

# O MELODRAMA VIROU GLOBAL? PRÁTICAS DE PRODUÇÃO E DE CIRCULAÇÃO DA SÉRIE NETFLIX COISA MAIS LINDA

DID MELODRAMA TURN GLOBAL? PRODUCTION'S PRACTICES AND  
CIRCULATION OF THE NETFLIX SERIE COISA MAIS LINDA

*EL MELODRAMA SE VOLVIÓ GLOBAL? PRÁCTICAS DE PRODUCCIÓN  
Y DE CIRCULACIÓN DE LA SERIE NETFLIX COSA MÁS LINDA*

## Simone Maria Rocha

■ Docente da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Seus trabalhos mais importantes são: O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural (Insular, 2016) e Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas (Insular, 2019).

■ Email: rochasimonemaria@gmail.com

## Marcos Vinicius Meigre e Silva

■ Doutorando na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

■ Email: marcosmeigre@hotmail.com

## Gabriela Arcas Vieira

■ Graduada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

■ Email: gaarcas@hotmail.com



## RESUMO

Este artigo discute como a série original Netflix *Coisa Mais Linda* (2019) adotou recursos melodramáticos para tematizar dramas contemporâneos por reconhecimento e questões sociais ligadas a construção de subjetividade em um mundo global. Tomando por base teórica o melodrama e suas marcas singulares latinas e pontuando aspectos sobre circulação, distribuição e consumo de conteúdos audiovisuais em escala global, a metodologia empregada alia um estudo de caso à análise da televisualidade e identifica elementos estilísticos na série que buscaram dar a ver temas universalizáveis, a partir de marcas locais.

PALAVRAS-CHAVE: MELODRAMA; GLOBALIZAÇÃO; TELEVISUALIDADE; FICÇÃO.

## ABSTRACT

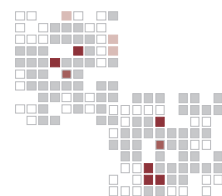
This article discusses how the original Netflix series *Coisa Mais Linda* (2019) adopted melodramatic resources to thematize contemporary dramas for recognition and social issues linked to the construction of subjectivity in a global world. Taking as theoretical basis the melodrama and its unique latin marks and punctuating aspects of circulation, distribution and consumption of audiovisual content on a global scale, the methodology used combines a case study to the analysis of televisuality and identifies stylistic elements in the series that sought to show universalizable themes from local marks.

KEYWORDS: MELODRAMA; GLOBALIZATION; TELEVISUALITY; FICTION.

## RESUMEN

Este artículo analiza cómo la serie original Netflix *Coisa Mais Linda* (2019) adoptó recursos melodramáticos para tematizar dramas contemporáneos para el reconocimiento y los problemas sociales vinculados a la construcción de la subjetividad en un mundo global. Tomando la base teórica del melodrama y sus marcas latinas únicas y los aspectos puntuantes de circulación, distribución y consumo de contenido audiovisual a escala global, la metodología utilizada combina un estudio de caso con el análisis de la televisión e identifica elementos estilísticos en la serie que pretendía mostrar temas universalizables de marcas locales.

PALABRAS-CLAVE: MELODRAMA; GLOBALIZACIÓN; TELEVISUALIDAD; FICCION.



## 1. Introdução

A ficção televisiva encontra-se em um novo modelo cultural em escala internacional e nacional. Na América Latina, cenário em que tal produção gozava de uma hegemonia estável, mudanças começaram a surgir a partir da expansão do *streaming*, em 2011. Atualmente, são inegáveis as transformações que gêneros e formatos ficcionais vêm sofrendo no contexto marcado por mídias interconectadas e por novas formas de produção, circulação e consumo desses produtos.

Atento a tal conjuntura, este artigo pretende desenvolver uma investigação em torno das atuais dinâmicas na produção audiovisual, especificamente no que diz respeito à presença estruturadora do melodrama em narrativas ficcionais que compõem o ecossistema midiático atual. Argumentamos que plataformas de *streaming* podem ser consideradas como novos fenômenos de circulação das formas, das narrativas e da estética melodramática, promovendo distinções, adaptações e pontos de contato entre o melodrama latino-americano e o global. As questões que movem essa investigação são: quais os aspectos, as transformações e permanências que sustentam o melodrama como vértebra de nossas produções audiovisuais ficcionais, incluindo as produzidas para as plataformas de *streaming*? Qual é a potência de relatos melodramáticos em um mundo global para a visualidade de dramas contemporâneos por reconhecimento?

Através de um estudo de caso (Canclíni, 2003) apoiado na análise da televisualidade (Rocha, 2019) e em algumas notas sobre a produção, circulação e consumo, exploraremos como o melodrama foi adotado na série original *Netflix Coisa Mais Linda* (2019) para tematizar dramas contemporâneos por reconhecimento e questões sociais relacionadas à construção de subjetividade e reconhecimento em um mundo global.

## 2. *Coisa Mais Linda*, melodrama e dramas contemporâneos por reconhecimento

A centralidade do melodrama na América Latina acumula uma longa tradição acadêmica (Martín-Barbero, 1992; Hernlinghaus, 2002). Considerado por Hermann Hernlinghaus como “uma matriz da imaginação teatral e narrativa que ajuda a produzir sentido em meio às experiências cotidianas de indivíduos e grupos diversos” (2002, p. 23), uma matriz cultural anacrônica que vem tanto das relações familiares e suas fidelidades primordiais quanto do excesso, o melodrama foi utilizado em diversos contextos de nossas urbes modernas e condensou, paradoxalmente, o drama do novo anonimato e da proletarização. As reflexões que o definem como um espetáculo total (Martín-Barbero, 2008) e como razão intermidial ou imaginário heterogêneo (Hernlinghaus, 2002) destacam sua versatilidade de atravessar diferentes gêneros e meios de comunicação, de adaptar-se a diferentes formatos e tecnologias, de conectar-se com matrizes culturais e questões sociais, de gerar novas pontes conceituais.

Um elemento crucial de tais narrativas está no que Martín-Barbero denominou como “drama por reconhecimento”. Questionando sobre a presença mutante do melodramático - no tango, na imprensa sensacionalista, no rádio, no cinema mexicano, nas telenovelas - Martín-Barbero (1992, p. 28) problematiza o reconhecimento daquela “outra sociabilidade” que nunca deixa de emergir de um “des-conhecimento do contrato social”. Essa busca por saber quem somos, quem fomos, pela decifração de um reconhecimento, de uma identidade, converteu-se em um ponto-chave da identificação do melodrama como uma unidade latino-americana, cujas regras de funcionamento em nossa Região o consolidou como o gênero de maior expressão.

Atualmente, o melodrama parece superar essas fronteiras nacionais, tornar-se parte das

estratégias do mercado audiovisual latino-americano frente aos desafios da televisão global e ampliar consigo as possibilidades de tematizar novos dramas por reconhecimento que alcançam uma cultura transnacional. É o que pode ser visto em *Coisa Mais Linda*: ambientada no Rio de Janeiro dos anos de 1950, a série traz o protagonismo de personagens femininas para tratar da vida de algumas mulheres que lutam para se libertarem de imposições sociais. A produção apresenta como arco narrativo principal a história da personagem Malu (Maria Casadevall), paulista, de família rica e que, como toda heroína, enfrenta muitas dificuldades. Após ser roubada e abandonada pelo marido que, segundo ela “sumiu. E levou todo o meu dinheiro junto com ele”, Malu decide abrir um clube de música no Rio, contra a vontade de seu pai. Com uma retórica e uma estética baseadas no exagero, a série adota características-chave do melodrama e transforma momentos como esse do abandono no ponto inicial da saga da mocinha em busca da realização de seus sonhos e da felicidade.

A exploração de dramas familiares e cotidianos acontece no desenrolar de outras três tramas. A primeira é a de Ligia (Fernanda Vasconcellos), amiga antiga de Malu, que sonha em ser cantora e é vítima de vários abusos de seu marido que a proíbe de cantar. A segunda trama é a de Adélia (Pathy Dejesus), outra amiga da protagonista, negra, pobre, mãe solteira, moradora de um morro do Rio de Janeiro e é constantemente humilhada pelas pessoas ao seu redor. Por fim, há Thereza (Mel Lisboa), considerada a personagem mais moderna da história, que trabalha em uma revista feminina, mantém um relacionamento aberto com o marido e manifesta seus ideais de igualdade social. Estes e os outros arcos narrativos se cruzam, desdobrando-se em histórias de sofrimento, amor e quase sempre na benevolente mensagem da superação.

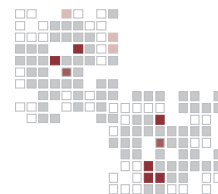
### 3. Opções metodológicas para a compreensão do melodrama em um mundo global

Assumimos *Coisa Mais Linda* como um estudo de caso (Canclíni, 2003) para o desenvolvimento da análise da televisualidade (Rocha, 2019) e da circulação a fim de evidenciar em que medida o melodrama foi adotado para tematizar dramas contemporâneos por reconhecimento e questões sociais relacionadas à construção de subjetividade e reconhecimento em um mundo global.

Néstor García Canclíni (2003) argumenta que um dos aspectos teóricos menos trabalhados no fenômeno da globalização é justamente sua dimensão cultural. Segundo o autor, para que se possa alcançar um entendimento pleno do que significa esse fenômeno, é preciso que a globalização assuma sua “responsabilidade sobre a cultura” e inclua “o papel das pessoas” (p. 58). Canclíni propõe que comecemos a tratar o tema a partir de duas possibilidades explicativas: as metáforas e as narrativas.

Considerar o tema a partir do imaginário, das metáforas e das narrativas produz conhecimento na medida em que eles tentam captar aquilo que se torna fugidio na desordem global e contribuem para que pensemos mudanças teóricas necessárias nas noções habituais de cultura e globalização. Nesse sentido, advogamos pelo fato de que a imaginação e a narrativa melodramática, à medida em que são tomadas como base para o desenvolvimento do enredo de *Coisa Mais Linda*, contribuem para abordar o que consideramos “dramas contemporâneos por reconhecimento”. Como afirma Canclíni:

*Procuró que os casos sejam exemplares ou estratégicos em função de sua capacidade de desafiar as conceituações preconcebidas sobre a globalização e a interculturalidade (...). Interessam-me os estudos de caso porque ajudam a recriar esses modos de pensar e, ao mesmo*



*tempo, permitem configurar novas leituras – a partir do trabalho teórico – sobre os materiais empíricos* (Canclíni, 2003, p. 53-54).

### 3.1 Análise da televisualidade

A análise da televisualidade (Rocha, 2019) está centrada na articulação do conceito de visualidade (Mitchell, 2009) com o modelo da análise do estilo televisivo (Butler, 2010). Autores como William John Thomas Mitchell (2009) e José Luis Brea (2005) referem-se à visualidade como sendo o entendimento das manifestações históricas distintas de toda experiência visual e corresponde ao registro no qual a imagem e o significado visual operam (Knauss, 2006).

Captar essa visualidade a partir da experiência visual cotidiana requer que se estude a interação entre representações visuais e verbais através do que Mitchell denominou como composto imagem/texto e demanda a adoção de uma metodologia de pesquisa que torne acessível este composto. Esse tem sido um desafio relevante na condução das análises que se propõem a investigar conteúdos televisuais, como defendemos ser o caso de *Coisa Mais Linda*. A série se apoia em alguns pilares clássicos do modelo de narrativas melodramáticas instituído pela televisão, como o final instigante de cada capítulo, a causa pendente ao longo de toda a obra e o uso intenso de trilha sonora. Ademais, a escalação de *casting* de atores nacionalmente conhecidos por atuarem na maior emissora de televisão aberta do país, a recorrência de uma estilística bem próxima à praticada em consagradas produções televisivas viabilizaram a adoção da análise do estilo televisivo (Butler, 2010; Rocha, 2016) como operação metodológica.

Convocamos a análise do estilo entendendo-a como qualquer padrão técnico de imagem/som que exerce uma função dentro do texto. Para Jeremy Butler, o estilo televisivo existe e deixa mar-

cas nos textos, ajudando-nos a compreender que a televisão tem operações próprias e é capaz de reelaborar seus padrões e processos produtivos, em dado contexto. Segundo Butler, “estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através da qual os seus significados são comunicados” (2010, p. 15).

O estilo pode ser visto como a manifestação física do tema e da narrativa e esses elementos estão sempre situados culturalmente. Por isso, Butler interroga o poder significativo do som e da imagem na TV. Esse entendimento de estilo e sua proposta metodológica abrem a representação visual ao que Mitchell chama de entendimento pós-linguístico de uma imagem. O nível de observação exigido por uma análise formal desperta a atenção do pesquisador para certos modos de mostrar, cujas especificidades vão além das escolhas formais. Para Mitchell, o objetivo de compreender a relação imagem/texto é perguntar-se sobre:

*Qual pode ser a função de formas específicas de heterogeneidade. Tanto as questões formais e as funcionais requerem respostas históricas: elas não estão predeterminadas por qualquer ciência universal dos signos e sua relação com um “conceito de período” histórico é discutível* (Mitchell, 2009b, p. 93 – grifos nossos – tradução nossa)<sup>1</sup>.

Em seu empreendimento analítico, Butler apresenta quatro dimensões de análise: 1) a descritiva, que abre o produto à análise; 2) a analítica, baseada nos estudos da “teoria funcional do estilo” no cinema, proposta por Noël Carroll; 3) a avaliativa e 4) a histórica. Neste artigo, iremos desenvolver a análise com base nas três primeiras dimensões,

<sup>1</sup> Do original: No es detenerse en la descripción formal, sino preguntarse cuál puede ser la *función* de formas específicas de heterogeneidad. Tanto las preguntas formales como las funcionales requieren respuestas históricas: no están predeterminadas por ninguna ciencia universal de los signos y su relación con un «concepto de período» histórico es discutible.



uma vez que a análise histórica requer recuo nos programas de um mesmo gênero para identificar padrões. Destacamos o esforço de avançar no modelo de Butler em relação à dimensão avaliativa, a partir da exploração da experiência visual cotidiana proporcionada por uma narrativa que toma por base o gênero do melodrama.

### 3.2 Notas sobre a produção, a circulação e o consumo

Pensar na produção, circulação e consumo de conteúdos em plataformas de *streaming* exige refletirmos quanto a suas características específicas. Para isso, propomos recorrer à noção de especificidade do meio (Mitchell, 2005), que nos parece útil para entender as novas dinâmicas instauradas. Mitchell afirma que “não existem meios puramente visuais”, o que implica assumir que “todos os meios são meios mistos” (2005, p. 20 – tradução nossa)<sup>2</sup>.

Esse entendimento de meios mistos faz com que o autor busque compreender o que ele chamou de “especificidade do meio”, ou seja, como cada um possui particularidades em suas mesclas, tornando-se necessário pensar em termos de proporções: sensoriais e semióticas. Para isso, ele recorre à concepção de meio tal como entendida por Raymond Williams (2016):

*Um meio é uma «prática social material», não uma essência discernível ditada por alguma materialidade elementar (pintura, pedra, metal) ou pela técnica ou tecnologia. Materiais e tecnologia intervêm no meio, mas também habilidades, hábitos, espaços sociais, instituições e mercados. Portanto, a noção de «especificidade do meio» nunca é obtida a partir de uma essência singular e elementar: é mais semelhante à especificidade associada às receitas: muitos ingredientes, combinados em uma*

<sup>2</sup> Do original: todos los medios son medios mixtos.

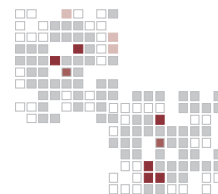
*ordem específica, nas proporções específicas, misturados com maneira particular e cozidos a uma temperatura específica, por um período específico de tempo. Em resumo, pode-se afirmar que não existem meios visuais, que todos os meios são meios mistos, sem ter que abandonar a ideia de «especificidade do meio» (Mitchell, 2005, p. 20)<sup>3</sup>.*

A partir disso, como entender a especificidade do *streaming* como um meio?

Plataforma resultante da convergência entre televisão e internet, os serviços de *streaming* gradativamente tornaram-se de alcance global (Ladeira, 2013). O caso mais emblemático é o da *Netflix*, que encerrou 2018 com 139 milhões de assinantes em todo o mundo<sup>4</sup>. É sabido que a empresa causou profundas mudanças na lógica das janelas de distribuição a partir das negociações com estúdios de cinema, emissoras e distribuidoras de conteúdos televisivos (Ladeira, 2013). Todavia, para os propósitos deste artigo, daremos breve destaque às estratégias empreendidas pela empresa no que tange à produção de conteúdos próprios: as chamadas originais *Netflix*. Dentre os fatores apontados para esta categorização, estão “o orçamento para produção e distribuição, que é realizada, salvo exceções, globalmente.

<sup>3</sup> Do original: un medio es una “práctica social material”, no una esencia discernible dictada por alguna materialidad elemental (pintura, piedra, metal) o por la técnica o por la tecnología. Los materiales y la tecnología intervienen en el medio, pero también lo hacen las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados. Por tanto, la noción de “especificidad de lo medio” nunca se obtiene de una esencia singular y elemental: se parece más a la especificidad asociadas a recetas de cocina: muchos ingredientes, combinados en un orden específico, en las proporciones específicas, mezclados de manera particular y cocinados a una temperatura específica, durante una cantidad de tiempo específica. En pocas palabras, uno puede afirmar que no existen medios visuales, que todos los medios son medios mixtos, sin tener que abandonar la idea de la “especificidad del medio”.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/01/Netflix-tem-recorde-de-assinantes-mas-receita-cresce-menos-que-esperado.shtml> acessado em 03/06/2019.



Desde então, Netflix Original tornou-se uma espécie de selo de qualidade” (Rossini e Renner, 2015, p. 7-8).

Conquanto a empresa esteja iniciando a produção em estúdios próprios – no final de 2018, a *Netflix* anunciou a aquisição dos BQ Studios, na cidade de Albuquerque, no estado norte-americano do Novo México<sup>5</sup> –, seu modelo atual envolve várias estratégias de acordos de cessão de direitos e co-produções nacionais e internacionais, licenciamentos e parcerias.

Em âmbito nacional, um caso exemplar é o do brasileiro Pedro Aguilera, criador de *3%*, que estava na faculdade quando desenvolveu sua obra de caráter distópico. Em 2009, fez o episódio piloto com verba de um fundo do Ministério da Cultura, disponibilizou no Youtube, adotou uma estratégia de guerrilha e alcançou a atenção dos executivos da plataforma. Já a produção de *Coisa Mais Linda*<sup>6</sup> deu-se em outra linha de negócio: a *Netflix* associou-se com a coprodutora *Prodigio*, que conduz hoje projetos desenvolvidos com diferentes *players*.

As plataformas de *streaming* viabilizam novas formas de se consumir conteúdos. Além de ser possível utilizar *notebook*, *tablet* e *smartphone*, o telespectador tornou-se o autoprogramador dos produtos televisivos que consome. Ao ter a possibilidade de assistir ao programa que quiser na hora em que quiser, e, principalmente, a quantos capítulos preferir – já que agora temporadas inteiras são disponibilizadas de uma só vez – o *streaming* não apenas permite como estimula a prática do *binge watching* (Massarolo et al, 2017).

Essas novidades técnicas acabam por influenciar o formato e conteúdo das narrativas, que passam a contar com uma nova forma de se apre-

5 Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2018/10/Netflix-esta-comprando-seu-primeiro-estudio-de-producao-nos-eua.html>. Acesso em 04/06/2019.

6 Disponível em <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/05/28/prodigio-cria-novas-divisoes-para-fortalecer-entretenimento.html>. Acesso em 04/06/2019.

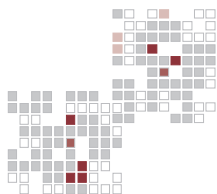
sentar ao público. *Coisa Mais Linda* é uma narrativa seriada melodramática apresentada em sete capítulos, que dispensou as redundâncias típicas das telenovelas, contou com poucos núcleos e não faz uso de rupturas/retomadas, uma vez que não há comerciais. Por outro lado, como mencionamos em sessão anterior, é possível verificar a influência do televisual nas séries originalmente produzidas por *Netflix*.

#### 4. Dramas contemporâneos em *Coisa Mais Linda*

Nossa análise contemplará o embate entre Adélia e Malu, exibida no terceiro episódio, que acontece no dia seguinte ao temporal que atingiu o Rio de Janeiro e destruiu o clube de música da protagonista. A estilística televisiva adotada fez de Adélia a protagonista da sequência, atuando enquanto uma representante da luta das mulheres negras.

A sequência começa com o restaurante do Clube de Música de Adélia totalmente destruído. O composto imagem/som entoa uma espécie de clamor pela derrota sofrida no local: uma trilha triste, acompanhada de movimentos de câmera *pan* e *tilt*, como se a passear pelo ambiente e a deslindar um local devastado: plano aberto das mesas e cadeiras reviradas, além de enquadrar discos destruídos pelo barro, que também integra uma porção visual do enquadre. A lama se alçou à condição de elemento desregulador na narrativa, responsável por impedir sonhos de se realizarem. Como elemento narrativo, tornou-se agente no melodrama ao atravancar a conquista profissional das duas mulheres engajadas naquele empreendimento.

Após esta ambientação, Malu e Adélia estão uma diante da outra para tratar das consequências da chuva. O plano geral as centraliza – Malu de costas para a câmera e Adélia a olhar para o chão, para logo em seguida sentar-se. Em meio



aos destroços, luzes invadem o quadro visual ao fundo de Adélia através de vitrais e também pela direita do *frame*, em diagonal, culminando sobre o corpo de Malu. Já sem elemento musical compondo a trilha, o que se sucede é um embate entre as duas, num jogo de plano-contraplano, até que o plano aberto enquadra as mulheres uma diante da outra, vistas sob os raios da luz solar que adentra ao local e domina o segundo plano. Adélia se posta de pé, ao passo que Maria Luisa está sentada numa das mesas (Figura 1). A postura corporal de Adélia, ativa e com semblante determinado, destoa da curvatura tensa e frágil de Malu:

Malu, sentada: *Acabou. Tudo, Adélia.*

Adélia levanta, respira fundo e diz: *Uma vassoura, um balde e um rodo e a gente dá jeito nisso. Talvez dois rodos.* E sorri em seguida.

Em total contraponto, a amiga começa a chorar copiosamente, cabisbaixa, mesmo com os pedidos de Adélia para que ela parasse (Figura 2):

Adélia: *Vamos lá, Malu, levanta daí. Não dá tempo de ficar choramingando não.*

Em termos audiovisuais, somos posicionados perante a desolação de Malu, de um lado, e o encorajamento de Adélia, do outro. Naquela argumentação, Adélia chega a sorrir, numa demonstração de disposição ao trabalho. Malu, no entanto, segue descrente àqueles estímulos.

Malu: *Choramando? Acabei de perder tudo o que eu tinha.*

Adélia: *Isso tá longe de ser o fim do mundo, Malu.*

Malu: *Pra mim é! O fim do mundo. Não tenho mais nada.*

Adélia: *Eu tô aqui. Juntas a gente resolve isso. A gente já fez isso uma vez.*

Malu: *Pelo amor de Deus, Adélia.*

Figura 1. Adélia e Malu frente a frente



Fonte: Reprodução Netflix

*Não precisa fingir que você se importa.*

Adélia: *Eu me importo.*

Malu: *Ah é? Mesmo?*

Adélia: *Mesmo.*

Uma montagem plano-contraplano frenética dos *closes* nos rostos das personagens expressa a tensão instaurada entre elas (Figuras 3 e 4). No mesmo compasso da aceleração das imagens justapostas, elevam-se os tons de vozes e a discussão torna-se acalorada. Adélia exige que Malu não se vitimize enquanto recebe de volta a acusação de ter “dado duro” apenas pelo dinheiro que recebia.

Figura 2. O embate entre Adélia e Malu



Fonte: Reprodução Netflix





### Figuras 3-4: Closes em Malu e Adélia



Fonte: Reprodução Netflix



Um plano médio mostra Malu de costas, encarrada por Adélia, de pé, a erguer e apontar o dedo contra a parceira de trabalho (Figura 5). Adélia centraliza o quadro e, estilisticamente, indica seu papel central na sequência: ela não se mostra disposta a submeter-se aos caprichos, falas agressivas e ofensivas da “branquela mimada”.

Figura 5. Adélia se posta contra Malu



Fonte: Reprodução Netflix

Traços de visualidade se manifestam nessa sequência. A vida de Adélia sempre lhe exigiu altivez e capacidade de reação. Negra e pobre, vítima de inúmeros preconceitos e dificuldades, ela sabe que sempre precisa se reerguer em meio às vicissitudes para seguir vivendo. E as escolhas estilísticas contribuíram para isso, pois cumpriram uma função importante neste caso: a escala de planos, a iluminação e a atuação dos atores no quadro conferiram protagonismo à atuação de Adélia na sequência em análise. É ela quem está no centro do quadro, dedo em riste e iluminada.

A sequência nos oferece uma experiência visual que torna visível certas transformações nas práticas cotidianas de ver, ou seja, nos modos como vemos o que vemos, sob o agenciamento de questões socioculturais, impressas nessa experiência.

A câmera deriva dos planos conjuntos anteriores nos quais as personagens estavam de frente uma para a outra para colocar Adélia no centro da tela a apontar o dedo não só para Malu, mas também para o telespectador. De acordo com Mitchell, quando olhamos uma imagem, ela nos retribui o olhar, acionando nosso autoconhecimento e convidando-nos a ocupar um lugar. A imagem é multiestável e sempre pergunta ‘O que sou eu?’ ou ‘Como eu me vejo?’. E a resposta depende de que o telespectador faça a si mesmo as mesmas perguntas” (Mitchell, 2009, p. 50 – tradução nossa<sup>7</sup>).

A posição encontrada pelo telespectador na relação com esse composto imagem/texto revela, também, como ele se situa fora dela, uma vez que esse diálogo entre observador e o composto não ocorre “em um terreno incorpóreo, fora da história, mas estão inscritas em discursos, disciplinas e regimes de conhecimento específicos” (Mitchell, 2009, p. 50 – tradução nossa<sup>8</sup>). Referimo-nos às recentes mudanças e fortalecimento que discursos, imagens, iniciativas e expressão

7 “¿‘¿Qué soy?’ o ‘¿Cómo (se) me ve?’”, la respuesta depende de que el espectador se haga las mismas preguntas”.

8 “en un terreno incorpóreo al margen de la historia, sino que están inscritas en discursos, disciplinas y regímenes de conocimiento específicos”.



política das mulheres negras vêm alcançando no mundo todo, fazendo com que movimentos feministas logrem pautar diferentes dilemas e dimensões de uma realidade que está longe de ser homogênea. As nuances da luta do feminismo negro e do feminismo liberal demonstram que a questão vai muito além do confronto com políticas institucionais retrógradas. Retomando o conceito de visualidade – considerado como as determinações históricas e culturais da experiência visual – é possível compreender como as escolhas estilísticas feitas para a atuação de Adélia convergem para a personagem questões que envolvem a pauta de lutas do feminismo negro.

Depois de sair do local, acompanhamos Adélia num plano aberto indo embora. Ela dá as costas para Malu (Figura 6). Tanto para não se submeter ao discurso de vitimização da amiga quanto porque, embora esteja familiarizada com o desrespeito, o desrespeito e a desconfiança que sempre recebeu na vida, não quer mais aceitá-los. Maria Luisa surge correndo e chamando pela amiga. Ambas são captadas de costas até que Malu desata a gritar clamores, justificando seu desespero:

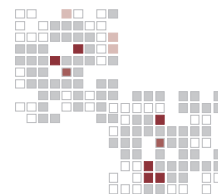
*Malu: Adélia, Adélia, eu tava tão perto, você entende? Eu tava lutando pelo meu direito de trabalhar, eu deixei o meu filho na casa da minha mãe, tô tentando fazer alguma coisa pela minha vida, só que tá muito difícil!*

Nesse momento, Adélia para de caminhar e se volta à amiga, interrompendo-a:

*Adélia: Chega, Malu! Para de olhar para seu próprio umbigo, sua egoísta. Tudo eu. Eu fiz, eu perdi, eu, eu eu. A gente perdeu.*

Enquanto Malu surgia em *close*, focalizando seu tom desesperado e o choro intermitente, Adélia está em plano médio, capaz de revelar a postura combativa da moça, ao mesmo tempo que não aceita seguir ouvindo tais lamentos (Figura 7). Ela começa a chorar, a gesticular, a falar alto e de forma indignada quando olha a amiga para rebater seus argumentos para a alegada tristeza e o desânimo em recomeçar. O choro de Adélia enquanto falava vinha acompanhado de uma trilha que expressa o sofrimento já enfrentado pela personagem. Há marcas evidentes da estética melodramática tanto na performance das personagens quanto nos outros elementos que compõem a sequência, como essa trilha musical que começa suave, com acordes de piano, mas confere mais dramaticidade ao momento:

*Adélia: Eu trabalho desde os oito anos de idade. A minha avó nasceu numa senzala e é difícil, é bem difícil mesmo. Eu trabalhei seis, sete dias da semana, saía de casa às quatro horas da manhã, ficava mais de uma hora no ônibus*



Figuras 6-7. Malu chama por Adélia; Adélia se volta para responder Malu



*na ida, mais de uma hora no ônibus na volta e chegava em casa, a Conceição tava dormindo. Tudo isso pra por um prato de comida na mesa. Isso sim pra mim é relevante.*

Malu tenta interromper Adélia, que não permite:

*Adélia: Eu não acabei! Você sente falta do seu filho, sente. Quantas vezes, de verdade, Malu, você precisou ficar longe dele? Eu sinto falta da Conceição todas as horas do meu dia. Seu filho já te pediu alguma coisa que você nunca vai poder dar?*

Ante a negativa feita por Malu com a cabeça, Adélia prossegue:

*- A minha já.*

*Malu: Você tem razão. A gente não é igual. Você é muito mais corajosa do que eu, Adélia. Desculpa, mas eu não aguento mais.*

E Malu se põe a chorar copiosamente. Já Adélia se mantém firme e atesta:

*- Você tem razão, Malu, a gente não é igual. Você sempre teve escolhas, eu não.*

O embate prossegue exaltado, uma posta diante da outra (Figura 8), agora no meio da rua, Malu continua sendo vista de costas enquanto Adélia é captada de frente. A relação do composto imagem/texto mostra uma fissura relevante: visualmente, Malu, protagonista da Série, ocupa o centro do enquadre; ela tomou a atitude de correr atrás de Adélia. Porém, a experiência visual instaura outro protagonismo: o de Adélia que, chamada de volta à cena, é captada de frente para a câmera que evidencia seu semblante e sua postura de insubmissão a conduzir o entrecho. A trilha musical começa a tocar *O mundo é um moinho*, de Cartola, na voz de Cazusa.

E não tendo escolhas, Adélia se vira e sai do quadro. Malu, por sua vez, ficou só e aos prantos, sem

saídas aparentes e experimentando as dores daquele caótico dia. Adélia se exalta e se indigna diante do desespero de Malu para deixar claro que, no seu caso, os infortúnios da vida descortinam uma realidade de dificuldades, sofrimentos e preconceitos ligados à sua condição de mulher negra. Ao marcar a diferença em termos de escolha, Adélia entende o que a espera: o lugar de antes, as dificuldades de sempre. A visualidade da sequência conferiu visibilidade às interseccionalidades (Bairros, 1995) do tema, ou seja, o recorte de raça e classe evidencia sobremaneira como, em verdade, as questões em jogo concernem a um reconhecimento político por igualdade e por respeito às diferenças que supere categorias de poder e subalternidade.

Figura 8. O fim da conversa entre Adélia e Malu



Fonte: Reprodução Netflix

A trilha musical prossegue de modo a fazer a transição para a sequência seguinte, que fecha o terceiro episódio. Essa sequência é fundamental para demarcar o que estamos a argumentar sobre as visualidades em jogo na história: Adélia termina a sequência sem escolha, enquanto Malu inicia a seguinte dentro de um táxi, recomposta, maquiada e arrumada, voltando para a casa do pai.

## 5. Considerações sobre relatos melodramáticos em um mundo global

Elementos como a atuação dos atores, trilha sonora e construção das personagens evidenciaram como a equipe de produção da série optou por pro-



duzir *Coisa Mais Linda* a partir de características que a remetem ao gênero, à narrativa e à estética do melodrama para tratar de problemas e temáticas contemporâneos. Concordamos com Herlinghaus (2002) ao sustentar a imaginação melodramática como um modo especificamente latino-americano de refletir sobre a modernidade heterogênea, aquela que não foi “concebida a partir das lógicas culturais e epistemológicas da cidade letrada” (p. 21). Ao se configurar enquanto um imaginário moderno heterogêneo que busca expressar nosso modo [latino-americano] de ver, sentir e compreender o mundo, acreditamos que a escolha por estruturar a história no melodrama *Coisa Mais Linda* emitiu importantes códigos de comunicação numa esfera de consumo transnacional. Conquanto tenha a possibilidade de ser exibida em mais de 200 países, conquanto tenha ressaltado a importância dos feminismos plurais e interseccionais – um tema atual e universalizável, que expressa um drama por reconhecimento que atinge diversos públicos e de diversos lugares – o fez a partir de suas marcas locais. Ao lado do melodrama, há também a bossa nova e o Rio de Janeiro como parte desses códigos, uma vez que são elementos há muito presentes no imaginário estrangeiro sobre o Brasil.

Sendo assim, se por um lado, *Coisa Mais Linda* não é a primeira série original *Netflix* a temati-

zar importantes pautas feministas para repercutir nos mais variados lugares do mundo, por outro, ao fazê-lo a partir da unidade melodramática latino-americana, ela não apenas atualiza o gênero bem como os dramas contemporâneos por reconhecimento que nos atravessam e nos vinculam a uma cultura transnacional.

*Coisa Mais Linda* se constrói, assim, como uma produção melodramática para refletir sobre dramas por reconhecimento em um mundo global, no qual fluxos narrativos e migratórios foram revitalizados e as audiências desterritorializadas, gerando transformações nos mercados audiovisuais (Appadurai, 2001). É nesse mundo que a Série abre espaço para que as matrizes culturais da América Latina entrem em diálogo com outras globais, onde novas apropriações e identidades são configuradas.

Se antes o drama envolvia problemas individuais, como um filho que busca o reconhecimento de um pai, uma herdeira é expropriada dos seus direitos ou um personagem que teve o coração partido, agora são retratadas, em meio a esses problemas, questões que concernem a um reconhecimento político e coletivo – reconhecimento por igualdade, autonomia e respeito às diferenças e que se comunica bem com os públicos nacional e internacional.

## REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada*. Montevideo: Trilce, 2001.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Estudos feministas*, ano 3, 2º semestre, 1995.

BREA, José Luiz. *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

BUTLER, Jeremy. *Television Style*. New York: Routledge, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. SP: Iluminuras, 2003.

CARROL, Noel. “Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film.” En *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003.

HERLINGHAUS, Herman. *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.

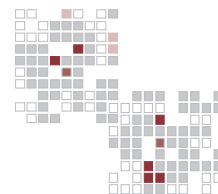
KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, 8(12), jan – jun, 97-115.

LADEIRA, João Martins. Negócios de audiovisual na internet: uma comparação entre *Netflix*, Hulu e iTunes-Apple-TV 2005-2010. *Revista Contracampo Niterói* (RJ), v. 26, n. 1, abr/2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (coordenadores). *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. RJ: Ed. UFRJ, 2008.

MASSAROLO, João. et all. Práticas de binge-watching nas multi-



plataformas. *Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II: práticas de fãs no ambiente da cultura participativa* / organizado por Maria Immacolata Vassallo de Lopes. -- Porto Alegre: Sulina, 2017.

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal S. A., 2009.

MITCHELL, W.J.T. No existen medios audiovisuales. In Brea, J. L. *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2005.

ROCHA, Simone Maria. Análise da televisualidade e proposições sobre o regime estético televisivo. In: *Análise da ficção televisiva: me-*

todologias e práticas. Simone Maria Rocha e Rogério Ferraraz (Coordenadores). Florianópolis: Insular, 2019.

ROSSINI, Miriam de Souza.; RENNEN, Aline Gabrielle. Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (38. 2015 set. Rio de Janeiro, RJ). Anais [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Trad. Márcio Serelle e Mário Viggiano. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2016.

