

Estratégias de transnacionalização de conteúdos originais de televisões não lineares da América Latina: o caso de Assédio, da Globoplay

Transnationalization strategies of original content from non-linear televisions from Latin America: the case of Assédio, by Globoplay

*Simone Maria Rocha*¹

*Marcos Vinicius Meigre e Silva*²

Resumo: *Examinamos estratégias de transnacionalização e comunicabilidade em Assédio, série original Globoplay, a partir de uma metodologia que combina análise da televisualidade à hermenêutica da narrativa. Tomamos Globoplay como um agente em processo de transnacionalização ainda incipiente, apesar de adotar elementos de uma gramática do transnacionalismo. Com o estudo de caso de Assédio, observamos uma complexificação da narrativa, o uso do tempo linear com diferentes funções e composição estilística elaborada para figurar a violência sexual contra mulheres. Estes fatores demonstram que a série adota princípios de um apelo local-global capaz de afetar tanto audiências expandidas a outras localidades quanto manter vínculos com o lugar de origem e sua audiência nacional familiarizada.*

Palavras-chave: *análise da televisualidade; hermenêutica da narrativa; gramática do transnacionalismo; série ficcional*

Abstract: *We examined transnationalization and communicability strategies in Assédio, original Globoplay series, based on a methodology that combines televisuality analysis with the hermeneutics of the narrative. We take Globoplay as*

1 Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, MG, Brasil.
<http://orcid.org/0000-0002-4415-8745> E-mail: simonerochaufmg@gmail.com

2 Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, MG, Brasil.
<http://orcid.org/0000-0002-8956-5547> E-mail: marcosmeigre@hotmail.com

an agent in the process of transnationalization, which is still incipient, despite adopting elements of a grammar of transnationalism. With the case study of As-sédio, we observed a complexification of the narrative, the use of linear time with different functions and stylistic composition designed to figure sexual violence against women. These factors demonstrate that the series adopts principles of a local-global appeal capable of affecting both expanded audiences to other locations and maintaining links with the place of origin and its familiar national audience.

Keywords: *televisuality analysis; hermeneutics of the narrative; grammar of transnationalism; fictional series*

Introdução

Neste artigo exploramos estratégias de transnacionalização e de comunicabilidade em *Assédio*, lançada em 2018 por Globoplay, em seus incipientes investimentos no setor. A metodologia combina análise da televisualidade à hermenêutica da narrativa³ e dá a ver um esforço de complexificação da narrativa, uso do tempo com diferentes funções, composição visual mais elaborada para figurar abuso sexual contra mulheres e oferta de uma experiência cultural com um mundo que a história toma como referência; onde prevalecem estruturas patriarcais e machistas.

Concluimos que *Assédio* adota princípios de um apelo local-global e uma gramática do transnacionalismo, dentre os quais destacamos a estética visual apurada, a combinação de gêneros associados ao tratamento de “assuntos sérios”, a exploração de um enredo capaz de afetar audiências que se expandem transnacionalmente e firmam vínculos de outra ordem. Por outro lado, a série mantém conexões com o lugar de origem por meio de escolhas formais e culturais com as quais sua audiência nacional tem familiaridade.

TV transnacional: transnacionalismo e não linearidade

Para refletir sobre a TV atual, Jenner (2018) adota o conceito de televisão transnacional que diz de uma TV cuja produção é realizada desde o começo com foco em audiências transnacionais e, diante das transformações que promove, desenvolve estratégias de negociação, produção, distribuição e divulgação capazes de impulsionar produtos cujo alcance cruza fronteiras e o consumo é experimentado em novas dimensões espaçotemporais. Há duas características centrais a esse tipo de TV: transnacionalismo e não linearidade. Para Vertovec, transnacionalismo se refere a

3 *Assédio* integra o projeto “Selo América Latina de exportação da ficção televisual: mercado, comunicação e experiência na era do *streaming*”, desenvolvido por pesquisadores do Brasil, Chile, Colômbia e México, que analisam originais Netflix, de serviços de *streaming* regionais e vídeo sob demanda de canais a cabo transnacionais (2016-2019).

[...] ligações sustentadas e trocas contínuas entre atores não estatais baseados além dos limites das fronteiras nacionais – empresas, organizações não governamentais e compartilhamento individual de interesses semelhantes (por critérios como crenças religiosas, origens culturais e geográficas comuns) – que podem diferenciá-los como práticas e grupos “transnacionais” (em referência aos vínculos que funcionam para além do Estado-nação). (VERTOVEC, 2009, p. 187-93 – Tradução nossa).

O conceito é apropriado às emissoras ditas transnacionais já que leva em conta aspectos culturais, históricos e políticos e alcança o que Straubhaar (1991) define por “proximidades culturais” para tratar de vínculos a interligar nações que não partilham fronteiras ou conexões históricas. Nesse processo pensado para as TVs e suas novas lógicas, vemos que “novos *players* no mercado de forte integração vertical – da produção à distribuição e venda – [...] renovam e reforçam as estratégias de super venda e a transnacionalização de seu conteúdo simbólico [...]” (BUSTAMANTE, 2017, p. 20 – Tradução nossa).

Já não linearidade diz de novas tecnologias de distribuição que geram novas estratégias e tem na seleção de conteúdo sua tarefa central. Lotz (2017) adota essa noção para priorizar protocolos de distribuição pela internet e serviços de *streaming*, denominados de Portais. Contudo, para Lotz, “o acesso a vídeos sob demanda oferecido pelos serviços a cabo é difícil de categorizar. Ele também depende da tecnologia de protocolo da Internet, embora esteja vinculado às práticas e convenções industriais características da TV a cabo” (2017, p. 10 – Tradução nossa).

Usamos “televisão não linear” para abarcar outros polos além do *streaming*, como os serviços de vídeo sob demanda vinculados a canais a cabo. Estes sistemas usam práticas industriais e políticas de distribuição distintas, mas nosso foco está nas estratégias da nova era de produção audiovisual. As definições apontam que a TV transnacional investe na construção de conteúdos capazes de, ao mesmo tempo, expressar sensibilidades nacionais e adotar estratégias da “gramática do transnacionalismo” (JENNER, 2018), focada no paradigma da TV de qualidade, num sistema de valores transnacionais que Breidenbach e

Zukrigl (1998) descrevem como de referência numa cultura global (democracia, direitos humanos ou feminismo), e no multilinguismo.

Assédio foi produzida por um serviço de *streaming* de um importante conglomerado de mídia da América Latina, e interessa-nos captar em que medida, ao se propor adentrar no mercado global de produção audiovisual, o setor regional mostra-se capaz de dialogar com aqueles princípios bem como desenvolver estratégias próprias para investida transnacional.

Televisualidade e narrativa: combinação metodológica para análise ficcional

Nossa proposta metodológica adota o conceito de estratégia de comunicabilidade a partir de redefinição baseada em Martín-Barbero (2013), sintetizado como “formas segundo as quais um texto se apresenta enquanto uma proposta de experiência e interação, cuja dinâmica evidencia as mediações em jogo, a partir de um duplo acontecimento: visual e narrativo” (ROCHA, 2020). Combinamos análise da televisualidade e hermenêutica da narrativa em quatro momentos: análise do meio televisão transnacional e não linear, análise da televisualidade, hermenêutica da narrativa e indicadores da experiência cultural a partir da ficção (ROCHA, 2020).

A análise do meio parte de Williams (2016), cuja noção engloba, além das capacidades tecnológicas, as definições textuais, práticas industriais, comportamentos do público e entendimento cultural, bem como revisões e atualizações feitas à medida que o meio televisivo apresenta novos desafios e exige escrutínio das distintas dimensões que o configuram como forma cultural e tecnológica (LOTZ, 2017; SPIGEL, 2004).

A análise da televisualidade (ROCHA, 2019) articula visualidade (MITCHELL, 2009) ao estilo televisivo (BUTLER, 2010) para observar interações entre representações visuais e verbais no composto imagem/texto. A televisualidade nos permite identificar o que nas interações

remete a (in)determinações histórico-culturais que conformam experiências visuais dos telespectadores.

A análise da narrativa traz uma abordagem hermenêutica não convencional que descentra a porção discursiva da análise e confere lugar às dimensões cotidianas nas quais o discursivo se reorganiza na junção com outras narrações, que se manifestam enquanto interações anacrônicas que estimulam o olhar interpretativo na direção das trocas comunicativas e escapam de uma abordagem convencional centrada no texto ou intertexto. Por meio dessa “hermenêutica comunicativa”, Martín-Barbero (2013) assume a narrativa como mediação entre os sujeitos e sua experiência prática e esboça um modelo de análise, que nos inspira a investigar na estrutura narrativa de séries: intriga e modo de enunciação da história; dispositivos da dialética escritura/leitura; uso do tempo e funções narrativas; operação simbólica das personagens.

O último passo diz da experiência cultural potencializada a partir da interação com a ficção. Propomos evidenciar como a interação com as séries ficcionais pode significar uma abertura a experiências culturais havidas entre espectador e o mundo referente, mediado pela história contada.

Globoplay: uma televisão transnacional?

Globoplay foi lançado em novembro de 2015 como plataforma *on demand* em formato *crossmediatico* para abrigar conteúdos da TV Globo. Sucessor da extinta Globo TV+, surgida em 2012 como opção para consumo da programação ao vivo do canal (MUNGIOLI *et al.*, 2018), Globoplay recebeu novos investimentos a partir de 2016 que deram início a um reposicionamento de marca, concretizado em 2018, com alterações no logotipo e cores da empresa (SANTOS NETO, STRASSBURGER, 2019), e na própria disponibilização de conteúdos. Com peças exclusivas para *streaming* (os “originais Globoplay”⁴), totaliza até o momento 14 produções seriadas ficcionais.

4 Além das produções seriadas ficcionais, oferece como conteúdo original três séries de comédia, um talk show, um game show, um programa de variedades e dezenove séries documentais.

Com crescentes investimentos, o serviço deixou de funcionar como *catch up* da TV aberta e acionou estratégias para conquistar lugar próprio no mercado. Uma delas é o aproveitamento de conteúdo da grade convencional (principalmente telenovelas) combinado a produções originais que lhe conferem a caracterização como um *player* único no mercado audiovisual brasileiro desde seu surgimento (MEIGRE, ROCHA, 2020). A vantagem da Globoplay está em pertencer a um conglomerado de mídia nacional e poder extrair da “empresa-mãe” boa parte do conteúdo. Essa estratégia parece triplamente proveitosa: atende requisitos de composição de catálogo, amplia janelas de exibição e o contato com as audiências nacionais (habituidas a consumo de melodramas) e potencialmente alcança públicos além-fronteiras também afeitos ao consumo dessas produções. Nesse sentido, assemelha-se ao movimento experimentado por Blim no México (BALADRON, RIVERO, 2019; RIOS, SCARLATA, 2018), beneficiado pelo fluxo de conteúdos advindos da Televisa, o que demonstra certa recorrência estratégica entre os grandes conglomerados midiáticos latino-americanos quando se lançam neste mercado.

Outra estratégia são os acordos firmados entre Globoplay e terceiros para licenciamento de produções (aquisição de séries, filmes e documentários) e oferta da programação ao vivo na aba “Agora na Globo”. Tais ações colocam o portal em posição distinta a outros serviços de *streaming* de vídeos sob demanda. Ao disponibilizar programação ao vivo, as últimas edições dos programas de telejornalismo e as telenovelas, além do destaque dado ao conteúdo original, Globoplay parece se tornar uma espécie de híbrido entre televisão aberta e *streaming*, numa lógica de televisão conectiva (BUONANNO, 2007) que adota duplo movimento. Num deles, busca fortalecer-se no mercado nacional, dada a projeção do Grupo ao qual pertence e contemplando audiências cativas da rede de canal aberto. Noutro, volta-se ao mercado transnacional, de modo a alcançar nichos que encontrem nos originais Globoplay conteúdos a atender seus interesses, ainda que essa iniciativa esteja em passos iniciais.

Após chegar aos Estados Unidos, em fevereiro de 2020, o serviço vem investindo numa implantação gradual em outras regiões, tendo estreado na Europa e Canadá em 14 de outubro de 2021. Em entrevista a um portal norte-americano, o executivo-chefe de Globoplay, Erick Brêtas, já havia afirmado que a Europa era o grande objetivo para este ano, negociado a um interesse de se inserir no mercado de forma global, em todos os outros continentes de maneira gradual e pulverizada⁵. Tendo como diferenciais a consolidação da marca Globo e a força de comunicação do Grupo (BRÊTAS *apud* ALBUQUERQUE, 2020), os esforços de Globoplay demonstram uma mira direcionada à transnacionalização e, nesta perspectiva, situamos *Assédio* levando em conta a já visível faceta transnacional do portal, para identificar suas estruturas visuais e narrativas e as decisões institucionais que envolveram sua realização.

Assédio foi a primeira produção original Globoplay a contar com uma proposta de interação entre os modelos de *streaming* e *broadcasting* e adotou um *casting* equilibrado entre nomes consagrados da TV (Adriana Esteves, Antonio Calloni e Paola Oliveira) e elenco com carreira pouco projetada na tela (Hermila Guedes e Elisa Volpatto). Atuando como um novo *player* do mercado, Globoplay toma decisões (inclusive de elenco) em consonância às vantagens empresariais garantidas pela consolidação do Grupo Globo e sua visibilidade – tanto interna quanto externa ao Brasil. Este fator também auxilia nos planos transnacionais do serviço, ainda que sua expansão territorial precoce se depare com a supremacia de Netflix. Mas é preciso reconhecer que a gigante global do *streaming* enfrenta desafios perante os mercados regionais:

No entanto, em quase todos os países, Netflix compete contra *players* que entraram nesta arena e têm uma posição de liderança em seu país de origem e para os quais a plataforma está progressivamente perdendo participação de mercado. É o caso da Cablevisión Flow, operadora de TV paga do Grupo Clarín na Argentina, que em menos de dois anos conseguiu concentrar 10 por cento da participação de mercado do país. Também há uma tendência semelhante em outros países com casos como Globo Play

5 Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/com-82-programas-em-desenvolvimento-globoplay-vai-chegar-a-europa-em-2021-49728>. Acesso em 28 mai. 2021.

no Brasil, Caracol Play na Colômbia e Blim no México. (BALADRON, RIVERO, 2019, p. 122 – Tradução nossa).

No caso de Netflix, a empresa usou estratégias de transnacionalização quando aportou na América Latina. No Brasil, tendo chegado em 2011, Netflix investiu em séries sem se lançar como competidora das grandes empresas de mídia locais. Com enlatados, tornou-se mais um “concorrente” aos canais a cabo e processos de pirataria. Para conquistar e ampliar o mercado nacional, disponibilizou séries inteiras que fizeram sucesso na TV aberta (*Friends*, *Um maluco no pedaço*) e telenovelas bíblicas da RecordTV (MEIMARIDIS, MAZUR, RIOS, 2020). Tempos depois, a empresa passou a investir na produção de conteúdo original, mantendo os direitos de distribuição global dos produtos, integrando-se verticalmente e obtendo controle pleno sobre o conteúdo e sua distribuição (BALADRON, RIVERO, 2019).

Para Baladron e Rivero (2019), o investimento de Netflix em produtos híbridos, com apelo local e global simultaneamente, é uma das estratégias que evidencia o caráter expansionista da empresa (a partir da escolha temática, construção da narrativa, locais de gravação e composição de casting), mirando mercados locais de nicho e possibilidades de circulação para além dos países de origem das obras. Na mesma toada, Rios e Scarlata (2018) desenvolveram um estudo comparativo para avaliar como os serviços de vídeo sob demanda Stan e Blim se inseriram, respectivamente, nos mercados audiovisuais australiano e mexicano. Apesar das singularidades que diferenciam os serviços entre si – enquanto Stan surge antes da ascensão da Netflix na Austrália, Blim aparece quando Netflix já era a preferida pelos mexicanos –, as autoras ponderam como nos dois casos houve uma eficiente capitalização sobre a condição global de Netflix, a partir da produção e distribuição de conteúdo para suas audiências geograficamente localizadas.

Buscar amparo em casos de outras periferias globais, como México e Austrália, nos serve de aporte para refletir quanto às particularidades do processo de incipiente transnacionalização de Globoplay. Estando em poucos territórios – enquanto Netflix gravita por mais de 190 países e

Blim por 17 países (RIOS, SCARLATA, 2018) – vinculada a um grupo específico de mídia e disposta a prosseguir na produção de conteúdo original, o serviço de vídeo sob demanda expressa em sua jornada os desafios do setor em contextos latino-americanos. Numa região marcada pelas disparidades na oferta de serviços em geral, com conjunturas estruturais desiguais, os *players* refletem as assimetrias perenes do continente em suas definições de centro e periferia, centralização e exclusão perante as inovações tecnológicas (BALADRON, RIVERO, 2019), além dos desajustes, entraves e pautas controversas que cercam a estruturação, por exemplo, do setor de *streaming* no Brasil (LADEIRA, 2017).

Por isso, tomamos Globoplay como um serviço em processo de transnacionalização, adotando recursos narrativos, temáticos e estilísticos condizentes com sua mais recente proposta de expansão geográfica, a partir de uma economia política da comunicação na qual prevalecem mesclas entre decisões voltadas ao público local e investimentos e projeções para o mercado transnacional. Acompanhar os primeiros movimentos de transnacionalização de Globoplay é crucial para apreendermos os rumos da produção audiovisual local e seus próximos desafios. Após apresentar a série, refletiremos quanto às dimensões narrativas e estilísticas de uma temática com potencial transnacional: violência contra a mulher.

Assédio: marcadores de identificação da série

Obra ficcional de “drama” e “crime” (ou “drama criminal”), *Assédio*, de 2018, é uma produção original Globoplay em parceria com O2 Filmes, com uma temporada de 10 episódios de 35 minutos cada. Inspirada na vida de Roger Abdelmassih, o médico Roger Sadala (Antonio Calloni) é um especialista em reprodução humana que pratica abusos sexuais contra as pacientes. Violentadas em diferentes épocas, elas são localizadas pela jornalista Mira (Elisa Volpato), que as reúne para dar seus depoimentos. A narrativa revela inúmeros relatos similares exemplificados nos casos de Stela (Adriana Esteves), Eugênia (Paula Possani), Maria José (Hermila Guedes), Vera (Fernanda D’umbrá) e Daiane (Jéssica Ellen).

Em grupo de apoio mútuo, elas denunciam o médico, que vai preso, mas anos depois é autorizado a cumprir prisão domiciliar.

O tempo e os arquétipos melodramáticos na narrativa de *Assédio*

Baseada no livro *A clínica: a farsa e os crimes de Roger Abdelmassih*, de Vicente Vilardaga, a intriga da obra é o trauma da violência sexual contra a mulher contada pelas histórias das atingidas pelos abusos de Roger Abdelmassih, renomado médico da área de reprodução humana. A história adota dois focos narrativos para complexificar a trama: as biografias das mulheres que almejam a maternidade biológica cruzadas com o dia a dia do médico Roger Sadala, no âmbito da vida pessoal (submissão da esposa a ele; rompantes agressivos contra familiares) e profissional (atendimento a casais, reconhecimento público e fama). Na trama, a jornalista Mira Simões é o elo dramático que colhe depoimentos das vítimas e interliga as histórias das mulheres na busca por condenação do abusador/vilão.

O enredo segue em progressão linear e, na primeira metade da temporada, cada episódio recebe o nome de uma personagem que conduz a história obedecendo a cronologia dos abusos. O modo de enunciação dessa primeira metade é o drama e pode ser apreendido por meio de vários recursos. Um deles refere-se à titulação dos episódios que, ao receberem os nomes das personagens (Stela, Eugênia, Maria José, Vera, Daiane, Eva), permite à narrativa individualizar a dor e expressar o modo como o sofrimento de cada mulher foi vivido na pele, sozinhas suportando os traumas. O outro é a escolha de narrar as histórias em relato em primeira pessoa construído como depoimento das vítimas à jornalista. E o terceiro é a escolha do enredo de cruzar focos narrativos, pois a sensação de desequilíbrio entre a carreira de sucesso do médico e a dor das vítimas aumenta a carga dramática em relação à violência sofrida pelas mulheres.

A segunda metade de *Assédio* traça o trâmite judicial da denúncia, processo, julgamento e prisão do médico. A partir daí a narrativa, apesar do perfil dramático, prioriza o gênero crime como modo de enunciação por meio do qual a história passa a ser contada. As dores individuais são coletivizadas numa busca comum por justiça e os nomes próprios, usados como títulos dos primeiros episódios, dão lugar ao conjunto de ações tomadas pelas mulheres e passam a nomear os episódios 7 a 10: *Vozes, O processo, O Julgamento e A busca*, remetendo à coletivização das ações das mulheres até a prisão do médico.

A experiência com o tempo linear cumpre importante função em relação ao mundo que a narrativa toma por referência. Em *Assédio*, o tempo cronológico vem demarcado por recursos visuais que permitem identificar o tempo diegético, tomado por base no tempo real das ocorrências sofridas pelas mulheres. Assim, os episódios contêm indicações visuais do tempo narrado, que proporciona ao público reconhecimento da época dos crimes. Com a indicação do ano em tela, a audiência não só se situa no universo diegético como também é capaz de traçar uma linha cronológica dos abusos, de modo que, ao passar dos episódios, o espectador apreende que os crimes não foram pontuais, mas estendidos por anos. O tempo cronologicamente organizado em crescente linear revela não só a época dos crimes, mas o comportamento duradouro do médico, além da longa jornada enfrentada pelas mulheres diante da impunidade de Roger.

A mescla de temporalidades é outro aspecto do uso do tempo na trama. Ainda que a ênfase seja no presente da narrativa, a inserção de tempo passado e psicológico contribui para figuração do sofrimento das vítimas em *flashbacks* e *flashforwards* a realçar os abusos, mostrar como as mulheres foram afetadas, bem como avançar nas investigações e relações entre elas.

Na composição narrativa das personagens, identificamos os papéis do vilão, da heroína e das vítimas. Enquanto vilão, Roger é construído como homem de caráter duvidoso, com aparências sociais louváveis e atos íntimos escusos. Sadala esboça ternura quase sagrada pela esposa,

mãe, filhos e netos, mas tem atos intempestivos com familiares, além de relações extraconjugais. No episódio 8, por exemplo, após a morte da esposa Glória (Mariana Lima), Roger se reúne com a família para rezar. Na cena seguinte em que é visto, ele está na casa da amante Carolina (Paolla Oliveira). Em outro ponto da série, dando depoimento para tentar se salvar das queixas, ele afirma:

Roger: Eu virei símbolo, tá me entendendo? Eu não sou mais eu, Roger Sadala. Médico de excelência, pai de família, cidadão responsável, não. Eu virei o bicho papão, o mal em pessoa, o demônio. Só que eu não sou símbolo de porra nenhuma, ou melhor, eu sou sim, eu sou. Eu sou símbolo da vida. Quantos bebês a natureza não fez e eu fiz? Eu sou o Doutor Vida, esse sou eu.

Em contrapartida, Mira Simões atua como heroína, pronta a assumir riscos para ajudar as mulheres. Em seu trabalho jornalístico, Mira recebe denúncias anônimas contra o médico e se esforça para encontrar pistas que o incriminem até formar as bases para acusá-lo formalmente. A jornalista negligencia a vida pessoal e os cuidados com o filho quando, por exemplo, o esquece trancado no carro porque saiu apressada para redigir uma matéria sobre Sadala. O papel de justiceira/salvadora é enfatizado pelo pai da criança, quando estão aflitos no hospital após retirarem o filho desmaiado do carro:

Tomas: Que merda, Mira. Você não enxerga ninguém, nem seu próprio filho. Onde é que você tava com a cabeça? Não, não precisa nem dizer, você tava salvando o mundo né, e esqueceu dele, do nosso filho, do meu filho. Você sabe quantas crianças morrem assim? Deve saber né. Eu que sou o idiota que nunca sabe de nada, só pensa em pegar uma. E você é sempre a heroína, que sempre sabe mais, sempre sabe de tudo.

Por fim, as mulheres abusadas são identificadas como vítimas dentro da estrutura narrativa de *Assédio*. O peso dos crimes recai sobre suas falas tanto nos depoimentos colhidos por Mira quanto nas aparições em seus ambientes de rotina: a vida no lar alterada, a solidão dos pensamentos que vagam etc. Caracterizá-las como vítimas é um processo que se tece

ao longo da série principalmente a partir do momento em que explicitam as denúncias na internet na comunidade “Vítimas do Dr. Sadala”.

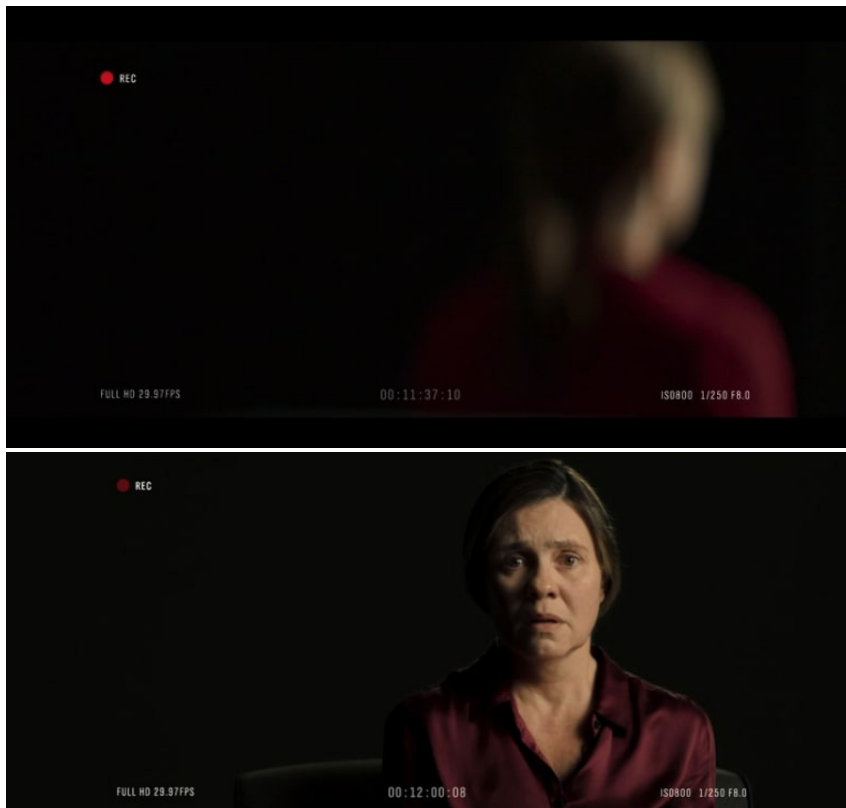
Ainda que distante do melodrama clássico, *Assédio* recupera dele características pontuais ao aproximar-se dos arquétipos. A ênfase na intriga do trauma da violência sexual e no processo para incriminar Roger e o cruzamento de focos narrativos caracterizam os papéis dos personagens na trama. No caso do médico, a narrativa não oferece espaço a uma personagem nuançada, pois até a convivência familiar se dá sob o signo da agressividade. Quanto à jornalista, realçam-se suas virtudes e a condição de heroína clássica/altruísta. E as vítimas aparecem na junção da solidão vivida pelas mulheres com a fragilidade causada pelos abusos e as consequências dramáticas na vida de cada uma. É possível captar que a aproximação a arquétipos do melodrama cumpra função de esclarecer a intenção da narrativa de, diante da temática tratada pela intriga, promover uma posição moralmente contrária ao médico.

Drama e crime na experiência televisual de *Assédio*

A experiência televisual da narrativa acompanha a progressão linear dos abusos narrados. O primeiro contato audiovisual que se tem com *Assédio* é por meio das mulheres em depoimentos sobre a violência sofrida. Em plano americano, cenário escuro, elas atuam de modo contido para expressar o estado de alma abatido. A iluminação contrastada, que demarca e figura visualmente a carga dramática da obra, será mantida na transição da narrativa dramática à narrativa de crime.

No início dos episódios, as mulheres são apresentadas sob efeito desfoque (Figura 1), irreconhecíveis, mas ao mesmo tempo abrem espaço para que outras mulheres se identifiquem com o lugar de angústia. Antes da revelação das identidades, tal recurso estilístico traça a chance de estabelecer conexão empática com os relatos de dor das mulheres (identificação com personagens). Em meados/fim do episódio, estes rostos são trazidos em depoimento (Figura 2), já revelados ao longo da edição, quando a estratégia de interação está de fato firmada com a audiência.

Figuras 1-2 – Apresentação da personagem-título Stela



Fonte: Reprodução Globoplay

A figuração dos abusos tem marcas de sofrimento e violência em distintos níveis revelados pelas escolhas estilísticas e narrativas. Um deles é a encenação da brutalidade de Roger. Outro nível de sofrimento visível é mostrado à medida que a encenação dos abusos se dá por relatos construídos pela rememoração de cada vítima. A composição estilística usa recursos como efeito desfoque, luz contrastada e escala de planos para compor cenas a expressar a violência física e moral contida nas abordagens do médico às pacientes.

É o caso de Maria José, no qual se destacam enquadramentos e atuação dos atores no quadro como principais atributos estilísticos para

composição visual da narrativa. Após ser vista na cama, em *plongée*, Maria José desperta, levanta-se e sorri (Figura 3). Pouco antes do início da sequência do abuso, ela disse estar se “sentindo grávida”. No entanto, enquanto sorri (Figura 4), a trilha musical na cena instaura uma fissura no composto imagem/texto e impede que a sensação de realização coroadada no sorriso se confirmasse na trilha.

Figuras 3-4 – Maria José na clínica

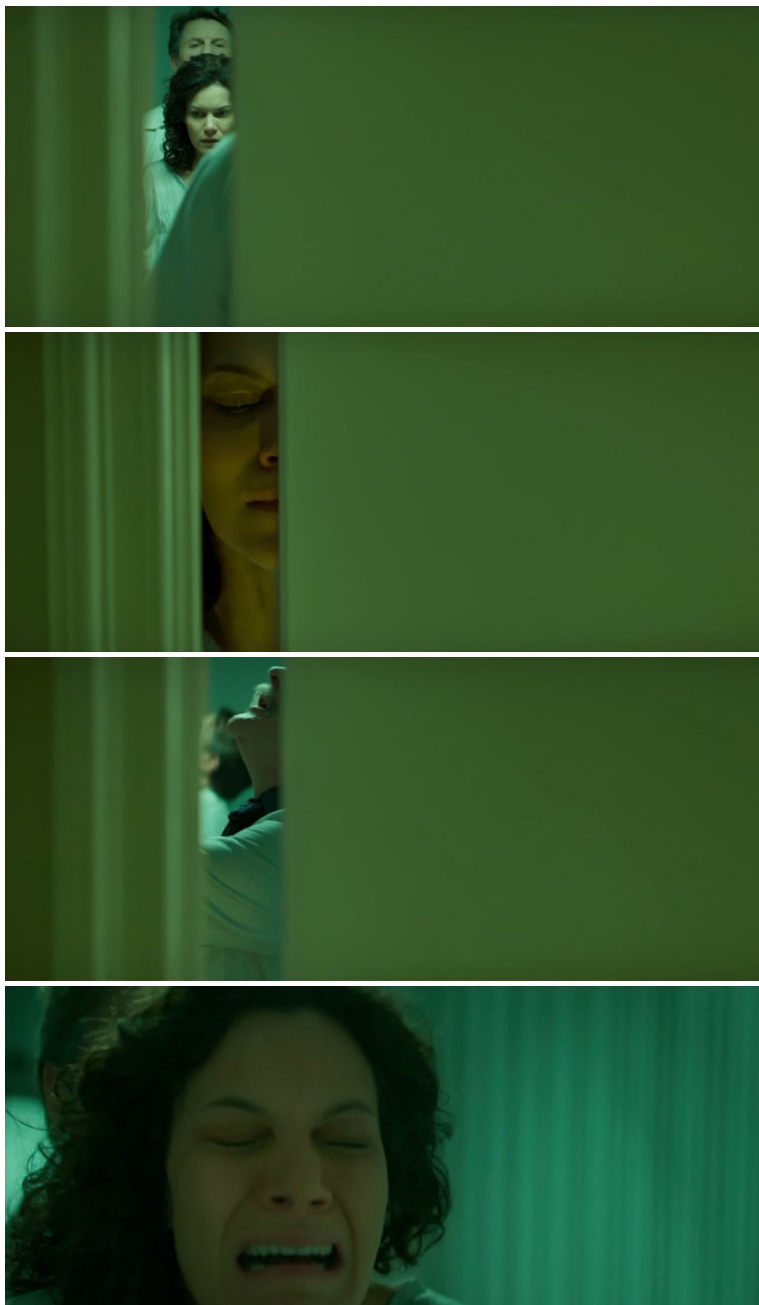


Fonte: Reprodução Globoplay

O abuso acontece dentro do banheiro da clínica após Maria José acordar do procedimento médico. Do lado de fora do quarto, a câmera acompanha a aproximação de alguém. Pelo reflexo do espelho, vemos Roger e a surpresa de Maria José ao vê-lo. O médico entra, encosta a porta e deixa apenas uma fresta, pela qual a câmera do lado de fora o

mostra colocando a mulher diante do espelho e dizendo para ver “como é bonita”, enquanto pressiona seus braços (Figura 5). “Meu Deus, o senhor tá me machucando, para!”, ela diz, ao que ele começa a beijá-la. Possesso, Roger responde “eu não quero ouvir o teu sotaque” e violenta a mulher. Colocada contra a porta, pela fresta vemos o rosto sofrido de Maria José (Figura 6), que murmura e choraminga enquanto ele ordena “fica quietinha” (Figuras 7-8). Os enquadramentos e posicionamentos de câmera expressam o intento do médico de manter escondidos seus atos, ao mesmo tempo que situam o espectador como testemunha e o enredam na dor da mulher.

Figuras 5-8 – O abuso sexual contra Maria José



Fonte: Reprodução Globoplay

Quando a narrativa avança para a denúncia, o processo e o julgamento, outras composições audiovisuais oferecem novas camadas à experiência com a história. Embora mantido o cenário escuro para figurar a carga dramática dos episódios iniciais, algumas escolhas estilísticas expressam o ponto de virada na trama, sobretudo ligada à atuação dos atores no quadro e enquadramentos. Se na primeira metade de *Assédio* prevalecia a atuação de mulheres contidas e atordoadas pelo abuso sexual, na segunda metade o espectador se depara com personagens que, ao encontrar apoio de outras mulheres em situação similar, buscam ativamente uma forma de reparação judicial.

Esta guinada na narrativa se dá no episódio 6, quando Stela torna público o trauma sofrido. A personagem, sob o pseudônimo Eva, cria a comunidade virtual “Vítimas do Dr. Sadala”, na qual expõe o sofrimento que até então guardara para si. “Vítimas do Dr. Sadala” acaba por atrair outras mulheres que partilham angústias e relatam as situações vividas quando foram pacientes de Roger. Mira descobre a comunidade e consegue dar rosto/nome às vítimas que se somaram à denúncia anônima que ela recebera da primeira vítima do médico.

Figura 9 – Algumas vítimas de Sadala



Fonte: Reprodução Globoplay

À medida que a comunidade ganha visibilidade, as vítimas se deslocam do compartilhamento das angústias à procura de pistas e

traçam o objetivo de coletar provas para formalizar a denúncia. O plano conjunto, que enquadra tais cenas, torna-se recorrente e expressa a coletivização das mulheres que, unidas, trabalham pela condenação de Roger (Figura 9). Dessa forma, a televisualidade apresentou o drama das mulheres em sua individualidade, bem como a transição para o eixo criminal da narrativa, quando houve a coletivização das biografadas.

Indicadores culturais a partir da experiência ficcional de *Assédio*

Em *Assédio*, a intriga principal desenvolve uma história cuja temática explorada pode ter alcance transnacional: violência sexual contra a mulher. Os abusos vistos na série se referem a um entrave das sociedades contemporâneas, nas quais o papel da mulher – apesar das conquistas alcançadas – enfrenta dificuldades para se alocar em âmbito público. Os silêncios e o tom introspectivo que as mulheres mantêm após os abusos, a dureza de relatar o que sofreram e sentiram um pouco de confiança ao dar depoimentos para Mira (uma mulher se confessando a outra) constroem uma experiência ficcional que pode gerar questionamentos no espectador: se as mulheres sofreram abusos, foram vítimas de um crime, se arcam com consequências físicas e emocionais profundas, por que a reação introspectiva, o grito abafado, a dificuldade/medo de encarar o fato?

Em relação ao mundo que a narrativa toma como referência, *Assédio* mostra que a dor das vítimas não se encerra na violência física e emocional, mas também nas consequências sociais que se seguem ao trauma. Daiane, por exemplo, ouve de seu marido que ela deveria voltar a trabalhar no consultório do homem que tentou estuprá-la, pois ele aumentaria seu salário. E, ao tomar coragem e denunciar Roger, teve os filhos levados de casa sem seu consentimento. Já Eugênia, mesmo apoiada pelo esposo, enfrenta a angústia de vê-lo inseguro em relação à paternidade da filha. Maria José assiste à ruína de seu casamento quando o marido descobre a violência sexual e passa a acusá-la de ter seduzido

o médico. Os autores tomaram dados do mundo prefigurado e os figuraram na obra para interpelar o espectador a sentir e repensar. Diante do trauma e seus desdobramentos, abre-se espaço para o espectador se questionar: em que tipo de mundo tal realidade é possível?

Um mundo no qual prospera a ideologia do machismo em relações de gênero, familiares e profissionais. Nas histórias, vimos os dilemas nas relações conjugais infiltradas pela desconfiança que maridos nutrem das esposas: seja desconfiando da paternidade, acusando a mulher de seduzir o médico ou realçando que o interesse monetário é maior que a segurança moral e física da mulher, a ação dos homens esboça traços de uma sociedade que precisa caminhar na direção da igualdade de gêneros enquanto um condutor das relações.

Considerações finais

Em termos de estratégias de transnacionalização e de comunicabilidade a partir do estudo de caso em *Assédio*, a análise indicou elementos relacionados à discussão que Jenner (2018) faz sobre TV de qualidade como marca que os serviços de *streaming* buscam construir para si, além de outros que sinalizam decisões a indicar o apelo local-global da produção latino-americana. Dentre os principais aspectos da gramática do transnacionalismo, destacamos o investimento em composição visual elaborada, criando oportunidade para uma apreensão estética enquanto qualidade visual que pode contribuir na intensidade de emoções, sensações e motivações das personagens: dor, sofrimento, sensação de impunidade e desejo de reparação. A iluminação escura é um destes investimentos que corrobora para a composição televisual distinta, por exemplo, do modelo clássico de telenovelas, nas quais impera iluminação difusa e clara, demarcando que o serviço de *streaming* agrega a *expertise* da empresa-mãe sem valer-se dos mesmos parâmetros do gênero ficcional que consagrou TV Globo.

Outra estratégia atrelada ao apelo local/global e ao sistema de valores do humanismo liberal ocidental está nas reflexões que *Assédio* evoca quanto a formas de opressão impulsionadas pelo machismo e racismo,

que tem ganhado vulto e ultrapassado fronteiras. É o que nos dizem, por exemplo, movimentos transnacionais como o que envolveu o ex-produtor de Hollywood, Harvey Weinstein, condenado por abuso sexual após as denúncias de mais de 80 mulheres, fato contado na série *Harvey Weinstein: assédios em Hollywood* (disponível no Globoplay); ou o caso de João de Deus, denunciado após mais de 300 mulheres relatarem abusos cometidos pelo médium, que rendeu a produção original Globoplay *Em nome de Deus* no formato série documental.

Sobre possíveis marcas de um selo próprio (Selo América Latina), a escalação do *casting* equilibrou estrelas consagradas da Rede Globo a elenco com pouco destaque na TV, o que pode gerar identificação nos espectadores locais. Outro aspecto são as escolhas para o desenvolvimento da história que, com apelo transnacional, remetem a hierarquias sociais marcantes na realidade latino-americana e, talvez por isso, o abuso de autoridade tenha sido praticado por um médico, profissão que confere *status* e poder a quem a exerce.

No apelo local-global, *Assédio* explorou temas dolorosos como o abuso sexual contra a mulher, abuso de autoridade, solidão de mulheres abusadas e esgarçamento das relações afetivas. Trabalhadas em nível narrativo e estilístico, podem afetar espectadores, aguçar reflexões, gerar debates e posicionamentos em audiências que transcendem o contexto nacional e estar vinculadas por meio do compartilhamento de intentos que alcançam e definem uma cultura transnacional.

Referências

ALBUQUERQUE, D. M. S. *Plataformas de TV online: um estudo de caso de Globoplay*. 2020. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Departamento de Artes e Comunicação, Universidade Federal de São Carlos. 2020.

ASSÉDIO. Direção: Amora Mautner, Joana Jabace e Guto Arruda Botelho. Intérpretes: Adriana Esteves, Antonio Calloni, Paola Oliveira e outros. Roteiro: Bianca Ramoneda, Fernando Rebelló e Pedro de Barros. 2018. Produzido por *Globoplay/O2 Filmes*. Baseado no livro “A clínica: as farsas e os crimes de Roger Abdelmassih” de Vicente Vilardaga. BALADRON, M.; RIVERO, E. Video-on-demand services in Latin America: Trends and challenges towards access, concentration and regulation. *Journal of Digital Media & Policy*, v.10, n.1, p. 109-126, 2019.

- BREIDENBACH, J.; ZUKRIGL, I. *Tanz Der Kulturen: Kulturelle Identität in Einer Globalisierten Welt*. München: Kunstmann, 1998.
- BUONANNO, M. *The age of television: experiences and theories*. Chicago: Intellect Books, 2007.
- BUSTAMANTE, E. Prólogo. La lucha por la diversidad audiovisual. In: ALBORNOZ, L. A.; GARCÍA-LEIVA, M. T. (eds). *Diversidad e industria audiovisual*. El desafío cultural del siglo XXI, México: FCE, 2017, p. 15–21.
- BUTLER, J. *Television Style*. New York: Routledge, 2010.
- JENNER, M. *Netflix and the Re-Invention of Television*. Cambridge: Palgrave Macmillan, 2018.
- LADEIRA, J. M. A organização do streaming no Brasil: Telmex, Globo e a associação entre telecomunicações e audiovisual. *E-compós*, v.20, n.1, p. 1-17, jan-abr 2017.
- LOTZ, A. D. *Portals: a Treatise on Internet-Distributed Television*. Michigan: University of Michigan Library, 2017.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronaldo Polito, Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- MEIMARIDIS, M.; MAZUR, D.; RIOS, D. The streaming wars in the global periphery: a glimpse from Brazil. *International Journal of TV Serial Narratives*, v. VI, n.1, p. 65-76, 2020.
- MEIGRE, M.; ROCHA, S. M. O mercado brasileiro na era do streaming: original Globoplay no novo ecossistema midiático audiovisual. *Culturas Midiáticas*, v. 13, n. 2, p. 134–152, 2020.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Trad. Yaiza Hernández Velázquez. Madri: Ediciones Akal, 2009.
- MUNGIOLI, M. C. P.; IKEDA, F. S.; PENNER, T. A. Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. *Revista GEMInIS*, São Carlos, UFSCar, v.9, n.3, p. 52-63, set/dez. 2018.
- RIOS, S.; SCARLATA, A. Locating SVOD in Australia and Mexico: Stan and Blim contend with Netflix. *Critical Studies in Television*, v.13, n.4, p. 475-490, 2018.
- ROCHA, S. M. A análise da televisualidade e proposições sobre o regime estético televisivo. In: ROCHA, S. M.; FERRARAZ, R. (orgs.). *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas*. Florianópolis: Insular, 2019, pp. 27-51.
- ROCHA, S. M. Aruanas e a poética televisual na era do streaming. In: Anais do 29º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2020, Campo Grande. *Anais eletrônicos...* Campinas, Galoá, 2020.
- SANTOS NETO, V. S.; STRASSBURGER, D. O reposicionamento do Globoplay: um estudo de caso sobre a reconfiguração de identidade da plataforma de streaming da Rede Globo. *Revista Temática*, João Pessoa, v.15, n.6, p.112-130, jun. 2019.
- SPIGEL, L. Introduction. In: SPIGEL, L.; OLSSON, J. *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham: Duke University Press, 2004.
- STRAUBHAAR, J. D. Beyond media imperialism: Assymetrical interdependence and cultural proximity. *Critical Studies in Media Communication*, v.8, n.1, p. 39-59, 1991.

VERTOVEC, S. *Transnationalism*. London: Routledge, 2009.

WILLIAMS, R. *Televisão: Tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2016.

Sobre os autores

Simone Maria Rocha – Professora titular do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e pesquisadora de produtividade em pesquisa do CNPq. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades - COMCULT/UFMG. No presente artigo, a autora atuou no desenho teórico, discussões analíticas e redação/revisão final do texto.

Marcos Vinicius Meigre e Silva – Doutorando e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades - COMCULT/UFMG. No presente artigo, o autor atuou no desenho teórico, discussões analíticas e redação/revisão final do texto.

Data de submissão: 29/07/2020

Data de aceite: 21/06/2021