



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO SOCIAL DE CIÊNCIAS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO**

JULIANA SILVA DE OLIVEIRA

**A ROMANTIZAÇÃO DO FEMINICÍDIO: O STORYTELLING IMPLÍCITO NA
SÉRIE YOU (2018)**

**CAMPINA GRANDE
2024**

JULIANA SILVA DE OLIVEIRA

**A ROMANTIZAÇÃO DO FEMINICÍDIO: O STORYTELLING IMPLÍCITO NA
SÉRIE YOU (2018)**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento do
Curso de Jornalismo da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito
parcial à obtenção do título de
Bacharela em Jornalismo.

Orientador: Prof. Me. Arão de Azevêdo Souza.

**CAMPINA GRANDE
2024**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

O48r Oliveira, Juliana Silva de.
A romantização do feminicídio: o storytelling implícito na série You (2018) [manuscrito] / Juliana Silva de Oliveira. - 2024.
85 f. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, 2024.

"Orientação : Prof. Me. Arão de Azevêdo Souza, Departamento de Comunicação Social - CCSA".

1. You - série. 2. Televisão. 3. Ficção seriada. 4. Análise de narrativa. 5. Feminicídio. I. Título

21. ed. CDD 070.195

JULIANA SILVA DE OLIVEIRA

A ROMANTIZAÇÃO DO FEMINICÍDIO: O STORYTELLING IMPLÍCITO NA SÉRIE
YOU (2018)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação do Curso
de Jornalismo da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito
parcial à obtenção do título de
Bacharela em Jornalismo

Aprovada em: 22/11/2024.

Documento assinado eletronicamente por:

- **Raul Augusto Ramalho de Mello** (***.441.974-**), em **02/12/2024 12:30:17** com chave **5560857eb0c211ef94441a1c3150b54b**.
- **Ada Kesea Guedes Bezerra** (***.398.594-**), em **02/12/2024 09:12:43** com chave **bbe1ed36b0a611efb5a906adb0a3afce**.
- **Arão de Azevêdo Souza** (***.038.204-**), em **02/12/2024 07:28:12** com chave **21ce9c70b09811efaadf1a7cc27eb1f9**.

Documento emitido pelo SUAP. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QrCode ao lado ou acesse https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar_documento/ e informe os dados a seguir.

Tipo de Documento: Termo de Aprovação de Projeto Final

Data da Emissão: 02/12/2024

Código de Autenticação: 1cd2a4



À todas as mulheres silenciadas e
desacreditadas pela sociedade,
ensinadas que mulher não tem vez ou
voz.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à todos aqueles que foram as inspirações responsáveis por tornarem possível o sonho do jornalismo na minha vida.

Aos mestres que me cederam tanto conhecimento ao longo destes quatro anos, em especial, ao Prof. Me. Arão de Azevedo Souza, por me mostrar que tudo é possível, se fizermos com a mente aberta e o coração disposto. Meu professor e amigo, obrigada por me proporcionar mais do que o conhecimento, você me ensinou a sabedoria.

Aos colegas e amigos conquistados ao longo dessa longa jornada universitária. Vocês foram essenciais para tornar o processo mais leve e gratificante. Em especial, o agradecimento vai para duas pessoas que me ensinaram grandes lições. A primeira, minha amiga, Victória Carolina, por mostrar que força é apenas uma palavra diante da sua grandeza. A segunda e não menos importante, gostaria de agradecer à minha amiga Marianna Souza, por mostrar que família são aqueles que escolhemos ter do nosso lado. Obrigada por todo suporte, irmã.

Ao homem que trouxe de volta o amor e significado à minha vida após uma década. Intenso, mas leve de ser sentido. Reconfortante de sentir, mas também me tirou da zona de conforto. A cura para algumas feridas, mas a ferida para algumas pessoas. Espero que essa não seja a nossa. Mil vezes parafraseei a letra de "*Paper Rings*", e mesmo agora, ainda gostando de coisas brilhantes, me casaria com você até mesmo com anéis de papel. Ainda que apagasse você da página de dedicatória, não conseguiria fazer o mesmo de outra forma. Finalizar esse trabalho sem que você estivesse, é torná-lo incompleto de significado, e você sabe o que significa para mim.

Como prova dos propósitos Dele na minha vida, agradeço à Deus por ter me sustentado nos momentos em que a força havia faltado. Lutado por mim, quando eu mesma não tive forças. Sonhado por mim, e ter permitido realizar sonhos. O jornalismo foi um sonho que Ele plantou no meu coração, e hoje, para toda honra e glória à Ele, o sonho se tornou real. Obrigada, Pai.

Por fim, o último agradecimento é direcionado à mim mesma, por não ter desistido - do sonho, desse trabalho e de mim -, apesar das grandes lutas enfrentadas ao longo desses anos, continuo me provando ser maior.

“Não desejo que as mulheres tenham poder sobre os homens, e sim, sobre elas mesmas.”

Mary Wollstonecraft

RESUMO

A presente monografia busca analisar a partir da narrativa audiovisual da ficção seriada *You* (2018), a romantização do feminicídio implícita na série. Considerando que a produção faz parte do catálogo da plataforma de streaming da Netflix, o trabalho busca argumentar sobre a perspectiva do streaming como um processo evolutivo da televisão, diante dos processos de convergência midiática e plataformização. Assim, considerando o streaming como uma inovação no âmbito dos conteúdos televisivos, sobretudo, as produções seriadas, o presente trabalho se baseia na linguagem da TV (som, imagem e fala), para analisar a série em busca de elementos que remetam a romantização da violência na narrativa. O estudo tem por objetivo mostrar como a composição audiovisual da produção seriada em questão, pode contribuir para a normalização da violência contra a mulher, mais especificamente o feminicídio. Apoiando-se na afirmativa que imagens comportam uma ética (Peixoto, 1992, p.1), a pesquisa também busca discutir a responsabilização das produtoras de conteúdos na construção de narrativas audiovisuais, e o papel desempenhado por essas produções na percepção do público diante da representação romantizada e “embelezada” de temáticas consideradas sensíveis. Considerando o feminicídio como um problema social relevante, o estudo analisa dados sobre esse tipo de crime no Brasil e reflete sobre o papel do streaming na representação de temáticas delicadas, explorando seu potencial para fomentar debates através da retratação do real.

Palavras-Chave: you; televisão; ficção-seriada; análise de narrativa.

ABSTRACT

This monograph seeks to analyze, based on the audiovisual narrative of the fictional series *You* (2018), the romanticization of femicide implicit in the series. Considering that the production is part of the Netflix streaming platform catalogue, the work seeks to argue about the perspective of streaming as an evolutionary process in television, given the processes of media convergence and platformization. Thus, considering streaming as an innovation in the scope of television content, especially serial productions, this work is based on the language of TV (sound, image and speech), to analyze the series in search of elements that refer to the romanticization of violence in the narrative. The study aims to show how the audiovisual composition of the series in question can contribute to the normalization of violence against women, more specifically femicide. Based on the statement that images entail ethics (Peixoto, 1992, p. 1), the research also seeks to discuss the responsibility of content producers in the construction of audiovisual narratives, and the role played by these productions in the public's perception of romanticized and "embellished" representation of topics considered sensitive. Considering femicide as a relevant social problem, the study analyzes data on this type of crime in Brazil and reflects on the role of streaming in representing delicate themes, exploring its potential to encourage debates through the portrayal of reality.

Keywords: you; television; serial fiction; narrative analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Guinevere Beck apresentada em plano detalhe	43
Figura 2 – Guinevere Beck apresentada em plano detalhe	43
Figura 3 – Joe ajudando senhora com bagagem	46
Figura 4 – Joe salva a vida de Guinevere	47
Figura 5 – Guinevere animada com a ideia de um novo encontro com Joe	50
Figura 6 – Joe na tentativa de ocultação de cadáver	50
Figura 7 – O medo explícito nos olhos de Beck	61
Figura 8 – Beck gesticula ter sofrido uma agressão	61
Figura 9 – Beck em cárcere privado	62
Figura 10 – Joe e Beck se tocam através da jaula de vidro	76
Figura 11 – Joe cobre Beck com um cobertor	76
Figura 12 – O feminicídio implícito em uma imagem	77

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Análise de falas de Guinevere Beck	47
Tabela 2 –	Análise de falas de Joe Goldberg	48
Tabela 3 –	Análise de falas de Guinevere Beck	48
Tabela 4 –	Análise do diálogo entre Joe e Guinevere	51
Tabela 5 –	Análise da narrativa em voice-over de Joe	52
Tabela 6 –	Análise de diálogo entre Joe e Guinevere	52
Tabela 7 –	Análise da narrativa em voice-over de Joe	53
Tabela 8 –	Análise de diálogo entre Joe e Guinevere	54
Tabela 9 –	Análise de diálogo entre Joe e Mooney	57
Tabela 10 –	Análise da narrativa em voice-over de Joe	58
Tabela 11 –	Análise do diálogo entre Joe e Beck	59
Tabela 12 –	Análise da narrativa em voice-over de Joe	59
Tabela 13 –	Análise do diálogo entre Joe e Beck	60
Tabela 14 –	Análise do diálogo entre Joe e Beck	63
Tabela 15 –	Análise do diálogo entre Joe e Beck	64
Tabela 16 –	Análise do diálogo de Joe	65
Tabela 17 –	Análise do diálogo entre Joe e Beck	66
Tabela 18 –	Análise do diálogo de Joe	66
Tabela 19 –	Análise do diálogo de Joe e Guinevere Beck	68
Tabela 20 –	Análise do diálogo de Beck em voice-over	69
Tabela 21 –	Análise do diálogo entre Joe e Beck	71
Tabela 22 –	Análise do diálogo entre Joe e Guinevere Beck	71
Tabela 23 –	Análise do de Ethan e cliente	72
Tabela 24 –	Análise do diálogo de Joe em voice-over	74
Tabela 25 –	Análise do diálogo de Joe em voice-over	78

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	OBJETIVOS	20
2.1	<i>Objetivo geral</i>	20
2.2	<i>Objetivos específicos</i>	20
3	METODOLOGIA	21
4	CAPÍTULO II (A TELEVISÃO COMO FORMADORA DE OPINIÃO)	22
4.1.	<i>A televisão e a sua linguagem: a formação de sentidos à partir da imagem som e fala</i>	23
4.2	<i>A televisão como formadora de opinião e ditadora de comportamentos</i>	25
4.3	<i>Evolução televisiva e plataformização: o streaming como novo meio de entretenimento</i>	29
5	NARRATIVA SERIADA: A LINHA TÊNUE ENTRE REALIDADE E FICÇÃO	32
5.1	<i>Entendendo o feminicídio: o crime contra a vida da mulher como prática no Brasil</i>	35
6	CAPÍTULO III (ESTUDO DE CASO: O STORYTELLING IMPLÍCITO NA FICÇÃO SERIADA YOU (2018))	37
6.1	<i>Contextualizando a ficção seriada You (2018)</i>	38
6.2	<i>O storytelling implícito na série You (2018)</i>	39
6.3	<i>Análise do corpus: imagem, som e fala</i>	40
6.3.1	<i>Episódio 1 (piloto)</i>	40
6.3.2	<i>Análise de som: a trilha sonora como discurso “entrelinhas”</i>	41
6.3.3	<i>Análise de imagem: “uma imagem vale mais que mil Palavras”</i>	42
6.3.4	<i>Atribuindo significado: a imagem como forma implícita de comunicar ...</i>	44
6.3.5	<i>Análise de diálogo: a fala como o principal meio de comunicar</i>	47
7	EPISÓDIO 3: “SERÁ MESMO APENAS FICÇÃO?”: A NARRATIVIDADE DO COMUM SOB A PERSPECTIVA DA IMAGEM, SOM E FALA	49
7.1	<i>Análise de imagem: o apelo imagético na representação de emoções</i>	49

7.2	<i>Análise de diálogo (fala): o uso da voz como potencializadora de emoções</i>	41
7.3	<i>Análise de trilha sonora (som): “aumenta o som”: o uso da música para o desenvolvimento e controle emocional da narrativa</i>	55
8	EPISÓDIO BÔNUS (A BANALIZAÇÃO DA MORTE, A ESPETACULARIZAÇÃO DO CÁRCERE PRIVADO E A VIOLÊNCIA PSICOLÓGICA	56
8.1	<i>Análise de diálogo (fala): discutindo a banalização da morte</i>	57
9	EPISÓDIO 10 (O CASTELO DO BARBA AZUL): O FEMINICÍDIO IMPLÍCITO NA FICÇÃO SERIADA	62
9.1	<i>Análise de diálogo (fala): a oratória como forma de romantizar a violência contra a mulher</i>	63
9.2	<i>Análise de trilha sonora (som): a contribuição da trilha sonora para a romantização do feminicídio no episódio</i>	74
9.3	<i>Análise de imagem: a representação do medo, angústia e da morte na ficção</i>	74
10	CONCLUSÃO	79
	REFERÊNCIAS	81

CAPÍTULO I

Introdução à pesquisa

1 INTRODUÇÃO

Quando falamos de formadores de opinião, lembramos que os meios de comunicação são a principal fonte de conteúdo e informação social. Com base no contexto econômico e social que se inclui o Brasil, a televisão, se mostra como o meio mais acessível entre a população, se tornando além de ponto comum entre o público, a principal fonte de notícias e de consumo de conteúdo, seja informativo ou entretenimento. Em uma pesquisa realizada no ano de 2014 pela Secretaria de Comunicação da Presidência da República (SECOM), mostra que 65% dos brasileiros têm a televisão como o principal meio de comunicação, assistindo diariamente. A mesma pesquisa, mostra que 91% dos lares brasileiros acessam apenas o canal aberto, implicando que apenas uma pequena parcela da população possui meios financeiros para acesso à canais pagos.

A frequência de uso é medida em dias e a intensidade, em horas. Dessa forma, foi possível aferir quantos dias por semana os brasileiros estão expostos ao meio televisivo e a quantidade de horas que costumam ficar, em média, diante de um televisor a cada exposição. Em geral, a maior parte dos brasileiros assiste à televisão todos os dias da semana (65%), com uma intensidade diária de 3h29 de 2ª a 6ª-feira e de 3h32 no fim de semana. (SECOM, 2014, p.20)

A Pesquisa Brasileira de Mídia (PBM), mostra que de acordo com os hábitos de consumo brasileiro a internet é meio secundário de informação contendo aproximadamente 26% dos acessos diários.

[...] Em geral, enquanto a maioria dos brasileiros (53%) nunca acessa a internet, aproximadamente um quarto da população (26%) o faz nos dias da semana e com uma intensidade diária de 3h39 de 2ª a 6ª-feira e de 3h43 no fim de semana. A segmentação dos resultados de frequência de uso mostra que o hábito de acessar a internet é mais comum na população mais jovem, nos maiores centros urbanos e nos estratos de maior renda e escolaridade. Primeiramente, 77% dos entrevistados com menos de 25 anos têm contato com a rede, pelo menos, uma vez por semana. Esse percentual cai para 3% entre os respondentes com mais de 65 anos. (Secom, 2014, p.48)

Dito isso, o *streaming* na perspectiva da convergência midiática e de plataforma dos meios, vê nascer o cenário de consumo perfeito, atraindo ambos os consumidores e consolidando o conteúdo televisivo à internet, como aponta Mintz (2019).

Desdobramento direto do conceito de plataforma, a plataforma foi primeiro descrita por Anne Helmond (2015) como um processo de emergência e consolidação das plataformas enquanto “modelo econômico e infraestrutural dominante das redes sociais online” (HELMOND, 2015: 1) Nesse sentido, portanto, a plataforma designaria o processo de

emergência e consolidação das plataformas no âmbito da internet [...] (Mintz, 2019, p.106)

Nas plataformas de *streaming*, à exemplo da Netflix, citada ao longo desta pesquisa, os conteúdos televisivos, já não se tornam programados, seguindo a programação individual do consumidor, facilitando reprises de episódios de programas favoritos. Além do baixo custo quando comparado as assinaturas mensais de canais pagos, atrai cada vez mais assinantes.

As plataformas de *streaming*, ainda que sendo uma extensão evolutiva das mídias tradicionais, possuem tanta responsabilidade sobre a produção, distribuição e consumo de conteúdos quanto a televisão ou o rádio. As produtoras de conteúdos fílmicos e seriados como *Netflix*, *HBO Max* e *Prime Video*, possuem em seu catálogo uma diversidade de materiais audiovisuais à disposição para acesso, podendo serem selecionados de acordo com a temática e classificação etária, mostrando assim, uma maior comprometimento e responsabilidade com o público ao limitarem os seus conteúdos quando em comparação à TV aberta, se mostrando ser um importante aliado para o combate ao consumo de conteúdos impróprios, e colocando o público no controle acerca da fruição de conteúdos com temáticas sensíveis.

Considerando que as imagens contemporâneas podem incorporar uma ética (Peixoto, 1992, p. 1), o papel das produtoras de conteúdo audiovisual se intensifica, pois elas se tornam agentes fundamentais ao exercerem a função de formadoras de opinião por meio da representação de temáticas delicadas em suas narrativas, sejam elas ficcionais ou informativas. Nesse contexto, o *streaming* emerge como um aliado para fomentar debates sobre temas sensíveis retratados em séries e outras produções, aproveitando as fanpages criadas na internet para estimular a discussão sobre séries e filmes. Dessa forma, pontos de vista são ampliados, promovendo maior conscientização que, por vezes, é suprimida pela mídia televisiva tradicional.

Dito isso, baseado na concepção do sociólogo Zygmunt Bauman (2008, p.105) de que somos o que consumimos, e que socialmente buscamos "satisfazer os desejos humanos de uma forma que nenhuma sociedade do passado pôde realizar ou sonhar", por meio da presente pesquisa discutiremos a representatividade do feminicídio na ficção seriada *You* (2018) da *Netflix*, como um denominador importante para a discussão e sensibilização sobre a temática, refletindo sobre se somos de fato o que consumimos, ou consumimos o que somos.

Com base nesse argumento, a presente monografia trata-se de um estudo de caso e tem por objetivo geral analisar a romantização do feminicídio implícita na

narrativa da primeira temporada da série. Para isso, utiliza-se a metodologia de análise de narrativa, com foco no *storytelling* da produção exibida pela plataforma de *streaming* da *Netflix*. André (2013) conceitua estudo de caso como um modelo de pesquisa particular que leva em consideração as dimensões e o contexto em que se insere a problemática.

Já nos anos 1980, no contexto das abordagens qualitativas, o estudo de caso ressurgiu na pesquisa educacional com um sentido mais abrangente: o de focalizar um fenômeno particular, levando em conta seu contexto e suas múltiplas dimensões. Valoriza-se o aspecto unitário, mas ressalta-se a necessidade da análise situada e em profundidade. As abordagens qualitativas de pesquisa se fundamentam numa perspectiva que concebe o conhecimento como um processo socialmente construído pelos sujeitos nas suas interações cotidianas, enquanto atuam na realidade, transformando-a e sendo por ela transformados. Assim, o mundo do sujeito, os significados que atribui às suas experiências cotidianas, sua linguagem, suas produções culturais e suas formas de interações sociais constituem os núcleos centrais de preocupação dos pesquisadores. Se a visão de realidade é construída pelos sujeitos, nas interações sociais vivenciadas em seu ambiente de trabalho, de lazer, na família, torna-se fundamental uma aproximação do pesquisador a essas situações (André, 2013, p.97)

Partindo do conceito de reconfiguração das mídias tradicionais por meio do alcance da internet e a conseqüente convergência entre os diferentes processos de difusão de conteúdos, a pesquisa busca trabalhar o surgimento do *streaming* como novo meio de entretenimento, como sendo um reflexo dessa reconfiguração midiática e da plataformização dos meios de comunicação, mais especificamente, a televisão.

Analisando que a série *You* (2018), é parte integrante da plataforma de *streaming* da *Netflix*, para o desenvolvimento deste trabalho, partiremos um debate sobre a adaptação das produções, mais especificamente as ficções seriadas, antes limitadas ao recurso de reprodução televisiva para esse tipo de plataforma. Para além disso, discutiremos as possibilidades que essa reconfiguração proporcionou em termos de produção, consumo e responsabilização na distribuição dos conteúdos.

Para isso, recorreremos a uma linha do tempo com as origens da televisão como forma de entretenimento, e a busca por aprimoramento dos recursos audiovisuais pelas emissoras para a captação de público. Além disso, discutiremos a televisão como advento de propagação de imagens à distância, e a contribuição da linguagem televisiva (imagem, som e fala) para a formação opinativa e comportamental do telespectador.

Refletindo sobre o impacto das produções audiovisuais ficcionais e informativas sobre o espectador, partindo do argumento de responsabilização de produção, distribuição e consumo de conteúdo das produtoras de conteúdos fílmicos e seriados,

bem como produtoras de TV, o presente estudo busca refletir acerca de uma perspectiva sobre consumo e influência, partindo do argumento em como o consumo de determinados conteúdos podem influenciar nossa visão sobre dadas situações e temáticas.

Como forma de exemplificar tal responsabilização, foi introduzida a ficção seriada *You* (2018), na representatividade do real ao romantizar na narrativa seriada o crime por feminicídio, para debater acerca da responsabilidade das produtoras, seja de conteúdos fílmicos, seriados ou televisivos, na representatividade de temáticas sensíveis, e como o consumo desses conteúdos e informações, podem ser recebidas pelo público.

Para fundamentar a pesquisa acerca da romantização do feminicídio implícito na série, foram escolhidos como objeto de estudo três episódios para serem analisados, sendo: **episódio 1**, **episódio 3** e **episódio 10**. Ao decorrer da presente monografia, um episódio bônus foi observado em conjunto, como maneira de aprofundar a discussão sobre a análise da temática. Como categorias de análise, foram escolhidos três tópicos à serem analisados: imagem, trilha sonora e diálogo.

Para o desenvolvimento do estudo, foi adotada o conceito de amostragem intencional como critério para a escolha dos episódios específicos, que exemplifiquem no conteúdo analisado, indícios de romantização no material escolhido. A adoção desse tipo de método foi realizada por permitir uma análise aprofundada de elementos específicos que contribuem de forma mais significativa para a compreensão do estudo.

Patton (2014, p.264), no livro *Qualitative Research & Evaluation Methods: Integrating Theory and Practice*, discute o conceito de amostragem intencional como uma técnica de seleção de amostras que permite ao pesquisador a escolha acerca dos casos que melhor atendem os objetivos da pesquisa, possibilitando uma compreensão mais profunda do assunto. O autor pontua, "A amostragem intencional envolve a seleção de casos ou situações que atendem a critérios específicos ou que oferecem a maior probabilidade de fornecer informações ricas e detalhadas sobre o fenômeno em estudo."

Dessa maneira, o uso da amostragem ao longo da pesquisa, se faz relevante para a busca de componentes na narrativa audiovisual da produção que discorram em torno da romantização do feminicídio e de comportamentos que remetam ao ato ao longo da série.

Entende-se por romantização como a glamourização de um ideal de narrativa, idealizando cenários, pessoas ou momentos de forma à transpassar a realidade da situação, tornando a realidade violenta e problemática, em poética e desejável, como conceitua Oliveira (2016, p.3). Sendo a romantização uma palavra derivada do conceito de romantismo, movimento artístico e filosófico que teve início no século XIX, o romantismo é bastante utilizado em poesia, prosa e teatro. Sendo o cinema e produtoras televisivas uma evolução histórica do teatro, ao longo desta pesquisa, percebemos que as produções audiovisuais também são adeptas ao conceito para a glamurização de cenas. Destaca-se no movimento romântico o sentimentalismo, o amor e o heroísmo, pontua Rosenfeld e Guinsburg (1978).

Estabelecido em termos gerais o modelo clássico pode-se vislumbrar melhor contra que tipo de arte o Romantismo dirige suas armas. Tentemos agora discernir alguns dos elementos que irão caracterizar a nova corrente. A palavra designativa surge em meados do século XVII, sobretudo na França e na Inglaterra, sendo-lhe dado inicialmente um sentido pejorativo, pois, em meio a um mundo clássico, destina-se a qualificar um gênero de relato ficcional meio disparatado, absurdo, cheio de lances heróicos e fantásticos, onde há muitas peripécias de amor e aventura, que ainda hoje certamente chamaríamos de “romance”. (Rosenfeld; Guinsburg, 1978, p.3)

Levando o conceito de romantismo para dentro do contexto de violência contra mulher, mais especificamente, o feminicídio, a romantização acontece em momentos em que o abuso físico e psicológico com a diminuição da representação da realidade violenta da situação, o que segundo Oliveira (2016, p.3), pontua ao afirmar que “espera-se que as pessoas façam a conexão entre uma cultura que sexualiza, perdoa, tolera e glorifica situações abusivas e a violência da vida real”. Diante do exposto, a romantização do feminicídio é a aceitação cultural introduzida em sociedade para a aceitação da violência contra a mulher. Atualmente no Brasil, o feminicídio é considerado crime qualificado pela Lei nº 13.104/2015, participando da lista de crimes hediondos, com penalização de 12 a 30 anos de prisão.

Sendo o objetivo geral da presente pesquisa analisar a romantização do feminicídio implícita no *storytelling* da ficção seriada *You* (2018), refletindo sobre as implicações sociais e culturais dessa representação, a presente pesquisa ainda busca responder a seguinte problemática, através da subsequente questão norteadora: como a composição de imagem, som e fala presentes na narrativa da série *You* (2018) podem contribuir para a romantização do feminicídio?

Para avançarmos na direção da resposta, será apresentado o embasamento teórico e bibliográfico, recorrendo ao olhar de autores conceituados, como Jost (2012),

Mcluhan (1974) e Mattos (2002). Para além do campo de pesquisa, o estudo se mostra ser um meio importante para a compreensão social acerca do impacto das produções audiovisuais na formação opinativa e de carácter do espectador.

2 OBJETIVOS

2.1 Objetivo geral:

A presente pesquisa tem por objetivo geral, discutir a romantização do feminicídio implícita na narrativa da primeira temporada da série *You* (2018). Para isso, utiliza-se a técnica metodológica de análise de narrativa, com foco na observação do *storytelling* da produção exibida pela plataforma

2.2 Objetivos específicos:

- Observar as estratégias narrativas utilizadas pela série na romantização do feminicídio;
- Analisar a presença da romantização do feminicídio na ficção seriada em questão;
- Discutir a responsabilidade das produtoras de conteúdos ficcionais e informativos na produção e distribuição de conteúdos sensíveis.

3 METODOLOGIA

Para a descrição dos episódios escolhidos utilizou-se como técnica norteadora a análise temática de narrativa. Para Paiva (2008), a narrativa é um conceito descritivo que pode ser utilizado de forma oral, escrita e visual.

Muitos são os significados de narrativa que circulam entre nós: uma história; algo contado ou recontado; um relato de um evento real ou fictício; um relato de uma série de eventos conectados em seqüência; um relato de acontecimentos; uma seqüência de eventos passados; uma série de eventos lógicos e cronológicos, etc. As narrativas circulam em textos orais, escritos e visuais e têm sido amplamente investigadas na área de Lingüística Aplicada. (Paiva, 2008, p.1)

Em Motta (2002, p.23), a “Narratividade sugere ficcionalidade, implica em fabulação, no chamamento simbólico e leva ao terceiro passo da análise”. Ele ainda conclui que existe uma finalidade para a análise narrativa, “[...] Essa interpretação, a partir dos passos anteriores, procura encontrar os padrões imagéticos, temas morais predominantes nos produtos de ficção”. Assim, o autor considera que partimos das recorrências a partir das inferências articuladas nas tramas, já que a “análise pragmática e narratológica evolui para uma análise tematológica dedutiva” (Motta, 2002, p.23). Nesse sentido, busca-se a interpretação através dos elementos oferecidos pelo enredo.

A análise tematológica, os elementos anteriormente identificados tomam outra dimensão porque agora deixam de girar em torno do enredo para participar como coadjuvantes do tema principal, que unifica e amplia os detalhes menores. Surge então a alma da narrativa e uma gramática mais profunda revela uma articulação implícita de sentidos metafóricos, ideológicos e principalmente mitológicos. O que antes eram “ingênuas” notícias de conteúdos imediatos, se mostram agora plenas de sentido mitológicos, de desejos, ilusões, utopias (Motta, 2002, p. 24).

Diante do exposto, a metodologia utilizada para o desenvolvimento da presente monografia é a de análise de narrativa. Para isso, foi sistematizado um processo de seleção e categorização de elementos narrativos que identifiquem padrões de romantização na série. O estudo buscou através da seletividade do corpus, representado na pesquisa, pela escolha de três episódios para a análise de imagens, diálogos e trilha sonora, identificar o padrão de “embelezamento” na abordagem do feminicídio, considerando o ato como um tema sensível à ser discutido.

CAPÍTULO II

A televisão como formadora de opinião

2.1. A televisão e a sua linguagem: a formação de sentidos à partir da imagem, som e fala

Ainda que não se possa indicar um único nome como criador da televisão, levando em consideração as inúmeras contribuições de cientistas que desenvolveram técnicas para o surgimento desta, a proposta de transmissão de imagens à distância patenteada por Paul Nipkow, em 1884, considerado “fundador da técnica de TV”, inspirou o desenvolvimento de diversos materiais que em conjunto, formam o que hoje conhecemos por televisão.

Ao longo dos anos, toda a programação televisiva era exibida no modelo ao vivo, o que impossibilitava edições de possíveis erros de gravação. O cenário só veio à mudar, com o surgimento do *Vídeotape* (videoteipe) no ano de 1960. A criação da ferramenta, possibilitou que os erros de áudio e vídeo dos programas de auditórios, pudessem ser regravados e reprisados. Outra possibilidade que o vídeotape influenciou, foi o surgimento das telenovelas e a independência editorial para o surgimento de novos tipos de programas.

Nos anos 1960, O surgimento do videoteipe revolucionou a produção porque tornou mais ágil a realização e a transmissão dos programas. Os telejornais ocuparam efetivamente o lugar dos programas de notícias do rádio como as principais fontes de informação. (Becker, 2014, p.27)

A busca por cativar o telespectador pelas emissoras, contribuiu para que a televisão pudesse evoluir cada vez mais, passando por diversas alterações durante os anos. As primeiras imagens, exibidas em preto e branco, logo passaram à ser coloridas, saindo das configurações analógicas ao digital proporcionando ao telespectador experiência completa e sensorial antes nunca vista e se tornando tendência entre o público.

Os meios de comunicação, mais especificamente a televisão, sendo considerada uma formadora de opinião pública, pode exercer uma influência significativa no comportamento dos telespectadores. Como afirma McLuhan (1974, p. 21), “as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer extensão de nós mesmos – constituem o resultado do novo padrão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos”, referindo-se à capacidade de introduzir novos pensamentos no cotidiano do espectador.

Considerando que somos formados por fatores sensoriais, o uso dos sentidos, sobretudo, a imagem, som e fala podem produzir uma diversidade de reações, sentimentos e emoções através dos conteúdos que consumimos. Alves (1983, p.381), pontua que o sistema de linguagem utilizado pela televisão, composta por fatores visuais e auditivos, “constitui um meio de influência e de formação de opinião, alcançando a mais alta importância, tanta pela abrangência como pelo grau de persuasão”.

Para Alves (1983, p. 380), o som, como fator sensorial, está intrinsecamente ligado à mensagem que se deseja transmitir. O autor ressalta: "Do som fazem parte a voz humana, a música e os sons ambientais. O uso desse recurso está intimamente ligado com o tipo de mensagem que se quer emitir e com o tipo de receptor". Com base nas palavras de Alves, a combinação de voz e imagem torna-se essencial no sistema televisivo, uma vez que essas formas expressivas precisam ser trabalhadas em conjunto, visto que a imagem, por si só, nem sempre é autoexplicativa. Quando isolada, a imagem pode, por vezes, convidar a uma interpretação individualista por parte do espectador. Alves (1983, p. 379) complementa essa reflexão ao afirmar,

[...] é inegável que o telespectador é envolvido e torna-se ativamente participante pois a imagem exige que, a cada instante "fechemos" os espaços da trama por meio de uma participação convulsiva e sensorial que é profundamente cinética e tátil. (Alves, 1983, p.379)

Nesse sentido, as produções audiovisuais podem ser vistas não apenas como transmissoras de mensagens, mas como idealizadoras de pensamentos e potencializadoras de comportamentos, já que os conteúdos produzidos, são cada vez mais dinâmicos e interativos, desafiando o espectador a adotar uma postura mais ativa diante das telas, transformando-o de um consumidor passivo em um agente ativo que comenta, compartilha e debate ideias com base em sua interpretação pessoal do que assistiu. Esse fenômeno evidencia a codependência entre consumo e influência opinativa, onde o espectador não apenas recebe, mas também responde, reflete e contribui para o conteúdo ao seu redor.

2.2. A Televisão como formadora de opinião e ditadora de comportamentos

Considerando que o principal objetivo dos meios de comunicação é informar, atuando como mediadores entre público e sociedade, compreendemos que os conteúdos derivados destes, possuem forte influência social sobre a formação de opinião e comportamental das pessoas.

Os meios de comunicação de massa representam um importante agente de transformação, uma vez que introduzem informações e padrões de comportamento, desenvolvem motivação e criam expectativas, ideais de atuação e modos de vida. A televisão, em especial, propicia a formação de novos padrões culturais, muitas vezes conflitivos com aqueles que até então vinham sendo construídos pelos canais de comunicação oral e familiar, assim como pelas diferentes tradições que envolvem a cultura escrita. (Malcher, 2001, p.3)

As constantes transformações sofridas pela televisão, fez com que as emissoras se habituassem à um novo modelo de comunicar, informar e entreter os telespectadores, dando espaço também, à uma nova forma de relacionamento com os consumidores dos conteúdos televisivos, contando cada vez mais com a participação ativa do público.

Partindo do conceito da Teoria da Informação de Shannon (1948) e Weaver (1949), onde citam que todo processo de comunicação existe um emissor, uma mensagem e um receptor, para argumentar sobre o processo da informação, os autores também citam o termo ruído como algo que não é pretendido pela fonte informadora, e que escapa do alcance de controle do emissor, adentrando ao sinal de comunicação (informação). Se considerarmos a teoria diante das produções de conteúdo televisivo, o ruído, neste caso, se trata do processo de interpretação pessoal do receptor (telespectador).

Para Shannon e Weaver todo o processo de comunicação tem um emissor, uma mensagem e um receptor. Há uma fonte que decide qual a mensagem a enviar, a mensagem é então selecionada e transformada num sinal enviado pelo transmissor, através de um canal, ao receptor. (Teixeira, 2013, p.4)

Considerando o pensamento de McLuhan (1974, p.21) de que o meio é a mensagem, analisando a televisão como o principal agente comunicador, percebemos que a comunicação relacionada ao meio, pode ser realizada através de imagem, som (ruído e música) e fala. Parafraseando o filósofo e pensador chinês, Confúcio – Chiu Kung ao dizer que “uma imagem vale mais que mil palavras”, analisamos que

linguagem não verbal produzida pelas imagens televisivas, tem como o principal papel impactar em primeira mão. Antes que qualquer palavra seja dita, ou som seja ouvido, a imagem introduz sentido e contexto para a narrativa.

Embora a imagem seja parte essencial para a composição televisiva, os fatores auditivos também desenvolvem um importante papel para o fator sensorial e imersivo do público.

A televisão é menos um meio visual do que tátil-auditivo, que envolve todos os nossos sentidos em profunda inter-relação. Para as pessoas há muito habituadas à experiência meramente visual da tipografia e da fotografia, parece que é a sinestesia, ou profundidade tátil da experiência da TV, que as desloca de suas atitudes correntes de passividade e desligamento (McLuhan, 1971, p.378)

Alves (1983, p.380), reflete que o som estando presente desde o início da televisão; diferente da história do início do cinema, acaba entrando em confronto com o código verbal e visual televisivo, na tentativa de se sobrepôr, se equiparar ou mesmo, como a autora pontua, “conviver harmonicamente”. A autora, ainda cita que a inserção do som está estritamente ligada à mensagem que o conteúdo quer passar.

Do som fazem parte a voz humana, a música e os sons ambientais. O uso desse recurso está intimamente ligado com o tipo de mensagem que se quer emitir e com o tipo de receptor. Quando em assuntos jornalísticos, por exemplo, a voz predomina, porque existe uma necessidade de complementar a imagem que está sendo apresentada, com o máximo de informação. (Alves, 1983, p.380)

Alves (1983, p.381), cita a importância de analisar a linguagem televisiva para além do óbvio (imagem e som). “O timbre de voz, a pronúncia, o vocabulário, tudo faz parte de um contexto que somado à imagem cinética constitui a linguagem da televisão”, mostrando como a composição narrativa de uma produção possui influência na compreensão e a interpretação do espectador.

Como reflexo disso, essa influência desempenhada pelos sistemas de linguagem se expande e alcança as produtoras de conteúdos audiovisuais. Ao fundir ficção e realidade em suas narrativas, o espectador, por vezes, se encontra em um debate ético sobre como se sentir e reagir diante da narrativa apresentada, ainda mais, quando nessa narrativa é se assemelha a sua própria realidade. O fato, move outro debate, sobre quais seriam os limites para a interpretação de uma realidade

comum onde essa, não ultrapasse a barreira do sensacionalismo, banalização ou da romantização.

A medida que as produtoras de conteúdos audiovisuais constroem histórias baseadas em temáticas sensíveis, elas induzem os espectadores à cenários complexos e problemáticos ao gerarem identificação pessoal, fazendo com que o espectador se sinta cada vez mais próximo de personagens multifacetados e envolvidos em narrativas que se assemelham as suas realidades. É comum perceber o impacto narrativo proporcionado por produções seriadas e fílmicas, onde o chamado gênero ficcional televisivo aborda de diferentes formas, eixos temáticos, levando frequentemente o espectador à refletir sobre simpatizar ou não com o vilão.

As ficções seriadas, são as melhores representações das mudanças sofridas na produção de conteúdos televisivos. Com o surgimento das plataformas de *streaming*, o modo de exibição, consumo e distribuição dos conteúdos audiovisuais possibilitaram ao público o controle sobre o que deseja assistir. A adaptação de conteúdos que já eram consideradas sucesso de audiência televisiva para o *streaming*, fez com que o gênero ficção seriada se popularizasse entre os espectadores, se tornando uma das principais fontes de entretenimento e levando as produções seriadas ao conhecimento do público, elevando os níveis de audiência à um novo patamar.

É comum encontrar nas ficções seriadas, narrativas complexas que possibilitam uma interpretação individualista do espectador. Um herói com atitudes questionáveis, é de fato um herói? Um vilão com uma história bem contada, é mesmo tão mal assim?

A repetição exaustiva de narrativas com um mesmo tipo de personagem, contando inúmeras vezes, a mesma história fez com que surgisse a necessidade de inovação no cenário cinematográfico e televisivo. Uma figura semelhante à realidade, com defeitos e qualidades, em que o espectador poderia se sentir representado de determinada forma. Com a figura do herói em decadência, surge assim, o arquétipo do anti-herói.

Sob uma visão mais específica da análise do anti-herói, Köthe (1987, p. 23) identifica dois tipos: um deles é o oposto ao herói clássico, por apresentar um caráter frágil, conformista. É um personagem dominado pelo meio, pelas circunstâncias e situações vividas, o que o torna incapaz de superar conflitos sociais ou psicológicos. Nesta acepção, é um personagem despojado de virtudes, de objetivos nobres, de caráter ou de determinação, quando dele se

esperariam tais qualidades. Outra figura do anti-herói corresponde a um indivíduo em ruptura com os padrões morais ou éticos-sociais predominantes de uma época. O sujeito não se adequa aos padrões vigentes na sociedade, vistos por ele como injustos ou hipócritas e, por isso, repousa à margem desta. (Arantes, 2008, p.27)

O formato de linguagem televisiva, nem sempre deixa explícito a proposta interpretativa para determinado conteúdo. Utilizando a composição da televisão: imagem, som e fala, podemos por meio da narrativa da produção, ser deixado levar por interpretações pessoais, interferindo a percepção entre o que deveria ser considerado certo ou errado. A trilha sonora, por exemplo, estabelece um diálogo intrínseco com a narrativa, sendo um importante fator sensorial para estabelecer a construção emocional de uma história. Seja para causar comoção, surpreender ou mesmo, dar sentido à produção, o som é um grande aliado na hora de seduzir e cativar à atenção do público. Sendo considerado parte importante para a dramatização de conteúdos televisivos, a música e processo de sonorização pode trazer ao telespectador, exatamente o sentimento pretendido pela produção.

Se partirmos do princípio que a trilha musical faz parte dos recursos articulatórios característicos à dramaturgia do cinema, ela deve, também no que diz respeito à sua totalidade, ser articulada em função da unidade de ação. Ela deve possuir características que façam dela um discurso unitário, e não apenas uma sucessão de passagens musicais sem nenhuma conexão. Ao mesmo tempo, ela deve contribuir para o estabelecimento, desenvolvimento e conclusão dos conflitos contidos nesse drama. No filme, enquanto unidade complexa, fechada em si mesma, tudo o que se vê e se ouve deve estar articulado em função da lógica e da direcionalidade dramática (ou narrativa). A sua trilha musical deve contribuir para a caracterização dessa unidade. Vista como um todo, ela deve possuir coerência e inteligibilidade, tanto internas, quanto em sua relação com o contexto dramático, pois caso contrário, corre o risco de se assemelhar a uma “colcha de retalhos”, deixando de cumprir as funções para as quais está destinada e, inclusive, prejudicando o próprio sentido de unidade do filme”. (Carrasco, 1993, p.146).

Na perspectiva de Carrasco (1993), a contribuição sonora de uma produção, deve ser lógica, indo de acordo com a narrativa das cenas. Assim como imagens tristes, pedem trilhas dramáticas e melancólicas, as cenas de ação, pedem sonorização à parte para composições de impacto, como sons de objetos quebrando, entre outros. O intuito do som adicionado às narrativas, essencialmente as trilhas sonoras, são uma busca por reflexão em situações de caráter emocional, além de gerar sensação de maior aproximação, entre público e cena protagonizada.

A partir de 1927, com a implementação comercial de um sistema que permitia a perfeita sincronização entre a trilha sonora (trilha de vozes, de música, de

ruídos' ambiente e de ruídos de efeito) e a imagem de um filme, tanto na captação quanto na exibição, o cinema ganhou um novo leque de possibilidades narrativas. A partir do Vitaphone, não foi mais preciso restringir o som de a obra cinematográfica aos músicos e/ou objetos que coubessem no espaço de sala de exibição. A amplificação elétrica do som, pela primeira vez apresentada em salas de cinema, levava a uma J10V a dimensão da escuta. Podia-se ouvir com intensidade proporcional à grande imagem projetada. (Mendes, 2006, p.1)

Ao observar a contribuição do som para o desenvolvimento de uma narrativa, é possível analisar o elemento sonoro de uma produção sob três perspectivas: diegética, naturalista e meta-diegética..

Em seu artigo Teaching the Soundtrack, a teórica de cinema Claudia Gorbmann propôs que na perspectiva narrativa, um elemento da trilha sonora pode ser diegético, não diegético ou meta diegético. Sendo: Diegético: sonoridades objetivas / pertencente ao universo sonoro dos personagens (cena). Não diegético: sonoridades subjetivas, que complementam a interpretação da cena Meta-diegético: sons subjetivos, pertencente ao universo interior dos personagens, oníricos. Todos os sons podem ainda estar ou não presentes do campo visual, estando ou não em sincronia. (Da silva, 2009, p.21)

Quando falamos de composição televisiva, a fala é um notório elemento de comunicação que contribui para entendimento de narrativas. Com a função de dar caracterização ao desenvolvimento da história dos personagens, as falas são as responsáveis por dar sentido e gerar interação entre os personagens em cena. Dito isso, concluímos que o uso dos fatores sensoriais (imagem, som e fala) nas produções audiovisuais e televisivas, são denominadores importantes para a construção de sentidos, contribuindo assim, para a formação opinativa da audiência.

2.3. Evolução televisiva: o *streaming* como novo meio de entretenimento

A reconfiguração das mídias tradicionais por meio do alcance da internet e a consequente convergência entre os diferentes processos de difusão de conteúdos, vê nascer o que segundo Pereira e Denny (2019) classificam como a “nova era do entretenimento”. Esse novo cenário, impactou sobretudo, a programação televisiva mudando os hábitos de transmissão, recepção e consumo de conteúdo. O surgimento do *Streaming* pode ser citado como um dos efeitos dessa reconfiguração.

A conversão de meios midiáticos em um único ambiente, possibilitou com que empresas se utilizassem dessa nova ferramenta, levando ao receptor novas formas de comunicação e consumir informações (Pereira; Denny, 2019, p.1).

Seguindo a mesma perspectiva de um canal pago, por meio de uma taxa cobrada pelo servidor, através das plataformas de *streaming*, o espectador pode ter

acesso à uma diversidade de filmes e seriados no conforto de casa. A facilidade de reprise à episódios, o compartilhamento de acesso e a possibilidade de espelhamento em outros dispositivos móveis, como smartphones e tablets, sem a necessidade de *downloads*, fez com o meio se tornasse um novo modelo de fazer entretenimento entre o público.

Considerando o advento da internet como um marco para os meios de comunicação, surge um cenário que Castells (2007) denominou como “A Era da Informação”. Nessa nova era informativa, a sociedade se torna ativamente participativa, em termos de capacidade de produção e consumo de conteúdos, formando o que o autor também descreve como a “sociedade em rede”. Com o surgimento desse novo cenário, além dos hábitos comunicacionais, os hábitos de distribuição e consumo também foram remodificados.

Voltadas a distribuição de conteúdo audiovisual, e originando o que Silva (2014) define como “cultura de séries”, as plataformas de *streaming* possibilitaram aos espectadores não apenas o consumo das produções audiovisuais, mas a interação participativa, individualmente ou em grupos, colaborando e discutindo acerca de episódios, exercendo uma cultura participativa que se posiciona a respeito das produções seriadas, adquirindo autonomia em relação ao que deseja acessar e assistir, a prática opinativa acerca de temáticas sensíveis, e influenciando os desdobramentos das narrativas à partir da troca de comentários sobre enredos e personagens, construindo um novo modelo de interação comunicacional entre emissor e receptor.

O controle manipulativo de conteúdo, fez com que as plataformas de *Streaming*, se popularizassem cada vez mais entre o público. No entanto, esse “controle do espectador”, citado por Mittel (2012), surgiu no início nos anos de 1980 com a popularização da transmissão a cabo e do vídeo cassete à partir da reprise de programas estilo *síticom*.

Desde a popularização da transmissão a cabo e do equipamento de videocassete no início dos anos 1980, a balança pendeu mais para o lado do controle do espectador – a proliferação de canais contribuiu para a repetição rotineira de programas de modo que os espectadores pudessem acompanhá-los através de reprises veiculadas cronologicamente ou ainda pudessem ver aqueles que perderam diversas vezes durante a semana (Mittell, 2012, p.35).

Atualmente, a *Netflix* é o maior e mais conhecido serviço de *streaming* do mundo. Lançada mundialmente no ano de 2010, em mais de 190 países, até o ano de 2023 a empresa contava com um catálogo formado com cerca de 3.345 produções filmicas e 1.858 produções seriadas de diferentes estúdios. A plataforma, ainda possui produções originais se destacando entre outros serviços do mesmo segmento. Anualmente, a empresa de distribuição de produções filmicas e seriadas, renova o seu catálogo, adicionando ou removendo novas produções à plataforma.

O conteúdo por streaming é focado exclusivamente nos interesses dos usuários e a Netflix possibilita que o assinante tenha total controle sobre qual quer assistir, em que tempo e em que dispositivo tecnológico. O serviço destaca-se pela sua abrangência, o vasto número de títulos e o investimento em produções de séries, filmes e documentários próprios. Presente no Brasil desde 2011, a Netflix possui mais de 80 milhões de assinantes e está disponível em mais de 130 países, oferecendo conteúdo por streaming e baixo custo. (Gomes, 2016, p.12)

Com uma programação dividida por nichos temáticos, as narrativas ficcionais impressas nas produções, mostram ser o grande atrativo da plataforma, motivo pelo qual a empresa ganha diariamente milhares de assinantes. Em 2024, a empresa conta com cerca de 277,7 milhões de assinantes. Fatores como a agilidade de conteúdo, disponibilidade de assistir conteúdos *offline*, custo e benefício, a ausência de propagandas e lançamentos mensais, explicam cada vez mais o crescente número de assinantes, afirma Acevedo (2021, p.235). Para Jost (2012), o aumento no consumo de conteúdos ficcionais está ligado ao desejo íntimo do ser humano em satisfazer e conhecer determinados assuntos.

[...] todas essas ficções satisfazem nosso desejo de saber, o que os escolásticos chamou de *libido cognoscendi*, dando-nos a impressão de descobrir continentes desconhecidos. Certas ficções preenchem tão bem esse desejo que despertam vocações. (Jost, 2012, p.198).

Como Jost (2012) explica, o desejo por explorar temáticas à fim de satisfazer curiosidades, fez com que surgisse a imagem de um espectador apaixonado por produções seriadas e que busca nos personagens ficcionais, características que se assemelhem de alguma forma, em sua realidade. Jost (2012) designa esse sentimento como “*seriefilia*”, termo usado pelo autor em contraposição à *cinefilia*. Mas o que explicaria a tendência ao consumo crescente desse tipo de produção audiovisual? O que desperta o espectador para o consumo instantâneo de episódios antes mesmo da legendagem oficial?

As plataformas de *streaming*, se mostram uma alternativa para os espectadores que buscam além do controle de conteúdo, a fuga do mecanismo programado televisivo, como o próprio horário para exibição de programação, assim como os comerciais. Com o acesso à uma única plataforma, o espectador consegue decidir qual será a forma de consumo de conteúdo, qual conteúdo assistir e limitar conteúdos indesejados. O consumo ágil do conteúdo pode ser explicado com a disponibilidade de temporadas inteiras à disposição do consumidor, fugindo da logística televisiva em que a exibição seriada levava semanas até ser reprisada.

2.4 Narrativa seriada: a linha tênue entre realidade e ficção

Aliado ao pensamento de Martín-Barbero (2008, p. 308), que afirma que "autor, leitor e personagens trocam constantemente de posição", surge a ideia de que as narrativas presentes nas produções audiovisuais estão profundamente conectadas à necessidade de gerar uma identificação pessoal no público. Isso permite que o espectador se sinta tocado a ponto de relacionar aspectos de sua própria vida com a história que está sendo narrada. Aprofundando essa reflexão, o autor utiliza o termo "intercâmbio" para descrever o momento em que a narrativa se aproxima tanto da realidade que, por vezes, se confunde com ela, criando uma linha tênue entre ficção e realidade.

Considerando que o *streaming* é parte da ampliação das formas de consumo e produção de conteúdo audiovisual, o gênero ficcional televisivo, surge de forma inovador, agindo como mediadora responsável por contar a história e gerar verossimilhança entre público e personagens. O caráter flexível do gênero, permite o que aponta Malcher (2001, p.9), diferentes utilizações e formatos, se classificando em: telenovela, série, seriado, minissérie, sitcom e soap opera. Para uma maior objetividade da presente pesquisa, o foco se abrange à análise narrativa do modelo de série, *You* (2018).

Em sua função, a ficção seriada surge sendo disseminada pelas produtoras de *streaming* e rapidamente se torna atrativo aos olhos do público dando início ao que Silva (2014), nomeia como "cultura das séries". Considerando a narrativa como um discurso implícito, responsável por dar sentido e coerência a produção, ao tratar do gênero ficcional, o discurso narrativo de algumas produções, em alguns momentos parece romper essa tênue linha que separa o real do ficcional.

Utilizando o termo “intercâmbio”, citado por Martín-Barbero (2008) para explicar o sentimento de representatividade vivenciado pelo público ao ver na tela, situações ou mesmo personagens que se assemelhem à sua realidade, bem como o reflexo de seus desejos e pensamentos mais íntimos, justificam a crescente popularidade das ficções seriadas entre os espectadores.

Esse fenômeno parece ter sido observado também pelas produtoras do gênero, que cada vez mais se voltam para a representação do cotidiano do público, abordando temas como o trabalho, exemplificado em *The Office* (2005), as amizades retratadas em *Friends* (1994) e questões mais complexas envolvendo relacionamentos e crimes, como o próprio feminicídio, abordado em *You* (2018). Em uma entrevista de 2014 ao jornal *Folha de São Paulo*, o CEO da Netflix, Reed Hastings, confirmou que, por meio de um sistema de monitoramento de público, a plataforma busca mapear os interesses dos espectadores e, com base nesse levantamento, oferece conteúdos alinhados às suas preferências. Assim, a Netflix proporciona aos usuários aquilo que a televisão tradicional, em sua programação linear, não consegue oferecer em termos de personalização de conteúdo. Esse redirecionamento de conteúdo é discutido por Silva (2014).

A série surge e acaba definindo o momento de transformação do panorama televisivo nos anos 1980. Com a quebra da hegemonia das três grandes redes, a progressiva inserção da Tv a Cabo nos domicílios e a mudança no paradigma publicitário, que passa a pensar os programas não apenas como obras transversais que deviam interessar ao maior número de espectadores, mas como obras específicas, endereçadas a determinados públicos, com suas próprias características e interesses de consumo (Silva, 2014, p.244).

A imersão do público nas narrativas seriadas se dá por diversos fatores como identificação pessoal, a possibilidade de reprodução de cenas e reprises de episódios, além da fácil manipulação de telas incluídas no cotidiano multitarefas, dispensando a ambientação de uma sala de cinema, por exemplo, se tornando uma fonte de entretenimento contemporânea, portátil e inovadora para aqueles que buscam a fuga da realidade, ainda que a sua realidade seja representada nas telas.

É comum com as plataformas digitais nos depararmos cada vez mais com *fanpages*. Os perfis em redes sociais e comunidades direcionadas ao debate de séries consideradas de sucesso, tem como base discutir e debater opiniões dos espectadores sobre episódios, *trailers* e mesmo, personagens. Por meio dessas páginas, notamos o envolvimento pessoal do público, seja expressando defesa ou repulsa à narrativa. A cultura participativa do espectador com a produção, aproxima

cada vez mais ficção e realidade, tornando fatos do dia à dia em inspiração para ficção e a ficção fonte de inspiração para o dia à dia. Portanto, refletindo assim na opinião e no comportamento do público.

Jost (2012) aponta outro fator que contribui para a integração da realidade à ficção. Segundo o autor, o uso de *voice over*, presente nas narrativas, contada na maior parte das vezes pela visão do personagem principal, busca um diálogo direto com o público, implicando diretamente na formação opinativa do espectador. Para Jost (2012, p.198), o uso da estratégia “[...] expressa sentimentos, emoções ou verdades em geral que nem sempre condizem com as ações do próprio personagem”.

É notório que com a busca da retração da realidade do público em narrativas ficcionais, possibilita a construção de um relacionamento de intimidade com o espectador. A recorrente humanização dos personagens tornando cada vez mais sensíveis, falhos e complexos, além da abordagem de temas sociais recorrentes que englobam a realidade do espectador, justifica o espaço de visibilidade ganho pelo gênero ficcional nos últimos anos. “[...] O realismo é antes de tudo um tipo de discurso, que obedece a regras estritas, cujo ápice não é a exatidão ou a conformidade com nosso mundo, mas a impressão que dá para ser proferido por um narrador que sabe das coisas”, afirma Jost (2012, p.197).

Considerado como forma de discurso implícito, o *storytelling* pode ser entendido como a parte do enredo que por meio de uma narrativa escolhida, se desdobra na busca de capturar o interesse do público, utilizando informações e reforçando crenças, como ferramenta para entreter o público. Na visão comercial, seria o que chamamos de “fidelização de cliente”.

No audiovisual, o *storytelling* pode ser aplicado nas mais diversas técnicas cinematográficas, televisivas e tecnológicas, buscando a fidelização do espectador. Nas palavras de Palácios (2016), a técnica trata-se da capacidade de criar uma situação em que o receptor fique interessado e com a sua atenção plenamente voltada para a mensagem transmitida. Dito isso, o próximo capítulo será direcionado ao estudo do *storytelling* implícito na ficção seriada *You* (2018), buscando de forma discursiva decorrer em quais recursos utilizados pela narrativa, contribuem para a romantização do feminicídio. Foram escolhidos com base na composição da televisão, três componentes à serem analisados: imagem, trilha e diálogo, em busca de elementos audiovisuais que remetam à tal romantização do feminicídio na produção.

Contribuindo para a análise, foram escolhidos três episódios da primeira temporada da série: ***episódio 1 (piloto)***, ***episódio 3 “talvez”*** e ***episódio 10 “O castelo do Barba-Azul”***.

2.5. Entendendo o feminicídio: o crime contra a vida da mulher como prática no Brasil

A primeira noção da palavra feminicídio, foi atribuída no ano de 1976 pela socióloga e ativista, Diana E. H. Russel, para se referir a morte de mulheres como uma prática realizada por homens inviabilizada por questão de gênero. Desde então, o termo é utilizado ao redor do mundo para se referir às práticas de homicídios realizados contra a vida de mulheres.

No Brasil, a Comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI), passou a inserir um parágrafo dedicado à descrever os requisitos para que o crime de homicídio qualificado, passe à ser classificado como feminicídio.

O projeto da CPMI foi protocolado no Senado Federal como PLS 292/2013. Na sua Justificação, o feminicídio é definido como “assassinato de mulheres pelo fato de serem mulheres”, ou “assassinato relacionado a gênero”, que se “refere a um crime de ódio contra as mulheres, justificado socioculturalmente por uma história de dominação da mulher pelo homem e estimulada pela impunidade e indiferença da sociedade e do Estado”. (Brasil, 2013, p. 1003). A proposição da CPMI inseria, na estrutura típica do homicídio (qualificado), um parágrafo 7º, da seguinte forma: “denomina-se feminicídio à forma extrema de violência de gênero que resulta na morte da mulher quando há uma ou mais das seguintes circunstâncias: I – relação íntima de afeto ou parentesco, por afinidade ou consanguinidade, entre a vítima e o agressor, no presente ou no passado; II – prática de qualquer tipo de violência sexual contra a vítima, antes ou após a morte; III – mutilação ou desfiguração, antes ou após a morte.” (De campos, 2015, p.107)

Em uma pesquisa divulgada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em conjunto a Organização das Nações Unidas (ONU), o Brasil está no 5º lugar no ranking de países com maiores taxas de feminicídio, alcançando um índice de 4,8 feminicídios registrados à cada 100 mil mulheres. No ano de 2013, a mesma pesquisa mostra que 33,2% eram parceiros ou ex-parceiros das vítimas. Os números, comprovam que a violência doméstica se mostrava ser um caso de desatenção do código penal com o gênero, sendo naturalizado país.

A proposta de criminalização do feminicídio no Brasil insere-se na tendência observada na América Latina, desde os anos noventa, de reconhecimento da violência contra mulheres como um delito específico. Essa demanda feminista é originada da constatação de que a violência baseada no gênero era naturalizada ou mesmo ignorada pelo direito penal levando à conclusão de que os direitos humanos das mulheres não eram objeto de proteção

adequada. Na região latino-americana, a partir dos anos noventa, reformas legais foram aprovadas tipificando a violência contra as mulheres, em especial doméstica e familiar - leis de primeira geração (VILCHEZ, 2012), na Argentina (2009), Bolívia (1995), Brasil (2006), Chile (2005), Colômbia (2008), Costa Rica (2007), Equador (1995), El Salvador (2010), Guatemala (2008), Honduras (1997), México (2007), Nicarágua (2012), Panamá (2013), Paraguai (2000), Peru (1997), dentre outros países. (De campos, 2015, p.105)

Em 2015, o país implementou a lei 13.104/2015 que tipifica o feminicídio como crime hediondo no código penal brasileiro. De acordo com De Campos (2015), à partir dos anos 2000, a violência contra mulheres, se encontra incluído na perspectiva de crime por violência de gênero, vindo à ser descrita como violência por razões da condição do sexo feminino, em 2015 por envolver questões de violência doméstica e familiar, menosprezo ou discriminação com o sexo feminino.

Tendo como principais motivações os mesmos conceitos aplicados para crimes de LGBTfobia, o feminicídio é movido por questões que vão além da discriminação, machismo, sentimento de posse, entre outras formas de desigualdades manifestadas por práticas de violência. Para Lagarde (2007), as causas motivacionais para a prática dos crimes de gênero, mais especificamente, o feminicídio, além de estar vinculada ao sentimento de posse sobre a vítima, a prática é uma demonstração da desigualdade de gênero no país.

A violência de gênero é a violência misógina contra as mulheres pelo fato de serem mulheres, situadas em relações de desigualdade de gênero: opressão, exclusão, subordinação, discriminação, exploração e marginalização. As mulheres são vítimas de ameaças, agressões, maus-tratos, lesões e danos misóginos. As modalidades de violência de gênero são: familiar, na comunidade, institucional e feminicida. (Lagarde, 2007, p. 33)

Ainda segundo o Lagarde (2007), para a prática da violência contra mulher, se qualificar em feminicídio, deverá haver a omissão, impunidade e a negligência por parte das autoridades do estado, mostrando a participação do governo na responsabilização dos números de casos de feminicídios no país. No Brasil, em 9 de outubro de 2024, o Projeto de Lei nº 4.266 de 2023, tornou o feminicídio um crime autônomo, agravando a pena prevista em código penal para o crime, que era de 12 a 30 anos de reclusão, para 20 a 40 anos.

CAPÍTULO III

Estudo de caso: o storytelling implícito na ficção seriada *You* (2018)

3.1. Contextualizando a ficção seriada *You* (2018)

Baseada no livro de romance de mesmo nome da escritora norte-americana, Caroline Kepnes (2014), a série *You* (2018) atualmente faz parte do catálogo de seriados da Netflix, e chegou a conquistar uma legião de fãs no ápice do seu lançamento com mais de 43 milhões de espectadores na transmissão da sua primeira temporada no mesmo ano. A série foi desenvolvida e adaptada para às produções televisivas no ano de 2018, pelos produtores Sera Gamble e Greg Berlanti. Produzida pela *Warner Horizon Television*, em conjunto com a *Alloy Entertainment A&E Studios*, a série foi exibida pela primeira vez, originalmente pelo canal de televisão por assinatura, *Lifetime*, em 9 de setembro de 2018. Em dezembro do mesmo ano, a provedora global de filmes e séries de televisão via *streaming*, *Netflix*, comprou os direitos autorais, tornando a produção seriada, um conteúdo originalmente da plataforma.

A empresa, que iniciou como uma videolocadora antes de se tornar uma plataforma para distribuição de conteúdo via Streaming, hoje conta com mais 158 milhões de usuários em mais de 190 países.

O ponto de virada da empresa foi encontrado em 2011, quando começou a adquirir conteúdo original para distribuir via streaming. A aquisição desse conteúdo original marcou o pontapé inicial para a gigante Netflix que, até então, funcionava como uma plataforma de VOD que oferecia conteúdos antes fornecidos por terceiros. A estreia da série *House of Cards* (EUA, 2013) foi o estopim para uma nova indústria de produção que faria da Netflix o que ela é hoje: “The global Internet TV network” (Netflix, 2019, sp).

Em razão da popularidade recebida pela plataforma, Lobato (2019) cita, “não é apenas uma produtora ou distribuidora de conteúdo, nem tampouco uma plataforma digital, mas sim um conglomerado produtor, receptor e distribuidor de tecnologia”. Para D’Andréa (2020), plataformas como a própria Netflix, condicionam uma espécie de emergência social.

Na perspectiva dos Estudos de Plataforma – e dos campos teóricos que os subsidiam –, as plataformas não são meras intermediárias em que a sociedade se faz visível e a partir das quais interações sociais podem ser estudadas, mas sim ambientes que condicionam a emergência de um social. Embora assimétricas, as articulações aqui não são unidirecionais: além de constituidoras do social, o Facebook, a Uber e/ou a Netflix são resultado das agências múltiplas e sobrepostas que abrigam. (D’Andréa, 2020, p.18).

3.2. O storytelling implícito na série

A temporada escolhida para análise, foi a primeira temporada. Composta com 10 episódios com tempo médio de duração que varia entre 43 e 47 minutos, *You* (2018), narra a história do personagem, Joe Goldberg interpretado pelo ator norte-americano, Penn Badgley. Retratado como um gerente bibliotecário, Joe se apaixona por uma cliente que no primeiro episódio adentra a biblioteca onde trabalha. A personagem em questão é Guinevere Beck, interpretada por Elizabeth Lail, na pele de uma jovem aspirante a escritora que mora na cidade de Nova Iorque, “Beck”, é retratada como uma jovem com problemas em relacionamentos amorosos. Ao decorrer da trama, a personagem de Elizabeth Lail, têm seu destino interrompido pelo seu relacionamento amoroso com o Joe.

A narrativa discorre acerca da obsessão desenvolvida pelo protagonista, Joe com a personagem Guinevere Beck. Observando a rotina da personagem, como momentos de lazer com suas amigas, e conversas privadas com o seu atual namorado, Joe vê oportunidades de conquista simulando interesses semelhantes à da personagem, e se mostrando como alguém “essencial” na vida de Beck. Logo no episódio piloto, com duração de 48 minutos e 57 segundos, é possível notar a estratégia de *storytelling* adotado pela série para gerar afeição do espectador ao personagem Joe. Considerando o *storytelling* como a prática responsável por desenvolver histórias, utilizando determinadas ferramentas à fim de conectar o espectador à emocional com a história contada, a prática trata-se de um mecanismo que favorece a fruição do público, como aborda Rios e Souza (2017).

É pretendido que a narrativa envolva o espectador, onde este passe a dedicar tempo à história e a transformar as informações recebidas em sensações pessoais. O *storytelling* humaniza a comunicação, conectando narrador e receptor através de histórias reais ou imaginárias (Rios e Souza, 2017, p. 4).

Representado como um homem branco e culto, no primeiro episódio Joe se mostra gentil e prestativo com o vizinho, Paco. Uma criança com um padrasto abusivo. Na sequência do episódio, podemos notar momentos em que Joe ajuda uma senhora com sua bagagem. O episódio em questão, mostra Joe como alguém de caráter “inofensivo” e “confiável”, de aparência à não gerar desconfortos ou aflições, vendendo a imagem de herói ao público. Com base nessa justificativa, o episódio piloto, está entre os três episódios de análise de narrativa do presente trabalho.

3.3. Análise do corpus: imagem, som e fala

Buscando analisar a contribuição da série *You* (2018) na romantização do feminicídio, foram escolhidos três episódios que servirão de aporte para a presente pesquisa. Levando em consideração o processo evolutivo da televisão com o surgimento do *streaming*, a presente pesquisa se baseia na análise da linguagem utilizada pelo meio, adaptada para a plataforma. Dito isso, a análise será dividida em categorias: fotografia (imagem), trilha sonora (som) e diálogo (fala). A análise buscará mostrar cenas e recortes que representem a romantização do feminicídio na produção audiovisual da série.

Enfatizando, o feminicídio é considerado crime previsto no Código Penal Brasileiro, sendo em 2015 colocado na lista crimes hediondos pela Lei nº 13.104/2015. É considerado feminicídio quando o assassinado envolve violência doméstica, menosprezo ou discriminação à condição do gênero feminino como vítima. No país, também existe outra lei em proteção à vida da mulher. A Lei Maria da Penha nº 11.340/2006, é um mecanismo de defesa da mulher contra a violência doméstica e familiar.

Dito isso, serão analisados três episódios da ficção seriada *You* (2018), que busquem a representatividade da violência doméstica, psicológica e o crime por feminicídio implícitos na narrativa. Os episódios escolhidos para análises são: **episódio 1 (piloto), episódio 3 “talvez” e episódio 10 “O castelo do Barba-Azul”**. Mediante a escolha destes, a análise do conteúdo se dará de forma individual os aspectos que remetam a romantização em questão.

3.3.1. Episódio 1 (Piloto)

Com duração de 48 minutos e 57 segundos, o episódio é responsável por introduzir a história de como os personagens Joe Goldberg e Guinevere Beck se conheceram. Parafraseando um famoso ditado popular, como “a primeira impressão é a que fica”, o episódio piloto é também o responsável por dar ao espectador às primeiras impressões sobre o conteúdo. Apresentando a figura de Joe como um anti-herói, seria difícil imaginar alguém com as características do personagem, fazendo mal à outra pessoa. Arantes (2008), classifica a figura do anti-herói como um herói moderno com características que o aproxima da realidade, como as próprias imperfeições.

Lukács (2000), em seu livro *A teoria do romance*, identifica o herói moderno como problemático, portador, dentre outras características, de afirmação da subjetividade, heterogeneidade do mundo, solidão e angústias, isto é, um indivíduo que possui uma identidade fragmentada e vive em permanente confronto com o mundo. O herói da epopéia é substituído pelo “herói problemático”, personagem cuja existência e valores o situam perante questões emergentes das quais ele não é capaz de expressar consciência clara e rigorosa. Assim, pode-se perceber que a inclusão desse herói “problemático” na literatura vem aproximá-lo do real, o que permitiu a sua associação com o cotidiano e, finalmente, seu afastamento da perfeição das figuras míticas. (ARANTES, 2008, p24)

Ao longo do episódio, narrado em “voice-over” pelo próprio Joe, notamos na perspectiva do personagem a justificativa para suas ações. Ouvimos por meio da narratividade, o ponto de vista do personagem central em que a problemática é formulada. Por meio desse diálogo personagem e espectador, começamos a enxergar a trama com os olhos do personagem.

3.3.2. Análise de som: a trilha sonora como um discurso “entrelinhas”

Na minutagem 09 minutos e 40 segundos do primeiro episódio, ouvimos um trecho da música, “*We belong together*” do grupo vocal americano *The Fleetwoods*. A composição melancólica dos anos 50, retrata o sentimento de pertencimento e sensação de posse acerca do ser amado. O trecho toca enquanto Joe começa a descrever a sua rotina e em composição, a série mostra imagens de como começa a rotina do ser amado em questão; Beck, fazendo alusão ao sentimento de pertencimento de Joe. Ainda que a letra tenha sido criada nos anos 50, em uma época comum de objetificar o amor como posse, em composição da série, a canção ganha tom de possessividade, e sugere uma união pela eternidade diferente da sugerida por Ritchie Valens, autor da música. O trecho da minutagem em questão, pode ser traduzido literalmente como “*você é minha e ficaremos juntos. Sim, ficaremos juntos. Pela eternidade*”.

“You`re mine and we belong together.

Yes, we belong together.

For eternity [...]”.

Considerando a trilha sonora como parte importante para o envolvimento emocional do espectador com a cena, além de auxiliar no conceito rítmico e sensorial de uma produção audiovisual, a música “*We belong together*” do grupo vocal *The Fleetwoods* adicionada à cena analisada em questão, emite uma reflexão de

possessividade e emotividade em que o personagem Joe Goldberg se vê envolvido. Para Costa (1993, p.1-2), “a música tem o poder de levar o indivíduo a momentos de grande introspecção, sendo usada para os mais variados propósitos e sempre tocando profundamente o emocional”.

Já para Borges (2013), a trilha sonora é um forte condutor de lembranças e emoções, sendo componente responsável por evocar emotividade, tristeza e felicidade.

A música, mesmo triste, pode trazer emoções alegres, dependendo do momento, da companhia e da lembrança que ela provoca. Mas o conjunto de trilha sonora, completo ou em partes, por si só emociona. Schmit e Simonson (1998, p. 115), autores do livro *A estética do marketing*, caracterizam o som como um poderoso incitador emocional e comportamental. Tal característica pode ser explicada através de pesquisas a respeito de impulsos nervosos. Goleman (2001, p. 308), escritor internacional e psicólogo, relata que a mente emocional é muito mais rápida que a racional, e esta pode apenas direcionar as reações. (Borges, 2013, p.8)

3.3.3. Análise de imagem: “Uma imagem vale mais que mil palavras”

Considerando a imagem como um dos principais pontos de expressão das produções audiovisuais e televisivas para a representação máxima de uma história, o presente capítulo buscará se debruçar sobre uma análise fotográfica da série e os impactos gerados pela cenografia da produção.

Se referindo as produções audiovisuais, a manipulação do sensorial é um fator decisivo quando a palavra é impacto. Por meio da utilização de iluminação, cor, textura, cenário (ambiente), movimento, e perspectiva (ângulos), as imagens podem despertar sentimentos e mesmo, gerar maior envolvimento do público com a produção.

Como se sabe, a arte cinematográfica se expressa através de imagens em movimento (e sons) para representar uma história desejada, seja ficcional ou não. Ao introduzir o livro, os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété apontam a interessante ideia de que “estamos cercados por um dilúvio de imagens, seu número é tão grande, estão presentes tão ‘naturalmente’, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos de que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas”. (De oliveira, 2020, p.1)

Levando em consideração que as imagens comunicam, ainda que indiretamente ao público, expressando e ressaltando emoções pensadas no roteiro de acordo com o que a direção de fotografia da produção deseja transmitir, iniciamos a análise fotográfica deste capítulo com o **episódio 1** da série *You (2018)*.

O episódio inicia com a luz do entardecer na cidade de Nova Iorque, introduzindo o ar de mistério que a cenografia deseja introduzir. Narrada na voz de

Joe Goldberg, a cena mostra os pensamentos do personagem sobre a misteriosa cliente, neste caso, a personagem Guinevere Beck, ao adentrar a loja de livros que Joe gerencia.

A direção fotográfica faz o uso de plano detalhe para revelar traços da personagem, como pulseiras, blusa, além de mostrar detalhes da loja, como o sino de entrada, para enfatizar sentimentos de curiosidade e mistério do episódio que introduz os personagens principais. A estética utilizada desperta assim como em Joe, a curiosidade no público por saber quem é a personagem apresentada, além do interesse em continuar assistindo o episódio para obter respostas.

Imagem 1 – Guinevere Beck apresentada em plano detalhe (Ep.1 - 35 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

Imagem 2 – Guinevere Beck apresentada em plano detalhe (Ep.1 – 37 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

Nas produções visuais, o uso dos planos que podem variar entre geral, *close-up*, geral, médio e detalhe, são escolhas que vão além da expressão ponto de vistas. O uso do ângulo de uma filmagem, pode dar sensação de imersão na cena, impacto e profundidade, possibilitando ao público um melhor direcionamento dramático da narrativa.

A montagem Narrativa opera a síntese do tempo diegético, Dacynger (2016: 368) diz que não é preciso mostrar tudo. Parte dos eventos são explicitamente mostrados, parte podem ser presumidos, inferidos pelo espectador, afirma Bordwell (2013: 148). É preciso escolher os elementos mais significativos e capazes de levar o público a navegar na direção do que é mais importante no filme. Entraria aqui as escolhas relacionadas aos planos – geral, médio, detalhe, *closeup* e suas potencialidades dramáticas. A clareza da narrativa se alcança com a ação continua entre os planos e a manutenção de um sentido claro de direção entre os planos. (Ramos, 2017, p.130)

Buscando trabalhar um padrão cromático que transmitisse o sentimento misterioso e romance que a cena precisa comunicar para o público, a direção fotográfica da série optou pelo uso de tons quentes de iluminação, e cores amarronzadas que parecia acompanhar o entardecer da cidade, apresentada na cena inicial do episódio. Ao longo da narrativa do episódio analisado, podemos notar o uso do mesmo padrão em baixa luz para as demais cenas. O **episódio 1 (piloto)**, sendo o responsável pela introdução da história, usando os recursos de iluminação e ângulos, buscou transmitir mistério e despertar curiosidade no público para o consumo dos próximos episódios.

A iluminação desempenha um papel importante no cinema determinando a atmosfera das cenas, estimulando a percepção visual e influenciando as emoções dos espectadores. De acordo com Gustavo Avilés, Lighting Designer Mexicano, “A luz não ilumina só o objeto, ela ilumina o significado”. A iluminação de um filme ajuda a contar a história, destacando os aspectos mais importantes e guiando a atenção do espectador. (Pollari-Pollari, 2013, p.1).

3.3.4. Atribuindo significado: a imagem como forma implícita de comunicar

Caracterizado pela introdução à narrativa, o episódio piloto é responsável também pela apresentação dos personagens principais. Por meio do primeiro episódio de um seriado, é possível saber quem é, e se há ou não um vilão ou mocinho. Não diferente, a série *You* (2018) no **episódio 1 (piloto)**, a narrativa constrói a imagem do personagem principal, Joe Goldberg com base no arquétipo do herói.

A classificação de uma personagem como "herói" ou "vilão" pelos critérios consensuais dependerá do grupo em que ela esteja inserida e não somente dos ideais dela. Se suas habilidades forem usadas de acordo com os critérios considerados heroicos pelo grupo, essa personagem será um herói. Isto

equivale a dizer que ele pode ter os dons necessários, mas precisará da oportunidade e da disposição de seguir esses critérios para ser considerado um herói. (Valle, 2014, p.2)

Considerando que a trama da primeira temporada da série discorre acerca do romance entre Joe e Guinevere, e que o público-alvo que assina e consome o conteúdo via streaming, mais especificamente, a plataforma da Netflix, é um público jovem, com idade entre 16 a 29 anos, é necessário que esse mesmo consumidor se sinta representado de alguma maneira pela narrativa, gerando identificação e interesse pelo conteúdo.

Pensando nisso, na série, Joe é representado pela imagem de um homem branco e jovem, que foge aos olhos do preconceito, e cuja personalidade culta e charmosa, se mostra ao longo das cenas como sendo educado, prestativo e caridoso. Imagetivamente, o roteiro recorre à cenas de vulnerabilidade (sentimental e física) de personagens secundários para a construção da imagem de Joe como herói. À partir dos 18 minutos e 49 segundos, o personagem é visto ajudando uma senhora com suas bagagens em contraponto ao que fato estava fazendo anteriormente, observando Guinevere da janela de sua residência.

A cena se passa no período noturno, trazendo sensação de perigo representado pela escuridão da noite. A vulnerabilidade representada pela imagem de uma mulher com idade avançada, incapaz de suportar o peso das suas próprias bagagens, mostra o cenário perfeito para mostrar o personagem de Penn Badgley em um ato “heroico” ajudando a senhora com as malas.

O montante é uma estratégia para distrair o público de uma ação ruim tomada pelo personagem, manipulando com uma atitude isoladamente boa. A atitude, é uma representação de outro aspecto do anti-herói, que mostra que ninguém é totalmente bom, ou totalmente ruim em sua essência.

O arquétipo do herói não é exclusivo do protagonista; muitas personagens podem ter atitudes heroicas. Da mesma forma, o herói pode ter características de outros arquétipos. A riqueza de uma personagem é sua complexidade, a capacidade de assumir outros arquétipos, sem se esquecer do principal, uma dimensão humana permitindo a identificação e a credibilidade. Poucos acreditam em heróis que só praticam o bem pelo bem e em vilões que só praticam o mal pelo mal. (Valle, 2014, p.4)

Imagem 3 – Joe ajudando senhora com bagagem (Ep.1 - 18 min. 49 seg.)

Fonte: reprodução de tela Netflix

Em outra imagem, no mesmo episódio, podemos notar Guinevere Beck em perigo ao cair em um trilho de uma estação de trem. A cena, que também se passa à noite, mostra Beck conturbada e alcoolizada ao cair, demonstrando a vulnerabilidade próspera para mais um ato heroico de Joe.

Em contrapartida, Joe, que estava perseguindo a personagem, se encontrava próximo ao local em que Beck caiu. Ao ver a personagem com a vida em risco, o personagem estende a mão para Beck que agarra, sendo salva por ele. A cena é uma metáfora para o pensamento de Joe, que repete constantemente a ideia de que o relacionamento entre eles, salvaria Beck de possíveis desilusões amorosas e de uma vida de sofrimento.

Na cena, vemos Beck se debruçando sobre o corpo de Joe, amenizando o impacto de sua queda. O clima de romance mostrado na cena, a vulnerabilidade do momento da vida de Guinevere, o risco iminente da morte e os perigos que envolvem o escurecer da noite, se misturam ao ritmo tenso dos efeitos sonoros utilizados para a construção da cena, trazendo sensação de tensão e aflição. Em contrapartida, a iluminação quente, notada em quase todas as cenas que envolvem os encontros entre Joe e Beck ao longo do episódio, busca despertar por meio dos sentidos a perspectiva de paixão e romance da ocasião.

A cena é uma metáfora e que desperta a reflexão sobre o amor e perigo. A imagem de Joe, que ao longo da série se mostra um personagem capaz de tirar a vida da mulher que ama, salvando a mesma mulher da morte busca uma reflexão profunda

no público sobre a capacidade de enxergar a forma de amar e o perigo que estamos submetidos ao se apaixonar por alguém.

Imagem 4 – Joe salva a vida de Guinevere (Ep. 1 - 34 min. 41 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

3.3.5. Análise de diálogo: a fala como o principal meio de comunicar

Como parte da estrutura de composição de uma produção audiovisual, a interação entre os personagens composta por diálogos, se mostra essencial para a compressão dos acontecimentos descritos. Durante o primeiro episódio, notamos o encanto de Beck pelo personagem de Joe em momentos de fala.

Tabela 1 – Análise de falas de Guinevere Beck

Episódio 1		
Personagem	Minuto	Diálogo
Guinevere Beck	27 min. 47. segundos	<i>“Nossa! Conheci um homem que realmente lê. Alertem à mídia. E se estiver na hora de namorar com alguém que seja bom para mim?”</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora.

Em contraponto, vemos o momento em que Joe reconhece que Beck possui um tipo específico para relacionamentos amorosos, entrando em contraposição à fala da personagem. Na fala de Joe, podemos notar um senso de superioridade em

relação aos outros homens, evocando uma analogia em ser um homem melhor para Beck.

Tabela 2 – Análise de falas de Joe Goldberg

Episódio 1		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	15 min. 47. Segundos	<i>“Você se apaixona por caras errados. Caras ruins.”</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

Em uma construção romantizada, o episódio busca explicar melhor o senso de superioridade mostrado pelo personagem, Joe reafirmando ainda durante o episódio de forma clara o sentimento de homem ideal para Guinevere.

Tabela 3 – Análise de falas de Guinevere Beck

Episódio 1		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	47 min.	<i>“Talvez seja um bobo apaixonado, mas estou certo quanto à você. Vou ajudar a ter a vida que merece, Beck”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

O primeiro episódio é o responsável pela construção da imagem correspondente à de um “herói”, e que se tornaria difícil ser desconstruído ao longo da trama.

4 EPISÓDIO 3: “SERÁ MESMO APENAS FICÇÃO?”: A NARRATIVIDADE DO COMUM SOB A PERSPECTIVA DA IMA, SOM E FALA DA SÉRIE

4.1. Análise de imagem: o apelo imagético na representação de emoções

Com duração de 43 minutos e 53 segundos, o **episódio 3**, intitulado “*Talvez*”, representa em sua maior parte a fase de discussões e brigas entre Joe e Guinevere. Por meio do equilíbrio cômico, a série busca trabalhar nas cenas que intercalam entre perigo, brigas e romance, o humor como forma de manipulação de percepção sensitiva do público. O principal recurso adotado pela equipe de fotografia da série para a produção da cena, é o uso de cortes de imagens, que se entrepõem entre mostrar Joe em momentos de tensão ao tentar cremar o corpo do ex-namorado de Beck, em contraponto, a cena mostra Beck deitada na cama, descontraída e sorrindo; animada com a possibilidade de um novo encontro romântico com Joe.

A noite pode refletir dois sentimentos: medo ou romantismo. A cena, que precisa transmitir tensão e romantismo ao mesmo tempo, se passa de forma noturna. Percebemos Joe sendo mostrado na floresta no meio da noite cometendo o crime de ocultação de cadáver. O corte de cena, busca transmitir o ar de mistério e aflição sobre as ações do personagem. Em contraponto, quando a cena corta para Beck, vemos o recurso de iluminação sendo usado para transmitir sensação de romance e paixão. Beck, é mostrada sorridente, à luz quente do seu quarto enquanto conversa confortavelmente com Joe ao celular, em sua cama. Para Rodrigues (2007), o uso da imagem como fator comunicacional pode ser classificada em duas formas: denotativa, quando algo realmente é o que vemos, ou conotativa, quando algo é o que interpretamos. Ao longo da série, podemos por diversas vezes o recurso de imagem sendo usada de forma conotativa, ficando à livre interpretação opinativa do público.

A imagem é polissêmica, isso é, pode ter diversos significados. Estes, por sua vez, estão inseridos em dois grupos designados denotativos e conotativos. Os denotativos referem-se àquilo que a imagem representa com “certa precisão”, no seu sentido real; os conotativos, àquilo que a imagem pode “interpretar” em um determinado contexto, em um sentido figurado e simbólico. (Rodrigues, 2007, p.69)

Levando em consideração a forma conotativa que a série *You* (2018) propõe a sua narrativa, a cena analisada do **episódio 3**, é uma busca reflexiva da imagem de Joe aos olhos de Beck, e como de fato ele é representado aos olhos do público, sendo visto como um símbolo de periculosidade.

Imagem 5 – Guinevere animada com a ideia de um novo encontro com Joe (Ep. 3 - 31 min. 12 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

Imagem 6 – Joe na tentativa de ocultação de cadáver (Ep. 3 - 31 min. 14 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

4.2. Análise de diálogo (fala): o uso da voz como potencializadora de emoções

O **episódio 3**, marcado pelo início dos desentendimentos entre Joe e Guinevere, o episódio mostra em momentos de fala (diálogo) entre os personagens, a representatividade das brigas e discussões do casal. À partir do 30 minutos e 59 segundos, ouvimos o telefone de Joe tocar, e o diálogo começa.

Tabela 4 – Análise do diálogo entre Joe e Guinevere

Episódio 3		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	31 min. 02 seg.	<i>“Oi. Como está a paciente”.</i>
Guinevere Beck	31 min. 04 seg.	<i>“Melhor. Valeu pela carona. O médico falou que foi bom a gente ter chegado aquela hora”.</i>
Joe Goldberg	31 min. 08 seg.	<i>“Ah, é?”</i>
Guinevere Beck	31 min. 10 seg.	<i>“Por que não me encontra na minha casa? A gente pode continuar de onde parou”.</i>
Joe Goldberg	31 min. 14 seg.	<i>“Mas e a Peach?”</i>
Guinevere Beck	31 min. 16 seg.	<i>“O que tem ela?”</i>
Joe Goldberg	31 min. 18 seg.	<i>“Onde ela está agora?”</i>

Guinevere Beck	31 min. 20 seg.	<i>“No Indochine. É o restaurante favorito dela”.</i>
----------------	-----------------	---

Fonte: tabela elaborada pela autora

Durante o desenvolvimento da cena, a polícia se aproxima do local onde Joe tenta cremar o corpo do ex-namorado de Beck. Em *voice-over*, ouvimos a tentativa onde o personagem tenta manter um diálogo com o público ao narrar seus pensamentos na tentativa de justificar suas atitudes.

Tabela 5 – Análise da narrativa em voice-over de Joe

Episódio 3		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	31 min. 27 seg.	<i>“Ótimo. A Peach está enfiando robalo chileno na garganta esquelética dela, e eu vou ser pego”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

O clima de tensão então se espalha pelo personagem, que nervoso, começa a mostrar sua personalidade agressiva em uma discussão com Beck.

Tabela 6 – Análise do diálogo entre Joe e Guinevere

Episódio 3		
Personagem	Minuto	Diálogo
Guinevere Beck	31 min. 29 seg.	<i>“Então. O que acha?”.</i>

Joe Goldberg	31 min. 31 seg.	<i>“Reclama de não conseguir escrever, mas aí na larga tudo por uma emergência médica, que muitos, acreditam ter uma origem psicossomática”.</i>
Guinevere Beck	31 min. 40 seg.	<i>“Eu estava falando sobre você vir para cá”.</i>
Joe Goldberg	31 min. 43 seg.	<i>“Eu queria poder. Queria muito poder, mas estou ocupado agora, por isso, acho melhor desligar”.</i>
Guinevere Beck	31 min. 50 seg.	<i>“Eu sei que a Peach chegou na hora errada, mas eu não estava escrevendo na hora”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

Novamente, em *voice-over* o personagem de Joe tenta justificar a sua atitude agressiva com Beck ao tentar manter um diálogo ficcional com o público.

Tabela 7 – Análise da narrativa em voice-over de Joe

Episódio 3		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	31 min. 52 seg.	<i>“Dica do dia. Não atenda o celular quando estiver queimando um corpo, porque você vai acabar falando o que não queria falar”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

Joe então volta à ligação com Beck, e continua o diálogo acalorado em tom de arrogância.

Tabela 8 – Análise do diálogo entre Joe e Guinevere

Episódio 3		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	32 min.	<i>“Você me manda sinais confusos, tá?”.</i>
Guinevere Beck	32 min. 02 seg.	<i>“O que tá querendo dizer com isso?”.</i>
Joe Goldberg	32 min. 04 seg.	<i>“Estou tentando fazer o que quer, mas não sei o que é. Tipo, montar sua cama, ficar nela com você nela, te dar carona porque sua amiga está pedindo. Desculpa, tenho que desligar”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

O diálogo encerra com Joe desligando a ligação com Beck ainda na chamada. A cena, dura o equivalente de 2 minutos e 40 segundos, e revela o lado obscuro do personagem Joe Goldberg como um homem perigoso, capaz de matar, possessivo ao afirmar em discurso que Beck se deixa de lado por causa de sua amizade com Peach, ardiloso na tentativa de ocultar um cadáver, frio por manter um diálogo enquanto comete um crime e agressivo explícito no tom de voz que fala com Guinevere.

Ao decorrer do episódio, Joe, em um momento de introspecção se questiona se a forma que reagiu com Beck em ligação, poderia ter destruído o futuro dos dois juntos.

4.3. Análise de trilha sonora (som): “aumenta o som”: o uso da música para o desenvolvimento e controle emocional da narrativa

Aos 41 minutos e 30 segundos do **episódio 3**, a série remonta a cena de reconciliação entre Beck e Joe. A cenografia é tomada pelo ar de romance e sensualidade, mostrando Joe se dirigindo até a casa de Beck para o que seria a primeira noite dos dois juntos. Ao fundo, toca a música *Mortel* da cantora francesa, *Fischbach*. A canção em tom sensual, compõe o cenário romântico e erótico proposto pela produção.

Envolvendo o espectador no clima proposto pela cena, a trilha sonora escolhida é uma característica do audiovisual para a construção e enfatização de sentimentos. Aliado à imagem, a sonorização da produção, que vai além da música, sendo composta também por momentos de silêncio, vozes e ruídos (efeitos), é parte importante para acentuar emoções que são sugeridas no roteiro pela produção.

A música é parte poética da linguagem do cinema. Desde o cinema mudo, as imagens eram acompanhadas de músicas, tocadas por orquestras ou apenas por um piano. Já se percebia que essas músicas eram importantes para acentuar o clima e gerar a emoção necessária para envolver o público na trama. A música tem o poder de levar o indivíduo a momentos de grande introspecção, sendo usada para os mais variados propósitos e sempre tocando profundamente o emocional. (Borges, 2013, p.8)

Durante o desenvolvimento da narrativa de reconciliação, a música escolhida, tem também um significado implícito. A letra é uma reflexão sobre a imprevisibilidade da vida. A tradução da música, podemos notar que a música é uma enfática reflexão de como a vida de Beck mudaria à partir daquele momento. No refrão, Fishbach canta a incerteza da vida, e reforça a ideia de que alguns momentos podem ser fatais.

*“Parachutiste, de toi, serait-je la cible?
Puis dans mes disques, vise au hasard, au pire
Tu tomberas sur mes caprices pénibles
Vise moi encore, en sémaphore, j'existe [...]”*

Na letra, a cantora usa o termo “parachutiste”, que traduzido do francês para o português, entendemos como paraquedista, se remetendo à quem será a próxima vítima. Ao final do episódio, podemos concluir que a vítima de Joe, é Guinevere Beck.

Os ruídos como parte da sonorização de uma produção, podem ser interpretados por quaisquer sons externos que não seja musicalmente ou

linguisticamente explícito. São exemplos de ruídos os sons ambientes, sons adicionados (*sound effects*), e sons de sala, que buscam reproduzir sons de impacto como tapas, aplausos, barulhos de talhares, entre outras ações e movimentos, como conceitua Alves (2012).

O conceito de ruído primeiramente aqui empregado é referente aos sons que não sejam claramente musicais nem linguísticos. E ainda, com a dinâmica de trabalho da pós-produção de som nos filmes, dividiu-se os ruídos basicamente em três categorias: - ruídos de ambiente: relativo aos sons da “paisagem sonora” da diegese, geralmente formados pelos “sons fundamentais” de SCHAFER (2001) – sons criados pela geografia ou clima e que raramente são ouvidos conscientemente pelas pessoas;- ruídos de efeito: do inglês *sound effects*, são sons provenientes de algum objeto ou fonte sonora específica. Por exemplo: o som de carros, aviões, tiros, explosões; - ruído de sala (mais conhecido como foley): termo utilizado para denominar o processo de recriação de ruídos e criação de sons especiais em estúdio, principalmente aqueles sons relacionados a movimentos e ações dos atores, como por exemplo: passos, socos, tapas, o ato de sentar em uma cadeira, utilizar louças e talheres, arrastar uma cadeira, etc. (Alves, 2012, p.93)

5 EPISÓDIO BÔNUS: A BANALIZAÇÃO DA MORTE, A ESPETACULARIZAÇÃO DO CÁRCERE PRIVADO E VIOLÊNCIA PSICOLÓGICA

Servindo como um prefácio para a introdução ao feminicídio na produção seriada, o **episódio 9**, intitulado como “*Candace*”, tem duração de 45 minutos e 57 segundos, e trata de relatar o relacionamento de Joe com sua ex-namorada que dá nome ao episódio. Enquanto a narrativa se debruça na história de como Joe e Candace se conheceram, Beck se mostra desconfiada com o antigo relacionamento de Joe. Preocupada com o que teria acontecido com Candace, e temendo por obter o mesmo fim da personagem, Beck, investiga a vida de Candace e se depara, que não existe registros de sua vida há mais de um ano.

Enquanto desconfia que Joe seria o responsável pelo sumiço da ex-namorada e a morte do seu amante, o *storytelling* do episódio busca desenvolver a imagem de Joe como alguém com problemas de confiança, fazendo o uso da traição sofrida pelo personagem enquanto namorava Candace. O uso da perspectiva de Joe como um homem traído, é utilizado pela produção como uma justificativa para seu comportamento obsessivo, e faz com que o público desenvolva um sentimento de empatia e compadecimento com o personagem, amenizando o impacto de suas ações.

5.1. Análise de diálogo (fala): discutindo a banalização da morte

Na narrativa do episódio analisado, vemos Joe assassinando o amante de Candace ao empurrá-lo de uma ponte. Em seguida, no minuto 26 e 42 segundos, vemos Joe desabafar com o seu tutor não legal, Mooney, sobre o crime que havia cometido, mostrando em breves momentos, uma espécie de consciência do personagem. À seguir, vemos um diálogo entre Joe e Mooney.

Tabela 9 – Análise do diálogo entre Joe e Mooney

Episódio 9		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	26 min. 42 seg.	<i>“Eu matei ele”.</i>
Mooney	26 min. 44 seg.	<i>“Escuta, garoto”. Se você não falar para ninguém, tá tudo bem. Os homens vão para guerras, matam pessoas todo o dia e voltam e seguem a vida. Ouviu? A vida dele acabou, não a sua. Agora, Joseph... Algumas pessoas merecem morrer. Aposto que você teve seus motivos”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

Diante do diálogo entre Joe e Mooney, percebemos que a morte se trata de um assunto banalizado no episódio. Algo naturalizado, e que o ato de tirar a vida de outra pessoa, não seria algo ruim dependendo da motivação. O cenário de banalização da morte, não se trata de um caso isolado, sendo recorrente ao longo da série. Logo no episódio 5, com o título de “vivendo com o inimigo”, Joe tenta assassinar a melhor amiga de Beck que estava correndo no parque, tendo como motivação ciúmes. No episódio, Joe repete em voice-over o seguinte diálogo, abaixo.

Tabela 10 – Análise da narrativa em voice-over de Joe

Episódio 5		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	42 min.	<i>“Eu nunca machucaria uma mulher, mas ela era uma harpia perigosa, e sedenta por sangue. Ela me obrigou a fazer isso. Isso é culpa dela e da família dela por ferrarem com ela. Eu precisei, Beck”.</i>
Joe Goldberg	42 min. 10 seg.	<i>“Não sou ruim. Ela ia te arruinar, mas você tá segura graças à mim. Só quero que tenha uma boa vida. É corajoso o que faço por você. É difícil. Às vezes me faz passar mal. Sou corajoso. Quantos estão dispostos a fazer qualquer coisa pela pessoa que ama? Sinceramente, Beck, você tem sorte de ter a mim”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

Em contraponto com os ocorridos, no **episódio 9**, Beck confronta Joe sobre o destino de Candace. Em 25 minutos e 32 segundos, Beck insinua que Joe teria matado sua ex-namorada. O personagem então, simula a imagem de vítima fazendo com que o espectador, assim como Beck, tenha compaixão por ele. No diálogo, ouvimos Joe falar à Beck.

Tabela 11 – Análise do diálogo entre Joe e Beck

Episódio 9		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	25 min. 32 seg.	<i>“Se você acha que sou capaz de uma coisa dessas...”</i> .
Guinevere Beck	25 min. 36 seg.	<i>“Não é essa a questão. Eu não acho. Eu sei, de verdade, que você não é assim”</i> .

Fonte: tabela elaborada pela autora

Sendo responsável pela introdução ao feminicídio e práticas criminosas de Joe, o **episódio 9** deixa implícito que a violência contra mulher não seria um ato isolado cometido por Joe. O uso da estética em personificar Joe como uma vítima, vendendo o personagem como um homem traído e com problemas de confiança, faz com que o espectador gere determinada empatia pelo personagem e por seus atos. A estética, se fortalece ainda mais quando Joe, que alimentava desconfianças sobre Beck está tendo um caso com o terapeuta, Dr. Nicky, se confirma após uma série de mensagens recebidas por Beck em seu celular. Após confirmar suas desconfianças, em 32 minutos e 11 segundos, ao considerarmos que o feminicídio é uma prática premeditada de acordo com a **Lei 13.104/2015** do Código Penal Brasileiro, Joe confirma que seu ato à seguir, é premeditado com a seguinte fala demonstrado no quadro abaixo.

Tabela 12 – Análise da narrativa em voice-over de Joe

Episódio 9		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	32 min. 11 seg.	<i>“Ele vai receber o que merece. Mas isso, Beck, é entre você e eu”</i> .

Fonte: tabela elaborada pela autora

Analisando o diálogo entre os personagens ao decorrer da narrativa, notamos diversos momentos que antecedem a violência doméstica e o feminicídio. Entre um dos fatores que corroboram para a prática do crime, a violência psicológica fica evidente durante o episódio. Demarcada pelo senso de superioridade de Joe em relação à Beck ao descobrir o caso que a personagem mantinha, fica implícito no em 34 minutos e 16 segundos ao se colocar como vítima, culpabilizando Beck por seus comportamentos e se autorretratando como “monstro”. No diálogo, Joe afirma:

Tabela 13 – Análise do diálogo de Joe e Beck

Episódio 9		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	34 min. 16 seg.	<i>“Olha o que você fez comigo. Você investigou meu passado. Dissecou minha vida. Me fez parecer um monstro, alguém que machucaria pessoas, que faria coisas terríveis. Mas quem é o monstro aqui?”</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

Após a discussão, o episódio que corta para um momento de reconciliação, mostra Joe saindo para comprar café da manhã, enquanto Beck se direciona ao banheiro da casa de Joe. No cômodo, à partir dos 39 minutos do episódio, Beck descobre um teto falso onde o personagem esconde itens de suas vítimas, e objetos pessoais da personagem como diário, roupa íntima e celular supostamente “perdido”.

A cena mostra Beck assustada com a descoberta dos objetos. Descontrolada, a personagem encontra um frasco de vidro, sendo o momento em que a personagem encontra a arcada dentária de seu ex-namorado, assassinado por Joe. A quebra da imagem do herói, e do homem perfeito marca o episódio. Beck, deixa o frasco cair, se partindo em pedaços ao chão, enquanto isso, a personagem ouve Joe chegar em casa, entrando em estado de pânico. Joe então nota a presença de Beck no banheiro, e aflito com as possíveis descobertas, tenta entrar no banheiro. Beck que tenta

organizar a bagunça feita por ela, se corta em vidro e sai do banheiro estancando o sangue.

Ao notar o corte, Joe se propõe à cuidar de Beck e se direciona ao banheiro para pegar um curativo para o dedo da sua namorada. Joe então nota a bagunça, e encontra um dente caído no chão. Enquanto isso, Beck cuidadosamente se direciona à porta de entrada na tentativa de fuga. Aos 42 min e 52 segundos, som de suspense toca ao fundo, trazendo um ar de tensão e medo, enquanto Joe aparece na cena, empatando a fuga de Beck ao fechar a porta com a mão. Na cena, podemos notar o medo explícito nos olhos de Beck ao notar a presença de Joe. O episódio sofre um corte, onde mostra na próxima cena, Beck presa em uma jaula de vidro em 44 minutos e 14 segundos, remontando uma situação de cárcere privado. Na sequência imagem, podemos ver Beck acordando desorientada, colocando a mão atrás da nuca, mostrando que sofreu uma contusão na cabeça e foi desmaiada até o local do cárcere.

Imagem 7 – O medo explícito nos olhos de Beck (Ep. 9 – 42 min. 52 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

Imagem 8 – Beck gesticula ter sofrido uma agressão (Ep. 9 – 44 min.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

Imagem 9 – Beck em cárcere privado (Ep. 9 – 44 min. 14 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

6 EPISÓDIO 10 (O CASTELO DO BARBA-AZUL): O FEMINICÍDIO IMPLÍCITO NA FICÇÃO SERIADA

Em uma referência ao clássico conto infantil, Barba-Azul, 1697, do escritor e poeta francês, Charles Perrault, o **episódio 10**, e também o último episódio da temporada, é intitulado como “O castelo do Barba-Azul”, faz alusão à curiosa esposa do nobre e violento Barba-Azul, que ao abrir a porta, descobriu os corpos das antigas esposas do personagem, tendo como destino, o mesmo que suas ex-esposas. A morte. Responsável por dar desfecho à narrativa, o último episódio é o responsável por concluir a história narrada ao longo de uma série. Em *You* (2018), o último episódio conta o desfecho entre o relacionamento entre Joe e Beck, e o destino final da personagem.

A metáfora usada para se referir à Guinevere Beck como a curiosa esposa do Barba-Azul, representado pela figura de Joe Goldberg, em situação de iminente perigo presa à um castelo, neste caso, representado pela jaula de vidro onde se encontra em presa, inicia o dilema da situação de cárcere privado vivenciado pela personagem.

6.1 – Análise de diálogo (fala): a oratória como forma de romantizar a violência contra a mulher

Conforme o sentimento de medo vai se esvaindo da cena, uma música crescente de tensão se inicia, e Beck enfurecida inicia uma discussão acalorada com Joe que entra em cena à partir dos 3 minutos e 37 segundos do **episódio 10**.

O diálogo demarcado por expressões de raiva e revolta de Beck com Joe, utiliza recursos linguísticos de mediação para amenizar o impacto da violência sofrida pela personagem. À cada acusação afligida por Beck contra Joe, existe uma justificativa com base em cuidado e “amor” para os atos cometidos pelo personagem.

Tabela 14 – Análise do diálogo de Joe e Beck

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Guinevere Beck	3 min. 37 seg.	<i>“Você me bateu”.</i>
Joe Goldberg	3 min. 39 seg.	<i>“Desculpa, Beck. Desculpa. Eu só... Eu não queria ver você surtando”.</i>
Guinevere Beck	3 min. 47 seg	<i>“Joe, eu estou trancada em uma jaula de vidro”.</i>
Joe Goldberg	3 min. 49 seg.	<i>“Temporariamente”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

A discussão se estende, e Beck, amedrontada sobre qual seria seu futuro questiona Joe sobre quanto tempo ficaria presa.

Tabela 15 – Análise do diálogo de Joe e Beck

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Guinevere Beck	3 min. 51 seg.	<i>“Quanto tempo?”</i>
Joe Goldberg	3 min. 53 seg.	<i>“O que?”</i>
Guinevere Beck	3 min. 56 seg.	<i>“Quanto tempo você vai me deixar aqui dentro?”</i>
Joe Goldberg	4 min.	<i>“Sinceramente, não pensei tão à frente. Eu só... Só preciso saber se posso confiar em você, para ver a verdade”.</i>
Guinevere Beck	4 min. 13 seg.	<i>“Que verdade é essa?”</i>
Joe Goldberg	4 min. 15 seg.	<i>“Olha tudo que fiz por você”.</i>

Guinevere Beck	4 min. 18 seg.	“Até isso?”
Joe Goldberg	4 min. 20 seg.	“Até isso”.

Fonte: tabela elaborada pela autora

O episódio começa romantizando o cárcere privado ao insinuar que a medida tomada por Joe, seria uma forma do personagem proteger a amada Beck de suas próprias ações. Na cena, o cárcere é colocado como um ato “heroico”. Ainda na cena, a violência doméstica, demarcada pela fala de Beck ao afirmar que Joe a bateu, é minimizado como a forma de Joe falar que fez o que fez para proteger o relacionamento dos dois. Joe tenta defender seus atos, com base no amor sentido por ele, como justificativa.

Tabela 16 – Análise do diálogo de Joe

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	8 min. 40 seg.	<i>“Beck, eu te amo. Quando amamos alguém, fazemos qualquer coisa pela pessoa”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

O diálogo continua com Joe explicando como assassinou o ex-namorado de Beck, Benji e a sua amiga, Peach. Assustada, Beck implora para Joe não a machucar. Em um debate acalorado, Beck acusa Joe de ter matado sua ex-namorada.

Tabela 17 – Análise do diálogo entre Joe e Beck

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	9 min. 24 seg.	<i>“Nunca machucaria quem eu amo”.</i>
Guinevere Beck	9 min. 26 seg.	<i>“Fala isso para Candace, doente de merda”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

O **episódio 10**, intercala entre momentos de afeto e brigas do casal. Em outro momento do episódio, enquanto Beck aparece em cena dormindo, uma música instrumental leve e romântica toca ao fundo, enquanto Joe se aproxima da personagem e a cobre com um cobertor, deixando ao seu lado, uma máquina de escrever e folhas de papel para que Beck possa escrever enquanto estiver trancafiada. O apelo imagético, reflete como Joe enxerga suas próprias ações: como um ato de amor e cuidado. Beck, que acorda em seguida, se assusta ao notar a presença de Joe na jaula, e se levanta. Joe, em buscando suavizar o momento com o seguinte diálogo abaixo.

Tabela 18 – Análise do diálogo de Joe

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	10 min. 49 seg.	<i>“Aí. Eu trouxe o café da manhã”.</i>

Guinevere Beck	10 min. 53 seg.	<i>“Não sei porque, mas estar perto com um balde com meu xixi acabou com o meu apetite”.</i>
Joe Goldberg	10 min. 58 seg.	<i>“Esvaziei o balde. Caso tenha dúvidas do que posso fazer por amor”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

Após a fala de Joe, o silêncio se instala na sala de forma constrangedora, ocorre entreolhares. O silêncio utilizado como recurso sonoro na cena após a fala de Joe, reverbera o drama e a hipocrisia do momento. Para Alves (2012), o silêncio quando adotado em uma produção, pode ter valor reflexivo para a composição da cena.

SHUN (2008: 183) especifica que o silêncio pode ter também no universo audiovisual um valor sintático - onde é empregado como elemento separador entre dois eventos sonoros e indica que “em seguida, começará algo completamente diferente”; um valor naturalista – onde está de acordo com a diegese; e um valor dramático – geralmente usado para criar efeitos emocionais, como por exemplo, de suspense, tensão, perigo, angústia, medo, solidão, introspecção, etc.. Em meio Trilha Sonora: o cinema e seus sons a tantos sons, o silêncio encontra seu espaço na trilha sonora cinematográfica e também é um elemento importante. (Alves, 2012, p.94)

A cena quase cômica, é uma busca da produção seriada em trazer reflexão ao momento sobre as ações do personagem Joe. A série ao longo da sua narrativa, busca trazer essa reflexão ao espectador sobre quem de fato seria Joe Goldberg: herói ou vilão? Perigoso e obsessivo ou gentil e prestativo?

Dentro das perspectivas cinematográficas, é comum encontrarmos os termos herói e vilão. O herói está sempre atrelado à imagem do bem, sendo representado por um personagem de coragem e bravura, e que possui virtudes que no vilão, não encontramos. É um personagem que pensa no bem comum e age de maneira solidária com princípios éticos. São indivíduos raros pelas causas que assumem. Segundo Evangelista (1984), o heroísmo surge na Grécia antiga, ligado à imagem do sagrado.

De acordo com a mitologia grega, os heróis eram vistos como semideuses, figuras míticas que se destacavam por serem supostamente filhos dos deuses. Para os gregos, uma atitude baseada em um pensamento e lógica não egoísta era considerada sagrada, excedendo os limites das capacidades e dons humanos (Evangelista, 1984, p.1)

O vilão, em contrapartida, é mostrado como uma figura de personalidade forte, difícil e atrelada à imagem do mal. Entre as denominações conhecidas, nasce o que poderia ser considerado a junção dos dois termos: o anti-herói, quando os protagonistas tem atitudes dúbias, mas mantêm sedução e carisma que sustentam as narrativas de maneira contraditória.

No processo classificatório de personagens, o anti-herói surgiu como opção e tem sido tema de debates acalorados em fandoms e na academia. Sua figura tem origem na idade média, porém o termo é mais contemporâneo e as características deste personagem também foram se modificando ao longo do tempo (Evangelista, 1984, p. 2).

Para Vogler (2006, p.83), os anti-heróis se comportam de maneira parecida aos denominados heróis, no entanto, o cinismo, ou o que ele chama de “ferida qualquer”, é adicionado à personalidade do personagem como estratégia para explicar seus supostos modos de agir. São “heróis trágicos, figuras centrais de uma história, que não podem despertar ser admiráveis, nem despertar amor, e cujas ações podemos até deplorar [...]”.

A personalidade de Joe, moldada com base na imagem de anti-herói, podem ser observados em momentos específicos, como quando Joe se propõe em ajudar a senhora com suas bagagens, ou quando ajuda o seu vizinho, Paco, em lidar com o seu padrasto abusivo. No diálogo entre Joe e Beck aos 17 minutos e 05 segundos do episódio, é perceptível por meio da interação de falas entre os personagens a reflexão sobre a real personalidade do personagem, e o debate ao público sobre o heroísmo ou vilania de Joe.

Tabela 19 – Análise do diálogo de Joe e Guinevere Beck

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Guinevere Beck	17 min. 05 seg.	<i>“Você trancou sua namorada em uma jaula, tem um detetive bisbilhotando e se</i>

Guinevere Beck	17 min. 05 seg.	<i>preocupa com o filho da vizinha”.</i>
Joe Goldberg	17 min. 14 seg.	<i>“Eu sei. É muito idiota”.</i>
Guinevere Beck	17 min. 26 seg.	<i>“Não. Isso é fofo. Joe, eu sei que tem um coração bom aí, em algum lugar”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

Em um momento de reflexão, Beck se inspira à escrever. Em *voice-over*, a personagem narra os sentimentos internos vivenciados por ela e os pensamentos mais profundos sobre a situação, deixando transparecer o medo de contrariar Joe.

Tabela 20 – Análise do diálogo de Beck em *voice-over*

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Guinevere Beck	22 min. 20 seg.	<i>“Então, quando você pensava que poderia desaparecer, ele te viu. E você sabia, no fundo, que era bom demais para ser verdade, mas se permitiu ser arrebatada, porque ele foi o primeiro forte o suficiente para levá-la. Agora, em seu castelo, você entende que o príncipe encantado e o Barba-Azul, são o mesmo homem. E você só vai ter um final feliz se</i>

Guinevere Beck	22 min. 20 seg.	<i>amar os dois. Você não queria isso? Ser amada? Você não queria que ele a coroaasse? Você não pediu isso? Você não pediu isso? Você não pediu isso? Então diz que consegue viver assim. Diz que o ama. Diz obrigada. Diz qualquer coisa, menos a verdade. E se você não puder amá-lo também?"</i>
----------------	-----------------	---

Fonte: tabela elaborada pela autora

O diálogo interno de Beck, remete o momento de angústia e medo vivenciado pela personagem como uma vítima de Joe. Os sentimentos que transparecem nas falas, ao serem analisadas, mostra como Beck se sente dividida entre amar o agressor e odiar a agressão. A série busca uma reflexão sobre como uma vítima de violência doméstica, enxerga o ser amado diante das agressões sofridas por ele. Além disso, Beck que se questiona como deve agir com Joe, remonta o momento de dúvida de como a vítima deve agir em circunstâncias como as da personagem.

Após escrever seus pensamentos, Joe chega na cena, e Beck entrega seu manuscrito para o personagem. Como meio de se proteger, a personagem simula entender as motivações de Joe. Beck, que finge ter perdoado Joe, insinua uma reconciliação entre os dois, pedindo em sequência um beijo ao personagem de Penn Badgley. Joe, logo entra na jaula onde a personagem está.

Aos 39 minutos e 10 segundos, os dois se beijam, então, Joe, em um breve momento de lucidez, abre os olhos e desconfia do comportamento da sua ex-namorada. Ao olhar em direção ao teclado da máquina de escrever, percebe que falta uma tecla. Nesse momento, Beck crava a tecla na costela de Joe, que cai de dor. Beck fecha a jaula e mais uma discussão acalorada começa.

Tabela 21 – Análise do diálogo entre Joe e Beck

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Guinevere Beck	40 min. 50 seg.	<i>“Sabe o que eu acho? Eu acho que tudo foi só uma desculpa. Uma desculpa que justifique invadir a vida de meninas e violar para caralho a vida delas. Eu acho que você ama o poder. Você ama”.</i>
Joe Goldberg	41 min. 02 seg.	<i>“Não, não é isso”.</i>
Guinevere Beck	41 min. 04 seg.	<i>“Eu acho que é isso”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

Após a discussão, Beck tenta sair da sala, mas percebe que o portão exterior está fechado. Em pânico, Beck volta para buscar a chave que havia ficado a jaula, onde prendeu Joe. Chegando ao local, a personagem então se depara com a jaula vazia. Joe havia escapado. Então, ela se vira e se depara com Joe que afirma que não queria que fosse daquela forma.

Tabela 22 – Análise do diálogo entre Joe e Guinevere Beck

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	42 min. 50 seg.	<i>“Eu não queria que fosse assim”.</i>

Guinevere Beck	42 min. 53 seg.	<i>“Eu sei, eu sei. Só... Me coloca de volta lá”.</i>
----------------	-----------------	---

Fonte: tabela elaborada pela autora

Em silêncio, Joe a observa. Então, Beck corre em fuga, mas Joe a persegue e o embate físico começa. Beck acerta Joe com um martelo no rosto, que cai desacordado. Cuidadosamente, Beck pega as chaves do bolso dele e vai em direção à porta, mas não consegue destrancá-la. Joe, aparece aos 43 min e 41 segundos, e agarra a cabeça de Beck, que grita. O episódio, corta a cena e apresenta uma tela preta, uma metáfora usada pela série para trazer suspense e drama ao episódio. A cena à seguir, se passa na livraria onde Joe gerencia. Em plano detalhe, são mostrados os livros de Beck à venda, e uma conversa do vendedor de livros, Ethan e uma cliente onde o nome não é citada na cena, é ouvida.

Tabela 23 – Análise do diálogo de Ethan e cliente

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Ethan	43 min. 54 seg.	<i>“Estão vendendo que é uma beleza”.</i>
Cliente	43 min. 56 seg.	<i>“Ela trabalhava aqui?”</i>
Ethan	43 min. 58 seg.	<i>“É. Eu conhecia bem ela”.</i>
Cliente	44 min.	<i>“Sinto muito. Foi muito trágico”.</i>

Ethan	44 min. 02 seg.	<i>“É estranho alguém morrer e você literalmente, não parar de ver essa pessoa no jornal”.</i>
-------	-----------------	--

Fonte: tabela elaborada pela autora

O diálogo entre Ethan e a cliente confirmam que de fato, Beck havia falecido. O contexto se confirma, ao Joe entrar em voice-over explicando um salto temporal de quatro meses. Nas produções audiovisuais, o salto temporal é utilizado para dar linearidade da narrativa, resgatando fatos e ações da história. É o que afirma Barbizan (2010).

Conforme Aumont (2003), esses saltos temporais são criações do cinema russo da década de 20 e não se restringiam ao resgate de ações. Desde cedo eram 43 usados e compreendidos pelos espectadores saltos posteriores, para o futuro, das ações, os flash-forward. Desta forma existiam três categorias temporais na montagem: a simultaneidade, o salto (para o passado ou para o futuro) ou a indiferença temporal. É como indiferença temporal que pode ser entendido o hiato temporal da sequência da escadaria em Encouraçado Potenkin. (Barbizan, 2010, p.64)

6.2. Análise de trilha sonora (som): a contribuição da trilha sonora para a romantização do feminicídio no episódio

O **episódio 10**, é marcado pelo assassinato de Guinevere Beck. O salto temporal de quatro meses que a produção da série optou trabalhar, busca refletir como Joe estaria após matar Beck. De acordo com o pensamento de Barbizan (2010), o salto para o futuro utilizado no episódio é um recurso imagético para resgatar ações passadas que insiram sentido e contexto à narrativa.

Durante o salto, ouvimos Joe narrar, enquanto a música country, *“I need my girl”* da banda de Indie-rock, *The National*, toca ao fundo. Explorando vulnerabilidade e dependência emocional, a melodia triste da canção, sugere o sentimento de necessidade da pessoa amada. O refrão, o cantor repetem, *“I need my girl”*, que traduzido do inglês para o português, entendemos como “preciso da minha garota”. A canção, seria uma reflexão sobre o possível arrependimento de Joe por ter tirado a vida da sua amada, Beck. A tradução do trecho inicial da música para o português, remete à busca do autoconvencimento do compositor sobre se enxergar como uma pessoa boa e que mantém os “pés no chão”, que mesmo diante dos elogios, se sente

mal com ele mesmo. O trecho reflete a imagem que Joe alimenta de si após ter assassinado Beck.

*“I am good, I am grounded
Davy says that I look taller
I can't get my head around it
I keep feeling smaller and smaller
I need my girl
I need my girl...”*

Em *voice-over*, Joe narra a falta que Beck faz, mostrando a necessidade impressa pela música do *The National*. Ao decorrer do diálogo, o personagem tenta se convencer da quantidade de coisas pelo bem de Beck durante quatro meses que se passaram desde sua morte, mas que não se sente bem pela forma como fez. Imagens de Joe no carro são exibidas. Em seguida, Joe aparece com uma pá ao lado do corpo de Beck enrolado em um pano e fitas isolantes, mostrando que existe uma deturpação na forma que Joe enxerga suas próprias ações. Na cena, Joe estava prestes à enterrar o corpo de Beck, enquanto continua narrando.

A cena é uma composição de sentidos. A imagem de Joe enterrando sua ex-namorada assassinada por ele, enquanto narra a quantidade de coisas boas que fez por ela, e a escolha da trilha sonora adicionada as falas de Joe, dialoga com tentativa do personagem se convencer que é uma boa pessoa apesar das suas atitudes ruins.

Tabela 24 – Análise do diálogo de Joe em voice-over

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	44 min. 05 seg.	<i>“Você era mesmo, Beck. Sinto sua falta. Muito. Foram quatro meses estranhos. Tive que fazer muito por você no fim”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

6.3 – Análise de imagem: a representação do medo, angústia e da morte na ficção

O debate entre os personagens ao decorrer da narrativa do **episódio 10**, se estende para além do diálogo, sendo imageticamente representado no episódio. A cena, que busca intercalar entre momentos de violência e cuidado de Joe, mostra um momento íntimo simulando o toque entre os personagens através da vidraça da jaula. O toque das mãos pode ser visto como uma reflexão do distanciamento físico e emocional vivenciados por Joe e Beck.

A produção, também buscou trabalhar os sentimentos vivenciados pelos personagens por meio da manipulação de luz. A psicologia das cores, afirma que os nossos sentimentos estão ligados a cores. Dito isso, a cena que adota uma estética em tons frios de cinza e azul melancólico, buscam refletir a angústia e o medo, enfrentados pela personagem Beck. Em contrapartida, para evocar os sentimentos de ternura e paixão, na cena em que Joe vê Beck dormindo na jaula, e cobre a personagem com um cobertor, vemos a mudança na iluminação do ambiente, que adota os mesmos tons quentes que a série utiliza ao longo da primeira temporada para demarcar os momentos de encontro e paixão entre os personagens.

As ondas magnéticas (luz) atingem o olho humano em diferentes sentidos, influenciando a percepção. Na retina, elas são convertidas para impulsos elétricos que passam para o hipotálamo, a parte do cérebro que governa as harmonias e o sistema endócrino. A cor gera significado quando é introduzida propositadamente numa obra de criação artística visual, existe um conjunto de cores básicas (10 no sistema generalizado) que apresentam propriedades psicológicas universais, dependendo da combinação de cores, cada uma delas afeta positivamente ou negativamente o espectador. (Ramos, 2014, p.18)

Para Ramos (2014), o azul, no sentido positivo está diretamente ligado ao intelecto, a lógica e a reflexão. Na cena, Beck está presa em uma jaula de vidro onde Joe guarda os livros mais valiosos da loja onde gerencia, o que dialoga indiretamente com a cena. No sentido negativo, o autor afirma que a cor azul representa crueldade e frieza, correspondendo à situação de cárcere privado e violência sofrida por Beck. Ramos (2014), também afirma que o cinza é ligado ao sentimento de falta de confiança e depressão. A quebra de confiança no homem que Beck amava, e o sentimento de tristeza sentidos pela personagem, são evocados por meio do sistema de cores da cena.

Imagem 10 – Joe e Beck se tocam através da jaula de vidro (Ep. 10 - 4 min. 51 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

Imagem 11 – Joe cobre Beck com um cobertor (Ep. 10 - 10 min. 22 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

Avançando a narrativa para o desfecho final da temporada, durante o salto temporal que acontece no episódio final, acontece uma *reprise* dos acontecimentos passados ao longo dos quatro meses que se passaram. Na volta ao passado, imagens sobre os últimos acontecimentos são mostrados no episódio. Em uma análise, nota-se a representatividade do feminicídio se desenvolver à partir dos 44 minutos e 30 segundos do **episódio 10**. A cena, mostra o que seria o corpo de Beck envolto em um

lençol, amarrado por fitas adesivas. Ao lado do seu corpo, Joe segura uma pá, propondo a ocultação do cadáver da personagem.

Utilizando o mesmo recurso de iluminação presente nas cenas que envolvem tensão e medo ao longo dos episódios aqui analisados, a cena acontece na parte da noite buscando intensificar a aflição do momento. A produção fotográfica da série, optou por mostrar a imagem do corpo de Beck em plano fechado, remontando uma maior aproximação do público com a cena representada.

A imagem (fotografia) de acordo com o ângulo e iluminação utilizada, podem despertar uma diversidade de emoções. A utilização da luz certa, é capaz de expressar leveza, tranquilidade e alegria em uma imagem, como também, pode imprimir pesar, tristeza ou medo. O uso dos ângulos (enquadramento), são necessários para determinar como a produção deseja que o espectador precisa enxergar à imagem. Assim, como planos fechados (*close-up*), geram maior proximidade espectador e cena, os planos abertos podem ser usados para gerar distanciamento do acontecimento ou maior campo de visão da cena.

As imagens carregam em si uma psicanálise em defesa contra o tempo. São consideradas mágicas, pois de uma certa maneira “congelam” a morte de um ser o transformando em eterno. Esta evolução permitiu uma necessidade indomável de desgarrar o tempo permitindo se recordar daquele que não mais existe (BAZIN, 1958). São representação do real que podem ser alteradas pelo modo como a construímos, não somente como percebemos essa realidade, mas de que maneira a queremos transmitir. Para Flusser (1985) a imaginação é a capacidade de traduzir uma imagem, ou seja, a intencionalizamos antes mesmo de captar a imagem pelo nosso próprio conhecimento cultural e social. O nosso olhar determina o que iremos significar ao interlocutor e ele as revelam em processo de situações em cenas. (Gaffuri, 2016, p.2)

Imagem 12 – O feminicídio implícito em uma imagem (Ep. 10 - 44 min. 30 seg.)



Fonte: reprodução de tela Netflix

A cena é um momento de introspecção que busca levar ao espectador maior proximidade e empatia com a representação da morte. Além disso, ainda falando sobre gerar proximidade, a cena é uma reflexão de que a ficção representada, não é um cenário distante da realidade, fazendo com que o espectador se sinta representado de certa forma pela imagem assistida.

Para finalizar o episódio, Joe, que narra os acontecimentos de forma deturpada em *voice-over*, ao enterrar o corpo de Beck, conclui seu diálogo uma fala controversa, que transmite sentimento de repulsa e revolta quando aliada ao recurso de imagem.

Tabela 25 – Análise do diálogo de Joe em voice-over

Episódio 10		
Personagem	Minuto	Diálogo
Joe Goldberg	45 min. 40 seg.	<i>“No fim das contas, você não pôde me amar. Estou em paz com isso, agora. Porque eu te amei da melhor forma que podia. Eu te dei o que você queria. Me sinto bem com isso”.</i>

Fonte: tabela elaborada pela autora

10. CONCLUSÃO

Com base nas reflexões apresentadas neste trabalho, ao analisar a estratégia narrativa adotada pela produção da série *You* (2018), é possível concluir que o *storytelling* da série incorpora, de maneira implícita, elementos visuais e sonoros que contribuem para representar o feminicídio de forma romantizada. Ao observar a maneira como o crime de feminicídio foi tratado na produção, molda o personagem, Joe Goldberg; um assassino, como um "anti-herói" e, ao mesmo tempo, minimiza e justifica o crime, utilizando o "amor" como argumento para a prática da violência.

Ao considerar a formação do sistema televisivo, que se constrói a partir de elementos de imagem, som e fala, e ao analisar esses componentes na produção seriada sob as dimensões de imagem, trilha sonora e diálogo, podemos concluir que a série faz uso de recursos linguísticos, visuais e sonoros para construir uma narrativa que molda a percepção do espectador sobre o feminicídio. Através de uma combinação desses elementos, a série poetiza o crime e heroifica o assassino, suavizando e romantizando a violência. Isso se alinha ao que Oliveira (2016, p. 3) aponta como a criação de um ideal de personagens e ações desejáveis, onde o assassinato se torna parte de uma trama mais profunda e emocional, distorcendo a realidade do crime e influenciando a maneira como o público o percebe.

Diante do exposto ao longo deste trabalho, percebemos que a produtora de conteúdos fílmicos e seriados, *Netflix*, recorre a um olhar romantizado sobre a narrativa, buscando representar o feminicídio como um "ato heroico" e apaixonado. Esse fato, reflete uma negligência com a forma de produção e distribuição conteúdos, e uma despreocupação acerca do impacto causado pela produção no público, sendo inerente a receptividade do conteúdo produzido.

O apelo imagético e linguístico na abordagem de temáticas sensíveis representa um desafio significativo, pois a forma como o público consome o conteúdo tem um impacto direto na sua perspectiva, influenciando tanto sua opinião quanto seu comportamento. Na série, a humanização do personagem Joe Goldberg e a representação heroificada do protagonista, criam uma narrativa onde suas qualidades e defeitos, incluindo o fato de ser capaz de matar a mulher que ama, são destacados de maneira a gerar empatia e identificação por parte do público. O tratamento visualmente atraente das cenas de agressão, cárcere e violência psicológica, aliado à banalização da morte, exemplifica a imprudência no modo como o conteúdo é apresentado. Esse embelezamento de situações violentas e traumáticas não só

distorce a gravidade dos temas abordados, mas também ignora as potenciais consequências de normalizar tais comportamentos, o que pode influenciar de forma negativa a recepção e interpretação do público sobre a violência retratada

A busca por altos níveis de audiência, demonstram uma falta de preocupação sobre como os conteúdos são levados ao espectador e o impacto causado por essas produções. É perceptível que a busca pelo alcance de público, tornaram as produtoras insensíveis à produção e distribuição de conteúdos, deixando por vezes, que a ética e o impacto informativo fiquem em segundo plano.

Considerando que o consumo de produções audiovisuais e noticiosas está sujeito a interpretações, a maneira como esses conteúdos são retratados, relatados e representados desempenha um papel crucial na formação de opiniões e na modelagem do comportamento do público em relação a determinados temas. As imagens, por sua vez, carregam não apenas um significado visual, mas também um peso ético, influenciando a percepção e a compreensão do espectador. Dessa forma, a maneira como a realidade é representada e noticiada torna-se uma questão de grande relevância social. As produtoras de conteúdos, tanto de entretenimento quanto informativos, devem se conscientizar acerca da responsabilidade que carregam como formadoras de opinião, e considerar os impactos dessas representações, reconhecendo o poder de suas escolhas narrativas e a capacidade de influenciar atitudes, crenças e comportamentos.

As imagens contemporâneas também podem comportar uma ética. O desafio está em como mostrar o invisível na era da sobre-exposição, no mundo dominado pelo clichê. A resposta está em mostrar o invisível através de imagens que restituam um pouco do real, imagens que sejam capazes de restituir o drama das existências individuais e das grandes paisagens; Ir além da assepsia das imagens computadorizadas, que nada mostram, e dos instantâneos cruentos que, mostrando em excesso, banalizam a violência pela obscenidade. (Peixoto, 1992, p.1)

Por fim, concluímos que é de extrema importância o estudo sobre a representatividade do real em ficções seriadas e a relevância do audiovisual, para o debate ético sobre temáticas sensíveis, frequentemente negadas pelas mídias mais formais. Além disso, é essencial questionar a responsabilidade das produtoras na produção, forma de distribuição e no consumo desses conteúdos, salientando que o compromisso com o impacto da produção deve estar acima dos níveis do alcance de público.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO, Claudia Rosa et al. As plataformas de streaming e seu impacto no comportamento do consumidor. *Revista GEMInIS*, v. 12, n. 1, p. 227-246, 2021.

ALVES, Bernardo Marquez. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. *Novos olhares*, p. 90-95, 2012.

ALVES, Leange Severo. A linguagem da televisão. *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, v. 4, n. 13, p. 377-381, 1983.

ANDRÉ, Marli. O que é um estudo de caso qualitativo em educação. *Revista da FAAEBA: Educação e Contemporaneidade*, p. 95-103, 2013.

ARANTES, Aldinéia Cardoso. O estatuto do anti-herói: estudo da origem e representação, em análise crítica do *Satyricon*, de Petrônio e *Dom Quixote*, de Cervantes. 2008.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BECKER, Beatriz. Uma historiografia das narrativas jornalísticas audiovisuais: diálogos possíveis entre mídia e educação. *Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia*, v. 2, n. 4, 2014.

BARBIZAN, Silvio Nestor et al. *Tempo e montagem: do cinema ao imaginário e do imaginário ao cinema*. 2010.

BORGES, Amanda Barbosa. *A importância da trilha sonora na composição emocional dos filmes*. 2013.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República. *Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília: Secom, 2014b. Disponível em: https://www.gov.br/secom/pt-br/aceso-a-informacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-2013-a-2018/livro-pesquisa-brasileira-de-midia_internet.pdf/view.pdf. Acesso em: 02 nov. 2024.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação filmica*. 1993. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Acesso em: 05 ago. 2024.

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: a sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

COSTA, Clarice M. *Musicoterapia*. Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: <http://www.biblioteca-da-musicoterapia.com/biblioteca/arquivos/artigo//1993-Clarice-Moura-Costa-musicoterapia.pdf>. Acesso em: 13 maio 2013.

D'ANDRÉA, Carlos Frederico de Brito. Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos. 2020. DE CAMPOS, Carmen Hein. Feminicídio no Brasil: uma análise crítico-feminista. *Sistema Penal & Violência*, v. 7, n. 1, p. 103-115, 2015.

DE OLIVEIRA, Kezi Santos; FERREIRA, Carolin Overhoff. O impacto da fotografia cinematográfica: análise do filme *Birdie* de Heloísa Passos.

EVANGELISTA, Raquel Lobão. Características estéticas de séries norte americanas: identificação e afeição a anti-heróis. FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GAFFURI, Carolina Vanelli; GOMES ZANETTI, Rogério. *A Linguagem Fotográfica no Cinema*. 2016.

GOMES, Mariana de Souza. *Aperte o play: você no controle: uma análise da Netflix*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação-Habilitação em Publicidade e Propaganda)-Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

JOST, François. Les séries américaines comme symptôme//As séries americanas como sintoma. *Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura*, v. 10, n. 1, p. 194-206, 2012.

LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela. Por los derechos humanos de las mujeres: la Ley General de Acceso de las Mujeres a una vida libre de violencia. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, v. XLIX, n. 200, p. 143-165, maio-ago, 2007. Disponível online: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42120009>. Acesso em: 12 out. 2024.

MATTOS, Sérgio. *A história da TV Brasileira* (4ª edição). Editora Vozes, 2002.

MALCHER, Maria Ataíde. Gênero ficcional televisivo: instância mediadora da comunicação massiva. *Anais do Intercom*, p. 240, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação: como extensões do homem*. Editora Cultrix, 1974.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *Guerra e paz na aldeia global*. Tradução de Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Record, 1971.

MENDES, Eduardo Santos. Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica. *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 33, n. 26, p. 187-224, 2006.

MINTZ, André Goes. *Mediatização e plataformização: aproximações*. *Novos Olhares*, v. 8, n. 2, p. 98-109, 2019.

MITTELL, Jason. *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. *Matrizes*, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012.

OLIVEIRA, FMA al et al. Romantização do relacionamento abusivo, uma violência silenciosa: a ineficácia da Lei Maria da Penha. Anais do IX Encontro de Pesquisa e Extensão da Faculdade Luciano Feijão [Internet], p. 1-14, 2016.

PALACIOS, Fernando; TERENCEZZO, Martha. O guia completo do Storytelling. Alta Books Editora, 2016.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira. A pesquisa narrativa: uma introdução. Revista brasileira de linguística aplicada, v. 8, p. 261-266, 2008.

PATTON, Michael Quinn. Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice. Sage publications, 2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. Ética. São Paulo: Companhia das Letras, p. 301-320, 1992.

POLLARI–POLLARI, Carolina Valentine Magalhães; DE INTERIORES, Design. Análise da iluminação de filmes de Alfred Hitchcock.

RAMOS, João Pedro Camoesas. O significado da cor no cinema. 2014. Tese de Doutorado.

RAMOS, Marina Feldhues. Entre cinema e fotografia: contrações e dilatações do tempo no filme Na Ventania Between film and photography: contractions and time dilations in the film Na Ventania.

RIOS, Riverson; SOUZA, Sabrina Teixeira de. O Storytelling como Ferramenta do Webjornalismo. In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, PR. 2017.

ROBERTS, Julie. As identidades nas narrativas transmediáticas. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2014.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Romantismo e classicismo. O romantismo, v. 2, 1978.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. Ciência da informação, v. 36, p. 67-76, 2007.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. Galaxia (São Paulo), v. 14, p. 241-252, 2014.

TEIXEIRA, Elisabete Pinto. Influência da televisão no telespectador: os meios de comunicação social como formadores da opinião pública. 2013. Dissertação de Mestrado. Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro (Portugal).

VALLE, Cléa Fernandes Ramos; TELLES, Verônica. O mito do conceito de herói. Revista eletrônica do ISAT, n. 2, p. 1-6, 2014.

VOGLER, Christopher. A Jornada do Escritor: escrituras míticas para escritores.
Trad. Ana Maria Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.