

Melodrama e outros híbridos: efeitos emocionais na telenovela em tempos de *streaming*

Melodrama y otros híbridos: efectos emocionales en las telenovelas en tiempos de streaming

Melodrama and other hybrids: emotional effects in telenovelas during the streaming era

**SIMONE MARIA ROCHA¹, MARCOS VINICIUS MEIGRE
E SILVA²**

Resumo: Na televisão aberta brasileira, a telenovela foi construída sob modelo que se tornou hegemônico nos últimos 70 anos: o melodrama como gênero e o folhetim como regime serializado. Com a chegada do *streaming* no Brasil e a produção do formato para portais de televisão distribuída por internet, é possível identificar a articulação do melodrama com outros gêneros e a programação de efeitos emocionais distintos na audiência. Neste artigo, por meio de uma análise do gênero, exploramos esse novo hibridismo e buscamos identificar os efeitos quando o melodrama se mescla ao *thriller* psicológico, como na primeira produção do portal Globoplay, a telenovela *Todas as Flores*, a partir da seguinte indagação: se antes, temor, piedade, admiração e sentido de real mobilizavam a atenção e o engajamento dos telespectadores, o que podemos dizer dessa nova mescla, a partir de *Todas as Flores*?

Palavras-chave: Gênero; Emoção; Telenovela para *streaming*.

Resumen: En la televisión abierta brasileña, la telenovela se ha construido sobre un modelo que se ha vuelto hegemónico en los

¹ Professora titular do Departamento de Comunicação Social da UFMG. Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades – COMCULT/UFMG. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Agradeço à FAPEMIG pelo auxílio financeiro concedido. Email: simonerochaufmg@gmail.com.

² Pesquisador residente pós-doutoral no PPGCOM/UFMG, com bolsa FAPEMIG, a quem agradece o auxílio. Doutor e mestre em Comunicação Social pela UFMG. Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades – COMCULT/UFMG. Email: marcosmeigre@gmail.com.

últimos 70 años: el melodrama como género y el folletín como régimen serializado. Con la llegada del *streaming* a Brasil y la producción del formato para portales de televisión distribuidos por internet, es posible identificar la articulación del melodrama con otros géneros y la programación de diferentes efectos emocionales. En este artículo, a través de análisis del género, exploramos la nueva hibridez e intentamos identificar los efectos cuando el melodrama se mezcla con el *thriller* psicológico, como en la primera producción de Globoplay, *Todas as Flores*, a partir de la pregunta: si antes, el miedo, la lástima, la admiración y el sentido de realidad movilizaban la atención y el compromiso de los espectadores, ¿qué podemos decir de esta nueva mezcla, a partir de *Todas as Flores*?

Palabras clave: Género; Emoción; Telenovela para *streaming*.

Abstract: On Brazilian broadcast television, telenovela have been built on a model that has become hegemonic over the last 70 years: melodrama as a genre and serial format. With the arrival of streaming in Brazil and the production of content for television portals distributed over the internet, it is possible to identify the articulation of melodrama with other genres and the programming of different emotional effects on the audience. In this article, through an analysis of the genre, we explore this new hybridity and attempt to identify the effects when melodrama is mixed with psychological thriller, as in the first production on the Globoplay portal, the telenovela *Todas as Flores*. We base our investigation on the following question: if previously, fear, pity, admiration, and a sense of reality mobilized viewers' attention and engagement, what can we say about this new mix, starting with *Todas as Flores*?

Keywords: Genre; Emotion; Streaming Telenovela.

Introdução

A relação entre ficção e emoção, apesar da evidente importância para o engajamento do espectador, tem sido um tema negligenciado, sobretudo no que diz respeito à produção de ficção seriada televisiva. A pregnância do melodrama e sua mescla com tradições estéticas como o naturalismo e o realismo firmou-se enquanto padrão estético no formato mais consolidado da produção de teledramaturgia no país, a telenovela. Daí, as discussões ou tomavam como dadas as emoções provocadas, tais como a compaixão, o temor e a admiração e passavam a tratar dos temas, ou partiam para a compreensão dos modos como o melodrama se adaptou à realidade de países latino-americanos e mostrou-se como importante chave de leitura da América Latina enquanto um fato cultural (MARTÍN-BARBERO, 2015).

A chegada dos serviços de *streaming* tem representado um espaço de importantes inovações narrativas, estilísticas e dramatúrgicas, movimentando de distintos modos as dinâmicas de produção, consumo e criação de conteúdo no Brasil (ROCHA, 2022). Neste artigo, queremos explorar, por meio de uma análise de gênero narrativo enquanto produção de efeitos programados (ARISTÓTELES, 1987; CARROLL, 1999), o hibridismo do melodrama com outros gêneros e o pacote de emoções que tal gesto pode potencialmente provocar no telespectador na primeira produção 100% original do formato para o serviço de *streaming* Globoplay³, a telenovela *Todas as Flores*. Concluímos que os híbridos de gêneros na telenovela do *streaming* apelam a emoções que não se ancoram nos relatos de nação para convocar o espectador, mas fazem das misturas uma forma de expressão de outros sentimentos para despertar a atenção de um público agora mais alinhado com as novas formas de consumo de ficções seriadas.

Melodrama e emoções

Estudos das abordagens cognitivas do cinema e da emoção (CARROLL, 1999; PLATINGA; SMITH, 1999; GRODAL, 1997; TAN, 1996) argumentam que os efeitos emocionais são um aspecto central no engajamento do telespectador com uma obra audiovisual, enquanto raramente sejam analisados com especificidade. É nesse sentido que surgem contribuições relevantes para pensar as emoções cognitivas, dentre as quais destacamos as de Noël Carroll (1999), para quem estados emocionais são identificados a partir de critérios que adequam a situação vivida à emoção sentida. Assim, se estou diante de uma situação que classifico como perigosa, sinto medo. Se testemunho uma adversidade ou uma desdita, sinto compaixão. O argumento de Carroll visa estabelecer para as emoções que sentimos em contato com uma ficção a mesma fonte dos processos que provocam emoções no mundo real. O que torna a resposta mais específica, direta e observável é que, no cinema, faz-se um trabalho de pré-focalização no qual, por meio de recursos narrativos e estilísticos, as emoções já se apresentam previamente organizadas.

No caso do cinema, Carroll argumenta que o uso de algumas convenções que filiam filmes como espécie de gêneros específicos contribui para o

³ A primeira telenovela exclusiva para o Globoplay foi *Verdades Secretas*, porém em sua segunda parte. Foi escrita por Walcyr Carrasco como continuação à telenovela exibida em 2015, na faixa horária das 23h da TV Globo.

emprego de um pacote de emoções facilmente reconhecíveis. Assim, os filmes de gênero, cujas fórmulas principais são muitas vezes construídas para produzir certas emoções, permitindo ao espectador, a partir de um conjunto de emoções fundamentais ligadas a situações humanas básicas, simular uma delas. A ficção de massa, em particular, é produzida, consumida e distribuída em certas categorias, e o que ajuda a identificar essas categorias é um conjunto de padrões narrativos produtores de afeto – como horror, romance, comédia (GRODAL, 1997). Retomando o espírito de Aristóteles, presumimos que o gênero é concebido para produzir um efeito emocional forte e característico. Wilson Gomes (2004, p. 30) retoma o filósofo para explicar que “de cada gênero não há que solicitar-se ou fruir-se toda espécie de prazer, mas somente o prazer que lhe é próprio. Toda a destreza do poeta, por isso mesmo, deve consistir em provocar tal efeito”. Para Grodal (1997, p. 163), “o gênero é um conjunto de características dominantes de uma determinada ficção, que molda as expectativas gerais do espectador e a reação emocional correlacionada a este conjunto”. Estudar gênero, portanto, inclui uma análise da estrutura do texto e dos efeitos de sua recepção.

Carroll (1999) analisa alguns gêneros populares e chega a efeitos programados a partir das emoções que buscam provocar. No caso do melodrama, uma situação de infortúnio sofrida pelos protagonistas geraria tristeza e piedade. Ademais, diante da virtude revelada por esses protagonistas através do modo como enfrentam as adversidades, com generosidade, sacrifício e resignação, uma outra resposta gerada seria a admiração.

O melodrama se consagrou como um dos gêneros de maior expressividade na história da produção cultural latino-americana (MARTÍN-BARBERO, 2015). Das adaptações para diferentes mídias, o gênero melodramático encontrou possibilidades de fruição em diferentes caminhos e tornou-se alvo de constatações que geralmente o posicionaram como expressão do excesso e marcado pelo exagero. Nessas definições, o melodrama aparecia como gênero que, por excelência, se realizava na retórica do excesso, com exacerbação das ações, apelo ao sensorial a partir da melodia e exaltação dos gestos. O tom pejorativo que perseguiu as classificações dadas ao melodrama foi validado ao longo dos anos pela crítica cultural e, a partir da perspectiva de autores como Peter Brooks (1995), o modo de abordagem da imaginação melodramática começou a ser reconfigurado até avançar a novas perspectivas que, como pontua Grodal (1997), entendem o melodrama a

partir de suas respostas emocionais específicas, sem deter-se a uma leitura reducionista. Até então, “Tradicionalmente, o melodrama tem sido descrito como um gênero conservador porque muitas vezes retrata os protagonistas como vítimas passivas do destino, ou como participantes passivos em eventos naturais ou sociais” (GRODAL, 1997, p. 254). É nessa esfera de observação que o melodrama foi se consolidando e promovendo os hibridismos com outros gêneros, principalmente no que diz respeito à produção seriada que mais o consolidou na América Latina: a telenovela.

Melodrama e primeiros hibridismos na telenovela

Se tomarmos por base a produção consolidada da teledramaturgia no Brasil, veremos que, na televisão aberta, a telenovela passou a ser construída sob um modelo que se tornou hegemônico: o melodrama como gênero e o folhetim como regime serializado. Com essa primazia do gênero, podemos afirmar que os efeitos programados pelo texto visam despertar temor, piedade e admiração na audiência (CARROLL, 1999). Todavia, desconhecemos as diferentes mesclas do melodrama com o realismo e o naturalismo que passaram a influenciar a produção dessas obras à medida que o formato foi se consolidando. Dunleavy (2018) propõe compreender os movimentos estéticos mais presentes nos dramas de TV enquanto graus de estilo por considerar que se referem às mesmas condições estéticas e de produção que marcam os contextos de produção dessas obras. Assim, a autora faz equivaler o naturalismo ao estilo de grau zero, cujas principais características são: i) a preocupação com as interações verbais e o consequente privilégio do diálogo em detrimento da ação e ii) uma estrita observância do tempo natural, o que significa que a edição simplesmente segue os personagens em vez de expressar uma visão a respeito deles. São essas características que explicam porque o naturalismo (zero grau) está associado a uma escassez de artifícios estilísticos com um baixo potencial para o trabalho de câmera que se limita, em grande parte, a registrar a expressão facial e o diálogo entre os personagens.

O estilo zero grau, considerado a estética padrão das principais obras de ficção televisiva, como telenovelas, *soap operas* e *sitcom*, é marcado por alguns fatores relevantes. Dentre eles, podemos mencionar o ritmo de filmagem e o trabalho de pós-produção simplificado, o que oferece poucas oportunidades para “arranjos mais complicados” (VERMEULEN; RUSTAD,

2013, p. 341). Além disso, o emprego do “realismo emocional” (ANG, 1993, p. 61) das telenovelas requer o uso frequente de *close-ups* e da montagem plano/contraplano devido à sua função crucial de conquistar o envolvimento emocional dos telespectadores. O naturalismo prefere contar em vez de mostrar os detalhes de uma história, uma situação em que o diálogo é o principal dispositivo narrativo.

Ecoando a equivalência estilística entre naturalismo e zero grau, a estética do realismo pode ser considerada estilo de primeiro grau. O que querem as obras realistas é criar um mundo diegético plausível e coerente e usar o trabalho de câmera, a encenação, a edição e a trilha sonora para promover e manter a crença do público nesse mundo. Stephen Neale (1981, p. 19) explica que a conquista da verossimilhança não é questão de fidelidade ao real, mas uma função do que ele chama de “sistemas de credibilidade”. Por meio dos potenciais ilusórios do trabalho de câmera e da edição, o realismo visa alcançar o que Caughie (1981, p. 343) chama de invisibilidade da forma e um espectador que “esqueça a câmera”. Exigindo que o trabalho de câmera, a encenação, a edição e a trilha sonora atuem juntos para produzir seus efeitos, o realismo visa ocultar todos os sinais de sua natureza construída, incluindo sua considerável habilidade de subjetividade. Importante para isso é a capacidade do realismo de criar um “mundo autocontido e internamente consistente que parece real” (FISKE, 1987, p. 130) e usar tais técnicas para “ocultar sua natureza como discurso” (FISKE, 1987, p. 131). Ao construir um significado e uma leitura preferidos com base em seu potencial de privilegiar ideias particulares e construções do real, o “texto realista (um discurso fortemente ‘fechado’) não pode lidar com o real em suas contradições” (MACCABE, 1981, p. 224). Em síntese, comum ao naturalismo/zero grau e ao realismo/primeiro grau, tal como são usados na dramaturgia da TV, é o objetivo de tornar natural uma perspectiva específica ou expressão do real. Portanto, ambas as estéticas operam com a suposição de que “não há dúvida de que a realidade pode ser representada” (THORNHAM; PURVIS, 2004, p. 159).

Tal fenômeno do hibridismo do melodrama com naturalismo e realismo tem relevância a ponto de ser reconhecido como gerador de relatos de nação, de sentimentos de pertença a uma identidade e questões sociais emergentes no Brasil (LOPES, 2003). Esse seria, por exemplo, o caso da telenovela *Vale Tudo* (Rede Globo, 1988). A trama focava na corrupção, falta de ética e inversão de valores no Brasil, por meio da contraposição entre a postura de

uma mulher honesta, Raquel Accioli (Regina Duarte), e a filha, Maria de Fátima (Glória Pires), uma jovem sem escrúpulos e egoísta. A filha, que sente pavor da pobreza, não pensa duas vezes antes de vender a única propriedade da família, no Paraná, e fugir com o dinheiro para o Rio de Janeiro, deixando a mãe ao relento. Raquel decide ir atrás da filha e, para sobreviver, começa a trabalhar vendendo sanduíches na praia. Assim, temos uma situação que nos comove com o sofrimento da protagonista. Ao mesmo tempo em que admiramos Raquel, pela forma como lida com seu infortúnio, mostrando-se altiva, otimista e de coração puro, sentimos pena pela crueldade que a filha lhe impôs. Destarte, com base em Carroll, a resposta emocional dominante ao melodrama típico envolve admiração e compaixão. Mas será possível identificar alterações nas emoções programadas para a telenovela quando o produto é para *streaming*?

Melodramas e novos híbridos na telenovela na era do *streaming*: efeitos emocionais e o caso de *Todas as Flores*

Todas as Flores é a primeira telenovela original Globoplay, escrita por João Emanuel Carneiro, novelista consagrado na TV aberta e autor de *A Favorita* e *Avenida Brasil*. A telenovela estreou com exclusividade no serviço do Grupo Globo em 19 de outubro de 2022 e tinha lançamento semanal (às quartas-feiras) de cinco capítulos, com hiato entre janeiro e abril de 2023 (período do *Big Brother Brasil*) e retomada para reta final em maio. Entre agosto e novembro de 2023, a telenovela foi exibida em TV aberta, na faixa das 23h.

A trama se apresenta a partir de uma mescla do melodrama com outros gêneros, como suspense e *thriller* psicológico, de modo que a história busca provocar um conjunto de efeitos cognitivos e emocionais distintos dos comumente provocados na produção feita na TV aberta. Diante de tal inovação, qual seria o pacote de efeitos emocionais que esse híbrido estaria destinado a provocar? Se antes, temor, piedade, admiração, verossimilhança e sentido de real mobilizavam majoritariamente a atenção e o engajamento dos telespectadores, o que podemos dizer dessa nova mescla? Em outras palavras, se um gênero é caracterizado por critérios de adequação que suscitam efeitos programados, quais situações configuram, em termos teóricos, um estado psicologicamente aterrorizado e que respostas ou efeitos se pretende provocar?

Sendo o melodrama o gênero pregnante na história, várias convenções são identificadas na telenovela: triângulo amoroso, drama do reconhecimento, uma protagonista perseguida pela vilã, um herói íntegro e apaixonado. Assim, Maíra (Sophie Charlotte) não se apresenta como uma protagonista ambígua nem complexa. Suas ações não intensificam o suspense nem criam ambiente de tensão. Sua jornada de transformação não se dará por conflitos internos da personagem, mas pela perseguição e atrocidades que ela sofre por parte de sua mãe e sua irmã, as vilãs da história. Nesse sentido, Maíra inicia sua jornada como uma mocinha boa, terna, ingênua e com certa vulnerabilidade por ser deficiente visual. É esse perfil que permite que sua mãe Zoé (Regina Casé) e sua irmã Vanessa (Letícia Colin) busquem a todo momento tirar proveito de sua condição, enganando-a sempre que preciso. É com esse espírito bondoso e afável que Maíra se prontifica a doar a medula para a irmã acometida por uma leucemia, renuncia o amor por Rafael (Humberto Carrão) em nome da irmã doente, além de acreditar no amor maternal de Zoé.

A vilã Vanessa, por sua vez, carismática e manipuladora, atrai e influencia as pessoas ao seu redor, utilizando de suas habilidades para controlar as situações. Assim ela conduz sua relação com o noivo Rafael, fazendo-se de vítima a todo momento por ter atravessado um tratamento contra a leucemia. A composição da personagem encarna muitos dos aspectos de uma vilã clássica: dissimulada, interesseira e fútil. O que mais interessa a Vanessa é casar-se e ter uma vida de luxo e riqueza às custas de Rafael. Mas é no modo como Vanessa tenta tirar Maíra de seu caminho, com apoio e suporte da mãe, que o thriller psicológico emerge como uma operação na construção desse perfil.

As atitudes de Vanessa concretizam-se em momentos de verdadeiro terror e medo, o que provoca a atenção do público, mesmo consciente do perfil manipulador da vilã. O confronto psicológico entre o antagonista e o protagonista gera tensão e expectativa, e isso pode ser visto no capítulo 4, quando Vanessa ameaça empurrar Maíra do alto do prédio da empresa onde ela trabalha.

Tudo começa quando Vanessa, propositalmente, posiciona uma pilha de livros no meio do corredor, fazendo Maíra tropeçar, cair e machucar o joelho. Fingindo preocupação, a vilã acode a irmã. Momentos depois, ela diz que não vem sendo uma pessoa legal com Maíra, justifica afirmando estar numa fase difícil e pede desculpas. Como forma de se aproximarem, Vanessa oferece uma carona, alegando que poderiam ir juntas para a Rhodes (empresa da

família de Rafael, dos setores da moda e perfumaria). Maíra recusa e diz que trabalhará apenas no turno da tarde, ao que Vanessa a convida para passarem a manhã juntas para se conhecerem melhor. Na cena seguinte, Vanessa conduz a irmã pelo altíssimo telhado da empresa, e inicia uma sequência de frases e gestos aterradores que logo fazem Maíra sentir-se insegura (Imagem 1).

Imagen 1: Vanessa aterroriza Maíra do alto do prédio da empresa Rhodes



Fonte: Globoplay

Assim, a vida de Maíra passa a se constituir em uma sucessão de sofrimentos, infortúnios e agruras aos quais ela reage sempre com resignação e temperança. É por isso que, na primeira parte da novela, busca-se provocar no telespectador compaixão, piedade e admiração por essa moça tão nobre, numa programação de efeitos emocionais condizentes com as convenções melodramáticas. Mas, como o exemplo sugere, as operações que amedrontam e aterrorizam a protagonista e o telespectador já estão postas desde o começo.

A terceira personagem chave da trama é Zoé, que é aliada, confidente e mãe de Vanessa. Mas essa personagem não é só uma mãe parceira das crueldades da filha. Zoé esconde aspectos de sua vida que elevam o tom de suspense, tornam a narrativa mais rica, dinâmica e envolvente. À medida que seus segredos vão sendo revelados na trama, efeitos de temor, surpresa e incredulidade são provocados na audiência.

Um desses momentos marcantes se dá quando Maíra descobre que foi enviada para a fazenda de trabalho escravo e tráfico humano por meio de uma armação da própria mãe por exigência da irmã. Eventos como esse vão pouco a pouco fazendo com que Maíra desenvolva traços em sua personalidade que a afastam do perfil clássico da mocinha e dá início a um arco de transformação da personagem. O ápice acontece quando a protagonista tem o filho sequestrado pela própria avó. Maíra deixa de lado o comportamento resignado e se mostra capaz de jurar e armar um plano de vingança para destruir a vida da mãe e da irmã. Diante das atrocidades que lhe são cometidas, Maíra se sente aterrorizada psicologicamente e a narrativa assumirá aspectos sombrios e medonhos, à medida que a protagonista vai assimilando e enfrentando os golpes sofridos. A mocinha de *Todas as Flores*, mesmo com medo e vulnerável, adota atitudes moralmente duvidosas, como roubar, traficar bebês, tornar-se fugitiva da polícia e mostra-se capaz de lançar mão dos mesmos subterfúgios usados por seus algozes para alcançar seus objetivos. E é através dessa transformação que a telenovela se converte parcialmente em um thriller psicológico.

No capítulo 44, por exemplo, Maíra descobre que Zoé estava na Rhodes gastando dinheiro e supõe se tratar do lucro que ela teve com a venda de Rivaldinho – filho de Maíra que Zoé sequestrou. Revoltada, Maíra propõe vingança e, com olhar tenso, a decisão marca a virada da personagem. Na conversa com a madrinha Judite (Mariana Nunes), a conversão vivida por Maíra fica evidente pela combinação com a trilha sonora tensa, os enquadramentos e planos que configuram o tom funesto e arreio que a personagem quer imprimir.

Judite: O que você tá dizendo, Maíra? Se vingar? Roubar?

Maíra: A Zoé roubou o meu filho, é isso que ela merece, é isso que ela vai ter.

Judite: Mas o que é isso que você tá falando? Essa não é a Maíra que eu conheço.

Maíra: Desculpa, madrinha, mas aquela Maíra que você conheceu já não existe mais.

Judite: Maíra, você não seria capaz de roubar.

Maíra: Madrinha, ela roubou o meu filho. Roubar o dinheiro dela não é nada perto disso, mas é exatamente aí onde mais dói nela.

*Judite: Olha o horror que você tá dizendo, presta atenção, que absurdo. Você tá querendo se igualar a essa cobra. (CAPÍTULO 44, *Todas as Flores*)*

A revelação de uma “nova” Maíra deixa Judite assustada porque, para ponderar as razões de sua luta, Maíra coloca na mesa dos argumentos justamente os mesmos procedimentos que caracterizam as ações de Zoé e Vanessa, dizendo-se pronta para roubar e recuperar o filho. Além de roubar

Zoé, ela busca associar-se com Galo (Jackson Antunes): “Eu preciso de um aliado [...]. Eu não preciso de um aliado do bem, eu preciso me aliar a alguém podre como a Zoé, alguém que conheça bem ela. Eu já sei quem eu vou trazer pro meu lado: o Galo” (Cap. 52). Assim, Maíra vai tecendo uma costura com novos aliados para resgatar o filho. Para negociar com Galo, ela se disfarça, usa novas roupas, coloca óculos escuros, completando um disfarce que vai da aparência até o jeito de falar.

O disfarce é um dos instrumentais que, no *thriller* psicológico, pode se expressar pela materialização do “duplo” em espelhos (GONZALEZ, 2009). Nesse tipo de produto, os reflexos e as imagens em espelhos podem ativar emoções ligadas ao temor da duplicação de figuras humanas conhecidas e/ou desconhecidas. Gonzalez (2009) esclarece que o *thriller* psicológico posiciona um medo ligado à dissociação entre corpo e alma, numa alusão à morte e ao horror da ameaça provocada pelo outro, mas principalmente por si próprio. A metaforização do espelho auxilia na literalidade dessa figuração, sugerindo que a origem das ameaças mais perigosas provém não do exterior, mas de nós mesmos. Quando Maíra é vista pelo espelho (Imagem 2), com nova roupagem, trata-se não apenas de apresentar o figurino atualizado, mas do posicionamento dela num novo arranjo dentro da narrativa: detentora de forças para novas lutas, com propósito de se mostrar mais perigosa e determinada, apresentando na literalidade do reflexo a emergência de uma nova personalidade e a necessidade de escantejar o perfil sereno que lhe caracterizava.

Imagem 2: Maíra diante do espelho, preparando-se para ver Galo, no capítulo 53



Fonte: Globoplay

A condução do arco dramático de Maíra continua numa escala ascendente de maldades e arbítrios para recuperar o filho. Num confronto com Vanessa, no capítulo 58, à porta da casa de Judite, depois de ser empurrada

ao chão pela irmã, Maíra dá respostas ousadas aos questionamentos feitos por Vanessa, como, por exemplo, quando é perguntada sobre o fato de estar se envolvendo amorosamente, ao que Maíra diz: “Não posso reclamar, os homens gostam de mim” (Cap. 58), acompanhada de uma risada sarcástica.

A trilha sonora tensa e a iluminação escura compõem o quadro das emoções gestadas. Maíra se levanta do chão e fica frente a frente com Vanessa, alinhadas no campo visual e em condições de paridade. As súplicas de Maíra pedindo que a irmã devolva Rivaldinho não surtem efeito e Vanessa diz que Maíra “nunca mais vai ver seu pivete”. Nesse instante, instaura-se um ponto de virada - acompanhado pelo ritmo da trilha, que mais uma vez assume novos tons de tensão: Maíra leva a mão ao bolso e retira uma faca (Imagem 3), com a qual ameaça Vanessa contra a parede. Vanessa fica amedrontada, olhos arregalados de surpresa diante da atitude da irmã (Imagens 4 a 6). Com a faca agarrada ao pescoço da irmã, Maíra conduz uma ameaça fatal, mantendo postura de altivez e segurança, firmeza nas falas e ações:

Maíra: Eu não vou ser mais submissa porque agora eu sou mazinha igual você, maninha. Eu vou acabar com a sua festinha, a sua e a da sua mãe Zóé.

Vanessa (acuada): Você não sabe com quem você tá mexendo.

Maíra: Vocês é que não sabem. Eu vou mandar vocês duas pra cadeia. (CAPÍTULO 58, Todas as Flores)

Essa conversão da personagem Maíra causa estranhamento na percepção que Vanessa faz da irmã, pois há justamente uma quebra de expectativas quanto aos modos de reação típicos da jovem. O estranhamento com o familiar é uma das marcas características do *thriller* psicológico, que se ampara em medos e angústias do ser humano a partir do apelo ao desconhecido e daquilo que escapa ao nosso conhecimento (DERRY, 1988). No caso do *thriller*, os elementos de terror empregados atendem ao propósito de mostrar os maus comportamentos dentro da sociedade e os consequentes danos. Ao adentrar na psicologia da vida cotidiana, o *thriller* psicológico justamente acena ao medo que o conhecido pode nos suscitar, geralmente vindo de nós mesmos ou de situações/pessoas conhecidas.

Imagen 3: Maíra com uma faca



Fonte: Globoplay

Imagen 4: Maíra ameaça Vanessa



Fonte: Globoplay

Imagen 5: Maíra ataca Vanessa



Fonte: Globoplay

Imagen 6: Maíra ataca Vanessa



Fonte: Globoplay

“Para que o *thriller* psicológico nos leve à catarse, é necessário enfrentar nossos mais terríveis medos, aqueles que provavelmente estejam mais em

nosso inconsciente que em nosso consciente, aqueles que Freud chama em Os Textos Fundamentais da Psicanálise de ‘componentes do sinistro’” (GONZÁLEZ, 2009, p. 25). Na categorização de medos que sustentam o *thriller* psicológico, um dos mais centrais diz respeito ao temor de que alguém familiar ou muito próximo, que inicialmente é agradável, se torne desagradável. Mas o medo de que alguém se torne desagradável, por si só, não é algo sinistro, por isso é preciso entender que “É o perigo ou a ameaça da morte o que faz interpretar estes elementos como sinistros” (GONZÁLEZ, 2009, p. 25) e geram os efeitos de terror típicos do gênero. Nessa transmutação do outro em agente de desagrado, o que caracteriza a estética desse medo é uma atuação que provoca no público sentimentos de suspeita, desejo e dúvida.

No final das contas, o thriller psicológico não faz nada mais do que expor repentinamente as relações humanas mais intensas e macabras simplesmente pela qualidade dramática do enquadramento, pela maneira verdadeiramente única de distribuir olhares, de simplificar gestos, de distribuir silêncios no decorrer do diálogo, pela arte de criar no público a sensação de que um dos dois personagens domina o outro – ou está apaixonado pelo outro, ou tem ciúmes do outro, etc. –, pela arte de sugerir, além do diálogo, toda uma atmosfera dramática precisa, pela arte, em suma, de nos conduzir de uma emoção à outra ao sabor de suas próprias sensibilidades. (GONZÁLEZ, 2009, p. 26)

Os gestos, olhares e ações do embate entre Maíra e Vanessa mobilizam sentimentos de suspeita e dúvida no espectador, que não sabe se dos desdobramentos da tensa conversa poderá sair um ataque mais grave ou uma morte. O perigo da morte aparece justamente pelas mãos da mocinha, cansada de ameaças da irmã enquanto tem o filho sequestrado. O perigo da morte advém de uma reversão de expectativas, da personagem de quem não se esperava – ao menos até certo ponto da narrativa – uma atitude tão ríspida e agressiva. O familiar se torna obscuro e irreconhecível para Vanessa, já que a familiaridade de uma Maíra cordial e condescendente desaparece e dá lugar a uma mulher disposta a ameaçar e matar.

A disposição para agressão física contra Vanessa também ajuda a construir o panorama do *thriller* psicológico em *Todas as Flores*. Segundo Charles Derry (2009), há no *thriller* uma série de traços oriundos do terror, de maneira que as produções típicas do gênero acabam por reverberar temores sociais, medos humanos e angústias que refletem perigos iminentes na sociedade. A violência é um desses pontos-chave e um dos recursos mais comuns ao terror, incorporados ao *thriller* psicológico, pois dá vazão aos medos cotidianos da sociedade em geral ao romper com a lógica de estabilidade na vida rotineira dos personagens e provocar medos que escalam para

profundas angústias. Em *Todas as Flores*, além do estranhamento com o familiar que se “desfamiliariza”, tem-se a violência como mote de virada da personagem Maíra, que causa tensão nos confrontamentos com a irmã.

A destruição do inimigo toma proporções ainda mais intensas na reta final da trama, quando Maíra prossegue com a pretensão de se vingar da mãe e fazer um “acerto de contas”. No penúltimo capítulo, Zoé é mantida em cárcere privado por Vanessa, depois de matar Humberto (Fábio Assunção) – que, por seu turno, matou Galo – e estar com as pernas quebradas. Maíra chega serena ao local escuro e nega ajuda à mãe, que diz: “Eles [Vanessa e Pablo] tão me torturando. Eu tô sem comer, sem beber. Eu tô com as duas pernas quebradas, Maíra”. Maíra não dá ouvidos às súplicas da mãe, ainda que o apelo às dores seja permanente. No *thriller* psicológico, González (2009) elenca o trauma da mutilação – “complexo de castração” – como um dos elementos mais proeminentes no gênero. A partir dele, há o temor pela perda de órgãos, que mobiliza sensações de pânico. Zoé, nesse caso, está diante do pavor da perda das pernas e dos movimentos, sem receber ajuda.

Enquanto o acerto de contas é gestado, e as duas não entram num acordo, Maíra lança ataques à mãe: “Você é perversa, não vai ser assim tão fácil não [...]. Zoé, a sua chance de viver sou eu”. Zoé, sentada, pernas estiradas, com sangue pelo rosto, pondera ao caráter da filha (“Não faz assim, você é boa” – Imagem 7); Maíra, de pé, com uma bengala, sai do quadro visual sob trilha tensa, olhar arregalado e sem esmorecer (“Boa? Eu não sou mais não, eu aprendi com você, mamãezinha” – Imagem 8). Com essa frase, Maíra deixa a mãe suplicando por ajuda (Imagen 9).

Imagen 7: Zoé pede ajuda



Fonte: Globoplay

Imagen 8: Maíra não ajuda a mãe



Fonte: Globoplay

Imagen 9: Zoé e Maíra, sob focos de luz



Fonte: Globoplay

Por fim, um aspecto importante no *thriller* psicológico é a conversão de espaços comuns em espaços de terror. Em *Todas as Flores*, o ambiente de uma casa de praia em Angra dos Reis se transforma num ponto de torturas, ataques, violências e confrontamentos entre as personagens principais na reta final. Na estética desse medo, os espaços de terror protagonizam a criação de atmosferas de tensão. “Quando nos delimitamos ao *thriller* psicológico, junto aos espaços tradicionalmente terroríficos, encontramos aqueles que fazem parte de nossa vida cotidiana e que de repente experimentam um giro inesperado que os converte em ‘sinistros’” (GONZÁLEZ, 2009, p. 27). Assim, o ambiente de um porão já evoca emoções alinhadas ao terror, mas a casa em si é transmutada em um todo perigoso a partir das ações que se desdobram na trama. É nessa peculiaridade que reside o pavor da conversão de um ambiente conhecido em espaço angustiante.

Seja qual for o espaço escolhido, o fato é que o horror psicológico está diretamente relacionado à tortura, e é por isso que um thriller desse tipo sempre tenderá a se passar em um único espaço, cuja escolha deve ser feita levando-se em conta o estado ao qual o espectador quer ser levado:

sobre carregado, sufocado, hesitante, isolado, sozinho, perdido, com medo, aterrorizado.
(GONZÁLEZ, 2009, p. 27)

Depois de resgatar a mãe do porão e levá-la para a sala (o ambiente comum, familiar), Maíra ainda não se rende aos apelos de Zoé: “Eu tô preparada pra ver a Zoé morrer na minha frente se ela não se comprometer em me inocentar pra polícia, confessar tudo” (Cap. 85). Morrer. O temor da morte é, nas palavras de González (2009), o eixo norteador do *thriller* psicológico, o que nesse gênero assume a especificidade do temor pelo desconhecido. Em *Todas as Flores*, no último capítulo, o temor à morte vem do familiar, no embate violento entre a mãe e as irmãs. Olhos arregalados (Imagens 10-11), tentativas de enforcamento, puxões de cabelo, armas em punho, tiros sem mira, sangue pelos corpos (Imagens 12-13) dão a tônica do pavor e da ambiência de morte que circunda o final da trama. No embate entre Zoé, Maíra e Vanessa, cada qual focada na própria sobrevivência (o pavor da morte), há o familiar em estranhamento, em conversão no diferente que é fonte de medo, marcas que fazem a trama ter traços do terror, na mescla possível com outros gêneros.

Imagen 10: O terror pelos olhos



Fonte: Globoplay

Imagen 11: Olhos arregalados



Fonte: Globoplay

Imagen 12: Sangue pelo rosto



Fonte: Globoplay

Imagen 13: Sangue pelo rosto



Fonte: Globoplay

Considerações finais

Antes da estreia de *Todas as Flores* no Globoplay, materiais da imprensa davam conta de uma narrativa amparada nas mesclas como diferencial da primeira telenovela original do *streaming*: “A obra de João Emanuel Carneiro é um *thriller* daqueles de tirar o fôlego. Um conto de fadas, cheio de suspense, romance e vingança”⁴. As porções que se misturam na narrativa conformam um hibridismo de gêneros que evoca aspectos do melodrama em aliança a efeitos emocionais provocados por gêneros como o *thriller* psicológico. Em *Todas as Flores*, esse hibridismo realça a convocação de emoções que diferem da telenovela clássica, consagrada no histórico da televisão aberta, tais como o horror aguçado pelas marcas de violência advindas dos estranhamentos com o familiar que se reconfigura em adverso.

Um efeito que pode ser relevante quanto ao hibridismo de gênero, no caso específico da telenovela, diz do deslocamento do sentido de real e sentimentos de pertença até então atribuídos quando da junção melodrama e naturalismo. Essa nova hibridação, vista na produção do formato para *streaming*, conduz o espectador a um maior engajamento na trama e requer

⁴ Disponível em <https://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2022/10/25/todas-as-flores-a-novela-que-e-um-conto-de-fadas-cheio-de-suspense-romance-e-vinganca.ghtml>. Acesso em 26 fev 2024.

maior atenção para a melhor compreensão da história. Com esse deslocamento, *Todas as Flores* não se apresenta como um espaço de problematização do Brasil, porque não aborda eventos e temáticas sociais e políticas com referências explícitas à nação. Focada em uma história de busca por amor e vingança, o enredo e o universo que ele convoca não se prendem a geografias ou espacialidades que precisam ser reconhecidas para que a compreensão e a emoção imbuídas na obra sejam fruídas pelo telespectador. Não há a ancoragem nos relatos de nação como mote da narrativa para *streaming*, mas o emprego de mesclas de gêneros para imbuir o espectador de emoções cruzadas pelos efeitos das misturas.

De todo modo, estudiosos da poética das séries televisivas precisam debruçar-se sobre esse hibridismo de gêneros das ficções seriadas contemporâneas e os desvios estruturais apresentados. Assim, serão capazes de desenvolver reflexões teóricas que sustentem as análises e aprofundem nas questões sobre as novas escritas de roteiro e o pacote de emoções provocadas por essas mesclas na produção de ficção seriada para televisão por *streaming*. Movimentos dessa ordem na pesquisa científica levarão em conta que a resposta emocional é um aspecto central do engajamento do espectador com uma obra audiovisual.

Referências

- ANG, Ien. **Watching Dallas**: Soap Opera and the Melodramatic Imagination, London: Routledge, 1993.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- CARROLL, Noel. Film, Emotion and Genre. In: PLATINGA, Carl; SMITH, Greg (eds). **Passionate Views**: Film, Cognition, and Emotion. Johns Hopkins University Press, 1999.
- CAUGHIE, John. Progressive Television and Documentary Drama. In: BENNETT, Tony; BOYD-BOWMAN, Susan; MERCER, Colin; WOOLLACOTT, Janet (eds.). **Popular Television and Film**. London: British Film Institute, 1981, p. 327–352.
- DERRY, Charles. **The Suspense Thriller**: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock. North Carolina: McFarland Classics Inc., 1988.
- DERRY, Charles. **Dark dreams 2.0**.: a psychological history of the modern horror film from the 1950s to the 21st century. North Carolina: McFarland Classics Inc., 2009.
- DUNLEAVY, Trisha. **Complex Serial Drama and Multiplatform Television**. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- FISKE, John. **Television Culture**. New York and London: Routledge, 1987.
- GONZALEZ, Ricardo. La estética del miedo: la producción de un thriller psicológico. **Revista de la Dirección de Cultura y Extensión**. Universidad de los Andes, n. 70, 2009, p. 23-33.

GOMES, Wilson. Estratégias de Produção de Encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**. Bahia, v. 35, 2004, p. 99-125.

GRODAL, Torben. **Moving Pictures**: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. Oxford: Clarendon Press, 1997.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, n. 26, 2003, p. 17-34.

MACCABE, Colin. Realism and the Cinema: Notes on a Brechtian Thesis. In: BENNETT, Tony; BOYD-BOWMAN, Susan; MERCER, Colin; WOOLLACOTT, Janet (eds.). **Popular Television and Film**. London: British Film Institute, 1981, p. 216-35.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. 5a ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

NEALE, Steve. Genre and Cinema. In: BENNETT, Tony; BOYD-BOWMAN, Susan; MERCER, Colin; WOOLLACOTT, Janet (eds.). **Popular Television and Film**. London: British Film Institute, 1981, p. 6-25.

PLATINGA, Carl; SMITH, Greg (eds). **Passionate Views**: Film, Cognition, and Emotion. Johns Hopkins University Press, 1999.

ROCHA, Simone Maria. Ficção seriada televisiva no Brasil: apontamentos sobre a produção para streaming. **Eptic**, v. 24, 2022, p. 67-84.

VERMEULEN, Timotheus; RUSTAD, Gry Cecilie. Watching Television With Jacques Rancière: U.S. "Quality Television", Mad Men and the "Late Cut". **Screen**, v. 54, n. 3, 2013, p. 341-354.

TAN, Ed. **Emotion and the structure of narrative film**: film as an emotion machine. New Jersey: Routledge, 1996.

THORNHAM, Sue; PURVIS, Tony. **Television Drama**: theories and identities. London: Macmillan Education UK, 2004.

Recebido em: 29-02-2024

Aceito em: 23-04-2024