorados, vê-se que, se, por um lado, a efetividade discursiva – em uma perspectiva da indissociabilidade entre argumentação e discurso – está associada à relação estabelecida entre orador e auditório, por outro, o vínculo entre ambos os sujeitos imersos na enunciação se sustenta na identificação. Este reconhecimento de si, no outro, por sua vez, é construído a partir tanto do modo como o enunciador se institui discursivamente quanto pelo modo como constrói a sua argumentação, tendo como base a imagem que apreende de seus coenunciadores. O bom orador, portanto, é aquele que percebe os valores de seu auditório e, tendo-os em mente, adequa-se aos seus ouvintes.

Finalmente, sem dúvidas, o que se fala e como se fala, a fim de obter a adesão do outro, são aspectos orientados pela importante relação imagético-discursiva estabelecida entre orador e – sobretudo – auditório. Além de tal vínculo, os estereótipos – que, por sua vez, ancoram-se em valores –, os *topoi* e as próprias *doxai*, a serem mobilizados por quem discursa, também são preponderantes para orientar a construção discursiva, já que são componentes fundamentais para o estabelecimento da aproximação dos sujeitos e, conseqüentemente, para a efetividade

discursiva.

### 2.2.2. *Em busca do convencimento: o funcionamento do jogo de espelhos*

Como afirmado anteriormente, os valores têm um importante papel na projeção de imagens de si e do outro, uma vez que é a partir do compartilhamento *dóxico* que orador e auditório estão aptos a se aproximarem – sendo este um movimento persuasivo importante, pois torna o último mais suscetível a aceitar o ponto de vista do primeiro. Conforme Amossy, *doxa* e discurso se relacionam argumentativamente, pois

É apoiando-se em um **tópico** (conjunto de lugares comuns [*topoi*]) que o orador tenta fazer aderir seus interlocutores às teses que ele apresenta para anuência. Em outros termos, é sempre em um espaço de opiniões e de crenças coletivas que ele tenta resolver um diferendo [*sic*], ou consolidar um ponto de vista. (AMOSSY, 2018a, p. 107 – grifos da autora)

Tendo em vista que tais espaços de opiniões e crenças coletivas, mencionados pela autora, são motivados por valores, vê-se que as *doxai* sustentam estereótipos e embasam lugares-comuns (*topoi*). Nesse viés, a abrangência dos impactos do componente *dóxico*, no discurso, faz entender que “o saber compartilhado e as representações sociais constituem, então, o fundamento de toda argumentação” (AMOSSY, 2018a, p. 107). Considerando essa perspectiva, nesta seção, pretende-se explorar o funcionamento das construções imagéticas de si e do outro, a partir da noção de *doxa*, na busca pela efetividade discursiva – isto é, o convencimento do auditório.

As *doxai*, situando-se no campo da verossimilhança – isto é, no âmbito do possível, não necessariamente no âmbito do verdadeiro –, são “[...] espaço[s] do plausível, como entende o senso comum” (AMOSSY, 2018a, p. 108). A essa perspectiva, podem ser acrescidas as visões de Aristóteles e Peter von Moos sobre *endoxa* – “[...] aquilo sobre o qual todos os homens podem chegar a um acordo ou, pelo menos, a maior parte deles, ou, ainda, os sábios” (*ibidem*, p. 108) e “[...] opiniões suficientemente aceitáveis [...] que repousam sobre um consenso geral ou, pelo menos, representativo” (VON MOOS, 1993, p. 7 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 108) –, sendo as *doxai* entendidas como opiniões e noções comuns de determinada sociedade, habitualmente propagadas ao longo do tempo (AMOSSY, 2018a, p. 108) e não necessariamente certas, do ponto de vista da veracidade.

A *doxa* é, portanto, uma espécie de elemento sócio-histórico que rege o discurso, já que este, sempre inscrito em um espaço coletivo de crenças (AMOSSY, 2018a, p. 111), constrói-se – quaisquer que sejam os valores que o sustentem – “[...] a partir de um conjunto de opiniões compartilhadas, para delimitar o lugar-comum [...]” (*ibidem*, p. 111) a ser comungado por determinado grupo. A partir disso, mesmo que sejam subjacentes ao discurso e aos sujeitos envolvidos na situação enunciativa, é nítido que as *doxai* motivam, organizam e coordenam a enunciação, pois

O locutor, que se engaja em uma troca para pôr em evidência o seu ponto de vista, está tomado por um espaço dóxico que determina a situação de discurso em que ele argumenta, modelando a sua palavra até o centro de sua intencionalidade e de seu planejamento. (AMOSSY, 2018a, p. 113)

É perceptível, nesse sentido, que o contexto discursivo é centrado nos valores, dado que o orador, ao se inscrever em um espaço *dóxico* e nele tentar convencer o outro de suas convicções – também pautadas em valores –, modula, ao mesmo tempo, seus argumentos (*logos*), sua imagem (*ethos*) e as emoções/paixões (*pathos*), com base na projeção que faz de seu auditório:

O orador apoia os seus argumentos sobre a *doxa* que toma emprestada de seu público do mesmo modo que modela seu *ethos* com as representações coletivas que assumem, aos olhos dos interlocutores, um valor positivo e são suscetíveis de produzir neles a impressão apropriada às circunstâncias. (AMOSSY, 2016b, p. 124)

É a partir dos valores que o enunciador coordena toda a sua estratégia argumentativa, já que esses – se partilhados com os coenunciadores – poderão aproximá-los, propiciando a efetividade discursiva.

Desse modo, a argumentação do orador é sustentada em valores e lugares-comuns, enquanto a construção de imagens de si e do outro é pautada também em valores e estereótipos, sendo que:

A noção de estereótipo é utilizada, sobretudo, nas ciências sociais para determinar as imagens do outro e de si que circulam em certa comunidade. Ela vem, nesse sentido, precisar o lugar-comum do qual constitui um aspecto particular na medida em que designa uma representação social, que é o prisma por meio do qual os interactantes percebem os membros de um grupo estrangeiro, ou a sua própria identidade. (AMOSSY, 2018a, p. 131)

O elemento em questão é de extrema importância discursiva, já que, sem ele, “[...] não somente nenhuma operação de categorização ou de generalização seria possível, mas também nenhuma construção de identidade e nenhuma relação com o outro poderia ser elaborada” (*ibidem*, p. 131). Todavia, é pertinente apontar, também, que, “[...] se os estereótipos permitem ler com mais facilidade uma sociedade, por outro lado, eles geram diversos problemas devido

ao seu caráter taxativo” (LIMA, 2006, p. 148) e generalizante. De todo modo, positiva ou negativamente, a relação entre enunciador e coenunciador sempre é perpassada pela estereotipagem, uma “[...] operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado” (AMOSSY, 2016b, p. 125), já que o primeiro supõe uma imagem sobre quem o ouve e, a partir de tais percepções, modula sua argumentação e sua imagem discursivas.

Frente a essa sistemática, em um contexto em que há a identificação entre público e orador, é plausível dizer que tal reconhecimento se dá em duas instâncias: na correspondência, em alguma medida, da projeção do auditório (realizada pelo orador) à sua configuração real; e na aproximação entre este e *ethos*, dado que as imagens de si são formuladas a partir das imagens do outro. Nesse sentido, é possível perceber similaridades entre os estereótipos integrados à enunciação e os valores vigentes na mesma ocorrência, já que estes sustentam a operação de estereotipagem.

Já em contextos contrários, em que há o afastamento entre os sujeitos, devido ao fato de o enunciador ter realizado uma projeção errônea de seus coenunciadores e, conseqüentemente, de si, há divergências tanto entre os estereótipos quanto entre os valores que embasam tais generalizações. Entendendo essas construções como deslizos, já que o objetivo discursivo é a persuasão, é pertinente destacar a possibilidade de se reverter a distância instaurada entre enunciador e coenunciadores: frente a um *ethos* prévio desfavorável, o papel do *ethos* discursivo é tentar readequar a imagem anteriormente discursivizada ao auditório (MAINGUENEAU, 2004, p. 99), para readmitir o orador como sujeito credível e aproximá-lo de seu público.

De qualquer forma, a estruturação *etoica* busca definir ao outro o que se é e o que não se é (entendendo “ser”, aqui, como o que é apresentado, pelo enunciador, aos seus coenunciadores):

Um posicionamento implica igualmente um investimento imaginário do corpo, a adesão “física” a um certo universo de sentido. As “idéias” se apresentam aí através de uma maneira de *dizer* que é também uma maneira de *ser*, associada a representações e normas de “postura” do corpo em sociedade. (MAINGUENEAU, 2016a, p. 11 – grifos do autor)

Se, para tanto, a construção do *ethos* parte da elaboração de uma espécie de “mundo ético”, estereotipado conforme a imagem que o enunciador faz de si (MAINGUENEAU, 2008, p. 18), com base no que projeta do outro, estabelecem-se dois agrupamentos: os sujeitos que compartilham e os que não compartilham de tal “mundo”. Com isso, a aproximação entre orador e auditório, bem como o convencimento do último, também pode envolver a associação do

público a este “mundo ético”. Como expõe Viala (2016, p. 175), o grupo que compartilha de tal “mundo”, a partir deste, define-se, esclarece quais valores carregam as suas crenças e delinea, para si, um *ethos* coletivo, opondo-se a outros grupos.

Estando a projeção de imagens discursivas associadas aos estereótipos, e, estes, às *doxai*, o *ethos* (discursivo) sempre tenderá a se alinhar a características socialmente julgadas como positivas – sobretudo favoráveis aos olhos do auditório (AMOSSY, 2016b, p. 124) ou ainda ao “mundo ético” possivelmente compartilhado por coenunciadores e enunciador. Do mesmo modo, a construção *etoica* será favorável ao orador em seu empreendimento discursivo, uma vez que será moldada conforme a estereotipagem e os valores que sustentarão esta operação discursiva. Retomando à ilustração de Amossy: é certo que, “no discurso político, por exemplo, o candidato de um partido pode falar a seus eleitores como homem do povo, como homem experiente, como tecnocrata, etc” (AMOSSY, 2016b, p. 16), mas fará de tudo para dissociar sua imagem de algo que, fugindo de seu “mundo ético”, seja socialmente negativada, como a representação de homem corrupto – mesmo que o caráter e a corporalidade do enunciador encarnado estejam previamente em conformidade com tal característica.

Esta tentativa de se elaborar um *ethos* (discursivo) de valor positivo, como pode se imaginar, tem motivação no objetivo argumentativo do discurso: o convencimento. É pela construção do *ethos* – inscrito no discurso, que, por sua vez, está imerso em um universo de valores – que a aproximação entre orador e auditório pode ocorrer. Nesse viés, na dimensão da construção de imagens de si e do outro, o orador mobiliza e se apropria de características que imagina definir e/ou agradar aos seus ouvintes. Estando o enunciador apto a tentar convencê-los, pois conseguiu estabelecer uma conexão com os seus coenunciadores, sua palavra passa a ser credibilizada, já que, aos olhos do público, por compartilharem dos mesmos princípios, é um sujeito dotado de valores e, portanto, digno de atenção. A lógica argumentativa prossegue: ao persuadir seu auditório sobre a sua boa imagem, basta convencê-lo acerca de suas boas ideias. Novamente, o orador se pautará em *doxai* – valores e lugares-comuns – para a construção de seus argumentos.

Assim, considerando que “um espírito e um jeito, um modo de pensar e maneiras, eis o *ethos*. Um propósito que distingue, fixa os valores e seus detentores, eis a argumentação” (VIALA, 2016, p. 175), a argumentação é a tentativa de fazer com que o outro se associe a uma ideia, sendo esta empreendida por um ser – construído discursivamente – que a tem como verdadeira e única. Enquanto os valores motivam, organizam e coordenam os discursos, a adesão – conforme o Viala (2016, p. 167) – é, por sua vez, “[...] um processo que faz passar da

opinião à crença [...]”, já que, “[...] em sua forma acabada, faz passar de uma diversidade de ver e de fazer à certeza de que há somente uma [*maneira de ver e fazer*] que é válida [...]” (VIALA, 2016, p. 168).

A partir disso, é notável que as projeções de si e do outro têm grande importância para o convencimento, pois, dentre diversas estratégias que podem ser utilizadas discursivamente para se obter tal fim – como o embasamento argumentativo em lugares-comuns e o gerenciamento das paixões –, está a aproximação entre orador e auditório, pautada na identificação. Este reconhecimento de si, no outro, dá-se com base na semelhança entre os estereótipos – ancorados em valores circulantes em determinado contexto sócio-histórico – que estão atrelados às construções imagético-discursivas.

O *ethos*, se bem moldado a partir da percepção que o enunciador tem de seus coenunciadores – isto é, se há uma semelhança entre público por ele imaginado e público real –, funciona como um reflexo: representa – dentro do próprio jogo de espelhos que esquematiza a construção discursiva de imagens de si e do outro – uma figura para a qual os coenunciadores se transportam – ou porque se veem nela, ou porque ela os agrada –, já que essa faz transparecer virtudes e valores que importam a esses ouvintes. A imagem do enunciador funciona como uma espécie de figura discursivamente construída da qual os coenunciadores reais vão ao encontro, pois nela se reconhecem.

Mesmo que associado aos ouvintes, por eles se identificarem com a imagem discursivizada do orador, para que o *ethos* esteja, de fato, direcionado para a persuasão do público, é necessário que tal representação de si seja creditada pelo auditório. Para isso, de acordo com Dascal (2016, p. 63), é preciso que o enunciador demonstre uma consonância entre o seu enunciar e o seu portar, porque

A qualidade do *ethos* remete, com efeito, à imagem desse “fiador” que, por meio da sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que deverá construir em seu enunciado. Paradoxo constitutivo: é por meio de seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer. (MAINGUENEAU, 2004, p. 99 – grifos do autor)

Desse modo, é possível compreender que

A legitimação do discurso não passa, portanto, somente pela articulação de proposições, ela é manifesta pela evidência de uma “corporalidade” que se dá no movimento mesmo da leitura. (MAINGUENEAU, 2016a, p. 11)

Estando corporalidade em anuência ao que se constrói *etoicamente*, o orador é creditado pelo seu auditório, de modo que está apto a lhe discursar. Essa “autorização” para que o enunciador tome a palavra diz respeito não à permissão, mas à atenção e à confiabilidade que

o público terá frente aos seus dizeres, dado que o detentor da fala se mostra digno dessas, por compartilhar dos valores daqueles com quem interage. É nesse ponto que o auditório, por estar próximo e acreditar em seu orador, estará mais suscetível a aderir a uma tese, uma vez que, conforme Dascal, para tal aceitação, os argumentos lhe parecerão mais plausíveis (AMOSSY, 2016b, p. 66).

Nesse viés, “o poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados” (MAINGUENEAU, 2004, p. 99), pois é por meio do reconhecimento entre público e *ethos*, que é estabelecido um espaço favorável para o convencimento – e, conseqüentemente, para a efetividade discursiva. Além disso, tais movimentos só são possíveis devido aos valores, dado que – como discorrido previamente – todo o funcionamento discursivo se dá com base nas *doxai*.

Ademais, a identificação entre enunciador e coenunciadores só é possível porque estes – extremamente importantes para o desenvolvimento discursivo – são não só a quem se deseja persuadir, mas também aqueles por meio dos quais os valores orientam todo o processo e todas as estratégias argumentativas a serem utilizadas na busca pelo convencimento. Posto isso, destaca-se: o bom orador é aquele que, sendo sensível ao seu público, consegue elaborar – e adaptar – todo o seu empreendimento argumentativo – *ethos, pathos e logos* – aos seus ouvintes (e aos valores por eles carregados). Essa adequação fará com que o auditório esteja mais propenso a concordar com aquele que detém a palavra, uma vez que ambos, inscritos em um sistema de crenças, partilham – ou parecem partilhar – algo deste.

A persuasão, portanto, centra-se em valores compartilhados. Esses, por sua vez, são mobilizados discursivamente pelo orador, a partir do auditório que supõe estar à sua frente. A projeção dos coenunciadores funciona, nessa sistemática, à medida que o enunciador, na tentativa de se aproximar desses, elabora uma imagem de si que se assemelhe, em seu cerne, aos valores positivados por aqueles que o ouvem. O processo de adesão – ou a transformação de uma opinião em uma crença – será facilitado justamente porque há – supostamente – algo *dóxico* comum entre orador e público. É na tentativa de fazer com que o outro assumira a sua tese como verdadeira que o enunciador tentará provar, aos seus coenunciadores, como estão próximos, uma vez que partilham de valores.

Desse modo, é nítido que funcionamento e efetividade discursivos se ancoram em *doxai*, já que, se se considerar a argumentação como discursivamente constitutiva, o que regerá tanto

a produção quanto garantirá o sucesso de um discurso serão representações sociais, opiniões, saberes e valores compartilhados, enraizados em determinado imaginário sócio-histórico, que conectarão auditório e orador. Assim, a *doxa* orienta as emoções que serão discursivamente expressas, suporta o *logos* a partir da mobilização de valores e dos lugares-comuns e, no âmbito das projeções, embasa a construção de imagens de si e do outro a partir de valores e de estereótipos.

No que concerne especificamente à relação projetiva estabelecida entre os sujeitos de uma enunciação, esta, orientada por valores, será dada pela estereotipagem – que auxilia tanto na construção imagética quanto na identificação, uma vez que tem o poder de associar o novo ao que já é conhecido –, e pelas emoções discursivamente expressas – também moduladas a partir do vínculo orador-auditório. Enunciador e coenunciadores, nesse viés, serão aproximados ou afastados conforme generalizações e emoções – e os valores que as sustentam – interpeladas e expressas na construção imagética de si e do outro.

Na aproximação, nota-se que há a similaridade entre os estereótipos – e as *doxai* – que cada um dos envolvidos no jogo de espelhos interpela, de modo que os sujeitos da enunciação podem partilhar um “mundo ético”. No afastamento, por sua vez, nota-se o contrário: a divergência entre os estereótipos – e as *doxai* – interpelados por cada um dos envolvidos no jogo de espelhos. Considerando que a construção de si e do outro se dá no discurso e pelo discurso, essa última relação pode ser ainda modificada em enunciações posteriores à negatização do *ethos*, devido à reelaboração imagética possibilitada pelo *ethos* discursivo. Essa possibilidade de reconstrução reforça o princípio da importância de se consolidar um *ethos* positivo – isto é, uma imagem de si construída e firmada a partir de valores socialmente reconhecidos –, frente ao público, pois essa projeção está atrelada não só à aproximação entre orador e auditório, mas também à suscetibilidade do último a aderir à tese do primeiro. A comunhão de valores faz com que os ouvintes atribuam credibilidade ao que discursa, estando mais aptos a aceitarem as ideias do detentor da palavra.

A fim de concluir esta seção, tentou-se aqui demonstrar brevemente o impacto dos valores na construção discursiva de imagens de si e do outro e a influência desse sistema projetivo na argumentação. Com base nisso, percebeu-se como o funcionamento discursivo está centrado em componentes *dóxicos*, já que os valores orientam e modulam discursos; inspiram trocas enunciativas; modelam imagens discursivas de si e do outro; suportam estratégias argumentativas; e, finalmente, quando orador e auditório compartilham – ou parecem compartilhar – dos mesmos valores, propiciam o convencimento.

### 3. CAPÍTULO III: ANÁLISE RETÓRICO-DISCURSIVA DA SÉRIE *COISA MAIS LINDA*

#### 3.1. Cena de enunciação

Tanto em “Análise de textos de comunicação” (2004) quanto em “Discurso e análise do discurso” (2015), Maingueneau defende a ideia de que “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso que a fala é encenada” (MAINGUENEAU, 2004, p. 85). Frente a tal percepção, ao considerar o fato de que os textos – meios pelos quais discursos são materializados – se dão situacionalmente e são orientados por gêneros discursivos, os exemplares pertencentes a tais categorias também são impactados pelos campos de ação da vida cotidiana, já que determinado “[...] gênero do discurso recobre o conjunto de atividades discursivas decorrentes do regime *[para ele]* instituído” (MAINGUENEAU, 2015, p. 117), como discutido no Capítulo I. Nessa perspectiva, na esteira do linguista francês, entende-se que um texto, ao ser enunciado, ocorre em uma cena: uma situação, que se inscreve em uma esfera da vida cotidiana, na qual a enunciação se faz necessária, sendo que o enunciado produzido em tal contexto, apesar de apresentar contornos que lhes são característicos, é orientado por um gênero discursivo.

Esta *cena de enunciação* – como denomina Maingueneau – é cindida em três partes, que, por sua vez, estão em interação. A primeira parte da cena de enunciação é a *cena englobante*, que diz respeito “[...] à definição mais usual de ‘tipo de discurso’, que resulta do recorte de um setor da atividade social caracterizável por uma rede de gêneros de discurso” (MAINGUENEAU, 2015, p. 118). Isto é, relaciona-se a um contexto discursivo, como a esfera do entretenimento. A segunda, é a *cena genérica*, que se refere, especificamente, aos gêneros do discurso e às suas características (finalidade; papéis enunciativos; lugar de circulação; frequência temporal; suporte; composição; e usos linguísticos (MAINGUENEAU, 2015, p. 120-122)). Portanto, tal cena poderia ser exemplificada pelo gênero discursivo série. E, em terceiro lugar, finalmente, há a *cenografia*, que abarca a forma como a enunciação, “[...] ao se desenvolver, esforça-se para construir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala” (MAINGUENEAU, 2004, p. 87). Desse modo, ocupa-se com os contornos que delinearão determinado enunciado. Sobre essa parte da cena de enunciação, é importante pontuar que alguns gêneros discursivos podem ser mais livres em relação ao modo como são, textualmente, apresentados – como o gênero série, que pode se valer diversos dispositivos para ser construído

–, enquanto outros têm formatos mais rígidos – como o gênero Tribunal do Júri, em que não há, para além do que é determinado pela cena genérica que o rege, muitas variações em seus contornos.

Posto isso, considerando o *corpus* a ser analisado nesta dissertação – um trecho da série *Coisa mais linda* –, tem-se que sua cena de enunciação é composta por uma cena englobante que diz respeito ao campo do entretenimento, uma cena genérica que se refere à categoria série e, finalmente, uma cenografia<sup>26</sup> que se relaciona – predominantemente – a um julgamento de Tribunal do Júri. Tal configuração cenográfica se dá, pois, por se tratar de uma série que se vale da realidade, é construída a partir dos *efeitos de real* (CHARAUDEAU, 1992 *apud* LIMA, 2022, p. 183), aproximando os mundos extra-ficcional e ficcional, já que faz “[...] existir um ser (qualquer que seja a sua classe semântica) através de uma dupla operação: perceber uma diferença na continuidade do universo e, simultaneamente, relacionar essa diferença a uma semelhança [...]” (CHARAUDEAU, 2008, p. 112 *apud* LIMA, 2022, p. 183). Ou, na perspectiva de Mungioli, a partir da invenção de uma nova realidade, pois

Partindo da análise dos sujeitos da enunciação, Hamburger (1986) discute as noções de “fingido” e “fictício” na obra de arte com a finalidade de demonstrar que a obra de ficção não se assenta sobre a ideia do “faz de conta”, tal qual muitos autores procuram definir o mundo mostrado nas obras ficcionais. A ideia do “faz de conta” contém a estrutura do “como se”. Isso quer dizer que a personagem de uma obra (literária, dramática, filmica) agiria “como se fosse” uma pessoa “de verdade”. Para a autora alemã, nessas obras, as personagens agem dentro da estrutura do “como”, ou seja, elas “são” as personagens enquanto representação de pessoas (elas encarnam as personagens). Empregando um exemplo da própria autora: pode-se dizer que quando um ator interpreta uma personagem como um médico, ele não age “como se fosse um médico”, no momento da atuação “ele é um médico”. Ou seja, ele atua “como” médico e não “como se” fosse médico. (MUNGIOLI, 2012, p. 102-103)

Nesse sentido, *Coisa mais linda* é formada por enunciados internos, que apresentam gêneros para além da categoria série, porque diferentes campos de ação estão presentes em sua narrativa – como ocorre na realidade, em que há distintos enunciados e gêneros que circulam, cotidianamente, nas mais diversas esferas sociais da vida<sup>27</sup>. Desse modo, esclarece-se que o recorte realizado para a configuração do *corpus* busca não só facilitar o trabalho a ser pretendido

<sup>26</sup> O que permite pensar nesta cenografia como uma nova cena de enunciação: interna à narrativa de *Coisa mais linda*.

<sup>27</sup> Na perspectiva de que o *corpus* se configura como dois enunciados, sendo um interno ao outro, é válido apresentar, também, que ambos apresentam duas orientações argumentativas distintas, conforme os conceitos provindos de Amossy (2018a), discutidos no Capítulo II. Ao considerar que ambos os enunciados pertencem a gêneros distintos – (representação de) julgamento (Tribunal do Júri) em uma série –, circulam em duas esferas diferentes da vida cotidiana – campo jurídico e do entretenimento – e possuem uma dupla intencionalidade – deliberar e entreter (mesmo que tal deliberação seja apenas uma representação) –, percebe-se que, enquanto o enunciado interno apresenta uma visada argumentativa – pois pertence ao gênero discursivo Tribunal do Júri –, o externo apresenta uma dimensão argumentativa – pois pertence ao gênero discursivo série.

nesta dissertação, mas também busca focar o ponto-chave narrativo da série em pauta – pois sua primeira temporada é fechada pelo ocorrido que orienta todo o enredo de sua segunda temporada –, de forma que, a partir do objeto selecionado, possam ser lançadas algumas luzes sobre a vida social no Brasil.

Para a análise dos excertos de *Coisa mais linda*, portanto, a cenografia será o foco. Todavia, as cenas englobante e genérica, que também compõem o objeto, não serão desconsideradas. Frente a isso, nos tópicos a seguir, à luz da Argumentação no discurso, a cenografia será observada com maior profundidade, de modo a se avaliar o *corpus*, com foco nas imagens discursivamente projetadas por si e pelo outro<sup>28</sup>. Depois, tais considerações acerca da cenografia serão relacionadas à própria série, na intenção de se entender como o ponto-chave da narrativa pode representar o extra-ficcional, bem como impactá-lo – ou, ainda, como *Coisa mais linda* e sua cenografia – no que concerne ao fragmento privilegiado neste trabalho – interação.

### 3.2. Cena englobante, cena genérica e cenografia – breves considerações

*Coisa mais linda*, como já foi pontuado, situa-se no campo do entretenimento e se classifica como uma série. Desse modo, as cenas englobante e genérica correspondem, respectivamente, à esfera do entretenimento e ao gênero discursivo série. Já no que concerne aos seus contornos (cenografia), como é um objeto ficcional, apropria-se de diversos aspectos provindos da realidade, ou desenvolve uma conjuntura ficcional – uma espécie de “mundo” próprio –, valendo-se de diversos gêneros discursivos para a sua composição. Considerando tais características sobre a cena de enunciação do *corpus*, breve e superficialmente, as duas primeiras (cenas englobante e genérica) serão exploradas e, sobre a terceira (cenografia) – a qual será desenvolvida mais detalhadamente na seção posterior –, serão realizadas algumas considerações.

Conforme o que se discutiu no Capítulo I, *Coisa mais linda* é um título original *Netflix* e, conseqüentemente, pertence ao catálogo de filmes e séries desse serviço de *streaming*. Ferramentas que oferecem materiais audiovisuais por demanda a seus assinantes, como a mencionada anteriormente, são procuradas, normalmente, quando se busca o lazer, o

---

<sup>28</sup> Apesar de outras construções imagético-discursivas serem discutidas, as imagens do réu e da vítima serão o foco da análise.

entretenimento. Segundo o dicionário *Aulete Digital*, “entreter” se associa a “divertir-se”, “distrair-se” e “preencher espaço de tempo”. Nesse sentido, considerando que a cena englobante diz respeito ao universo em que determinado enunciado circula, vê-se que *Coisa mais linda* é orientada pelo campo do entretenimento, já que faz com que os espectadores se divirtam, distraiam e tenham o seu tempo de lazer atendido, pois emula/desenvolve um mundo análogo ao real e, a partir dele, elabora uma narrativa que cativa e prende o espectador, transportando-o àquele universo ficcional.

Esta narrativa criada, por sua vez, é apresentada, na plataforma *Netflix*, cindida em 13 episódios – com duração de cerca de 50 minutos, cada um –, sendo estes divididos em duas temporadas (sete episódios, na primeira temporada, e seis, na segunda). Mesmo com as referidas separações, a estrutura narrativa de *Coisa mais linda* não se perde, já que é organizada sequencialmente, fazendo com o que seu enredo se configure como uma macronarrativa resultante de micronarrativas desenvolvidas a cada episódio/temporada do título. Em termos de cena genérica, portanto, é possível dizer que *Coisa mais linda* é regida pelo gênero discursivo série.

Já no que concerne à cenografia de *Coisa mais linda*, essa se dá pelo modo como a série é composta, no que se refere aos gêneros discursivos presentes nas esferas da vida cotidiana observáveis no título, uma vez que esse emula o real/cria um real<sup>29</sup>. Dentre os elementos cenográficos da série, considerando o trecho que corresponde ao *corpus* desta pesquisa, esse é construído a partir da encenação de um julgamento de Tribunal do Júri, pois retrata a audiência do personagem Augusto, pelo assassinato de Lígia<sup>30</sup>.

*Coisa mais linda*, assim, circula no campo do entretenimento, é classificada como pertencente ao gênero discursivo série e possui uma cenografia construída a partir de outros gêneros do discurso. Tem-se, desse modo, que a cena englobante da cena de enunciação de *Coisa mais linda* é o campo do entretenimento, haja vista que o título circula em contextos que envolvem o lazer; a cena genérica, por sua vez, é orientada pelo gênero discursivo série, principalmente devido ao fato de a narrativa não ser apresentada de modo fragmentado, mas sequenciado; e, finalmente, a cenografia da série é dada a partir de outros gêneros do discurso, pois a série lida com diversas esferas da vida cotidiana internas à sua realidade, de forma que o

---

<sup>29</sup> Conforme Maingueneau (2015, p. 125), é possível classificar a cenografia de *Coisa mais linda* como “exógena”, já que essa é importada de outra(s) cena(s) genérica(s).

<sup>30</sup> Entende-se a situação como o ponto-chave da série, pois retrata não só o compromisso da série em trazer à tona as questões de gênero, bem como representa as demais ocorrências em que o tema é tratado, ao longo da narrativa.

fragmento que compõe o *corpus* é uma encenação de julgamento de Tribunal do Júri – aspecto sobre o qual se discutirá com profundidade na próxima seção.

### 3.3. Cenografia em análise

#### 3.3.1. *Julgamento de Tribunal do Júri em encenação*

Os trechos selecionados de *Coisa mais linda*, provenientes dos episódios *Segunda chance* e *Escolhas*, dizem respeito ao julgamento de Augusto, pelo assassinato de Lígia, sua esposa. Consideram-se os fragmentos escolhidos como pontos-chave da trama, uma vez que o fechamento da primeira temporada se dá com a execução do crime, enquanto o enredo da segunda é estruturado em torno da busca, frente ao ocorrido, por justiça – representada pela audiência que poderia determinar a privação da liberdade do réu; o que – já se antecipa – não ocorre, apesar de Augusto ser sentenciado como culpado.

O referido personagem responde por suas ações – como cidadão – a outros sujeitos, na tentativa de convencê-los de sua inocência, já que estes estão ali – como julgadores –, não só para determinar sua culpabilidade ou inculpabilidade, mas para deliberar sobre as consequências de seus atos, caso esses sejam lidos como infrações legítimas. Ademais, como Augusto comete um ato de crime doloso contra a vida (especificamente, o homicídio), tais julgadores (os jurados), que se somam ao magistrado (juiz), são cidadãos comuns. Compreende-se, assim, que a cenografia do *corpus* diz respeito ao gênero julgamento de Tribunal do Júri.

Além do réu, das testemunhas e, eventualmente, da vítima (em casos em que o crime não foi consumado) – obviamente –, o julgamento de Tribunal do Júri é composto por um juiz, um promotor de justiça (que pode ter, ou não, um advogado de acusação assistente), advogado de defesa (ou defensor público) e sete jurados, que são cidadãos comuns, “[...] indicados, em geral, pelos agentes jurídicos – juiz, promotor e defensor – em virtude de sua idoneidade” (LIMA, 2010, p. 484). Fundado em uma disputa, a finalidade do gênero encenado em *Coisa mais linda* é declarar o julgado como culpado ou inocente, sentenciando-o a uma pena, caso seja considerado responsável pelas ações as quais lhe são atribuídas. Para tanto, avaliam-se os atos cometidos pelo réu – sendo este representado por um advogado de defesa (ou defensor público) –, a partir de incriminações provindas da vítima – nos casos em que esta se faz presente,

pois não sofreu as consequências do crime –, de um promotor de justiça e/ou das testemunhas.

Os depoentes, nesta tensão entre réu e vítima, entram em cena para testemunhar a favor ou contra o primeiro, na tentativa de descriminalizá-lo ou incriminá-lo, sob a arguição daqueles que também levantam provas e argumentos em benefício ou malefício do julgado: o promotor de justiça e o advogado de defesa (ou defensor público). É a partir da mobilização realizada por tais sujeitos e da oitiva das testemunhas, que os jurados se reúnem em local isolado, a fim de discutirem as consequências a serem sofridas pelo réu, para, depois, ao retornarem à tribuna, condená-lo ou absolvê-lo, tendo o magistrado como porta-voz e fixador da pena.

Frente às características do gênero julgamento de Tribunal do Júri brevemente apresentadas, percebem-se que essas são parcialmente seguidas em *Coisa mais linda*, já que, como o título é uma ficção, são revelados apenas trechos da situação emulada, com a intenção – supõe-se – de que a narrativa da série seja mais dinâmica e interessante aos espectadores. Apesar disso, todas as figuras envolvidas em um julgamento são representadas na série, mesmo que não tenham grande expressividade em cena.

Os personagens de maior destaque, na oitiva do Tribunal do Júri de *Coisa mais linda* – parte do julgamento mostrada na série, além do veredicto – são as testemunhas Eleonora, Thereza, Adélia e Malu e o réu, Augusto. Os fragmentos ainda apresentam promotor e advogado de defesa (dependendo do momento de fala de cada um) como mediadores dos depoentes, uma vez que lhes fazem perguntas. Desse modo, ambos os sujeitos utilizam de tais pronunciamentos para fortalecer o que defendem em tribuna, lançando mão de recursos argumentativos diversos, como determina o gênero em pauta.

As cenas, que trazem à tona parte de um julgamento de Tribunal do Júri, são fundamentais para o curso da série. Assim, mesmo que o gênero seja interpretado e exibido de modo fragmentado em nosso *corpus*, para que se entenda verdadeiramente o peso narrativo dessa cenografia para a série, é fundamental ter em mente as características do gênero discursivo que – em predominância – a orienta, bem como saber em qual área da vida cotidiana – campo jurídico – tal categoria genérica se inscreve.

A fim de se lembrar o porquê da cenografia do trecho selecionado se relacionar ao gênero julgamento de Tribunal do Júri, bem como na intenção de que esta seção seja finalizada, esclarece-se: por ter cometido atos criminosos, Augusto é julgado, enquanto tenta provar a sua inculpabilidade. Nesse sentido, como o crime cometido pelo personagem se inscreve como uma afronta intencional à vida de alguém, ele é julgado em tribuna, por magistrado e cidadãos

comuns, que definem, a partir das argumentações desenvolvidas por promotor e advogado, sua culpa e – consequentemente – sua pena. Assim, cabe agora entender os detalhes dessa cenografia, a qual se observará sob a lente das imagens discursivamente projetadas de si e do outro.

### 3.3.2. *Imagens de si, imagens do outro*

A cenografia de uma cena de enunciação, como já apontado, diz respeito a como determinado enunciado terá seus contornos específicos delineados, já que “enunciar não é apenas ativar as normas de uma instituição de fala prévia: é construir sobre essa base uma encenação singular da enunciação” (MAINGUENEAU, 2015, p. 122). Frente a tal noção, nas subdivisões deste tópico, busca-se analisar a construção da cenografia do *corpus*, especificamente no que concerne a verificar como e quais as imagens de si e do outro são discursivamente projetadas nos fragmentos. Antes, porém, alguns pontos deverão ser esclarecidos, acerca do trabalho que se procura empreender.

Em primeiro lugar, é importante relembrar o motivo pelo qual se optou por observar o recorte selecionado, que retrata o julgamento de Augusto, acusado pela morte de sua esposa, Lígia. A seleção é o ponto-chave da série *Coisa mais linda*, já que, considerando as duas temporadas – até então – produzidas, o julgamento representa a resolução do fato que fecha a primeira – o assassinato de Lígia – e o eixo narrativo da segunda – a busca por justiça – sobretudo pelas amigas de Lígia, Maria Luiza, Thereza e Adélia – frente ao crime cometido.

Em segundo lugar, para que fosse viável avaliar as construções linguísticas da seleção, realizou-se a transcrição de áudios, sem a utilização de códigos específicos para transformar os enunciados orais em escritos (transcrição disponível no Anexo). A priori, o *Speechlogger* – site online, gratuito – foi utilizado com o intuito de facilitar tal exercício. Posteriormente à transcrição realizada pela ferramenta, ajustes foram feitos, de acordo com as comparações realizadas entre a própria transcrição, a legenda e o áudio dos fragmentos selecionados de *Coisa mais linda*.

No mesmo sentido, em terceiro lugar, no que concerne à avaliação das imagens dos episódios *Segunda chance* e *Escolhas*, os trechos selecionados da série foram gravados com auxílio da ferramenta disponível no *Microsoft Teams* (acesso à pasta com as gravações

disponível no Anexo). Depois, para torná-las estáticas, os *frames* que pareciam ser mais relevantes foram printados, utilizando o *Paint* – aplicativo básico do sistema operacional também da empresa *Microsoft, Windows*.

Em quarto lugar, esclarece-se que, para realizar a análise da cenografia mais facilmente, trabalhou-se trecho a trecho, por episódio – como se verá na configuração dos subtópicos deste tópico. Acredita-se que essa escolha possibilitou uma observação mais cuidadosa de cada fragmento, bem como uma melhor organização das análises. Todavia, como se entende que esses excertos compõem uma mesma enunciação – o julgamento de Augusto –, ao final deste tópico, há um subtópico destinado à análise geral da cenografia, no que concerne às imagens de si e do outro discursivamente projetadas. Em tal seção, serão organizadas e correlacionadas as observações realizadas nos subtópicos anteriores, sobre as construções imagéticas do réu e da vítima, de forma a concluir a análise desenvolvida acerca da cenografia do trecho selecionado de *Coisa mais linda*.

Finalmente, pontuados esses quatro aspectos e tendo-os em vista, cabe agora, a partir da observação da cenografia do *corpus*, verificar quais são as imagens de si e do outro discursivamente projetadas – no que se refere, sobretudo, a Augusto e Lígia –, como elas são construídas e no que se apoiam.

### 3.3.2.1. *Episódio 5: Segunda chance – 32' 16'' - 35' 57''*

A cena que inicia o primeiro trecho de *Segunda chance* é apresentada em plano aberto e focaliza a porta da tribuna e seu caminho até o púlpito, enquanto o público, que participará do julgamento – como testemunha ou ouvinte –, está sentado em dois conjuntos de cadeiras, um à esquerda e outro à direita do corredor que dá até a porta. Em seguida, a câmera toma a posição oposta: é como se, antes dessa mudança, o espectador estivesse vendo a situação pelos olhos do promotor do caso. Ele toma a palavra e contextualiza os presentes acerca do crime, ao explicitar os motivos daquele julgamento:

**PROMOTOR:** Bom dia, senhoras e senhores. Será julgado o processo criminal movido contra o réu Augusto Soares. Ele responde por tentativa de homicídio e homicídio duplamente qualificado. (Fragmento 1)

Entende-se que essa explicação do promotor já pré-condiciona uma imagem do réu ao auditório, pois põe em questão a sua moral, uma vez que o crime a ser julgado é publicizado<sup>31</sup>. Após tal exposição, o juiz formaliza o início do julgamento.

Há um corte de câmera, e se inicia uma nova cena. Apresentada pelo advogado de defesa, Eleonora, mãe de Augusto, é a primeira a depor. A mulher é representada em plano fechado<sup>32</sup>, praticante durante toda a cena – com exceção de alguns desvios pontuais, quando é representada em plano médio; ou quando a câmera foca alguns dos outros personagens da cena, como juiz, réu, advogado de defesa e público –, enquanto ela testemunha a favor do réu. Requisitada por aquele que defende o sujeito em julgamento, Eleonora caracteriza Augusto.

Construindo para si o *ethos* de boa mãe e de mãe protetora – que conhece todas as nuances do filho e que não mede esforços para defendê-lo –, desde o início de sua tomada de palavra, a personagem tenta reconstruir a imagem de Augusto sustentando-a em características positivas, já que a moral dele, por ser o réu da tribuna, está em jogo. Nesse sentido, Eleonora busca, ao trazer a vida pregressa do homem (vida escolar, social e familiar, como visível no Fragmento 2), recondicionar a imagem prévia delineada pelo promotor, já que esta pode influenciar no resultado julgamento (LIMA, 2009a, p. 44-45):

**ELEONORA:** É... é... meu filho Augusto sempre foi o **melhor** aluno na escola. Ele **nunca** se meteu numa briga, **nunca** foi violento. Como filho, é o filho... **mais** atencioso que uma mãe poderia desejar. Ele foi um marido... dedicado e apaixonado.

Teve uma trajetória **tão** exemplar em **todas** as áreas da vida dele [...]. (Fragmento 2 – grifos nossos)

Como é possível observar, Eleonora, para tal empreendimento, vale-se do uso de operadores argumentativos – que se distribuem em escalas opostas (KOCH, 2015, p. 38)<sup>33</sup> –, evocando intensidade, além de trazer à tona qualidades socialmente bem-vistas, como a inteligência (“sempre foi o melhor aluno na escola”), a tranquilidade (“nunca se meteu numa briga, nunca foi violento”) e a atenção, associada à maternidade (“é o filho... mais atencioso que uma mãe poderia desejar”). Ao atribuir tais características ao filho, a personagem comete

<sup>31</sup> A situação processual, que remonta a um padrão discursivo quase científico, demonstra que toda enunciação – por mais “impessoal” que tente ser – não é imune aos valores socialmente circulantes e às construções imagéticas de si e do outro, como aponta Lima (2023 – informação verbal: notas de orientação).

<sup>32</sup> Importante dizer que todos os trechos que compõem o *corpus*, em sua maioria, são formulados a partir de cenas em planos fechado (*close-up*) ou médio, o que expõe o espectador a certa intimidade para com o personagem retratado – sobretudo no que concerne ao contexto em questão, pois, em tribuna, testemunha-se sobre pessoas e suas experiências com elas. Especificamente sobre o *close-up*, conforme Aumont (2002, p. 140-143), além do referido enquadramento aproximar imagem e espectador, como já apontado, também concede um efeito mais dramático à cena.

<sup>33</sup> *Melhor* X pior; *nunca* X sempre; *mais* X menos; *todas* X nenhuma.

um paralogismo – do tipo “descida escorregadia”, como definem Copi e Burgess-Jackson (1992, p. 99-162 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 160-162 –, já que cria um raciocínio com a falsa lógica de que, por sempre ter sido bom aluno, pacífico e atencioso, Augusto foi, também, um bom marido (“dedicado”).

Imagem 1 – Eleonora gesticula “um único fato isolado”



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Em continuação, Eleonora mobiliza as características de bom aluno, cidadão, filho e marido, como se estas fizessem com que Augusto fosse um sujeito exemplar, o que, em sua lógica, desqualificaria a condenação do réu:

**ELEONORA:** Teve uma trajetória **tão** exemplar em **todas** as áreas da vida dele, meritíssimo, que eu não consigo como é que... ele pode ser condenado... por **um único fato** isolado.

Uma **explosão de desespero**. (Fragmento 3 – grifos nossos)

O uso da construção pleonástica “um único fato isolado” e a expressão corporal feita pela personagem (Imagem 1) colocam em relevo a suposta casualidade do ocorrido, o que, na percepção de Eleonora, invalidaria a atribuição de culpa ao julgado. A partir disso, a mulher recupera a figura de “marido apaixonado” (Fragmento 2), uma vez que denomina o motivo pelo qual Augusto está sendo julgado como “uma explosão de desespero”.

O advogado de defesa, frente a tal posicionamento, questiona a mulher sobre o que teria levado o réu a agir daquele modo. Prontamente, ela inicia a construção da imagem da nora,

Lígia, contrária à de Augusto, apontando-a como culpada:

**ELEONORA:** A Lígia, é claro! A Lígia **tinha amantes. Não voltava para casa.** Meu filho ficava desesperado. Meu filho **vivia desesperado.** (Fragmento 4 – grifos nossos)

A partir do fragmento, é possível perceber uma descrição de Lígia como infiel – pois “tinha amantes” –, boêmia – uma vez que “não voltava para casa” –, irresponsável e má esposa – já que deixava Augusto constante e frequentemente desesperado (“meu filho vivia desesperado”). Ainda nesse mesmo fragmento, dois aspectos dão ênfase para tal construção da vítima: a linguagem corporal da personagem, que, ao culpar Lígia pelo ocorrido, abre os braços em sinal de obviedade (Imagem 2), e a elevação da voz em dois momentos: quando atribui a culpa a Lígia e, em seguida, quando aponta a infidelidade da nora.

Imagem 2 – Eleonora sinaliza obviedade



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Ao ouvir as acusações direcionadas à amiga, Malu, no auditório, manifesta-se negativamente, chamando Eleonora de mentirosa. O juiz pede silêncio, enquanto Chico – par romântico de Maria Luiza em *Coisa mais linda* – tenta acalmá-la, dizendo que aquilo poderá piorar a situação.

Depois da reação provinda do auditório, o advogado de defesa pergunta à mãe do réu o que ocorreu na noite em Lígia foi morta. A personagem, por sua vez, insistindo na ocasionalidade da situação, constrói a sua fala em torno da ideia de passionalidade – antes indiciada, quando aponta o filho como um “marido apaixonado” (Fragmento 2). Desse modo, determina o ato cometido como um crime da paixão, sendo que esse tipo de ato, erroneamente associado ao amor, relaciona-se, na verdade, ao ódio, pois

Os denominados *crimes da paixão* ou *crimes passionais* são aqueles cometidos por paixão. Paixão entendida como violenta emoção, platônica ou não, que pode levar a formas extremadas de violência. Os *crimes da paixão* são movidos por ciúme, por sentimentos de perda de posse da vítima. [...] A rede semântica para a qual aponta a designação desse tipo de crime se assenta na ideia de que o sujeito se encontraria em uma situação-limite, de privação dos sentidos e da inteligência, como em um rompimento de um relacionamento amoroso ou em caso de uma suposta traição. Paixão, nesse caso, associa-se à desrazão e mesmo à irracionalidade, o que além da misoginia, lança em campos inconciliáveis razão e emoção. (LIMA, 2019, p. 187 – grifos da autora)

Esses aspectos relativos à rede semântica associada a tal tipo de homicídio e à dicotomia entre razão e emoção sustentam o restante da argumentação desenvolvida por Eleonora, de modo que tal tópica é iniciada quando a mulher relata sobre a noite do crime:

**ELEONORA:** Aquela noite... foi o resultado de um **acúmulo** de... **muito** sofrimento, de **muitas frustrações**. **Qualquer** homem... no lugar do meu filho... poderia ter agido igual. **Qualquer** homem.

Augusto amava a Lígia com paixão. E **a paixão é cega**, como todos sabem. **Quando um homem cai nas garras de uma mulher fatal... ele é capaz de agir até contra a sua própria natureza**. (Fragmento 5 – grifos nossos)

O sofrimento intenso – aqui representado, sobretudo, pelas palavras “acúmulo”, “muito” e “muitas” – é argumentado no trecho como resultado de um amor por muito tempo frustrado, pois o sentimento do réu não era correspondido pela vítima. Ademais, no pensamento da depoente, considerando a intensidade do amor, esse se transmuta em paixão, que desracionaliza, fazendo com que qualquer (pronomes destacados no trecho, pela personagem, devido à sua repetição) homem que a sinta, faça loucuras, tal qual Augusto. No campo imagético, quando Eleonora enfatiza a possibilidade de qualquer homem reproduzir os atos do filho, ergue o indicador, como se avisasse aos ouvintes, que se sentam em frente ao púlpito, para que se coloquem na posição do réu, antes de julgá-lo (Imagem 3).

No Fragmento 5, ainda, ao se apoiar na falsa dicotomia entre razão e emoção – um paralogismo, de acordo com Copi e Burgess-Jackson (1992, p. 99-162 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 160-162 –, amplamente circulante em sociedade<sup>34</sup>, Eleonora delinea Lígia como uma *femme*

<sup>34</sup> Conforme Plantin (2014, p. 66), “[...] la oposición razón/emoción está, de hecho, arraigada en el pensamiento

*fatale*, como se esta tivesse seduzido Augusto e, como no mito da sereia, arrastado o homem para as profundezas do mar – ou da paixão. A vítima, além disso, conforme o depoimento, orientada por seu senso animalesco (“garras”) e por sua astúcia, levou o réu a agir contra a sua própria natureza: a de homem racional.

Imagem 3 – Eleonora avisa aos ouvintes sobre julgamentos



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Aqui, associa-se a imagem feminina à emoção e a masculina à razão – sendo que um bom homem, sob influência de uma mulher fatal, pode se voltar contra a sua natureza (LIMA, 2019, p. 188) –, de forma que a testemunha realiza uma construção argumentativa que se dá pelo entimema: “quando um homem cai nas garras de uma mulher fatal... ele é capaz de agir até contra a sua própria natureza”. Assim, se a natureza do homem é a razão, quando influenciado por um ser passional, passa a agir contra sua própria essência. Inclusive, ao pronunciar essa frase, na tentativa de justificar o ato cometido pelo filho, a personagem ergue as mãos, como se, tal qual uma professora, estivesse compartilhando um pensamento sábio àqueles que a ouvem (Imagem 4). O rosto e o olhar da mulher também demonstram tal ar, uma vez que a personagem aparenta franzir o cenho, como se estivesse raciocinando profundamente

---

*común*, en el topos “*la razón contra la emoción*” – “[...] a oposição razão/emoção está, de fato, arraigada no senso comum, no topos de “razão contra a emoção” (tradução nossa).

sobre o que fala.

Imagem 4 – Eleonora eleva as mãos, na tentativa de se mostrar sábia



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Interessante dizer, que, ao associar Lúcia à figura de mulher fatal (Fragmento 5), Eleonora constrói seu *ethos* como oposto à imagem que atribui à nora. A depoente, provinda de uma classe social privilegiada – como é possível visualizar pela sua aparência (vestimentas e maquiagem) –, em contraste com a vítima, teria comportamentos associados aos valores socialmente vigentes (“bons costumes”). Eleonora se delinea, portanto, como uma mulher tradicional, fiel ao marido, caseira e responsável quanto aos seus “deveres” – como mulher, mãe e esposa –, enquanto constrói a vítima do crime em julgamento como infiel, boêmia, irresponsável e má esposa (como apontado anteriormente, nas observações realizadas sobre o Fragmento 4).

Ainda no que concerne ao Fragmento 5, no fim de sua fala, a personagem, mais uma vez, pontua que Augusto foi guiado a cometer o crime pela paixão. Ao mesmo tempo que se protege para não parecer conivente com o assassinato, defende – novamente – a percepção do ocorrido como um fato isolado, de modo que “um” erro não deveria ser motivo para a condenação do réu:

**ELEONORA:** Augusto amava a Lúcia com paixão. E a paixão é cega, como todos sabem. Quando um homem cai nas garras de uma mulher fatal... ele é capaz de

**agir até contra a sua própria natureza.**

Eu não estou dizendo que o meu filho deveria ter feito o que fez! **Mas** o meu filho teve a sua **dignidade masculina ofendida por aquela mulher!**

E não se pode condenar **toda** uma vida de bons atos por **uma única** noite ruim. É isso que eu quero dizer! (Fragmento 6 – grifos nossos)

Considerando que o uso do operador argumentativo “mas” indica uma situação em que “[...] o locutor introduz em seu discurso um *argumento possível* para uma conclusão *R*; logo em seguida, opõe-lhe um *argumento decisivo* para a conclusão contrária *não R (-R)*” (KOCH, 2015, p. 36 – grifos da autora), no trecho, a conjunção é usada na tentativa de se defender o indefensável e justificar o injustificável. Assim, Eleonora condena o ato, mas não aquele que o cometeu, sob o argumento de que o filho teve sua “dignidade masculina ofendida” e, portanto, agiu em legítima defesa de sua honra (LIMA, 2019). Ao realizar esse movimento de não apoiar o ato, mas defender seu autor, Eleonora assume o *ethos* de mãe protetora, que chama a atenção do filho, mas que não o condena. No fragmento, a elevação de voz da personagem e sua gesticulação, que indicam desespero, enfatizam a premissa de que, para livrar Augusto da culpa, tenta, a todo custo, defender o indefensável e justificar o injustificável.

Imagem 5 – Augusto oferece um copo d’água à mãe, Eleonora



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Finalmente, a depoente novamente traz à tona a ideia de que um deslize não deveria condenar um bom sujeito – bom aluno, cidadão, filho e marido –, já que ele, por estar sob a

influência de uma mulher fatal, não agiu com a razão, mas foi levado pela emoção. A oposição entre “toda uma vida de bons atos” a “uma única noite ruim”, associada ao uso, como no Fragmento 3, do pleonasma, demonstra a sua última tentativa de livrar o filho da condenação, o que ela tenta fazer a partir da construção positiva da imagem de Augusto – em termos de conduta, para além do ocorrido – e da construção negativa da imagem da nora – que, por despertar o lado irracional do marido, como uma *femme fatale*, contribuiu para o seu próprio assassinato.

No campo imagético, pelo final emocionado do depoimento, o advogado de defesa pede que a mulher beba água e se acalme. A oferta do copo vem de Augusto – figura focada pela câmara –, o que, frente à imagem projetada pela mãe, reforça-o como sendo um bom homem/filho (Imagem 5).

### 3.3.2.2. Episódio 5: Segunda chance – 42’ 07’’ - 43’36’’

O segundo trecho do episódio *Segunda chance* é iniciado por uma cena em plano médio, que enfoca Thereza – amiga e concunhada de Lígia –, que depõe ao promotor do caso. No trecho, a mulher fala sobre a relação estabelecida entre a vítima e o réu:

**THEREZA:** Desde o começo, o Augusto **regulava** a Lígia. Nas festas de família, nos jantares... ele sempre **mandava** ela falar menos. Era ele quem **escolhia** as roupas dela, até o corte de cabelo ele **escolhia**.

“É que ele me ama demais”, **ela dizia**. (Fragmento 7 – grifos nossos)

O uso dos verbos “regular”, “mandar” e “escolher”, no Fragmento 7, demonstram o controle de Augusto sobre Lígia, de modo a construir uma imagem de manipulador, para ele, e manipulável, para ela. Ou ainda submissa, como se a vítima fosse uma posse do réu, já que ele podia moldá-la como bem quisesse. A ingenuidade de Lígia – incorporada na voz da depoente, que imita a amiga, ao citar “é que ele me ama demais” – pode ser vista quando a vítima usa o amor para justificar as ações do esposo. Nesse sentido, a construção de uma imagem positiva de Augusto – homem amoroso –, por Lígia, ecoa no depoimento de Thereza, que – por sua vez – utiliza a fala da amiga na intenção de reforçar a imagem da vítima como ingênua/manipulável e do réu, como manipulador.

A testemunha continua com seus apontamentos e demonstra a sua desaprovação diante da relação estabelecida entre réu e vítima. Além disso, percebe-se que a personagem, nesse

momento, tece uma crítica ao enraizado sistema patriarcal brasileiro:

**THEREZA:** Claro que eu não concordava com nada disso, **mas... eu não podia me intrometer na vida do casal, né?!**

**Até ele começar a bater nela.** (Fragmento 8 – grifos nossos)

Após se posicionar sobre sua discordância acerca do funcionamento da união do casal, Thereza utiliza o conector “mas” e, a partir dele, estabelece uma relação implícita ao ditado popular “em vida de marido e mulher, não se mete a colher” (AMOSSY, 2018a, p. 179). Ao mencionar a suposta impossibilidade de interrupção, a depoente desafia os valores socialmente vigentes, já que traz o pensamento popular sob um tom de voz irônico, somado a uma expressão de desprezo (Imagem 6), mostrando um *ethos* de mulher questionadora – e, portanto, progressista.

Imagem 6 – Thereza esboça desprezo ao ditado “em vida de marido e mulher, não se mete a colher”



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Ademais, ao explicitar a intercedência socialmente taxada como inconveniente, Thereza olha de relance para Augusto. Nesse momento, ela menciona quando começou a tomar atitudes frente à relação do casal: quando as violências entre marido e esposa evoluíram do âmbito psicológico/moral para o físico (“até ele começar a bater nela”), tal qual faz a sociedade no

geral.

Quando o promotor questiona sobre o início das agressões, um novo plano-sequência se inicia. É Adélia, agora, quem depõe. Assim como ocorre nas cenas anteriores, em que Thereza aparece, a imagem da nova testemunha sempre é apresentada em plano médio ou fechado.

A depoente inicia o seu testemunho como o promotor solicita e contextualiza para a tribuna acerca de quando as violências vivenciadas pela amiga se tornaram físicas:

**ADÉLIA:** A primeira vez que eu vi que o Augusto batia na Lígia foi lá no clube, no Coisa mais linda. Ela apareceu **toda machucada**, com o braço roxo, **toda arranhada**. (Fragmento 9 – grifos nossos)

A palavra “toda”, acompanhada de “machucada” e “arranhada”, demonstra intensidade, e, no trecho, a partir dessas construções, a imagem associada a Augusto é a de um homem extremamente violento, já que batia em Lígia, deixando-a “toda machucada, com o braço roxo, toda arranhada”. Interessante dizer que, combinada às palavras, a gestualidade de Adélia contribui para tal construção imagética do réu, já que ela aponta para o braço (Imagem 7), como se simulasse o machucado da vítima, corporificando-o.

Imagem 7 – Adélia simula os machucados de Lígia



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Em seguida, Adélia pontua – até corporalmente, com o dedo indicador em riste (Imagem 8) – que sabe que a violência contra a mulher é algo errado (*ethos* de consciência), apesar de

sua omissão. Todavia, também chama atenção para o fato de que o silêncio de terceiros, perante essas ocorrências diárias, muitas vezes, está associado não só aos valores patriarcais vigentes, mas ao medo – seja por, em relação a si próprios, temerem o agressor e as atitudes potenciais deste, ou pela integridade da vítima, que pode ter seu sofrimento intensificado:

**ADÉLIA:** Na época, mesmo sabendo que o que ele fez foi errado, eu entendi que a melhor forma que eu tinha de proteger a Lígia era... ficar quieta. Porque, nessa minha vida, eu já vi muita mulher apanhar. (Fragmento 10 – grifos nossos)

O verbo “proteger”, aqui, associa-se a tais receios. Como Adélia diz, já viu “muita mulher apanhar” – *ethos* de experiência –, o que pode ser um indicador de ter vivido ou presenciado algo análogo ao que motiva o silêncio quanto às violências.

Imagem 8 – Adélia ergue o dedo, condenando as atitudes de Augusto



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

A mulher explicita pesar quando, ao falar sobre a proteção da vítima, titubeia e, logo em seguida, quando afirma que deveria ter realizado outra ação ao ver a amiga machucada, principalmente devido ao fato de Augusto ser um homem violento:

**ADÉLIA:** [...] eu entendi que a melhor forma que eu tinha de proteger a Lígia era... ficar quieta. Porque, nessa minha vida, eu já vi muita mulher apanhar.

**[Mas]** Hoje eu entendo que eu deveria ter falado alguma coisa, ter feito alguma coisa. Porque, naquele momento, começou a morte dela.

Sim, porque, se o Augusto foi capaz de bater na Lígia como ele batia, ele seria capaz de atirar. E atirou! (Fragmento 11 – grifos nossos)

Adélia, para demonstrar, bem como para construir um *ethos* de arrependimento, utiliza um “mas” implícito (Fragmento 11), já que afirma que ficou quieta para tentar proteger Lígia (como observável no Fragmento 10), mas que deveria ter agido, a fim de, possivelmente, evitar o falecimento da amiga. A utilização de tal conector implícito, como afirma Amossy (2018a, p. 178), em conformidade com Ducrot (1972), tem muito mais impacto discursivo do que se fosse explícito, já que aqui não se anula o ato realizado em virtude da ação ideal.

Nesse sentido, sem negar o que fez, mas afirmando o que deveria ter feito, a testemunha associa morte a violência, pois as agressões contra a mulher não se dão em situações atípicas – circunstanciais, como aponta Eleonora –, mas provêm de uma série de violações que podem culminar em morte: “porque, naquele momento [*em que Augusto começou a agredi-la*], começou a morte dela”. Fechando o plano e o segundo fragmento de *Segunda chance*, Adélia retoma à imagem de homem violento associada a Augusto, reforçando-a, por meio da construção de um entimema. Para ela, se Augusto batia em Lígia – sendo esse o início da morte da vítima –, ele poderia, também, ser suficientemente agressivo e violento para atingir as vias de fato – isto é, matar Lígia –, tal como fez, ao atirar na esposa. Ao realizar tal raciocínio, Adélia aponta para as motivações que culminaram no assassinato de Lígia e demonstra um *ethos* de coragem, associado ao de mulher progressista, já que enfrenta a situação de violência de gênero – simbolicamente institucionalizada – e atribui a culpa ao único responsável pela morte de Lígia: Augusto.

### 3.3.2.3. Episódio 6: *Escolhas* – 0’ 07’’ - 1’14’’

O primeiro trecho selecionado do episódio *Escolhas* é a retomada da tribuna após recesso, uma vez que o juiz anuncia o prosseguimento da oitiva das testemunhas. Enquanto a figura faz tal apontamento, a câmera perpassa o cenário da tribuna, do teto da construção aos sujeitos ali presentes. Maria Luiza, no momento, encontra-se na cadeira do púlpito, pronta para depor.

A câmera apresenta a mulher em plano fechado, sendo que a sua imagem é alternada com a do advogado de defesa, que lhe faz as perguntas. Esse personagem, quando focado pela câmera, é filmado em plano médio.

Imagem 9 – Maria Luiza se enverga frente ao advogado de defesa



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Imagem 10 – Advogado de defesa se direciona corporalmente ao júri



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Desde o início – o que se repetirá no fragmento posterior a este, que dá continuidade aos testemunhos –, percebe-se que a defesa tenta, a partir de suas perguntas, descredibilizar a imagem de Malu, colocando em questão, aos jurados, a sua moral. Tal estratégia é usada, sobretudo, uma vez que, conforme Plantin (2014, p. 43), ao dissertar sobre a relação entre ética

e imagens discursivas (*ethos*), “[...] os princípios morais (*ético-2*) que regem a apresentação de si no discurso (*ético-1*)”<sup>35</sup> (grifos do autor – tradução nossa).

**ADVOGADO DE DEFESA:** Senhora Maria Luiza Carone. Este é o seu nome de casada, correto?

**MARIA LUIZA:** Não, senhor.

**ADVOGADO DE DEFESA:** Então a senhora é desquitada?

**MARIA LUIZA:** Não.

**ADVOGADO DE DEFESA:** Então a senhora ainda é casada, apesar de ter sido vista inúmeras vezes na companhia íntima de outros homens?

**MARIA LUIZA:** Eu tenho muitos amigos. Eu não moro mais com o pai do meu filho, muito menos o considero meu marido. (Fragmento 12 – grifos nossos)

Sabendo que Maria Luiza ainda é oficialmente casada, o homem pergunta se o sobrenome “Carone” provém do marido. A depoente nega – demonstrando um *ethos* de mulher independente – e, a partir da resposta, a defesa cria a imagem de Malu como uma mulher rebelde – insubmissa ao marido –, pois não adota o nome daquele que detém a sua tutela (SANTANA; RIO; MENEZES, 2017, p. 344). Depois, o advogado questiona se a personagem é “desquitada”<sup>36</sup>, o que lhe garantiria a liberdade “[...] para o exercício da sexualidade na medida em que as pessoas estavam legalmente separadas [...]” (SANTANA; RIOS; MENEZES, 2017, p. 345). Ao negar, sua imagem é aproximada a de uma mulher devassa, uma vez que, casada, teve “inúmeros” (uso hiperbólico) encontros “íntimos” com homens, o que induz que a depoente teve/tem várias relações amorosas/sexuais extraconjugais. Nesse momento, enquanto Maria Luiza demonstra seu desconforto ao falar baixo e se envergar (Imagem 9), o advogado eleva sua voz e se direciona corporalmente ao júri<sup>37</sup> (Imagem 10).

Na tentativa de se explicar e desconstruir as imagens negativas atribuídas a ela, Malu diz que tem muitos amigos, não tem contato com o esposo, nem o considera como tal. Assim, mesmo incomodada, Maria Luiza enfrenta a situação em que sua imagem é desmoralizada (ou, ainda, construída como imoral): inicia sua fala sem fazer contato visual com o advogado, mas termina olhando-o (Imagens 11 e 12). Desse modo, frente a uma sociedade “[...] marcadamente conservadora, especialmente influenciada pela moral religiosa da Igreja Católica, e patriarcal [...]” (SANTANA; RIOS; MENEZES, 2017, p. 345), que cerceia a liberdade sexual da mulher

<sup>35</sup> “[...] los principios morales (*ético-2*) que rigen la presentación del yo en el discurso (*ético-1*)”.

<sup>36</sup> Conforme Santana, Rios e Menezes (2017, p. 344), o desquite “[...] era uma modalidade de separação do casal e de seus bens materiais, sem romper o vínculo conjugal, o que impedia novos casamentos. Assim, o desquite rompia a sociedade conjugal, pondo fim aos deveres de coabitação e de fidelidade recíproca e ao regime de bens, mas mantinha incólume o vínculo matrimonial”.

<sup>37</sup> Majoritariamente composto por homens.

e condena determinadas atitudes, Maria Luiza, apesar das adversidades, confronta tais imposições, construindo um *ethos* de mulher progressista, já que, ao buscar por sua liberdade (social, sexual e familiar), equipara-se aos homens.

Imagem 11 – Maria Luiza evita o contato visual com o advogado de defesa



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Imagem 12 – Maria Luiza direciona o olhar para o advogado de defesa



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Um novo plano se inicia. As imagens alternam entre plano médio, com foco em Augusto, e plano aberto, que exhibe todo o tribunal. O advogado que defende o réu pede para que ele conte sobre quando conheceu Lígia. Antes de se pronunciar, o homem fica em silêncio e esboça um meio sorriso (Imagem 13):

**ADVOGADO DE DEFESA:** O senhor poderia nos contar como conheceu a senhora Lígia Soares?

**AUGUSTO:** Foi amor à primeira vista. Eu sabia que ela seria minha esposa e a mãe... (Fragmento 13 – grifos nossos)

Imagem 13 – Augusto esboça um sorriso



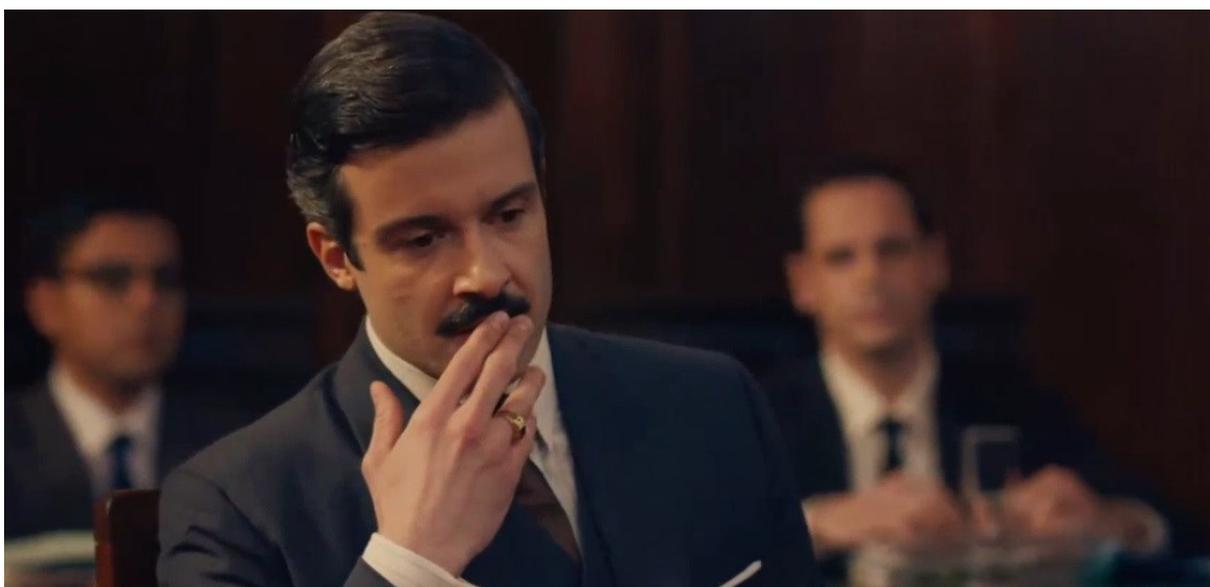
Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Para convencer àqueles que o ouvem, bem como para defender a sua imagem, o réu apela para valores socialmente cristalizados – e, conseqüentemente, para as emoções, visando comover o público, já que a categoria do *ethos* se constrói com base na emoção (PLANTIN, 2014, p. 54). Augusto utiliza, assim, da magnitude/pureza do amor verdadeiro (“à primeira vista”) e da importância da família, sendo a construção desse laço um suposto desejo do réu (“minha esposa... e a mãe [*dos meus filhos*]”) e um imperativo à Lígia, dada a natural redução das mulheres às funções reprodutora, materna e doméstica (PERROT, 2005, p. 460<sup>38</sup>). Nesse

<sup>38</sup> “Com variantes, o século 19 repete este duplo discurso [– *socialmente cristalizado na sociedade até a atualidade, mesmo que de forma implícita* –] da incompetência pública e sobretudo política das mulheres e de sua adequação à família, sua vocação natural. Dois grandes tipos de argumentos cimentam este raciocínio: o argumento da natureza e o da utilidade social. Thomas Laqueur (*La Fabrique du sexe*, 1992) mostrou recentemente como

sentido, aqui, o *ethos* construído pelo personagem é de um bom homem, que sente o amor e sabe a importância da instituição familiar, pois tem a perspectiva de, na posição de chefe da família, construí-la com a mulher que diz amar.

Imagem 14 – Augusto demonstra estar emocionado



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Em seguida, o homem hesita, por um momento, porque a sua voz embarga. Demonstra estar emocionado (Imagem 14), na intenção de emocionar àqueles que o julgam. O advogado questiona se o réu está bem, que responde:

**ADVOGADO DE DEFESA:** O senhor está bem?

**AUGUSTO:** Desculpa. É que é muito triste imaginar que isso tenha acontecido com a mulher da minha vida. (Fragmento 14 – grifos nossos)

Após se desculpar, retoma a firmeza da voz. É como se tentasse “recobrar” a razão, pois fora tomado pela emoção.

---

efetuou-se, a partir do século 18, com o desenvolvimento da biologia e da medicina, uma ‘sexualização’ do gênero, pensado, até então, em termos de identidade ontológica e cultural muito mais do que física. O gênero, doravante, torna-se sexo. Homens e mulheres são identificados com seu sexo; as mulheres são condenadas ao seu, ancoradas em seus corpos de mulher chegando a ser por eles presas cativas. Esta biologização da diferença entre os sexos, esta sexualização do gênero, têm implicações teóricas e políticas consideráveis. Por um lado, elas trazem latentes novas percepções de si. Por outro lado, conferem uma base, um fundamento naturalista à teoria das esferas. Esta naturalização das mulheres, presas a seus corpos, à sua função reprodutora materna e doméstica, e excluídas da cidadania política em nome desta mesma identidade, traz uma base biológica ao discurso paralelo e simultâneo da utilidade social” (PERROT, 2005, p. 460 – grifos da autora).

O plano – e o fragmento – é finalizado por Augusto se lamentando pela perda da vítima, mas sem se colocar como culpado/autor do ocorrido. Assim, ele busca passionalmente sensibilizar o auditório com a sua demonstração de tristeza e, conseqüentemente, convencê-lo de sua inocência, afastando-se de sua responsabilidade. Desse modo, considerando que não foi ele quem assassinou Lígia – a “mulher de sua vida” –, e, sim, o acaso, Augusto expressa infelicidade frente ao ocorrido (“é muito triste imaginar que isso tenha acontecido com a mulher da minha vida”), mas não arrependimento.

#### 3.3.2.4. *Episódio 6: Escolhas – 1’ 54’’ - 5’47’’*

O segundo trecho selecionado do episódio *Escolhas* retoma as oitivas de Maria Luiza e Augusto, iniciadas no intervalo anteriormente discutido. Em conformidade com o primeiro, este excerto também é iniciado pela arguição de Malu, pelo advogado de defesa. Sequencialmente, Augusto é questionado pela mesma figura e, depois, pelo promotor do caso.

Imagem 15 – Maria Luiza: a única mulher no enquadramento



Fonte: Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

A cena que abre o fragmento é apresentada em plano aberto e exhibe a deponente no lado esquerdo do quadro, juiz no meio e advogado no lado direito do quadro. Maria Luiza é a única

mulher no enquadramento (Imagem 15). O defensor do réu questiona Malu se ela é mãe. Tendo a resposta afirmativa – sendo a testemunha exibida, agora, em plano médio –, o homem tenta descredibilizar a imagem de Maria Luiza, delineando-a como uma mãe omissa:

**ADVOGADO DE DEFESA:** Onde estava o seu filho enquanto a senhora construía aquele seu clube?

**MARIA LUIZA:** Em São Paulo. Morando com a minha família.

**ADVOGADO DE DEFESA:** Morando?! Interessante. Não é verdade que... seu próprio pai alegou que a senhora não seria capaz de ser uma boa mãe e pediu a custódia de seu filho? (Fragmento 15 – grifos nossos)

Para tal desenvolvimento imagético da depoente, o homem reforça a falsa dicotomia (COPI; BURGESS-JACKSON, 1992, p. 99-162 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 161-162) entre trabalho e maternidade, colocando em questão a responsabilidade da mulher perante a sua família. Além disso, ao utilizar “aquele” para se referir ao clube, cria um afastamento, como se administrar um local como o *Coisa mais linda* não pudesse – ou deveria – ser conciliado por uma mãe, que, por sua vez, deveria cumprir exclusivamente as tarefas demandadas pelos filhos. Na intenção de dar enfoque ao questionamento, o advogado gesticula com as mãos, em sinal de dúvida (Imagem 16).

Imagem 16 – Advogado gesticula, pontuando dúvida



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Após Malu responder que o filho estava com os avós, enquanto construía o clube, o ataque à mulher, no que concerne à maternidade, passa a se pautar em questões de sua vida

privada, o que é argumentativamente viável, pois, segundo Lima (2010, p. 487), na esteira de Perrot (2007), “a maternidade constitui o pilar da sociedade e por isso passa a ser controlada”. Nesse sentido, ao publicizar que os pais de Maria Luiza têm a custódia de seu filho, porque o pai da depoente crê que ela “não seria capaz de ser uma boa mãe”, o advogado instaura uma visão negativa acerca de Malu: já que ela não é uma boa mãe, reconhecidamente até mesmo pelos pais, é uma mulher de moral questionável. Com isso, a personagem é socialmente descredibilizada, o que influi para que – estrategicamente – o seu depoimento também seja descreditado perante o júri.

Imagem 17 – Maria Luiza esboça estar desconfortável com os questionamentos do advogado de defesa



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Ainda nesse trecho, ao perguntar sobre onde está o filho de Malu, o arguidor o faz em tom de voz elevado, quando comparamos sua fala ao momento em que ele a pergunta se tem filhos. Logo após a resposta da depoente acerca de onde está o filho, ele pronuncia “morando?! Interessante”, como se fosse um pensamento alto, avaliativo – pronto para articulá-lo a um novo questionamento –, que deixa explícito o seu julgamento e a construção imagética – de mãe omissa – que faz de Maria Luiza. Assim, ao repetir a palavra “morando”, usada primeiramente pela personagem, o homem institui uma dúvida acerca de o filho da depoente morar provisória ou permanentemente com os avós, o que dá destaque para o que é dito em seguida, sobre os pais de Malu a julgarem incapaz de cuidar da criança e, por isso, terem a tutela do garoto.

O promotor protesta frente à pergunta acerca da custódia do filho da depoente, o juiz mantém a reivindicação e o advogado de defesa retira a questão. Apesar disso, tendo sua imagem materna colocada em dúvida, Malu esboça desconforto (Imagem 17): as atitudes das mulheres nunca podem ser direcionadas a si mesmas, pois, tal qual os seus corpos (PERROT, 2005, p. 447), estas não lhe pertencem, de modo que sempre devem ser direcionadas ao marido, aos filhos, ou ao Senhor.

Imagem 18 – Maria Luiza é focalizada pela câmera



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Sendo o apelo à maternidade um caminho pelo qual não é possível continuar construindo a imagem da depoente, o advogado de defesa, na tentativa de desacreditá-la e desacreditar sua voz perante os presentes em tribuna, passa a delineá-la negativamente pela esfera que “se opõe” à maternidade, o trabalho, o clube *Coisa mais linda*:

**ADVOGADO DE DEFESA:** Numa outra ocasião, essa sua boate, ela foi fechada por perturbação da ordem pública, correto?

**MARIA LUIZA:** Clube de música! Sim, senhor. Correto. (Fragmento 16 – grifos nossos)

Desse modo, ele tenta veicular a boemia ao *Coisa mais linda*, uma vez que a “boate”, em uma ocasião, foi fechada por perturbação da ordem pública. Assim, conforme a lógica utilizada pelo advogado, já que é um local boêmio, pois perturba a ordem pública, não é um local frequentável. Se não é um lugar adequado para ser visitado, isso se dá devido ao seu

gerenciamento: boêmio, devasso, contraventor. A construção imagética de Maria Luiza, aqui, passa a ser indireta. Ela, por sua vez, quando vê que o advogado terminou a pergunta, prontamente o corrige, na tentativa de restaurar não só a reputação de seu comércio, mas dela mesma: não é uma boate, é um clube de música.

Imagem 19 – Lígia aparece no devaneio de Maria Luiza



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Enquanto o advogado dá continuidade às perguntas, Malu, por um breve momento, tem um devaneio com Lígia. A câmera se aproxima da depoente (Imagem 18), enquanto o advogado afirma:

**ADVOGADO DE DEFESA:** E é neste mesmo **clube que a senhora Lígia costumava se apresentar**. Local claramente **inapropriado** para a... (Fragmento 17 – grifos nossos)

A fala sofre *fade off*<sup>39</sup>, enquanto a câmera, que centrava em Maria Luiza, transmuta-se em seu olhar: Lígia aparece aos poucos, passando de uma figura desfocada para focada. O tribunal aparece vazio, bem mais iluminado do que antes – o que nos remete à leveza, porque Lígia gostava de se apresentar, ou ainda ao divino, pois a mulher não está mais viva –, apenas com a presença da vítima (Imagem 19). A lembrança da amiga é engatilhada pela afirmação de que ela costumava cantar naquele local “inapropriado”, o *Coisa mais linda*. Após divagar, Malu

<sup>39</sup> Diminuição gradual do som, até esse ser cessado.

retorna à consciência: Lígia não está ali, o tribunal está cheio e o advogado pede sua confirmação sobre algo, o que ela faz (Imagem 20).

Imagem 20 – Maria Luiza recobra a consciência, após o devaneio com Lígia



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

O advogado continua a fundar as suas perguntas no clube de música:

**ADVOGADO DE DEFESA:** Por que há uma noite em que os homens não podem entrar?! **Parece imoral.** (Fragmento 18 – grifos nossos)

Sem esperar que a personagem responda, o homem já faz seu julgamento de valor acerca da noite das mulheres. A imoralidade aqui se, por um lado, está associada ao ditado popular “quem não deve, não teme”, por outro, também está relacionada ao incômodo pela – mínima – independência que tais mulheres têm no clube.

No primeiro caso, o argumento da imoralidade se funda na ideia de que, se não há algo de “errado” no local, não há motivos para que os homens, responsáveis pela tutela das mulheres – na posição de pais ou maridos –, não possam participar de tal noite. Já no segundo caso, a exclusividade é imoral, já que causa desconforto, pois “sair fisicamente: *[é]* deambular fora de sua casa, na rua, penetrar em lugares proibidos – um café, um comércio – viajar. Sair moralmente dos papéis designados, construir uma opinião, *[significa]* passar da sujeição à independência [...]” (PERROT, 2005, p. 280).

Imagem 21 – Maria Luiza se vira para Augusto



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Imagem 22 – Augusto estático



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Quando o advogado afirma que a noite das mulheres no clube lhe parece imoral, Malu percebe um afastamento – estratégico (paralogismo da “não pertinência”, conforme Copi e Burgess-Jackson (1992, p. 99-162 *apud* AMOSSY, 2018a, p. 161-162)) – da real situação que motiva a presença dos que estão ali. Virando-se para Augusto (Imagem 21), que permanece

estático (Imagem 22), altera-se e pontua:

**MARIA LUIZA:** Imoral? Esse homem tentou me matar, e ele matou... minha melhor amiga! Isso, sim, é imoral! (Fragmento 19 – grifos nossos)

A personagem, frente à imagem de si construída pelo advogado, aponta para a inversão que ali se dá: ela não é quem está sendo – ou deveria estar sendo – julgada, é a moralidade de Augusto que está em questão. Maria Luiza, nesse momento, por enfrentar a situação, demonstra um *ethos* de coragem.

O advogado, frente à resposta da mulher, protesta. O público, por sua vez, agita-se. O juiz, nesse cenário, clama por ordem e por silêncio.

Inicia-se outro plano. Augusto agora responde aos questionamentos de seu defensor. As cenas em tribuna – em sua maioria filmadas em plano fechado e médio – são mescladas a *flashbacks* que contradizem algumas das afirmações feitas pelo réu<sup>40</sup>. O valor da família, do amor e da maternidade tematizam o fragmento.

Imagem 23 – Augusto sorri



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

<sup>40</sup> Importante dizer que as cenas de *flashbacks*, em sua maioria, são mais escuras, se comparadas às filmadas em tribuna, o que nos demonstra o peso das violências vivenciadas por Lígia, o peso das mentiras contadas por Augusto, em frente ao juiz, ou o lampejo de que aquilo é uma memória. Além disso, os *flashbacks*, no âmbito da série *Coisa mais linda*, são estratégias argumentativas utilizadas na intenção de opor a fatalidade representada na série aos relatos de Augusto.

A sacralização da instituição familiar é o primeiro ponto observável na arguição:

**ADVOGADO DE DEFESA:** O senhor poderia nos dizer o que significa a palavra “família”, para o senhor?

**AUGUSTO:** Família é tudo pra mim. E a Lígia era a mulher que eu escolhi para construir a minha família. Deus é testemunha... do quanto eu tentei. (Fragmento 20 – grifos nossos)

Na busca pela (re)construção do *ethos* de bom homem – imagem previamente projetada no depoimento de Eleonora –, ao ser perguntado sobre a significação de “família”, Augusto esboça um pequeno riso (Imagem 23) e exalta a instituição (“é tudo para mim”). A tentativa de comprovar isso é realizada quando, choroso, relata que escolheu Lígia para ser sua esposa e mãe de seus filhos (“que eu escolhi para construir a minha família”). Interessante notar o foco de Augusto em si, ao mencionar a “sua” escolha – “eu escolhi”; “minha família” –, o que demonstra a concepção social de que as decisões sempre cabem aos homens – chefes de família –, enquanto as mulheres devem apenas aceitá-las, cumprindo, em submissão, os papéis sociais de boa esposa, mãe e dona de casa.

Imagem 24 – Augusto exibe a dificuldade que foi ficar com Lígia, erguendo o punho



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Ainda no Fragmento 20, para associar o *ethos* de bom homem à religiosidade, Augusto evoca Deus. Esta é a figura testemunha e a autoridade maior que atesta que o réu tentou prosseguir com o que planejava, mas Lígia, agindo como uma mulher rebelde, minou suas

forças para que tal sonho se concretizasse. Ao afirmar sobre esse esforço, o personagem eleva seu punho, em sinal de como foi difícil fazê-lo (Imagem 24).

A família e a Igreja, instituições de extrema importância no país, pois orientam valores vigentes no imaginário sociocultural dos brasileiros, são evocadas por Augusto. Essas, conforme Bourdieu (2012, p. 46 – grifos do autor), respaldam violências vivenciadas pelas mulheres, uma vez que as estruturas de dominação “[...] *são produtos de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução*, para o qual contribuem agentes específicos [...]”. Assim, cerceadas nos campos familiar e religioso, as mulheres, caso fujam dos padrões impostos por tais entidades, são julgadas e violentadas, tal como ocorre com Lígia, em *Coisa mais linda*.

Em sequência ao Fragmento 20, um *flashback* é apresentado àqueles que assistem à série. Nele, Augusto grita com Lígia, raivoso, pedindo para que ela se vire para ele. É o momento em que o homem violenta sexualmente a vítima. A câmera foca no rosto estático da mulher, em plano fechado.

Em seguida, retomam-se às cenas em tribuna. O réu prossegue sua fala, acerca do que o advogado de defesa havia lhe perguntado (Fragmento 20):

**AUGUSTO:** Ia tudo bem até a Lígia reencontrar a senhora Maria Luiza Carone. **Essa mulher... influenciou a minha Lígia de uma forma terrível.** (Fragmento 21 – grifos nossos)

A culpa da postura de Lígia é associada ao contato com Maria Luiza. Assim, toda a construção imagética acerca da testemunha, anteriormente construída pelo advogado de defesa, calha a este momento. Augusto, delineando para Lígia a imagem de mulher influenciada, confirma que, se a esposa se tornou imoral – como induz o advogado –, ou uma *femme fatale* – como aponta Eleonora –, a influência se deu pela reaproximação entre ela e Malu.

O afastamento estipulado entre réu e testemunha, nesse contexto, é expresso pelo pronome “essa”. Além disso, marcada pela preposição “até”, há a cisão da imagem de Lígia: uma mulher antes do contato com a amiga – influenciável e ingênua – e outra mulher, após o contato com Malu – influenciada, fatal e imoral. Considerando o uso do pronome possessivo “minha”, também é possível pensar nesta última Lígia como uma mulher livre, uma vez que deixou de ser posse de Augusto, após se aproximar de Maria Luiza.

Em sequência, há uma transição de plano. O arguidor passa a ser o promotor do caso. Ele pergunta a Augusto como era a convivência com a esposa. Novamente, o réu – filmado em plano fechado – retoma a ideia de que Lígia foi influenciada por Malu:

**PROMOTOR:** Senhor Augusto, como era a convivência com a sua esposa?

**AUGUSTO:** Nós tínhamos uma vida **perfeita. Perfeita.** De repente, a senhora Maria Luiza Carone começou a **enfiar** ideias na cabeça dela. A Lígia, então, **começou a cantar na noite, a beber demais.** (Fragmento 22 – grifos nossos)

A repetição de “perfeita” reforça não só como era a suposta vida do casal – pois representa um ideal inexistente –, mas também a cisão – anteriormente comentada – de Lígia: antes e depois de retomar o contato com a amiga de adolescência. Maria Luiza impunha ideias a Lígia, considerando o verbo “enfiar”, utilizado pelo réu, o que define a primeira mulher, imagneticamente, como manipuladora.

Imagem 25 – Augusto expressa deboche



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

A insistência em tal influência, por parte de Augusto, pode ser associada ao ditado popular “diga com quem tu andas, que direi quem tu és”. Nessa perspectiva, se Lígia começou a cantar na noite e a beber demais, quem a motivou foi a fatal e imoral Maria Luiza. No âmbito das gestualidades, ao mencionar o nome da última, Augusto eleva a voz e, depois, ao falar sobre o que Lígia passou a fazer após a retomada da amizade com Malu, utiliza um tom de chacota, além de expressar tal deboche (Imagem 25).

Novamente, são apresentados *flashbacks*. O primeiro, quando Augusto diz que a vida com a esposa era perfeita: Lígia posa para foto, sorridente (Imagem 26) e, depois, quando esta é clicada, assume uma posição desconfortável, tristonha (Imagem 27). O segundo, por sua vez,

é iniciado após o homem afirmar que a mulher estava vivendo na boemia. Ela pede para que ele a solte, enquanto ele, bêbado, segura-a à força e afirma que ela não voltará no clube *Coisa mais linda*.

Imagem 26 – Lígia e Augusto posam para a foto



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Imagem 27 – Lígia muda sua expressão facial, após a foto ser tirada



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Retorna-se à tribuna. Augusto fala novamente. Dirige-se diretamente à amiga de sua esposa, culpando-a pela morte de Lígia:

**AUGUSTO:** Senhores jurados... seu promotor, excelência, eu tenho certeza que se não fosse por essa mulher... por você... a minha Liginha... ela ainda ia estar aqui entre nós. (Fragmento 23)

Direcionando o corpo e a voz àqueles que podem determinar a sua sentença (“senhores jurados... seu promotor, excelência”), Augusto reforça a imagem de Maria Luiza sendo uma mulher imoral (sobretudo ao utilizar “mulher” com carga pejorativa), que manipulou a sua esposa, já que esta, espelhando-se na amiga, deixou de lhe ser submissa, de ser sua posse e de ser ingênua: deixou de ser sua esposa “perfeita” (“minha Liginha”).

Imagem 28 – Augusto choroso



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Entende-se, desse modo, que o homem atribui a culpa a uma terceira figura, não só se eximindo do ato que cometeu, mas justificando-o, já que a vítima, agindo conforme as más influências, engatilhou a sua passionalidade, o que o induziu a matá-la. Ao dirigir a responsabilidade à Malu, Augusto eleva seu tom de voz, sendo que esta passa a ser chorosa – tal qual suas feições (Imagem 28) –, quando afirma que, caso Lígia não estivesse sob a influência da amiga, ainda estaria ali, viva. A partir disso, percebe-se ainda que Augusto utiliza argumentativamente um entimema (se Malu não estivesse presente na vida de Lígia, ela não seria influenciada a se tornar uma mulher insubmissa, de modo que ele não seria levado –

“passionalmente” – a matá-la) para se eximir da culpa e comprovar a sua inocência.

O *flashback* que se segue mostra momentos antes de o réu matar a vítima. A câmera exhibe a arma empunhada, em plano fechado, seguida por cenas que exibem o rosto de Lígia, também em plano fechado.

No tribunal, revoltada com a situação, Malu comenta com Thereza que Augusto está querendo dizer que ela matou a amiga. Incrédula, Thereza explicita sua raiva direcionando impropérios ao homem.

O promotor, então, busca a confissão de Augusto, que a concede, mas com justificativas:

**PROMOTOR:** O senhor nega que batia na sua esposa? O senhor nega que atirou na senhora Lígia Soares?

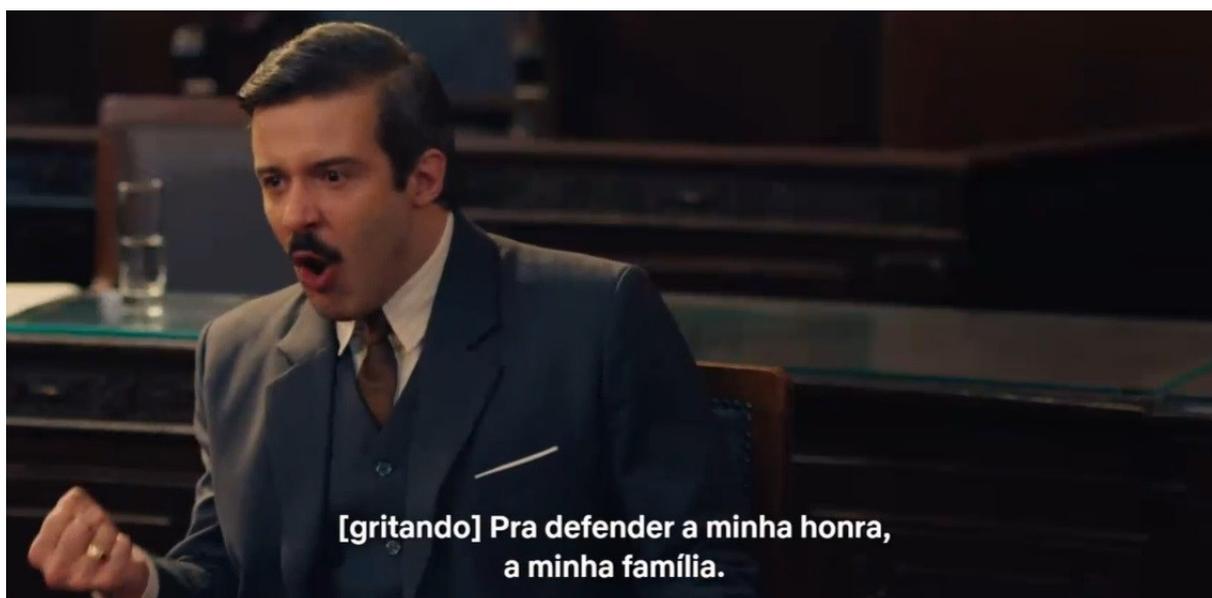
**AUGUSTO:** Não, não nego! Eu atirei no amor da minha vida.

**PÚBLICO** SE MANIFESTA.

**AUGUSTO:** Por acidente. Pra defender a minha honra, a minha família.  
(Fragmento 24)

O paralelismo na fala do arguidor indica uma construção argumentativa parecida com a desenvolvida por Adélia, um encadeamento de ações: se o homem foi capaz de bater, foi capaz de matar a mulher.

Imagem 29 – Augusto esbraveja



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Enquanto promotor faz os questionamentos, dois *flashbacks* são exibidos à medida que ele faz as perguntas. O primeiro *flashback* mostra Augusto batendo na vítima e, no outro, é retratado o momento em que o homem mata Lígia.

Como resposta ao promotor, em ímpeto – já que usa três negativas –, Augusto confessa, dando ênfase que não nega tais acusações. No entanto, em seguida, diz que atirou no amor de sua vida, vitimizandose. Esbravejando (Imagem 29), o réu associa o amor sacralizado à noção do assassinato movido pela paixão, que irracionaliza o homem, enquanto este tem de tomar uma atitude defensiva, em legítima honra, motivada por “[...] sentimentos de perda de posse da vítima” (LIMA, 2019, p. 187).

A justificativa do réu para o cometimento do crime, assim, sustenta-se em três pontos: foi um acidente, em uma situação em que ele buscava defender a si e à sua família. Acidente, pois, influenciado pelas emoções, teve sua honra questionada, uma vez que Lígia já não lhe era submissa; e, ainda, porque sua família foi colocada em perigo, já que, como expõe em tribuna, calmamente, na intenção de se proteger imagetivamente – e manchar as imagens de Lígia e de Malu:

**AUGUSTO:** Mas a Lígia cometeu um assassinato primeiro.

**PÚBLICO** SE MANIFESTA.

**AUGUSTO:** A Lígia fez um aborto...

**PÚBLICO** SE MANIFESTA.

**AUGUSTO:** e matou o nosso filho. E a senhora Maria Luiza Carone foi quem ajudou. (Fragmento 25)

O homem, ao apresentar a informação – introduzida pelo operador argumentativo “mas”, na intenção de que se “balanceie” os seus atos e os de Lígia – de forma que a ação da mulher seja mais condenável que a sua<sup>41</sup> –, tenta virar completamente o jogo: de réu, faz-se de vítima. O valor da maternidade, da família e a polêmica que envolve o aborto são utilizados para que suas ações sejam justificadas (cometeu-se um crime, mas o outro também cometeu – e contra um “inocente”). A mulher, cujo principal dever é gerar e formar família – “[...] porque a imagem da esposa sempre esteve atrelada à função de mãe e, em virtude da forte influência da moral Cristã na constituição da cultura brasileira, manteve-se a identidade sacrossantificada da maternidade” (TAVARES, 2019, p. 209-210) –, subvertida, fugiu de seu próprio desígnio,

<sup>41</sup> “[...] o locutor coloca no prato *A* um argumento (ou conjunto de argumentos) com o qual não se engaja, isto é, que pode ser atribuído ao interlocutor, a terceiros, a um determinado grupo social ou ao saber comum de determinada cultura; a seguir, coloca no prato *B* um argumento (ou conjunto de argumentos) contrário, ao qual adere, fazendo a balança inclinar-se nessa direção [...]” (KOCH, 2015, p. 36 – grifos da autora).

ao ser influenciada pela amiga imoral.

O público se agita. O juiz ordena silêncio. Quando o obtém, informa que o júri entrará em recesso para definir o veredicto. Assim, é finalizada a sessão.

Imagem 30 – Augusto olha para Eleonora



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Imagem 31 – Eleonora olha para Augusto



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Antes que o plano termine, Augusto olha para a mãe, aparentemente cansado (Imagem 30). Eleonora, por sua vez, sorri para o filho e acena com a cabeça, em sinal de aprovação (Imagem 31). A mulher, com o gesto, remete ao *ethos* de mãe protetora, que não mede esforços para auxiliar e dar suporte ao filho, mesmo quando as atitudes dele são extremamente questionáveis.

### 3.3.2.5. Episódio 6: Escolhas – 9' 09'' - 9'42''

O último fragmento de *Coisa mais linda* que compõe o *corpus* deste trabalho diz respeito ao veredicto do julgamento. Nele, o juiz faz as suas considerações sobre o caso, na intenção de finalizá-lo. No entanto, além do resultado da acusação, alguns elementos se fazem interessantes, principalmente no que concerne às expressões e interações entre os personagens.

Imagem 32 – Maria Luiza e Thereza comemoram



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Enquanto a câmera se alterna focalizando – em planos médio e fechado – réu, auditório e juiz, este inicia as suas considerações sobre o julgamento:

**JUIZ:** Foi levado a julgamento o réu Augusto Soares, acusado de homicídio e tentativa de homicídio. O conselho do júri, reunido em sala secreta, condenou o réu... [...] (Fragmento 26)

O público se manifesta. Malu e Thereza, sentadas no auditório, comemoram a condenação (Imagem 32). Enquanto isso, segurando um rosário – *ethos* de bom homem, religioso –, Augusto está cabisbaixo (Imagem 33).

Imagem 33 – Augusto segura um terço



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Imagem 34 – Augusto expressa contentamento, sorrindo



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

O juiz, então, prossegue:

**JUIZ:** [...] condenou o réu... **pelo crime de homicídio, praticado por relevante valor moral e social.** [Mas] **Diante das provas**, e sendo Augusto Soares réu primário e sem antecedentes criminais, eu reduzo a pena para quatro anos, a serem cumpridos em regime aberto. (Fragmento 27 – grifos nossos)

Frente às considerações do juiz, Augusto é condenado pelo “crime de homicídio, praticado por relevante valor moral e social”. Todavia, “diante das provas”, dentre essas, as oitivas das testemunhas – exibidas na série –, sua pena foi atenuada.

Diante da fala relativa à atenuação da pena, há, novamente, murmúrios no auditório. A partir de então, a câmera enfoca o réu e, depois, as amigas da vítima: as feições são alteradas. Augusto sorri (Imagem 34), enquanto Malu e Thereza esboçam, respectivamente, indignação/medo e pavor, frente à decisão final (Imagem 35).

Imagem 35 – Maria Luiza e Thereza exibem descontentamento



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

A sessão é encerrada pelo juiz. Augusto e a mãe se abraçam (Imagem 36), em comemoração, enquanto ela agradece a Deus. Eleonora usa da religião e da figura de Deus como justificativas para o veredicto, somando, ao seu *ethos* de mãe protetora – que apoia o filho, mesmo quando esse age erroneamente –, o *ethos* de mulher religiosa.

Depois, Augusto e a mãe sorriem, enquanto o homem, em tom de desafio, olha para

Malu e Thereza, que o encaram ressentidas (Imagem 37).

Imagem 36 – Augusto e Eleonora se abraçam



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

Imagem 37 – Augusto, Maria Luiza e Thereza trocam olhares



Fonte: *Coisa mais linda*, 2020.

### 3.3.2.6. Augusto e Lígia: o réu e a vítima

*Ai, meu Deus, que saudade da Amélia / Aquilo sim é que era mulher*

Ataulfo Alves e Mário Lago

*Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.*

Machado de Assis

Pelos fragmentos do julgamento de Tribunal do Júri de *Coisa mais linda*, percebe-se que a tensão entre réu e vítima não envolve apenas Augusto e Lígia<sup>42</sup>, uma vez que Malu é inserida como uma terceira figura na tribuna, trazida por Augusto, que alega que a testemunha interferiu em seu casamento “perfeito” (Fragmento 22). Nesse sentido, as principais imagens em jogo, na encenação, dizem respeito aos três personagens, mesmo que apenas dois papéis – réu e vítima – estejam em questão, no contexto.

Como nos aponta Lima,

Tanto a imagem de si, que direciona a avaliação do interlocutor sobre aquele que fala, quanto a imagem do outro, que poderá servir de reforço para a imagem de si ou mesmo para a apresentação de uma face positiva ou negativa do outro, são convocadas e mantidas na produção discursiva do e para o Tribunal do Júri. (LIMA, 2017, p. 62)

O que diferencia a construção imagética de Lígia dos contornos de Maria Luiza e Augusto, desse modo, consiste no fato de que ela sempre é delineada pelas vozes de terceiros, sem chance de construção, ou reconstrução, de si mesma. Assim, enquanto depende de outros – as amigas, o promotor e os *flashbacks* (em uma perspectiva externa à trama, pois desmentem o agressor) – para que tenha sua imagem reestruturada, caso ela seja maculada, Augusto e Maria Luiza, além de serem imageticamente construídos por outros, têm a possibilidade de se valer

<sup>42</sup> A fim de que se tenha uma melhor percepção sobre Lígia, traça-se brevemente o arco da personagem em *Coisa mais linda*: inicialmente, ela é representada como a mais conservadora dentre o grupo de amigas, pois é “[...] a típica esposa da classe alta que vive para o marido, mas [que é] acima de tudo [...] uma artista talentosa, que vê o sonho de se tornar cantora assombrado por Augusto e pelo medo do julgamento” (CINTRA, 2021, p. 72-73). À medida que a narrativa se desenvolve, a personagem começa a cantar no clube *Coisa mais linda*, o que lhe concede maior controle sobre a sua própria vida, mesmo que sofra represálias de Augusto, desfavorável às apresentações da esposa. No final da primeira temporada da série – antes de seu assassinato –, Lígia se torna uma figura que agora subverte as imposições sociais que lhe acometem: quando descobre estar grávida, por exemplo, opta pelo aborto para seguir com a carreira de cantora, já que, ao conversar com Thereza, diz que “[...] a mulher tem que escolher ou o filho ou a carreira, não dá pra ter os dois” (COISA MAIS LINDA, 2019).

de tais caracterizações, ou de reconstruí-las, ao desenvolverem seus *ethe*.

Tendo em vista a afirmação de Amossy (2016b, p. 9), mencionada no Capítulo II, de que enunciar é delinear uma imagem de si, todos os que se pronunciam, no fragmento selecionado da série, para além de Malu e Augusto, também se definem discursivamente: as testemunhas Eleonora, Thereza e Adélia, o juiz, o promotor e o advogado. Todavia, como o foco da análise serão as imagens de réu e vítima, as testemunhas podem representar tanto o réu quanto a vítima – pois “[...] a voz das testemunhas possui um papel importante na medida em que, através delas, será possível construir ou desconstruir uma imagem positiva de réu e vítima [...]” (LIMA, 2009b, p. 51) –, enquanto o promotor representa a vítima e o advogado de defesa representa o réu. Especificamente sobre as duas últimas figuras, conforme Lima (2017, p. 67; 72), como representam vítima e réu, cada qual tentará projetar positivamente a imagem do sujeito que defende, bem como tentará manchar a imagem daquele que se opõe ao seu tutelado.

Realizadas tais pontuações, é certo que o promotor, ao contextualizar a motivação do julgamento, pré-condiciona a imagem do réu<sup>43</sup>, uma vez que publiciza o crime a ser avaliado e, assim, coloca em dúvida a moral de seu autor (Fragmento 1). Nota-se, nesse sentido, o depoimento de Eleonora como uma tentativa de redesenhar a imagem do filho, alterando-a, ao público, de “homem ruim”; criminoso, a “bom homem” (bom aluno, cidadão, filho e marido); cometedor de um erro. Este “equivoco” é ainda realizado em defesa de sua honra (Fragmentos 2-6), pois, como um homem exemplar, não poderia ser envergonhado pela esposa insubmissa (LIMA, 2019, p. 191). Desse modo, o crime cometido é uma maneira de eliminar o problema que causa vergonha a Augusto, pois, com o ato, ele mantém o “[...] seu lugar de macho que está no controle de tudo [...]” (LIMA, 2019, p. 192).

Sabendo que, no contexto em que se situa, se há uma vítima, há um réu, Eleonora segue o padrão dos julgamentos que envolvem os “crimes passionais”: transmuta as posições em tribuna, colocando o filho como vítima e a nora como a culpada por seu próprio assassinato. Assim, considerando que “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2012, p. 46), a mulher – em conformidade com a sua imagem de “boa mãe” e “esposa exemplar” (Fragmento 2-6) –, protege o filho, reproduzindo a violência simbólica de

---

<sup>43</sup> De acordo com a percepção dos filósofos latinos sobre o *ethos* prévio, a categoria retórica está associada a “[...] estereótipos relacionados à classe social, a questões morais, às funções institucionais, ao status e ao poder [...], determinando de certo modo as impressões do auditório sobre o orador” (LIMA, 2006, p. 145-146 – grifos da autora).

forma a culpar a vítima por aquilo que a vitimiza.

Para tal atribuição, Eleonora torna Lígia uma vilã<sup>44</sup>, construindo-a como infiel, devassa, boêmia: enfim, uma “mulher fatal”. As observações de Bourdieu (2012, p. 130-131) fazem pensar que, frente à imagem de *femme fatale*, Eleonora justifica o crime de Augusto como legítima defesa da honra, uma vez que a mulher, por fazer o homem “amá-la” com intensidade, torna-o entregue às emoções e, portanto, destituído de sua racionalidade; diante de uma situação que o frustra, ele comete o “crime da paixão”.

A premissa argumentativa de transformar réu em vítima e vítima em réu, bem como as imagens construídas por Eleonora são utilizadas tanto pelo advogado de defesa quanto por Augusto – o que nos consolida a ideia de Haddad (2016, p. 163) sobre a relação entre imagens prévias e discursivas, sendo que as primeiras interferem na construção das segundas. Assim, Augusto se vale do *ethos* de “bom homem” – inclusive no momento em que entrega água à mãe (Imagem 5) –, acrescentando-lhe a ideia de homem amoroso, resiliente e religioso (Fragmentos 24 e 20, respectivamente), provavelmente na intenção de se proteger das imagens para ele projetadas de manipulador, violento (Imagem 7) – por Thereza<sup>45</sup> e por Adélia (Fragmentos 7-11) – e imoral – por Malu (Fragmento 19). Já no que se refere à imagem de Lígia – sem que a imagem de mulher fatal, traçada por Eleonora, seja esquecida –, vê-se que essa é construída com base no que os dois homens projetam acerca de Maria Luiza, pois, conforme Augusto, a mulher interferiu nos comportamentos de sua esposa (Fragmento 21).

A arguição de Malu pelo advogado de defesa, momento em que se inicia a construção da testemunha como influência de Lígia, é marcada por um conflito explícito entre construções *etoicas* e de imagem do outro. Enquanto o homem faz perguntas à mulher, a fim de que seus contornos sejam descredibilizados perante o auditório, ela se justifica, tentando evitar tais manchas. Maria Luiza, desse modo, enfrenta as acusações que lhe são imputadas (Fragmentos 12 e 19), mostrando um *ethos* de coragem (Imagens 11, 12 e 21). No entanto, sendo Malu construída como imoral, tanto pelo advogado de defesa quanto, depois, pelo réu, associam-se a ela as imagens de devassa, mãe omissa, boêmia, insubmissa, má influência e manipuladora (Fragmentos 12, 15-19, 21-23 e 25): uma *femme fatale*. Na esteira de que Lígia foi levada pelas

---

<sup>44</sup> Ao construir a imagem de Lígia negativamente, pois ela subverte os valores da sociedade, além de proteger o filho, Eleonora projeta seu *ethos* de forma contrária à construção imagética que faz da nora. Apresenta-se, portanto, como uma mulher tradicional, que segue as *doxai* vigentes.

<sup>45</sup> Sobre o depoimento de Thereza, faz-se um adendo: pela voz de Lígia ecoar na fala da amiga (Fragmento 7), a vítima também traz uma visão positiva sobre o réu, pois ela “justifica” as violências por cometidas por seu agressor, Augusto.

ideias da amiga, essas imagens construídas também se relacionam à vítima. Com isso, Maria Luiza representa o ser para o qual Augusto pode transferir e transfere a sua culpa, de forma a se eximir de suas responsabilidades e de se vitimizar, uma vez que a esposa já não se faz presente ali.

Para a inversão do que está em pauta na tribuna – isto é, a passagem de réu para a posição de vítima e a passagem de vítima para a posição de réu –, a imagem de Lígia é cindida por Augusto: há, portanto, uma mulher antes de Malu e depois do reencontro com a amiga. Ao criar essa divisão, o réu toma para si um *ethos* que o difere das imagens aproximadas que constrói de Lígia e Malu.

Assim, tal qual na análise desenvolvida por Lima (2010, p. 485), Augusto delinea negativamente a imagem da esposa, na intenção de culpabilizá-la, enquanto se vitimiza. Para isso, Lígia é representada “[...] como sendo pouco afeita aos padrões aceitos como corretos pela sociedade da época” (*ibidem*, p. 485), o que faz com que sua condição de vítima seja colocada em questão aos presentes na tribuna.

A construção de Lígia como uma mulher “corrompida”, desse modo, diz respeito à forma como ela passa a desatrelar a sua imagem dos padrões sociais que lhes são impostos (TAVARES, 2019, p. 191-192), pois de boa esposa, (boa) mãe e cuidadora da casa, transmuta-se em uma cantora, que busca sua carreira no clube noturno *Coisa mais linda*. Em vez de perdurar a tentativa de se enquadrar socialmente – sendo submissa a Augusto (como nos aponta Thereza) –, por dar prioridade a si mesma, a seus gostos e desejos – por mais ínfimos que sejam –, Lígia é construída como imoral (fatal, boêmia, devassa e assassina)<sup>46</sup>.

Diante de todos esses aspectos que se relacionam à figura de Lígia – e que, conforme as projeções do réu, afastam-se dele –, é importante destacar que ser contra e se distanciar das imposições sociais, conforme Perrot (2005, p. 447), é um risco, pois “toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece”. Mostrar-se ser – ou ser percebida como – contra as regras sociais implícitas é desafiar algo maior, pois as *doxai* vigentes são

---

<sup>46</sup> Aqui ainda entra em cena a subversão à falta de encorajamento social concedido às mulheres, no que se refere ao ingresso na vida artística, já que a elas são resguardados apenas os deveres atribuídos a seu gênero: os cuidados com o lar e com a família (PERROT, 2017, p. 104) – aspectos que se dão na esfera da vida privada. Nesse sentido, tendo em vista a relação entre vida artística e vida pública, é possível depreender que as barreiras impostas para que as mulheres não invistam em tal carreira se sustentam na oposição entre as imagens de homem público e mulher pública, sendo a primeira relacionada à ação em sociedade e a segunda, à propriedade comum – isto é, ao homem publicamente participativo e à prostituta (PERROT, 2005, p. 343-344). Lígia, portanto, cantando na noite, estaria associada a esta mulher meretriz.

questionadas, bem como as instituições hegemônicas que as estipulam, gerenciando e normalizando, no campo simbólico, as violências vivenciadas pelas mulheres (BOURDIEU, 2012, p. 46).

Os valores mobilizados por Augusto – como a família, o amor e a vida (Fragmento 25) –, estabelecidos por tais instituições sociais, são utilizados na intenção de colocar em dúvida, ao corpo do júri, a imagem da esposa e para, em contraste, construir positivamente o seu *ethos*. O apelo a tais noções socialmente cristalizadas dá margem ao homem não só para reverter os papéis ali em jogo, mas também para justificar o seu crime, pois “[...] não se argumenta a partir do nada, a argumentação sempre parte de conhecimentos, de saberes, de relações de poder estabelecidas por grupos sociais” (LIMA, 2022, p. 190).

Portanto, tendo em vista que a argumentação é pautada em valores – seja no que concerne à projeção discursiva de si (*ethos*) e do outro, seja ao modo como se argumenta (*logos*) e à forma como se emociona (*pathos*) –, entende-se que as emoções expressas por Augusto (Imagens 14, 23-25, 28 e 29), em tribuna, são de extrema importância para o abandono do rótulo de culpado e para a adoção da posição de vítima, pois as paixões por ele demonstradas aproximam-no daqueles que o julgam (LIMA, 2008, p. 138) e que compartilham com ele um universo *dóxico*. A partir disso, frente ao júri – majoritariamente composto por homens –, os valores compartilhados e as emoções demonstradas/suscitadas concedem credibilidade a Augusto tanto no âmbito das ilustrações que faz de seu casamento quanto na seara das imagens de si e do outro por ele delineadas.

Frente a todos esses pontos, a redução da pena de Augusto, que finaliza o julgamento, sob o argumento de que, apesar da existência de “provas”, ele é réu primário e não apresenta antecedentes criminais (Fragmento 27), demonstra-nos a confiabilidade do juiz e dos jurados na imagem construída, no tribunal, do homem – por si próprio e por sua mãe. Nesse sentido, mesmo que Augusto tenha assassinado Lígia comprovadamente – fato respaldado, inclusive, pelos contornos de homem controlador e agressivo a ele atribuídos, bem como pela declaração do próprio acusado sobre o crime (Fragmento 24) – e seja condenado por tal ação, percebe-se que a inversão das imagens de réu e vítima, buscada por todos aqueles que estavam em tribuna em prol do réu, foi bem-sucedida.

Assim, sendo o fator atenuante da pena entendido como o resultado da restauração *etoica* de Augusto na tribuna, a passagem de “homem violento e assassino” para “homem apaixonado e injustiçado” se valeu de valores e paixões, aproximando réu e corpo jurado. Nesse

contexto, o assassinato da vítima passou a ser entendido como um ato em legítima defesa da honra, pois, conforme o ponto defendido pelo réu no tribunal, Lígia – uma *femme fatale*, por influência de Maria Luiza – provocou a sua ira, fazendo-o cometer, contra ela, um “crime da paixão”.

### 3.4. Universos em contato: ficção e não-ficção

Antonio Candido (2011, p. 176), em “O direito à literatura”, afirma que

Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura [*e a arte, no geral,*] confirma[m] e nega[m], propõe[m] e denuncia[m], apoia[m] e combate[m], fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 2011, p. 177)

Nessa perspectiva, é válido dizer que, com base nos valores, a ficção – em alguma medida – sempre está em contato com a sociedade e com o contexto em que esta se situa, tanto no âmbito de representá-la quanto no âmbito de fazê-la refletir e transformá-la, pois “a ficção é uma forma de entender a realidade a partir de outras lentes”<sup>47</sup>.

Tendo em vista a interface ficção-realidade estabelecida por Candido (2011), é razoável dizer que *Coisa mais linda* tanto representa a sociedade brasileira quanto a faz refletir sobre e a partir do retrato dela delineado. Desse modo, ao trazer à tona os valores vigentes na sociedade, oportuniza-se a ponderação acerca deles, o que pode influir para que mudanças ocorram – em termos de percepções e/ou atitudes – no que concerne às *doxai* vigentes no universo extra-ficcional.

É necessário, nesse viés, considerar que *Coisa mais linda*, devido ao seu mote – desvelar as violências e os preconceitos de gênero –, traz uma representação feminina mais próxima “do real”, rompendo com a fórmula estigmatizante (LOURO, 2008, p. 82-84) “mulheres = emoção e fraqueza” (LIMA, 2014, p. 168), frequentemente representada na cinematografia. Isso, em um contexto contemporâneo, no qual se observa uma tendência do

[...] cinema, como tantas outras instâncias, pluraliza[*r*] suas representações sobre a sexualidade e os gêneros. Por toda parte (e também nos filmes [*e séries*]) proliferam possibilidades de sujeitos, de práticas, de arranjos e, como seria de se esperar, proliferam questões. (LOURO, 2008, p. 94)

Com isso, na perspectiva de que a série em foco é uma obra audiovisual que “[...]”

<sup>47</sup> Lima, 2023 (informação verbal: notas de orientação).

exprime a realidade através da realidade” (PASOLLINI, 1983, p. 25 *apud* LIMA, 2014, p. 165), é interessante identificar quais são os valores que embasam as imagens projetadas em *Coisa mais linda*, bem como quais são os valores que embasam as emoções suscitadas no *corpus* selecionado. Reflete-se ainda sobre como tais *doxai* convergem, em alguma medida, com as *doxai* circulantes externamente à narrativa e em como a encenação pode apontar “[...] para discussões acerca das imagens de mulheres em nossa sociedade [...]” (LIMA, 2013a, p. 134), no âmbito das violências cotidianamente sofridas pelas mulheres, por serem mulheres.

Frente à possibilidade de reflexão, oportunizada pela ficção, como aponta Candido (2011, p. 176), questiona-se sobre o que e de qual maneira a série faz repensar algumas das noções compartilhadas e cristalizadas na sociedade brasileira, no que concerne às mulheres. Conseqüentemente, pergunta-se quais são as contribuições de *Coisa mais linda* e o modo como a trama pode afetar o contexto que lhe é externo, uma vez que o cinema “representa a sociedade, ajuda a melhor compreendê-la”<sup>48</sup> e, conforme Kamita (2017, p. 1396), é um espaço para discussões e produções de alternativas frente à hegemonia que rege a sociedade.

Nesta seção, portanto, busca-se verificar brevemente como a ficção opera na realidade, seja no âmbito da representação, seja no que concerne aos seus impactos. Assim, enquanto em “Valores e paixões: entre ficção e realidade” as *doxai* presentes na ficção e fora dela serão colocadas em contato, em “Representações e (possíveis) recepções” se propõe analisar os possíveis impactos de *Coisa mais linda* para além das telas.

### 3.4.1. *Valores e paixões: entre ficção e realidade*

Se os elementos *dóxicos* – “[...] evidências compartilhadas, ou [...] plausibilidades de uma coletividade datada [...]” (AMOSSY, 2018a, p. 118-119) – estão atrelados à forma como se argumenta, ao modo como as imagens de si e do outro são projetadas discursivamente e à maneira como as emoções são expressas e suscitadas no discurso, isso explica o porquê das *doxai* serem as bases para a argumentação (AMOSSY, 2018a, p. 107). A partir das estratégias argumentativas utilizadas para a construção das imagens de Augusto e Lígia, bem como a partir das próprias projeções imagéticas das referidas figuras, percebe-se a sustentação do julgamento encenado na *doxa* patriarcal; saltando aos olhos, dentro desse sistema de valor, o que é

---

<sup>48</sup> Lima, 2023 (informação verbal: notas de orientação).

socialmente imposto e esperado das mulheres.

Nos trechos estudados, Lígia se torna a culpada da situação que culminou em seu assassinato, enquanto Augusto é transformado em vítima. Para tal inversão imagética, além dos ditados populares que pautam as argumentações desenvolvidas por Augusto e por seu advogado (Fragmentos 18 e 22), as imagens de si e do outro discursivizadas têm uma base na qual foram construídas, pois “[...] as imagens que se constroem acerca de ambos [*mulher-vítima e homem-assassino*] são determinadas pelos imaginários que circulam em nossa sociedade, os quais acabam por influenciar de modo muito peculiar o resultado dos julgamentos” (LIMA, 2010, p. 485). Nesse sentido, para os contornos de mulher fatal e de bom homem, que sofre nas garras da esposa (Fragmento 5), valeu-se da *doxa* patriarcal, no tribunal de *Coisa mais linda*.

Tal qual na ficção, a *doxa* sobre a qual comentamos também se faz presente na sociedade brasileira atual, já que as mulheres vivenciam cotidianamente agressões – nem sempre explícitas –, respaldadas pela violência simbólica. Basta pensarmos, por exemplo, em casos como o assassinato de Ângela Diniz (LIMA, 2007), na década de 1970, e a dupla violência – sexual e moral – vivenciada por Mariana Ferrer (ALVES, 2020), em meados de 2020, e no fato de que seus algozes ou tiveram uma pena reduzida, ou nem foram condenados a cumpri-la. Ou ainda basta levar em consideração os dados do *Atlas da violência*, quando o número de brasileiras violentadas (16.398 mulheres, correspondendo a 19% da população (BRASIL, 2019i; 2019j)) é comparado ao número de brasileiros violentados (12.682 homens, correspondendo a 17% da população (BRASIL, 2019g; 2019h)<sup>49</sup>.

Como comentado anteriormente, é a violência simbólica que sustenta situações como as duas mencionadas e várias outras, contabilizadas no *Atlas da violência*. Este tipo de agressão, conforme Bourdieu, representa a desvalorização social das mulheres, em comparação aos homens, já que,

A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. (BOURDIEU, 2012, p. 45 – grifos do

<sup>49</sup> Ao serem analisados, por gênero, os números de homicídios (BRASIL, 2019c; 2019d), óbitos em acidentes de transportes (BRASIL, 2019e; 2019f) e homicídios por arma de fogo (BRASIL, 2019a; 2019b), os homens estão mais presentes nas estatísticas do que as mulheres. Já no que se refere aos números de violência sexual (BRASIL, 2019o; 2019p), psicológica (BRASIL, 2019m; 2019n) e física (BRASIL, 2019k; 2019l), as mulheres estão mais presentes nas estatísticas do que os homens.

autor)

Assim, ao pensarmos na sessão de julgamento representada em *Coisa mais linda* associada à hegemônica *doxa* patriarcal, pode-se notar que esta se relaciona a outros valores socialmente cristalizados, como o amor, a família, maternidade, religiosidade e moralidade.

A partir disso, esclarece-se que as paixões suscitadas no auditório se relacionam àquilo que é valorizado ou desvalorizado socialmente, no que se refere às *doxai*<sup>50</sup>, pois as emoções

[...] dizem respeito a julgamentos de valor, revelando um pouco do nosso olhar, do nosso modo de estar no mundo e apontando para o mundo como o mundo nos afeta. Não são, portanto, naturais. Elas não são fixas, mas diluem-se nas malhas do tempo, ancoradas em sistemas de valor. (LIMA, 2014, p. 169)

Na tribuna de *Coisa mais linda*, portanto, na intenção de aproximar corpo jurado e réu, Augusto alia-se àquilo que, no que concerne aos valores, é socialmente considerado positivo, enquanto associa Lígia ao que é negativo.

A mulher, no tribunal da série, é delineada de forma pejorativa justamente porque desafia os padrões – fundados em valores – que lhe são impostos. Desse modo, ao afrontar o que lhe é forçado – o casamento e a subserviência ao marido, a vida de dona de casa, a gravidez; que colocam em pauta, respectivamente, o amor e a família, a moralidade e a maternidade – e não ceder quando o marido tenta controlá-la, Lígia tem a sua moral socialmente questionada, ainda que não esteja ali presente, devido ao ato criminoso daquele que dizia amá-la perdidamente (LIMA, 2019, p. 201).

Enquanto isso, mesmo que a agressividade de Augusto seja apontada por testemunhas e afirmada por ele próprio na arguição do promotor (Fragmentos 8, 9, 11, 19, 24), o homem não é julgado por sua conduta<sup>51</sup>, uma vez que, conforme Tavares (2019, p. 178), por muito tempo, a violência doméstica foi aceita como castigo às esposas, sobretudo em casos em que elas desobedecessem às normas sociais, ou, conforme Perrot (2017, p. 77) fossem consideradas más donas de casa. Assim, compreende-se que

Dimensão maior da história das relações entre os sexos, a dominação dos homens sobre as mulheres, relação de forças desiguais, expressa-se freqüentemente pela violência. O processo de civilização a faz recuar sem aboli-la, tornando-a mais sutil e mais simbólica. Subsistem, entretanto, grandes explosões de uma violência direta e sem dissimulação, sempre pronta a ressurgir, com a tranqüila segurança do direito de poder dispor livremente do corpo do Outro, este corpo que lhe pertence. (PERROT,

<sup>50</sup> Por exemplo, quando Augusto menciona o aborto de Lígia (Fragmento 25), ele procura causar a indignação em seu público, haja vista que, dentro do âmbito da maternidade, escolher interromper uma gravidez é malvisto, enquanto dar continuidade ao processo é bem-visto.

<sup>51</sup> Da mesma maneira, Lígia, quando citada por Thereza (Fragmento 7), imersa na lógica patriarcal naturalizada, não reconhece a culpa/a manipulação de Augusto, pois justifica as atitudes violentas de seu agressor.

2005, p. 454)

É nesse viés, ainda, que Lígia é condenada por cantar na noite e por não seguir com a sua gravidez, enquanto, em oposição, Augusto soma, ao seu *ethos* de bom homem, o caráter de religioso (Fragmento 20). Conforme Tavares (2019, p. 223), a condenação do aborto está intimamente relacionada à religião, pois “[...] diz respeito aos imaginários moralistas – parte da *doxa* hegemônica –, que significam a interrupção voluntária da gravidez como um pecado [...]”, sendo que, do mesmo modo, para Meyer (2008), como nos aponta Lima (2016b, p. 256), “[...] se convence mais facilmente alguém se a vida ou a família é colocada em questão”.

Havendo contrariedade, nos fragmentos selecionados de *Coisa mais linda*, entre as imagens delineadas de Lígia (mulher fatal; pecadora) e de Augusto (bom homem; religioso), é possível compreender que esse contraste também se estende aos valores – que sustentam tais projeções. Desse modo, considerando a oposição como fundamento para a existência dos valores – o que é socialmente julgado como positivo e negativo – (Meyer, 2008, *apud* LIMA, 2016b, p. 252), compreende-se a aproximação entre Lígia e Maria Luiza, bem como a projeção *etoica* de distanciamento, por parte Augusto, de ambas. É como se as mulheres compartilhassem de uma *doxa* contra-hegemônica, já que a vítima seguiu os passos da amiga – “diga com quem tu andas, que direi quem tu és” (Fragmento 22) –, sendo Maria Luiza considerada como imoral porque não respeita os padrões impostos ao seu gênero, inclusive no que concerne a aceitar o controle e a vigilância dos homens sobre suas ações – “quem não deve, não teme” (Fragmento 18) –, em contraste com a partilhada por Augusto e aqueles de quem o homem visa se aproximar.

Todavia, a *doxa* patriarcal e as imagens construídas a partir delas, em tribuna, são questionadas pela série – o todo – *Coisa mais linda*. Os *flashbacks*, estratégias argumentativas que mostram a verdade por trás dos depoimentos de Augusto aos espectadores, cumprem a função de colocar em relevo reflexões sobre os valores socialmente vigentes – internamente e externamente à trama da série –, demonstrando que estes não são naturais, mas naturalizados, uma vez que são historicamente construídos (LIMA, 2016b, p. 252).

Finalmente, frente aos aspectos aqui desenvolvidos, mesmo que as construções imagéticas sobre as quais se debruça se configurem como ficcionais, os valores expressos na narrativa de *Coisa mais linda* correspondem aos que circulam na sociedade brasileira da atualidade, que designam as mulheres como abjetas – tal como ocorre, na ficção, com Lígia e Malu –, caso fujam de suas obrigatoriedades. No entanto, é interessante apontar que, mesmo que a violência de gênero seja o mote da série, o título também representa certa libertação das

mulheres, já que as personagens começam a perceber e a lutar por seus desejos, direitos e suas vontades, conforme o decorrer da narrativa – o que é perceptível, inclusive, no fragmento analisado, pela construção *etoica* de Thereza, Adélia e Malu.

Assim, se, por um lado, no tribunal de *Coisa mais linda* e na sociedade externa ao enredo, vê-se uma tendência de cerceamento e silenciamento das mulheres, pois “[...] o que é recusado às mulheres é a palavra pública. Sobre ela pesa uma dupla proibição, cidadã e religiosa” (PERROT, 2005, p. 464). Por outro, centrada em uma *doxa* contra-hegemônica, tem-se uma corrente social que põe em questionamento a fundação da sociedade em valores patriarcais, sendo essa perspectiva observada na própria série *Coisa mais linda*, haja vista que o título traz à tona a denúncia de tal silenciamento e, mesmo que em âmbito ficcional, a oportunidade de as mulheres serem donas de si e de suas próprias palavras.

#### 3.4.1.1. Representações e (possíveis) impactos

*Se acontecer de você ser homem, em qualquer tempo no futuro, e tiver chegado até aqui, por favor, lembre-se: você nunca será submetido à tentação de sentir que tem de perdoar um homem como uma mulher. É difícil de resistir, acredite. Mas lembre-se de que o perdão também é um poder. Suplicar por ele é um poder, e recusá-lo ou concedê-lo é um poder, talvez de todos o maior.*

Margaret Atwood

Conforme discutido anteriormente, *Coisa mais linda* emula/cria para si uma realidade, de modo a apresentar diversos campos de ação, distintas enunciações e variados campos de valores nos quais estas se ancoram. Na medida em que a série se assemelha ao mundo extra-ficcional – como no que concerne à *doxa* patriarcal que rege o julgamento de Augusto –, é possível dizer que o título é uma ficção realista, pois

O enunciado romanesco deve se conformar a esses conjuntos de saberes, de pré-construídos, de pressupostos e pré-assertivos que constituem conjuntos culturais, valores dominantes, ou dóxicos. Estabilidade dos códigos culturais, do *habitus*, das mentalidades, ilusão referencial, hipotaxe, todo esse arsenal de figuras da verossimilhança é o quadro necessário da ficção realista (ROBIN, 2016, p. 283 *apud* ARCANJO, 2021, p. 70 – grifos dos autores)

Nesse sentido, é razoável dizer que a série em foco revela um ponto de vista sobre o contexto vivenciado na atualidade, funcionando como “[...] uma forma de compreender a(s) realidade(s) em que nos situamos” (MUNGIOLI, 2012, p. 99) e, talvez, como um mediador para que mudanças sociais sejam propiciadas.

O enredo de *Coisa mais linda*, ao mesmo tempo que representa os padrões socialmente impostos às mulheres e o preconceito de gênero, demonstra também a libertação feminina – em alguma medida – das obrigações que lhes são compulsórias e como a sororidade pode ser poderosa. Desse modo, enquanto internamente à trama da série se tem uma sociedade hegemonicamente organizada, coincidente com o patriarcalismo de fora das telas, externamente à narrativa, tem-se o questionamento do valor socialmente vigente, possibilitando a reflexão do espectador sobre a estrutura social brasileira, cunhada pela *doxa* patriarcal.

No que tange especificamente ao fragmento analisado, “a grande questão é como a ficção pode ajudar a pensar a realidade social”<sup>52</sup>, pois, se, por um lado, as violências contra as mulheres são reproduzidas na tribuna, por outro lado, através da encenação, são abertos os caminhos para que se possa questionar e refletir sobre a *doxa* coincidente entre ficção e não-ficção. Através das imagens de si e do outro projetadas, pautadas em valores oriundos de uma sociedade patriarcal, contrastantes com a própria liberdade em função da qual as personagens são julgadas e com os *flashbacks* – que colocam, para os espectadores, a construção imagética de Augusto (o bom homem) em pauta (porque dicotomiza o que é dito em tribuna e o que feito pelo personagem, desmentindo-o); demonstram que a violência contra a mulher nunca se trata de uma ocorrência isolada (LIMA, 2009b, p. 61) e (re)constroem a imagem de Lígia –, os espectadores são convidados a olharem mais criticamente para a sistemática que modula o “mundo real”<sup>53</sup>. Com isso, apesar do julgamento em *Coisa mais linda* se referir à conduta do acusado, ao se colocar em questão a moral da vítima – sendo que a imagem da última é articulada em benefício do primeiro (pena atenuada) –, a série questiona e faz questionar o fato de as mulheres sempre serem preteridas em relação aos homens pois, sobrepujadas por estes, mesmo sendo vítimas, são, do ponto de vista social, frequentemente julgadas e culpabilizadas por suas ações (TAVARES, 2019, p. 193-194) – principalmente se tais atos representam uma subversão à lógica patriarcal vigente.

Assim, essas reflexões propiciadas pelo título mostram que os materiais audiovisuais de ficção podem reproduzir comportamentos socialmente calcados, mas também podem ser transgressores (KAMITA, 2017, p. 1393), apesar de, como objeto artístico, não terem essa obrigação, pois não é sempre que estabelecem uma relação com o “real” (LIMA, 2013b, p. 219). Nesse contexto, percebe-se que, tal qual Lima (2016a, p. 173) pontua acerca de *Fogo*

---

<sup>52</sup> Lima, 2023 (informação verbal: notas de orientação).

<sup>53</sup> Importante dizer que as falas de Adélia, acerca do medo de se denunciarem as agressões, e a crítica de Thereza, ao referenciar o ditado “em vida de marido e mulher, não se mete a colher”, também colaboram para reflexões sobre a violência vivenciada pelas mulheres em âmbito extra-ficcional.

*Fátuo*, de Patrícia Melo, *Coisa mais linda* também “[...] nos coloca diante de indagações sobre nossa própria humanidade e, mais especificamente em relações às mulheres, sobre a condição destas na contemporaneidade”, sendo, portanto, em alguma medida, uma narrativa contra-hegemônica.

Finalmente, é possível dizer que a série *Coisa mais linda* opera de modo a chamar a atenção dos espectadores não só acerca das violências cometidas contra as mulheres – inclusive a própria aceção do que é ser mulher (TAVARES, 2019, p. 191-192) –, mas põe em relevo todo o sistema simbólico e os valores que embasam as agressões. O título, a partir disso, em um contexto *transmidiático* (PAGLIONE, 2019) e modulado pela *cultura de séries* (SILVA, 2014), possibilita a reflexão sobre aspectos enraizados na sociedade brasileira; e, conseqüentemente, oportuniza aos espectadores uma nova mentalidade e um olhar mais crítico quanto às questões de gênero no Brasil.

## CONCLUSÃO

Nesta dissertação, com base na Argumentação no discurso (AMOSSY, 2018a), analisou-se um trecho da série *Coisa mais linda*, na tentativa de se estabelecer um paralelo entre ficção e não-ficção. Com foco em verificar como um objeto narrativo pode representar determinada sociedade, fazendo com que seus espectadores reflitam e, talvez, repensem a sua estrutura, foram levadas em consideração as imagens discursivizadas nos fragmentos em que o personagem Augusto é julgado pelo assassinato de Lígia, sua esposa. Nesse sentido, a partir das imagens de réu e vítima, foi possível avaliar que a aproximação entre o título e a realidade se pauta em valores patriarcais, já que estes fundamentam as projeções feitas em tribuna encenada e fundam a sociedade brasileira fora das telas.

Para observar esse contato entre as *doxai* interna e externa à trama de *Coisa mais linda*, frente à ideia de *cena de enunciação*, de Maingueneau (2004; 2015), comentou-se sobre as *cenar englobante e genérica* que envolvem o *corpus* e se aprofundou no estudo de sua *cenografia*. Para tanto, antes se discorreu sobre o gênero do discurso que rege o texto analisado e sobre a projeção discursiva de imagens de si e do outro, que funciona como um jogo de espelhos.

Viu-se, assim, no “Capítulo I: Gêneros discursivos”, que os distintos campos de ações da vida cotidiana orientam a formulação de diversos tipos de enunciados, sendo os gêneros discursivos formas de categorizar, por afinidade, tais textos (principalmente no que concerne ao contexto em que são produzidos e a finalidade comunicativa que cumprem). Nesse viés, se as possibilidades acionais estão associadas à enunciação, caso essas sejam ampliadas, novas maneiras de se comunicar surgem, impactando na criação ou adaptação de gêneros discursivos, como demonstram Bazerman (2020) e Maingueneau (2015; 2017), na esteira de Bakhtin.

Frente a isso, percebeu-se a *internet* como um recurso que propicia novas formas de interação, pois altera como os textos são categorizados. Especificamente no campo do entretenimento, a ferramenta impulsionou o gênero discursivo *série*, em razão da efusão dos serviços de *streaming* – aspecto que impactou o consumo e a produção de enunciados pertencentes a tal categoria, popularizando-a. Além disso, o gênero em questão, apesar de sua significativa difusão na atualidade, não é novo, mas herdeiro de diversos outros, como as narrativas folhetinescas, radionovelas, os filmes, as *soap operas* e telenovelas, que têm/tiveram a *serialização* como característica – isto é, são/eram textos que apresentam uma construção

narrativa sequenciada.

Para que se chegasse a essa conclusão e para que fosse possível depreender algumas das características do gênero série, foram estudados três tipos de enunciados que apresentam a serialização como característica (MOREIRA, 2007): textos serializados que variam em torno de um mesmo eixo temático (a), textos serializados que variam ao transfigurarem os seus elementos narrativos (b) e, finalmente, textos serializados que variam ao entrelaçarem situações narrativas diversas (c). Especificamente sobre os dois últimos tipos mencionados (b e c), é ali que cabem os gêneros seriado, *soap opera*, minissérie e telenovela, através dos quais, pela comparação, foi possível delinear algumas das características do gênero série – pertencente ao terceiro grupo (c) de narrativas serializadas.

No “Capítulo II: Argumentação no discurso e projeção discursiva de imagens”, por sua vez, a perspectiva teórica da Análise do discurso provinda de Amossy (2018a) – a análise argumentativa – foi discutida. Desse modo, em um contexto em que se reconhece argumentação e discurso como indissociáveis – pois todo discurso apresenta um contra-discurso e dado que a contrariedade é a premissa básica para a argumentação –, percebeu-se que os textos, em termos de argumentatividade, são modulados em “graus”, já que podem apresentar uma argumentação mais direta (*visada argumentativa*) ou indireta (*dimensão argumentativa*).

Ainda no mesmo capítulo, discorreu-se sobre a construção de imagens no discurso e o envolvimento de tal empreendimento com os valores, visando à persuasão. Assim, viu-se que enunciatador e coenunciatador(es) se projetam como se estivessem em um jogo de espelhos: tendo em vista os estereótipos, é a imagem que se tem do outro que modula a projeção de si. Visando à adesão a uma tese e, portanto, o convencimento do auditório, o orador não mede esforços para se aproximar daqueles que o ouvem. Assim, embasado por valores os quais julga compartilhar com os seus ouvintes, o detentor da palavra projetada não apenas o seu *ethos*, mas articula a sua argumentação e tem ciência das emoções que expressará ao enunciar.

Finalmente, no “Capítulo III: Análise retórico-discursiva da série *Coisa mais linda*”, com base nas referências anteriormente trabalhadas na dissertação, trechos dos episódios *Segunda chance* e *Escolhas*, que dizem respeito ao julgamento de Augusto, foram analisados. Para melhor orientar a observação dos excertos, pautou-se na premissa de cena enunciativa (MAINGUENEAU, 2004; 2015). Desse modo, antes de se aprofundar na cenografia, discorreu-se sobre as cenas englobante e genérica do *corpus* e foram feitas breves considerações sobre a sua cenografia. A partir de tais reflexões iniciais, notou-se que o objeto estudado circula no

campo do entretenimento, é um texto orientado pelo gênero discursivo série e tem como (principal) cenografia o julgamento de Tribunal do Júri.

Após tais apontamentos, aprofundou-se, de fato, na cenografia do objeto. Nesse sentido, foram analisadas as imagens projetadas por si e pelo outro, em tribuna encenada, dando destaque aos personagens Augusto e Lígia – o réu e a vítima. Ainda que existam momentos em que a imagem do homem é construída negativamente – demonstrando seu controle e sua violência para com a esposa –, percebeu-se a tentativa de vitimização do réu, culpabilizando a vítima pelo crime cometido. Para tal empreendimento, viu-se que Lígia é associada à imagem de *femme fatale*, além de ser atrelada à “imoral” Maria Luiza, que, supostamente, influenciou a amiga, transformando-a de “boa mulher” a “mulher fatal”.

Posteriormente à análise das cenas, tentou-se estabelecer uma relação entre ficção e não-ficção e delinear os possíveis impactos da primeira na segunda. O contato entre ambos universos – interno e externo a *Coisa mais linda* – se dá, pois o valor que rege a enunciação ficcional analisada corresponde à *doxa* socialmente vigente e que funda a sociedade brasileira: o patriarcalismo, que sustenta a violência simbólica (BOURDIEU, 2012) cometida cotidianamente contra as mulheres – dentro e fora das telas. Tendo em vista tal valor, bem como a associação entre as cenas em tribuna e os *flashbacks* – que contradizem não só como Augusto é construído no julgamento, mas seus argumentos –, passou-se a refletir acerca das possíveis interferências do objeto audiovisual na sociedade extra-ficcional.

Assim, percebeu-se que o *corpus* se relaciona ao Brasil real, contemporâneo, pois, ao representá-lo – em termos de *doxai* –, tem a capacidade de impactar os espectadores e, conseqüentemente, a sociedade. Dessa maneira, mesmo que apenas ao propor reflexões acerca das questões de gênero no Brasil – sobretudo no que se refere à violência simbólica e o que ela respalda, em termos de agressões e preconceitos –, viu-se que produções cinematográficas, como *Coisa mais linda*, demonstram o seu potencial transformador, já que contribuem – em alguma medida e alguma instância – para a ocorrência de mudanças sociais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, S. Julgamento de influencer Mariana Ferrer termina com tese inédita de ‘estupro culposo’ e advogado humilhando jovem. **The Intercept Brasil**. [S. l.], ano 2020, 3 nov. 2020. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>. Acesso em: 28 mai. 2023.

AMOSSY, R. **A Argumentação no discurso**. Tradução Eduardo Lopes Piris, Moisés Olímpio Ferreira, Angela M. S. Corrêa *et al.* São Paulo: Contexto, 2018a. 288 p.

\_\_\_\_\_. Argumentação e Análise do discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, v. 1, n. 1, p. 129-144, 1 nov. 2011. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/389>. Acesso em: 9 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. É possível integrar a argumentação na análise do discurso? Problemas e desafios. **ReVEL**, edição especial vol. 14, n. 12, p. 165-190, 2016a. Disponível em: <http://revel.inf.br/files/f563cecec4f8b46afefe57c45529d721.pdf>. Acesso em: 9 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016b. 207 p.

\_\_\_\_\_. Introduction: la dimension argumentative du discours – enjeux théoriques et pratiques, **Argumentation et Analyse du Discours**, [S. l.] n. 20, p. 1-17, 2018b. DOI: [doi.org/10.4000/aad.2560](https://doi.org/10.4000/aad.2560). Disponível em: <http://journals.openedition.org/aad/2560>. Acesso em: 10 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. O lugar da argumentação na Análise do discurso: abordagens e desafios contemporâneos. **Filologia e Linguística Portuguesa**, [S. l.], n. 9, p. 121-146, 2007. DOI: [10.11606/issn.2176-9419.v0i9p121-146](https://doi.org/10.11606/issn.2176-9419.v0i9p121-146). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/flp/article/view/59776>. Acesso em: 14 fev. 2023.

ARCANJO, F. A. Um olhar sobre as condições de produção do discurso nazista e os modos de discursivização do Holocausto. In: **Uma jornada enargeica nos confins da memória: Shoah**, de Lanzmann e o dever de transmissão dos retornantes. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. p. 24-90. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/38018>. Acesso em: 20 mar. 2023.

AUMONT, J. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 7. ed. Campinas: Ed. Papirus, 2002. 317 p. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

BAZERMAN, C.; DIONÍSIO, A. P. (org.); HOFFNAGEL, J. C. (org.). **Gêneros textuais, tipificação e interação**. Tradução Judith Chambliss Hoffnagel. 2. ed. Recife: Pipa Comunicação/Campina Grande: EDUFCG, 2020. 250 p.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 160 p.

BRASIL. Instituto de pesquisa econômica aplicada. **Atlas da violência: Homicídios de**

**homens por armas de fogo.** Brasília, 2019a. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/160>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de pesquisa econômica aplicada. **Atlas da violência: Homicídios de mulheres por armas de fogo.** Brasília, 2019b. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/162>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de pesquisa econômica aplicada. **Atlas da violência: Homicídios homens.** Brasília, 2019c. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/39>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de pesquisa econômica aplicada. **Atlas da violência: Homicídios mulheres.** Brasília, 2019d. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/40>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de pesquisa econômica aplicada. **Atlas da violência: Óbitos em acidentes de transporte – homens.** Brasília, 2019e. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/150>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de pesquisa econômica aplicada. **Atlas da violência: Óbitos em acidentes de transporte – mulheres.** Brasília, 2019f. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/152>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de pesquisa econômica aplicada. **Atlas da violência: Violência – homens.** Brasília, 2019g. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/312>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência: Violência – homens (percentual).** Brasília, 2019h. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/233>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência: Violência – mulheres.** Brasília, 2019i. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/317>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência: Violência – mulheres (percentual).** Brasília, 2019j. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/228>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência: Violência física – homens (percentual).** Brasília, 2019k. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/197>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência: Violência física – mulheres (percentual).** Brasília, 2019l. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/198>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência: Violência psicológica – homens (percentual).** Brasília, 2019m. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/332>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência: Violência psicológica – mulheres (percentual)**. Brasília, 2019n. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/334>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência: Violência sexual – homens (percentual)**. Brasília, 2019o. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/287>. Acesso em: 23 abril 2023.

\_\_\_\_\_. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência: Violência sexual – mulheres (percentual)**. Brasília, 2019p. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/292>. Acesso em: 23 abril 2023.

BRUM, J. E. C. P. **Pontos e contos**: do seriado à telenovela. 2008. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008. 154 p. Disponível em: <https://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/JoseEduardo.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2023.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.

CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H. (org.); MACHADO, I. L. (org.); MELLO, R. (org.). **Análise do discurso**: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Nad/Fale-UFMG, 2001. p. 23-37. Disponível em: <http://www.patrick-charauveau.com/Uma-teoria-os-sujeitos-da.html>. Acesso em: 13 out. 2022.

\_\_\_\_\_. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. Tradução Renato de Mello. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. **Gêneros**: reflexões em análise do discurso. Belo Horizonte: Nad/Fale-UFMG, 2004. p. 13-41. Disponível em: <http://www.patrick-charauveau.com/Visadas-discursivas-generos.html>. Acesso em: 13 out. 2022.

CINTRA, L. H. X. **Coisa mais linda**: uma reflexão acerca das questões de gênero abordadas no *streaming*. 2021. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. 97 p. Disponível em: <https://bdta.abcd.usp.br/item/003064154>. Acesso em: 1 fev. 2023.

COISA MAIS LINDA. Direção: Caíto Ortiz, Hugo Prata e Julia Rezende. [S. 1.]: Netflix. 2019 – 2020. 13 vídeos (650 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80208298>. Acesso em: 1 fev. 2023.

COISA MAIS LINDA. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Coisa\\_Mais\\_Linda](https://pt.wikipedia.org/wiki/Coisa_Mais_Linda). Acesso em: 1 fev. 2023.

COISA mais linda foi cancelada pela Netflix? Entenda o novo boato da web. **Notícias da tv por Daniel Castro**. [S. 1.], ano 2021, 20 abril 2021. Séries. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/coisa-mais-linda-foi-cancelada-pela-netflix-entenda-o-novo-boato-da-web-55876>. Acesso em: 1 fev. 2023.

CONHEÇA o elenco de Coisa Mais Linda, nova série original brasileira ambientada na

década de 1950. **Netflix**. [S. 1.], ano 2018. 29 jun. 2018. Para a imprensa. Disponível em: [https://about.netflix.com/pt\\_br/news/conhe%C3%A7a-o-elenco-de-coisa-mais-linda-nova-s%C3%A9rie-original-brasileira-ambientada-nos-anos-1950-1](https://about.netflix.com/pt_br/news/conhe%C3%A7a-o-elenco-de-coisa-mais-linda-nova-s%C3%A9rie-original-brasileira-ambientada-nos-anos-1950-1). Acesso em: 1 fev. 2023.

COSCARELLI, C. V. Leitura numa sociedade informatizada. In: MENDES, E. A. M. (org.); OLIVEIRA, P. M. (org.); BENN-IBLER, V. (org.). **Revisitações**. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 83-92. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/carlacoscarelli/publicacoes/Sociedinform.pdf>. Acesso em: 24 out. 2022.

CULTURA. In: Aulete Digital [Brasil: Editora Lexikon]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/cultura>. Acesso em: 18 jan. 2023.

DASCAL, M. O ethos na argumentação: uma abordagem pragma-retórica. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 57-68.

DUARTE, E. B. Ficção televisual: entre séries e seriados. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Resumos** [...]. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015, p. 1-15. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2376-1.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2023.

DUGNANI, P. Do conto ao seriado: duas histórias. **Sessões do imaginário**, [S. 1.], v. 22, n. 28, p. 121-129. 2017. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3710.2017.2.28145>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/28145>. Acesso em: 19 jan. 2023.

EGGS, E. *Ethos* aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 29-56.

ENTRETER. In: Aulete Digital [Brasil: Editora Lexikon]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/entreter>. Acesso em: 17 abril 2023.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo de mulher selvagem**. Tradução Waldéa Barcellos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. 575 p.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019. 160 p.

GRÁCIO, R. A. Vocabulário de argumentação. **Argumentatividade e argumentação**. [S. 1.], 2015a. Disponível em: <https://www.ruigracio.com/VCA/ArgumentatividadeArg.htm>. Acesso em: 27 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. Vocabulário de argumentação. **O modelo de Toulmin**. [S. 1.], 2015b. Disponível em: <https://www.ruigracio.com/VCA/OModeloToulmin.htm>. Acesso em: 27 fev. 2023.

HADDAD, G. *Ethos* prévio e *ethos* discursivo: o exemplo de Romain Rolland. In: AMOSSY,

R. (org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 145-165.

KAMITA, R. C. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Rev. Estud. Fem.**, v. 25, n. 3, p. 1393-1404, dez./2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393>. Acesso em: 20 mar. 2023.

KOCH, I. G. V. **A inter-ação pela linguagem**. 11 ed. São Paulo: Contexto, 2015. 134 p.

LIMA, H. M. R. Algumas “linhas de fuga” em Fogo Fátuo, de Patrícia Melo. In: GUERRA, V. M. L. (org.); NASCIMENTO, C. G. S. (org.); CAMESCHI, C. C. (org.). **Sociedades contemporâneas**: diversidade e transdisciplinaridade. 1. ed. Campinas: Pontes, 2016a, v. 1, p. 163-178.

\_\_\_\_\_. Argumentação no discurso: problemáticas e perspectivas. In: AZEVEDO, I. C. M. (org.); DAMASCENO-MORAIS, D. (org.). **Introdução à análise da argumentação**. 1. ed. Campinas: Pontes, 2022. p. 163-192.

\_\_\_\_\_. As emoções e sua implicação na construção argumentativa. In: PIRIS, E, L. (org.); OLÍMPIO-FERREIRA, M. (org.). **Discurso e Argumentação em múltiplos enfoques**. Coimbra: Grácio Editor, 2016b. p. 241-260.

\_\_\_\_\_. Ciúme, honra e ódio. In: BAHIA, A. G. M. F. M. *et al.* (org.). **Gênero, sexualidade e direito**: dissidências e resistências. 1. ed. Belo Horizonte: Initia Via, 2019. p. 186-204.

\_\_\_\_\_. Imagens e discursos em torno do feminino: a (re)construção de uma identidade. **Letras & Letras**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 105-116, 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25235>. Acesso em: 20 mar. 2023.

\_\_\_\_\_. Mulheres e emoções em cena. In: LARA, G. P. (org.); Limberti, R. P. (org.). **Discurso e Desigualdade Social**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014, v. 1, p. 161-178.

\_\_\_\_\_. **Na tessitura do processo penal**: a argumentação no Tribunal do Júri. 2006. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. 259 p. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-6W2QTZ>. Acesso em: 9 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. O céu de Suely: contornos do feminino. In: LIMA, H. M. R. (org.). **Representações do feminino no cinema brasileiro**. 1. ed. Belo Horizonte: Viva voz – FALE/UFMG, 2013a. p. 123-135.

\_\_\_\_\_. O olhar do Delegado: imagens de si e do outro. **Revista da ABRALIN**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 57-74, 2017. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1023>. Acesso em: 20 mar. 2023.

\_\_\_\_\_. O réu: um olhar vigilante. In: MILANEZ, N. (org.); SANTOS, J. J. (org.). **Análise do Discurso**: objeto, sujeito e olhares. 1. ed. São Carlos: Claraluz, 2009a. v. 1. p. 43-53.

\_\_\_\_\_. Patemização no Tribunal do Júri: emoções, imagens, discursos (Patemización en el jurado brasileño: emociones, imágenes, discursos). **Estudos da Língua(gem)**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 127-142, 2008. DOI: 10.22481/el.v6i1.1060. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/1060>. Acesso em: 20 mar. 2023.

\_\_\_\_\_. Pathos e ethos em crimes da paixão. In: COLOQUIO NACIONAL DE RETÓRICA: “RETÓRICA Y POLÍTICA” / JORNADAS LATINOAMERICANAS DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS RETÓRICOS, 1. 2010, **Libro de actas** [...]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras, 2010. p. 484-490. Disponível em: <http://www.aaretorica.org/pdf/coloquio1.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2023.

\_\_\_\_\_. Poesia e dor às cinco da tarde: imagens em movimento. In: MENDES, E. (coord.); MACHADO, I. L. (org.); LIMA, H. M. R. (org.); LYSARDO-DIAS, D. (org.). **Imagem e discurso**. 1. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013b. p. 217-233. (Estudos do NETII)

\_\_\_\_\_. Vítima ou algoz? Imagens do feminino em um Processo Penal. **Revista Encuentros Latinoamericanos**, Montevideu, ano 3, n. 6-7, p. 50-61, mar./jun. 2009b. Disponível em: <http://enclat.fhuce.edu.uy/images/revistas/anteriores/revistaCEIL06y07.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LOURO, G. L. Cinema e Sexualidade. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 33, n. 1, p. 81-97, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6688>. Acesso em: 27 maio. 2023.

MAINGUENEAU, D. A instituição discursiva. In: MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução Solange Maria Ledda Gallo e Maria da Glória de Deus Voeira de Moraes. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 27-71.

\_\_\_\_\_. Analisando discursos constituintes. **Revista do GELNE**, [S. l.], v. 2, n. 1/2, p. 1-12, 2016a. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9331>. Acesso em: 9 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. **Análise de textos de comunicação**. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004. 238 p.

\_\_\_\_\_. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R. (org.); SALGADO, L. (org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

\_\_\_\_\_. **Discurso e Análise do discurso**. Tradução Sírio Possenti. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. 192 p. (Série Linguagem, 64)

\_\_\_\_\_. *Ethos*, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016b. p. 69-92.

\_\_\_\_\_. Gêneros do discurso e web: existem os gêneros web?. **Revista da ABRALIN**, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 137-160. 2017. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1274>. Acesso em: 28 set. 2022.

\_\_\_\_\_. Retorno crítico à noção de ethos. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 53, n. 3, p.

321-330, 2018. DOI: 10.15448/1984-7726.2018.3.32914. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/32914>. Acesso em: 9 fev. 2023.

MAZZIOTTI, N.; FREY-VOR, G. Telenovela e *soap opera*. **Comunicação & Educação**, [S. l.], n. 6, p. 47-57, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i6p47-57. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36243>. Acesso em: 31 jan. 2023.

MOREIRA, L. F. A narrativa seriada televisiva: o seriado *Mandrake* produzido para a TV a cabo HBO. **C-Legenda**, [S. l.], v. 3, n. 19, p. 1-17, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36688>. Acesso em: 19 jan. 2023.

MOREIRA, M. Narrativas em série: o conceito de “série” do *pulp* à *internet*. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 15., 2013, Mossoró. **Resumos** [...]. Rio Grande do Norte: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013, p. 1-9. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-0464-1.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2023.

MUNGIOLI, M. C. P. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série *Norma*. **Comunicação Mídia e Consumo**, [S. l.], v. 9, n. 24, p. 97-114, 2012. DOI: 10.18568/cmc.v9i24.238. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/238>. Acesso em: 20 mar. 2023.

OTTONI, M. A. R. Gêneros textuais/discursivos: um debate teórico. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNEROS TEXTUAIS, 3., 2006, Santa Maria. **Anais** [...]. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2006. Disponível em: [http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/SIGET\\_III/artigos/Otoni.pdf](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/SIGET_III/artigos/Otoni.pdf). Acesso em: 13 out. 2022.

PAGLIONE, M. B. **Fenômeno Sherlock: a recepção social do gênero seriado**. 2019. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2019. 327 p. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/180922>. Acesso em: 13 jan. 2023.

PALLOTTINI, R. Minissérie ou telenovela. **Comunicação & Educação**, [S. l.], n. 7, p. 71-74, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i7p71-74. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36266>. Acesso em: 31 jan. 2023.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005. 520 p. (Coleção História)

\_\_\_\_\_. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017. 191 p.

PLANTIN, C. **Las buenas razones de las emociones**. Tradução Emília Ghelfi. Moreno: Universidade Nacional de Moreno, 2014, 352 p.

QUIRINO, R. A. **A estilística do roteiro no drama seriado contemporâneo**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa,

2019. 148 p. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20006>. Acesso em: 26 jan. 2023.

VIALA, A. A eloquência galante: uma problemática da adesão. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 167-182.

SANTAELLA, L. Gêneros discursivos híbridos na era da hipermídia. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. Port. 206–216 / Eng. 211, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/19516>. Acesso em: 24 out. 2022.

SANTANA, I. H. B.; RIOS, L. F.; MENEZES, J. A. Genealogia do Desquite no Brasil. **Rev. Psicologia. Política.**, São Paulo, v. 17, n. 39, p. 340-350, ago. 2017. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-549X2017000200012&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2017000200012&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 21 abril 2023.

SANTOS, L. Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003. Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003. Disponível em: [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003\\_NP14\\_santos.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_santos.pdf). Acesso em: 26 jan. 2023.

SERIALIZAÇÃO. In: Aulete Digital [Brasil: Editora Lexikon]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/serializa%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SERIALIZAR. In: Aulete Digital [Brasil: Editora Lexikon]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/serializar>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SILVA, L. W. Internet foi criada em 1969 com o nome de “Arpanet” nos EUA. **Folha de São Paulo: um jornal à serviço do Brasil**, São Paulo, ano 2001, 12 ago. 2001. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u34809.shtml>. Acesso em: 24 out. 2022.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, [S. l.], n. 27, p. 241-252, jun. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-25542014115810>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/15810>. Acesso em: 27 jan. 2023.

\_\_\_\_\_. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v9i1p127-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100677>. Acesso em: 1 fev. 2023.

SOUSA, C. A sutileza de Coisa Mais Linda ao abordar temas que continuam muito atuais. **Omelete**, [S. l.], ano 2020, 19 jun. 2020. Netflix – Entrevista. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/netflix/coisa-mais-linda-segunda-temporada-elenco-entrevista>. Acesso em: 1 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. Coisa Mais Linda – 1ª temporada. **Omelete**, [S. l.], ano 2019, 25 mar. 2019. Séries e TV – Críticas. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/criticas/coisa->

mais-linda. Acesso em: 1 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. Coisa Mais Linda – 2ª temporada. **Omelete**, [S. 1.], ano 2020, 24 jun. 2020. Séries e TV – Críticas. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/netflix/criticas/coisa-mais-linda-2a-temporada>. Acesso em: 1 fev. 2023.

STRECK, M. Do botão ao *touch screen*: a evolução das narrativas audiovisuais e a experiência do espectador. **Revista Dito Efeito**, [S. 1.], v. 8, n. 12, p. 48-57, jan./jun. 2017. DOI: 10.3895/rde.v8n12.5088. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/de/article/view/5088>. Acesso em: 26 jan. 2023.

TAVARES, B. T. A tematização da violência contra a mulher: efeitos de sentido e a condução dos raciocínios. In: **Gênero e militância**: a gestão das distâncias e a disputa por sentidos no discurso da Marcha das Vadias. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. p. 176-220. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-BCUM9P>. Acesso em: 20 mar. 2023.

TORRES, E. C. Folhetim, uma história sem fim: dos primeiros jornais de massas à Internet. **Lumina**, [S. 1.], v. 6, n. 2, p. 1-26, 2012. DOI: 10.34019/1981-4070.2012.v6.21013. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21013>. Acesso em: 14 jan. 2023.

**ANEXO A – TRANSCRIÇÃO E ACESSO AOS EXCERTOS DE *COISA MAIS LINDA*****1. TRANSCRIÇÃO DOS EXCERTOS DE *COISA MAIS LINDA******a. Ep. 5: Segunda chance – 32'16" - 35'57"***

**PROMOTOR (PR):** Bom dia, senhoras e senhores. Será julgado o processo criminal movido contra o réu Augusto Soares. Ele responde por tentativa de homicídio e homicídio duplamente qualificado.

**JUIZ (J):** Damos início a essa sessão.

\*\*\*

**ADVOGADO DE DEFESA (AD):** Esta é Eleonora Soares, mãe de Augusto, senhoras e senhores.

Dona Eleonora, nos conte um pouco sobre o seu filho.

**ELEONORA (E):** É... é... meu filho Augusto sempre foi o melhor aluno na escola. Ele nunca se meteu numa briga, nunca foi violento. Como filho, é o filho... mais atencioso que uma mãe poderia desejar. Ele foi um marido... dedicado e apaixonado.

Teve uma trajetória tão exemplar em todas as áreas da vida dele, meritíssimo, que eu não consigo entender como é que... ele pode ser condenado... por um único ato isolado...

Uma explosão de desespero.

**AD:** E o que teria levado o senhor Augusto a essa explosão de desespero?

**E:** A Lúcia, é claro! A Lúcia tinha amantes. Não voltava pra casa. Meu filho ficava desesperado. Meu filho vivia desesperado.

**MARIA LUIZA (ML):** Mentirosa! Isso é mentira!

**J:** Silêncio!

**CHICO:** Isso só vai piorar as coisas.

**AD:** E o que aconteceu aquela noite?

**E:** Aquela noite... foi o resultado de um acúmulo de... muito sofrimento, de muitas frustrações. Qualquer homem... no lugar do meu filho... poderia ter agido igual. Qualquer homem.

Augusto amava a Lígia com paixão. E a paixão é cega, como todos sabem. Quando um homem cai nas garras de uma mulher fatal... ele é capaz de agir até contra a sua própria natureza.

Eu não estou dizendo que o meu filho deveria ter feito o que fez! Mas o meu filho teve a sua dignidade masculina ofendida por aquela mulher!

E não se pode condenar toda uma vida de bons atos por uma única noite ruim. É isso que eu quero dizer!

**AD:** Dona Eleonora, por favor, toma água.

*b. Ep. 5: Segunda chance – 42’07” - 43’36”*

**THEREZA (T):** Desde o começo, o Augusto regulava a Lígia. Nas festas de família, nos jantares... ele sempre mandava ela falar menos. Era ele quem escolhia as roupas dela, até o corte de cabelo ele escolhia.

“É que ele me ama demais”, ela dizia.

Claro que eu não concordava com nada disso, mas... eu não podia me intrometer na vida do casal, né?!

Até ele começar a bater nela.

**PR:** E quando o Senhor Augusto começou a agredir a senhora Lígia fisicamente?

\*\*\*

**ADÉLIA:** A primeira vez que eu vi que o Augusto batia na Lígia foi lá no clube, no Coisa mais linda. Ela apareceu toda machucada, com o braço roxo, toda arranhada.

Na época, mesmo sabendo que o que ele fez foi errado, eu entendi que a melhor forma que eu tinha de proteger a Lígia era... ficar quieta. Porque, nessa minha vida, eu já vi muita mulher apanhar.

Hoje eu entendo que eu deveria ter falado alguma coisa, ter feito alguma coisa. Porque, naquele

momento, começou a morte dela.

Sim, porque, se o Augusto foi capaz de bater na Lígia como ele batia, ele seria capaz de atirar. E atirou!

*c. Ep. 6: Escolhas – 0’07” - 1’14*

**J:** Vamos dar prosseguimento à oitava de testemunhas.

\*\*\*

**AD:** Senhora Maria Luiza Carone. Este é o seu nome de casada, correto?

**ML:** Não, senhor.

**AD:** Então a senhora é desquitada?

**ML:** Não.

**AD:** Então a senhora ainda é casada, apesar de ter sido vista inúmeras vezes na companhia íntima de outros homens?

**ML:** Eu tenho muitos amigos. Eu não moro mais com o pai do meu filho, muito menos o considero meu marido.

\*\*\*

**AD:** O senhor poderia nos contar como conheceu a senhora Lígia Soares?

**AUGUSTO (A):** Foi amor à primeira vista. Eu sabia que ela seria minha esposa e a mãe...

**AD:** O senhor está bem?

**A:** Desculpa. É que é muito triste imaginar que isso tenha acontecido com a mulher da minha vida.

*d. Ep. 6: Escolhas – 1’54” - 5’47”*

**AD:** A senhora é mãe?

**ML:** Sim, senhor.

**AD:** Onde estava o seu filho enquanto a senhora construía aquele seu clube?

**ML:** Em São Paulo. Morando com a minha família.

**AD:** Morando?! Interessante. Não é verdade que... seu próprio pai alegou que a senhora não seria capaz de ser uma boa mãe e pediu a custódia de seu filho?

**PR:** Protesto, meritíssimo!

**J:** Mantido.

**AD:** Eu retiro.

Numa outra ocasião, essa sua boate, ela foi fechada por perturbação da ordem pública, correto?

**ML:** Clube de música! Sim, senhor. Correto.

**AD:** E é neste mesmo clube que a senhora Lígia costumava se apresentar. Local claramente inapropriado para a...

### (DEVANEIO DE MALU COM LÍGIA)

**AD:** Dona Maria Luiza, correto?

**ML:** Sim. Correto.

**AD:** Por que há uma noite em que os homens não podem entrar?! Parece imoral.

**ML:** Imoral? Esse homem tentou me matar, e ele matou... minha melhor amiga! Isso, sim, é imoral!

**AD:** Protesto, meritíssimo!

**PÚBLICO (P)** SE MANIFESTA.

**J:** Ordem!

**P** SE MANIFESTA.

**J:** Silêncio, senhores!

\*\*\*

**AD:** O senhor poderia nos dizer o que significa a palavra “família”, para o senhor?

**A:** Família é tudo pra mim. E a Lígia era a mulher que eu escolhi para construir a minha família. Deus é testemunha... do quanto eu tentei.

**(FLASHBACK)**

**A:** Vira pra mim!

**(FIM DO FLASHBACK)**

**A:** Ia tudo bem até a Lígia reencontrar a senhora Maria Luiza Carone. Essa mulher... influenciou a minha Lígia de uma forma terrível.

\*\*\*

**PR:** Senhor Augusto, como era a convivência com a sua esposa?

**A:** Nós tínhamos uma vida perfeita. Perfeita. De repente, a senhora Maria Luiza Carone começou a enfiar ideias na cabeça dela. A Lígia, então, começou a cantar na noite, a beber demais.

**(FLASHBACK)**

**LÍGIA (L)** Sai! Me solta!

**A:** Você não vai voltar lá!

**L:** Para!

**(FIM DO FLASHBACK)**

**A:** Senhores jurados... seu promotor, excelência, eu tenho certeza que se não fosse por essa mulher... por você... a minha Liginha... ela ainda ia estar aqui entre nós.

**ML:** O que ele está querendo dizer com isso? Que eu matei a Lígia?

**T:** Mas que filho da puta!

**PR:** Então, o senhor nega que batia na sua esposa? O senhor nega que atirou na senhora Lígia Soares?

**A:** Não, não nego! Eu atirei no amor da minha vida.

**P** SE MANIFESTA.

**A:** Por acidente. Pra defender a minha honra, a minha família.

Mas a Lígia cometeu um assassinato primeiro.

**P** SE MANIFESTA.

**A:** A Lígia fez um aborto...

**P** SE MANIFESTA.

**A:** e matou o nosso filho. E a senhora Maria Luiza Carone foi quem ajudou.

**J:** Silêncio! Ordem, senhores!

**P** SE MANIFESTA.

**J:** Silêncio, por favor! O júri vai entrar em recesso para chegar a um veredicto. Declaro essa sessão encerrada.

*e. Ep. 6: Escolhas – 9’09” - 9’42”*

**J:** Foi levado a julgamento o réu Augusto Soares, acusado de homicídio e tentativa de homicídio. O conselho do júri, reunido em sala secreta, condenou o réu...

**P** SE MANIFESTA.

**J:** pelo crime de homicídio, praticado por relevante valor moral e social. Diante das provas, e sendo Augusto Soares réu primário e sem antecedentes criminais, eu reduzo a pena para quatro anos, a serem cumpridos em regime aberto.

**P** SE MANIFESTA.

**J:** Está encerrada a sessão.

**P** SE MANIFESTA.

**ESTER:** Não é possível, Roberto.

**ROBERTO:** Como é que pode?

**E:** Graças a Deus!

### 3. ACESSO AOS EXCERTOS DE *COISA MAIS LINDA*

#### a. *QR Code*



#### b. *Link de acesso*

Pasta “*Coisa mais linda*: trechos que compõem o *corpus* da dissertação”, disponível em:  
[https://drive.google.com/drive/folders/1EkrZKKvQLy9G\\_B1DTtu3ztgKgDfDnK2S?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1EkrZKKvQLy9G_B1DTtu3ztgKgDfDnK2S?usp=sharing).