

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA

TÁBATA NATANA KOLLING

**OS PASSOS ATÉ UMA AUSÊNCIA: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM HANNAH BAKER NA PRIMEIRA TEMPORADA DE “OS 13
PORQUÊS”**

Porto Alegre

2019

TÁBATA NATANA KOLLING

**OS PASSOS ATÉ UMA AUSÊNCIA: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM HANNAH BAKER NA PRIMEIRA TEMPORADA DE “OS 13
PORQUÊS”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Kolling, Tábata Natana

Os passos até uma ausência: análise da construção da personagem Hannah Baker na primeira temporada de "Os 13 Porquês" / Tábata Natana Kolling. -- 2019. 93 f.

Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Os 13 Porquês. 2. Representação do suicídio. 3. Construção de personagem. 4. Análise filmica. I. de Souza Rossini, Miriam, orient. II. Título.

TÁBATA NATANA KOLLING

OS PASSOS ATÉ UMA AUSÊNCIA: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
HANNAH BAKER NA PRIMEIRA TEMPORADA DE “OS 13 PORQUÊS”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Publicidade e Propaganda.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini – UFRGS/DECOM
Orientadora

Prof. Dr.^a Fabiane Sgorla – UFRGS/DECOM
Examinadora

Prof. Dr Amadeu de Oliveira Weinmann – UFRGS/PSICOLOGIA
Examinador

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar e sobretudo aos meus pais, Maria Teresinha e Erni Renato, por todo o apoio, de todas as formas, que me deram durante a realização desse trabalho, da graduação e em toda a minha trajetória. Concluir essa etapa é um desejo e um objetivo de todos nós, e sem toda a força e dedicação de vocês, eu jamais conseguiria. Este TCC é uma vitória nossa.

À minha orientadora, Miriam, pela paciência, carinho, disponibilidade, apontamentos e correções.

Aos amigos: Stéfani, por estar comigo em todos os momentos e nunca me deixar desistir; Malena, André, Gislaine, Júlia, Vittoria, Mauro e Felipe, por ouvirem os desabafos nos momentos de angústia, comemorarem comigo os avanços e me acalmarem quando as coisas pareciam difíceis, especialmente ao longo deste trabalho. Mauricio, Ana Lúcia, Bianca, Marco, Mônica, Lara, Shannon, Clarissa, Bárbara, Davi, Franciele, Carina, Michael, Adonai, Gustavo, Cleiton e Arthur, e todos os demais amigos pela companhia, acolhimento, compreensão, força e por todas as piadas, trabalhos, lugares novos e vivências que compartilhamos ao longo dos anos, seja em Porto Alegre, Montenegro, os dois ou o ônibus de uma cidade à outra.

À Ágata, pela amizade que não precisa de contato constante para permanecer viva e forte. Espero que em seu caminho você encontre muitos trevos da sorte.

À minha companheira de TCC, Carol, por compartilharmos essa experiência em tempo real nessas últimas semanas. Deu certo.

Aos meus professores, por todos os ensinamentos, e em especial à Berenice e à Ana, pelo carinho e compreensão em alguns momentos complicados ao longo do curso.

Aos tios, Arlindo e Vana, e a toda a minha família pelo incentivo e apoio.

Vocês me mantêm seguindo em frente, mesmo com todos os problemas, seja em relação a este trabalho ou em qualquer outro aspecto da minha vida. Muito obrigada.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o modo como a personagem Hannah Baker, seu transtorno mental e seu suicídio são representados narrativa e esteticamente na primeira temporada da série *Os 13 porquês* (2017, Netflix), utilizando como métodos a análise fílmica e a pesquisa bibliográfica. São feitos apontamentos sobre a trama, contexto e recepção da série pelo público, críticos de audiovisual e profissionais de saúde mental, dando uma visão geral sobre a série e os debates que a cercam no segundo capítulo. No terceiro, é composto um breve panorama sobre os aspectos clínicos e sociais relacionados à saúde mental e ao suicídio, e as problemáticas envolvendo a representação de tais temas pela mídia. No quarto, são abordados aspectos técnicos da construção de personagens em narrativas e as especificidades do audiovisual e do formato de série televisiva, bem como as relações que são capazes de estabelecer com seu público e o mundo real. A análise é feita no quinto capítulo, considerando explicitando o modo como se dá a construção narrativa de Hannah e de sua trama, prosseguindo para uma análise de cinco cenas de destaque na trajetória da personagem, demonstrando os elementos visuais utilizados para construir sua evolução psicológica até seu desfecho. Ao final, conclui-se que a série utiliza-se principalmente de cores, figurinos, som e enquadramentos para dar pistas sobre a contínua piora em seu estado mental, que culmina em seu suicídio, uma cena que também é marcada por esses elementos, onde a evolução dos aspectos visuais de Hannah encontra seu ápice.

PALAVRAS-CHAVE

Análise fílmica; Construção de personagem; Representação do suicídio; *Os 13 Porquês*.

ABSTRACT

This paper aims to analyze how the character Hannah Baker, her mental disorder and her suicide are represented narratively and aesthetically in the first season of the series *13 Reasons Why* (2017, Netflix), using the methods of film analysis and bibliographic research. There are notes on the plot, context and reception of the series by the audience, audiovisual critics and mental health professionals, giving a general view of the show and the debates that surround it in the second chapter. In the third, a brief overview of the clinical and social aspects related to mental health and suicide, and the problematics involving the representation of such topics by the media are compiled. In the fourth chapter, technical aspects of the construction of characters in narratives and the specifics of this constructions in the audiovisual and television series are discussed, as well as the relations they are able to establish with their audience and the real world. The analysis is fulfilled in the fifth chapter, considering the way in which the narrative construction of Hannah and her plot takes place, proceeding to an analysis of five prominent scenes in the trajectory of the character, demonstrating the visual elements used to build her psychological evolution until its outcome. By the end, it is concluded that the series uses mainly the colors, costumes, sound and shots to give clues on the continuous worsening on her mental state, that culminates in her suicide, a scene that also is well-marked by these elements, in which the evolution of the visual aspects of Hannah finds its apex.

KEY-WORDS

Film analysis; Character construction; Representation of suicide; *13 Reasons Why*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 Casa dos Jensen	21
Imagem 2 Primeira aparição de Hannah	72
Imagem 3 Fita 1	75
Imagem 4 A mudança de Hannah	76
Imagem 5 Fita 13	78
Imagem 6 O fim de Hannah	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	“OS TREZE PORQUÊS”	14
2.1	Apresentação da série	14
2.2	Trama e diferenças em relação ao livro	18
2.3	Repercussão	24
3	A QUESTÃO DA SAÚDE MENTAL	31
3.1	Uma breve abordagem dos aspectos clínicos	31
3.2	A questão social	34
3.3	A saúde mental nas telas: doenças mentais e suicídio nos meios de comunicação	37
4	A PERSONAGEM NA NARRATIVA SERIADA	40
4.1	A construção da personagem em narrativas	40
4.2	As especificidades da construção de personagens em narrativas audiovisuais	48
4.3	Aproximações entre ficção e real	59
5	ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM HANNAH BAKER	66
5.1	Metodologia da análise do objeto	66
5.2	Construção discursiva	68
5.3	Construção audiovisual	72
5.4	Reverendo Hannah	83
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	89
	FILMOGRAFIA	93

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa o modo como uma personagem com transtorno mental e seu suicídio são representados narrativa e esteticamente em um produto midiático, especificamente a primeira temporada da série “Os 13 porquês” (“*13 reasons why*”, título original), distribuída pelo serviço de *streaming* Netflix como parte de seu catálogo de produtos audiovisuais disponibilizados aos assinantes. Apesar de não haver dados concretos sobre audiência, a repercussão da série, que foi comentada amplamente em grandes portais de comunicação brasileiros¹ e se tornou, logo após o lançamento, um dos assuntos mais procurados em buscadores *online* e comentados em redes sociais, bem como sua renovação por mais duas temporadas por parte da Netflix, demonstra uma quantidade alta de espectadores, ou ao menos pessoas que, independente de assistirem a todos os episódios, entraram em contato com a história e parte de suas representações.

Ao mesmo tempo, socialmente, a saúde e os transtornos mentais e temas relacionados ganham cada vez mais espaço em discussões, mas os portadores ainda sofrem com o estigma, a dificuldade de acesso aos tratamentos e a falta de informações e ideias equivocadas sobre o assunto presentes no senso comum. Esses fatores se tornam preocupantes quando leva-se em consideração, por exemplo, o número de ocorrências de suicídio no Brasil entre os anos de 2011 e 2016, que segundo dados divulgados pelo Ministério da Saúde foi de 62.804, com 48.204 tentativas notificadas, representando a terceira maior causa de morte no país de jovens entre 15 e 29 anos no período².

Assim, ao abordar esse tema tão delicado e importante, a série provocou discussão, mas também foi criticada por diversas pessoas que se identificaram como pacientes e por profissionais das áreas de psicologia e psiquiatria pelo modo como retratou os assuntos. A representação gráfica detalhada de um suicídio considerada por alguns como potencialmente prejudicial a pacientes diagnosticados ou não, assim como o fato da personagem Hannah falar sobre treze pessoas que seriam as principais razões para que cometesse o ato, por meio de fitas cassetes que deixa para que sejam ouvidas por elas, após sua morte, o que foi entendido como vingança por alguns. Além disso, a abordagem foi considerada demasiadamente simples, tanto pelas motivações da personagem quanto por deficiências na representação de seu adoecimento mental. Já os defensores do produto consideram que o mesmo contribui para

¹ O Globo, UOL, Revista Galileu, Folha de São Paulo e BBC Brasil são alguns dos portais que publicaram matérias sobre a série.

² Disponível em < <https://www.cvv.org.br/conheca-mais/>>. Acesso em 28 de abril de 2019.

o entendimento da questão do suicídio e das pessoas que são vitimadas pelo mesmo ou convivem com ideações suicidas, e que foi um dos responsáveis pela grande discussão acerca do tema que chegou a meios de grande alcance, podendo contribuir na busca de ajuda por pessoas que necessitem³.

Neste trabalho será realizada uma pesquisa sobre a construção estética da personagem Hannah Baker, interpretada por Katherine Langford, na primeira temporada da série “Os 13 porquês”, lançada pelo serviço de *streaming* Netflix em 2017. Serão levados em conta os aspectos narrativos e estéticos na evolução de Hannah na trama, com base em teorias sobre a construção de personagens em narrativas seriadas e sobre os elementos audiovisuais e suas significações. A principal pergunta a ser respondida é como é representada a personagem com transtorno mental e sua evolução até concretizar o ato suicida, bem como o modo como este é mostrado, considerando aspectos como a relação com a realidade e as possíveis significações do ato e suas motivações para o caráter e responsabilidade da personagem, a partir tanto do ponto de vista narrativo propriamente quanto dos signos estéticos.

A pesquisa visa, dessa forma, estudar, tomando como objeto os treze episódios da primeira temporada da série “Os Treze Porquês”, a) a construção estética de personagens em narrativas audiovisuais, de modo a demonstrar características e dar pistas sobre suas ações e personalidades ao público, b) os aspectos da estética audiovisual que influenciam nessas personalidades e histórias construídas pelos personagens e c) as possíveis conotações que podem implicar quando combinadas a certas características, no caso a doença mental de Hannah e seu suicídio. A partir disso, podem ser pensadas problemáticas de sua representação e seu efeito no público e sociedade, questões que não serão abordadas em profundidade nesta pesquisa, mas podem ser objeto de discussões futuras.

Considerando-se que o campo da comunicação é o responsável por difundir entre a sociedade diversas informações sobre os demais campos sociais, seja por meio de programas específicos para tal, seja por meio de ficções que abordam temas comuns à vida real, é importante estudar como esses temas, em especial os mais sensíveis a respeito das normas sociais locais, são mostrados em produtos midiáticos, em qualquer que seja o meio.

No que diz respeito à temática da saúde mental e suicídio, esses são “tabus”, pouco abordados no cotidiano. Dentro dos meios de comunicação não é diferente, e são muitas as

³ MOREIRA, Isabela. 3 razões para ver e outras 3 para não ver “13 reasons why”. In: Galileu. Disponível em <<http://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2017/05/3-razoes-para-ver-e-outras-3-para-nao-ver-13-reasons-why.html>>. Acesso em 23 de outubro de 2017.

dúvidas em relação a como fazer essa tarefa sem despertar “gatilhos”⁴. Porém, também é importante tomar cuidado nessa abordagem, uma vez que não é difícil fazê-la de modo que estigmatiza ainda mais um grupo que já sofre certo silenciamento.

Portanto, abordar o tema da representação midiática de pacientes com transtornos mentais e do suicídio é importante tanto para profissionais da comunicação que podem em algum momento de suas carreiras realizar trabalhos que tragam o assunto, quanto para pacientes que necessitam de uma abordagem responsável sobre sua doença ou outras da mesma categoria ao consumirem esses trabalhos tanto para informação quanto para entretenimento. Também é importante para os profissionais de saúde mental, que podem ter seu trabalho dificultado pela falta de informações ou erros na sua difusão e pelo próprio estigma. Além disso, a relevância do tema se estende a toda a sociedade, uma vez que toda pessoa está suscetível a desenvolver algum tipo de transtorno mental ao longo da vida ou a conviver com parentes e amigos próximos que vivem essa situação.

Tomar como objeto todas as esferas decorrentes desse tipo de representação é, porém, mesmo que tendo-se como base um único e limitado produto, um tema de grandes dimensões, demasiado extenso para uma única pesquisa. Assim, foi necessário delimitar um dos aspectos da série, dentre os mais relacionados ao campo da comunicação. Abordando a construção narrativa e a representação estética da personagem “Hannah Baker” na primeira temporada da série, procura-se analisar se a retratação é próxima ou condizente com a realidade, e onde ela se diferencia ou pode ser problemática, gerando material para que se pense e discuta esse campo específico da representação em relação a personagens com transtorno mental na ficção, no intuito de contribuir para uma discussão mais ampla.

A metodologia do estudo se baseia na leitura e interpretação de teorias sobre o desenvolvimento de personagens em narrativas audiovisuais e os recursos imagéticos presentes nessas representações e suas conotações. Também serão consideradas informações sobre saúde mental, seus aspectos sociais e sua representação na mídia. A partir dessas teorias, será realizada uma análise de cenas pré-selecionadas onde Hannah aparece.

Os aspectos a serem analisados são as cores predominantes nas cenas e figurinos da personagem, a iluminação das mesmas, os ângulos e planos mais utilizados ao mostrá-la, a montagem e edição de som de sequências importantes em sua construção (incluindo aspectos como ritmo, quantidade de cortes e tamanho dos planos e a presença de silêncios, ruídos ou trilha sonora), relacionando os resultados ao contexto de cada cena.

⁴ Qualquer situação que possa levar um portador de transtorno mental a ter uma crise do mesmo.

Segundo François Jost, antes que se faça uma análise sobre determinado objeto:

Uma decisão deve então ser tomada quanto à necessidade de definição de um corpus e quanto às regras de sua constituição. Isso deve ser definido em função do quadro epistemológico da pesquisa (notadamente semiologia, história ou sociologia) e dos objetivos que a ele se atribuem. (JOST, 2010, p. 155)

A abordagem do projeto se baseia em obras e autores do campo da comunicação, mais especificamente dos estudos audiovisuais, podendo em alguns momentos tangenciar aspectos da sociologia por meio de referências secundárias, bem como da psicologia, uma vez que, mesmo que este não seja o foco do trabalho, o entendimento dos aspectos básicos do transtorno e ideações suicidas tanto do ponto de vista clínico e sintomático quanto do social podem auxiliar a análise da representação imagética da personagem e suas conotações.

As principais obras a serem utilizadas trazem questões como análise de personagens e influência de outros elementos além da personagem em si e sua história na sua construção (cenários, cores, enquadramento, iluminação, entre outros). Em especial, usa-se “Ensaio sobre a análise fílmica” (Papirus, 2008) de Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté, que aborda elementos sobre o como fazer e a relevância do tipo de análise a ser realizada, suas dificuldades, limites, contextualização e elementos, abordando aspectos como a continuidade narrativa e seus significados resultantes do como se dá, a narração e suas características dentro de cada gênero, as referências visuais utilizadas e sua influência, e o conceito de diegese, relacionado ao conteúdo e coerência interna do produto, entre outros. Também “Estética do cinema” (Martins Fontes, 1987), de Gerard Betton, aborda aspectos básicos da constituição da estética fílmica e as motivações possíveis para cada escolha nesses aspectos das obras.

Outra referência importante é “Compreender a televisão” (Sulina, 2010), de François Jost, que traz aspectos específicos da análise de produtos televisivos, algo próximo ao streaming neste caso, uma vez que, apesar das diferentes características dos meios, o programa possui um formato muito próximo ao das séries televisivas. Complementando, o estudo de Jost em “Do que as séries americanas são sintoma?” (Sulina, 2012) auxilia na elucidação de aspectos relacionados ao contexto da série e conotações que determinados elementos podem ter.

“A personagem” (Ática, 1985), de Beth Brait, obra do campo da teoria da literatura cujos conceitos sobre o modo de narração da história e os artifícios utilizados para contá-la podem ser adaptados ao modo de contar histórias do audiovisual, também pode complementar

aspectos do restante da bibliografia. Já “Dramaturgia: a construção da personagem” (Perspectiva, 2015), de Renata Pallottini, aborda, a partir da perspectiva do teatro, mas podendo ter aplicação no audiovisual, os elementos construtivos do personagem em cena e como contribuem para seu entendimento.

Para apoio, serão utilizados também artigos e teses de doutorado sobre esses temas, especialmente por haver muitos trabalhos específicos sobre os serviços de streaming como um todo e a Netflix propriamente, e no caso dos artigos, por haver uma pequena bibliografia, pouco aprofundada, sobre a série a ser estudada, que pode ajudar em diversos pontos. Já os demais trabalhos podem tanto dar novos panoramas quanto atualizar parcelas de obras antigas da bibliografia principal, bem como explicar pontos mais complexos desta. Além disso, trechos de livros e trabalhos acadêmicos do campo da psicologia serão estudados para que se obtenham noções básicas sobre os transtornos mentais, em especial a depressão e ideação suicida que aparecem na série.

No intuito de se responder a essas questões, foram analisados aspectos discursivos gerais da série, e em maior profundidade, cinco cenas protagonizadas pela personagem Hannah Baker na primeira temporada de “Os 13 Porquês”. A primeira, com duração de um minuto, do primeiro capítulo; a segunda, com duração de quarenta segundos, também do primeiro capítulo; a terceira, do nono capítulo, com duração de cinquenta e oito segundos. A quarta e a quinta cenas são do décimo terceiro capítulo, com durações de cinquenta e dois segundos e um minuto e trinta e oito segundos, respectivamente. Cada uma dessas cenas tem, primeiramente, seus elementos (iluminação, cenário, ângulo e movimentos de câmera, som, entre outros) isolados e descritos. Posteriormente, são feitas interpretações sobre suas significações. Ao fim, são feitas relações entre as cenas e o conteúdo da série.

Os capítulos estão divididos na seguinte sequência: no primeiro é feita uma apresentação da série e seu meio de distribuição e dado um panorama sobre sua recepção por público e especialistas, tanto do audiovisual quanto da área da saúde mental. No segundo, é feito um breve resumo sobre os aspectos clínicos e sociais da saúde mental e do suicídio, e seus modos de representação na mídia. O terceiro capítulo é dedicado aos aspectos da construção narrativa e audiovisual de personagens e sua relação com o público. No quarto é realizada a análise, conforme metodologia descrita.

Considerações finais, referências e filmografia complementam o trabalho.

2 “OS TREZE PORQUÊS”

Antes de dar início às análises, é preciso que se tome conhecimento do objeto a ser analisado e seu contexto. Dessa forma, este capítulo visa dar um panorama da produção, seu enredo, meio de distribuição e repercussão, de modo que se tenha um panorama amplo dos aspectos que envolvem a série, do enredo à repercussão.

O presente capítulo subdivide-se em três segmentos, trazendo no primeiro informações sobre a produção da série, formato, e personagens principais, de modo que se possa entender como se deu sua exibição, os temas que aborda e o público ao qual principalmente se dirige.

Na próxima subseção, é exposta a trama da série e apontamentos sobre suas diferenças em relação ao livro no qual se baseia, de modo a ter-se uma visualização das escolhas tomadas em relação ao enredo de modo geral e em sua transposição para o formato de série televisiva, permitindo uma visão detalhada que poderá ser flexionada com as teorias em momentos posteriores.

Para encerrar o capítulo, é abordada a repercussão da série entre diferentes públicos, brevemente, incluindo telespectadores regulares, crítica especializada, pessoas identificadas como pacientes ou ativistas e profissionais de saúde mental, com apontamentos de fontes que relacionam o produto a efeitos positivos ou negativos nessa discussão e sobre o público consumidor, com base em reportagens e artigos.

2.1 APRESENTAÇÃO DA SÉRIE

A série “Os Treze Porquês”, “13 *Reasons Why*” no original, foi originalmente disponibilizada no serviço de streaming Netflix para seus assinantes, tendo todos os episódios da primeira temporada liberados simultaneamente no dia 31 de março de 2017. Baseada no livro homônimo do escritor estadunidense Jay Asher (2009, ed. brasileira), a série conta a história de Hannah Baker, interpretada pela atriz Katherine Langford, uma adolescente de 17 anos que comete suicídio, deixando uma caixa com sete fitas cassete que explicam os treze motivos que a levaram a cometer tal ato, utilizando para cada um desses motivos um lado de fita. Cada motivo se refere a uma pessoa, e a primeira dá instruções para que o destinatário as repasse para a pessoa a qual se refere a fita ou lado seguinte ao seu e não revele a ninguém o conteúdo, de modo que todos os treze citados possam ouvir a história completa de Hannah. Tanto na obra original quanto na adaptação audiovisual, os títulos dos capítulos se referem

aos lados das fitas, com adição, no livro, de dois capítulos introdutórios e dois de encerramento.

Segundo Asher, a ideia para o formato se deu a partir de uma exposição de arte utilizando relatos em fitas cassete, enquanto a história do livro veio da tentativa de suicídio de uma familiar, à época com a mesma idade da personagem Hannah, que sobreviveu e conversou com o autor sobre suas motivações ao longo dos anos: “Ela nunca conseguia conversar sobre uma circunstância específica sem contar o que precedera ou o que se seguira à sua decisão. Essa percepção de que tudo afeta tudo, como Hannah diz no livro, me deixou intrigado” (ASHER, 2009, p. 245-246).

A narrativa se passa em dois períodos, cada um narrado por uma personagem: Hannah conta sua história e faz divagações em suas fitas, ao longo de um período curto, presumivelmente poucos dias, até o momento em que comete o ato suicida. Já o presente do livro é narrado por Clay Jensen, interpretado na série por Dylan Minnette, objeto do lado A da fita 5 no livro, modificado para o lado A da fita 6 no seriado. Ele recebe o pacote duas semanas após a morte de Hannah, fazendo suas reflexões e dialogando com alguns dos demais personagens envolvidos enquanto as ouve, ao longo de um dia no livro, período estendido para alguns dias na série. Clay era amigo e colega de trabalho de Hannah como atendente em um cinema, e teve um breve envolvimento romântico com ela pouco antes de sua morte, inicialmente não entendendo o motivo de estar entre os “porquês” apontados pela garota, que também se desculpa por envolvê-lo na história, mas explica que queria que ele entendesse seu ato: “Você não pertence a essa lista da mesma maneira que os outros. Mas você precisa estar aqui, para eu contar minha história. Para contá-la da maneira mais completa.” (ASHER, 2009, p. 171). Ele percebe, porém, que poderia ter ajudado a garota, algo que não notou à época, e se afastou dela, o que acabou agravando seus problemas. Junto com as fitas, seus receptores recebem um mapa com marcações de locais importantes para Hannah.

Os personagens principais, além de Hannah e Clay, são Tony Padilla (interpretado por Christian Navarro), amigo de ambos, e os “porquês” da menina: Justin Foley, Jessica Davis, Alex Standall, Tyler Down, Courtney Crimsen, Marcus Cole, Zach Dempsey, Ryan Shaver, Sheri Holland, Bryce Walker e Mr. Porter, interpretados respectivamente por Brandon Flynn, Alisha Boe, Miles Heizer, Devin Druid, Michele Selene Ang, Steven Silver, Ross Butler, Tommy Dorfman, Ajiona Alexis, Justin Prentice e Derek Luke. Eles, com exceção de Mr. Porter, conselheiro da escola, são adolescentes, alunos de uma escola de ensino médio em uma cidade pequena nos Estados Unidos. As motivações de Hannah iniciam, do ponto de vista narrativo, quando muda de casa, dentro da mesma cidade, e troca de escola, no primeiro

ano do ensino médio. A história dela se estende por aproximadamente dois anos, tendo os protagonistas por volta de 16 a 17 anos no presente da série. Hannah e Clay, os dois narradores, bem como seus colegas, compartilham problemas comuns a essa etapa da vida: problemas amorosos e familiares, conflitos de identidade, dificuldades na escola e decisões sobre o futuro. Suas famílias possuem diferentes configurações: Clay mora com os pais em uma casa de classe média, possuindo um ambiente familiar bem estruturado e uma família atenciosa. Hannah, apesar de compartilhar à primeira vista dessa configuração em sua própria família, possui pais mais distantes e sempre preocupados com a farmácia que possuem, não dando muita atenção à filha. Alguns dos demais personagens se encaixam em modelos semelhantes, enquanto outros, como Justin, enfrentam problemas financeiros e abusos em casa. Suas rotinas também são semelhantes, tendo aulas durante a manhã e parte da tarde e desenvolvendo atividades variadas no restante do dia.

Outros personagens importantes na série são os pais de Hannah e Clay, Olivia e Andy Baker e Lainie e Matt Jensen, interpretados respectivamente por Kate Walsh, Brian d'Arcy James, Amy Hargreaves e Josh Hamilton; e Skye Miller, interpretada por Sosie Bacon, uma colega dos demais personagens que trabalha em um café próximo da escola e age de modo introvertido, buscando afastar os demais de si.

A série é uma produção da Netflix, serviço de streaming via internet, e é veiculada sob demanda em qualquer dispositivo fixo ou móvel apto a reproduzir os conteúdos disponibilizados pelo aplicativo oficial da marca, em qualquer horário, mediante cadastro e pagamento de uma assinatura mensal. A Netflix foi criada em 1997 por Jeff Hastings e Marc Randolph como forma de oferecer o aluguel de filmes via assinatura online, passando em 2007 a oferecer um serviço de streaming, e em 2013 a produzir conteúdo próprio. Atualmente, está presente em 190 países⁵. Seus números são altos e estão em expansão, tendo alcançado, no primeiro trimestre de 2019, 9.6 milhões de novos assinantes mundialmente, totalizando 148.86 milhões, com receita acima de 4.5 bilhões de reais, um aumento de 16% em relação ao mesmo período do ano anterior⁶. Seus investimentos em conteúdo próprio também aumentaram, bem como o reconhecimento destes, segundo carta aos acionistas divulgada pela empresa: “Estamos orgulhosos de no ano passado a Netflix ter se tornado a rede mais indicada aos Emmys e agora ter empatado para se tornar o segundo estúdio mais indicado nos Oscars

⁵ NETFLIX MEDIA CENTER. **About Netflix**. s. d. Disponível em: < <https://media.netflix.com/en/about-netflix>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

⁶ Dados do balanço financeiro do primeiro trimestre de 2019 da empresa, divulgado em 16 de abril de 2019. Disponível em < https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/quarterly_reports/2019/q1/FINAL-Q1-19-Shareholder-Letter.pdf>. Acesso em 18 de junho de 2019.

[...]”⁷. Apenas seu último filme de comédia original lançado, “Murder Mystery”, foi assistido, conforme divulgado no Twitter oficial da empresa direcionado ao gênero⁸, por mais de 30.869.863 contas em todo o mundo até o dia 18 de junho de 2019, conforme replicado em notícia no site Variety⁹.

Segundo reportagem da CNN Business, apesar do anúncio de fortes concorrentes prestes a entrar no ar como os serviços de streaming da Disney e da Apple, além dos já estabelecidos Hulu, Amazon Prime, HBO Go, Net Now e Globo Play, entre outros, a marca conta com o carinho do público e a popularidade, chegando a ter seu nome utilizado como sinônimo para serviço de streaming por algumas pessoas. Além disso, ao contrário da maior parte desses concorrentes, sua proposta não é uma adaptação da programação linear já existente em um canal para o formato sob demanda, mas a criação de conteúdos específicos para o meio, que não deriva diretamente de um canal de televisão. Além disso os consumidores estão dispostos a assinar simultaneamente mais de um serviço de streaming¹⁰. Ainda assim, conta com problemas financeiros, uma vez que suas produções são dispendiosas e seus investimentos em marketing são altos, não estando estável nesse sentido¹¹.

Segundo Miriam Rossini e Aline Renner (2015), essas produções originais vem reconfigurando o mercado audiovisual. Trazendo nomes populares na equipe, grande orçamento e distribuição mundial, os conteúdos do tipo “original Netflix” são marcados pela qualidade de produção, atestada por seus vários prêmios, e liberdade criativa. Essas produções foram iniciadas nos Estados Unidos, mas atualmente são realizadas em diversos países, com distribuição mundial padronizada.

Apesar de representar uma nova categoria e um novo meio de consumo audiovisual com suas próprias especificidades, esse avanço das produções originais de serviços de streaming ainda é recente, o que fez com que normalmente suas produções exclusivas sejam

⁷ idem

⁸ NETFLIX IS A JOKE. ADAM SANDLER AND JENNIFER ANISTON BREAKING NEWS ALERT - **30,869,863 accounts watched Murder Mystery in its first 3 days - the biggest opening weekend ever for a Netflix Film. 13,374,914 accounts in the US and Canada, and 17,494,949 more worldwide.** Estados Unidos, 18, junho. 2019. Twitter: @NetflixIsAJoke. Disponível em < https://twitter.com/NetflixIsAJoke/status/1141088463934173189?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweteembed%7Ctwterm%5E1141088463934173189&ref_url=https%3A%2F%2Fvariety.com%2F2019%2Fdigital%2Fnews%2Fnetflix-murder-mystery-stats-1203246899%2F>. Acesso em 20 de junho de 2019.

⁹ ROETTIGERS, Janko. Netflix Reveals Record-Breaking Stats for Sandler-Aniston ‘Murder Mystery’ Flick. **Variety**, Los Angeles, junho de 2019. Disponível em: < <https://variety.com/2019/digital/news/netflix-murder-mystery-stats-1203246899/>>. Acesso em: 19 de junho de 2019

¹⁰ PALLOTTA, Frank. Netflix added record number of subscribers, but warns of tougher times ahead. **CNN Business**, Atlanta, abril, 2019. Disponível em: < <https://edition.cnn.com/2019/04/16/media/netflix-earnings-2019-first-quarter/index.html>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

¹¹ SOMMER, Jeff. Netflix’s Audience Is Multiplying. But So Is Its Debt. **The New York Times**, Nova Iorque, outubro de 2018. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2018/10/26/business/netflix-audience-stock-debt.html>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

incluídas na categoria “televisão”, por sua maior similaridade com esta, mixando-a com a linguagem e possibilidades da internet. Uma das especificidades que se destaca nesse tipo de serviço é o *binge-watching*, a maratona de episódios, onde um telespectador assiste diversos episódios de um seriado em sequência, aproveitando o modelo de liberação simultânea de todos os episódios da temporada da maioria das séries originais e a ausência de *breaks* comerciais. A prática é incentivada pela Netflix, que após a exibição de algum episódio passa automaticamente ao seguinte. Ainda é cedo para ter certeza das consequências exatas dessa nova forma de assistir para as formas narrativas, mas é perceptível sua existência. A diminuição dos “ganchos”, tradicionalmente existentes entre episódios e antes dos breaks, bem como a supressão do resumo dos fatos anteriores antes do início de cada episódio, podem ser algumas das mais notáveis (ROSSINI e RENNER, 2015).

Esses aspectos estão presentes em “Os 13 Porquês”, também uma produção original da Netflix, e serão levados em conta em apontamentos no momento da análise. Contudo, por conta dessa escassez de teorias específicas sobre o streaming, e mesmo de seu próprio caráter ainda não totalmente consolidado como forma narrativa específica, a base principal serão trabalhos sobre televisão e cinema. Assim, essa apresentação inicial do meio serve mais como contextualização do objeto, uma vez que é impossível isolá-lo de sua forma de consumo.

2.2 TRAMA E DIFERENÇAS EM RELAÇÃO AO LIVRO

A série começa com o personagem Clay chegando à escola e observando o armário de Hannah, onde foi feito um pequeno memorial para ela. Ele é confrontado por Justin, um de seus colegas, sobre o motivo para observar o armário. Mais alguns de seus colegas agem de modo estranho. Ao chegar em casa, ele se depara com um pacote com fitas cassete gravadas por Hannah Baker, sua colega e amiga que recentemente cometeu suicídio, explicando suas razões para tal. Tanto na série quanto no livro a primeira fita se refere ao personagem Justin Foley, havendo poucas alterações na história dele e da maioria das demais personagens. Justin é um colega de escola de Clay e Hannah, e foi sua primeira paixão, logo que mudou de escola. Acreditando ser correspondida, ela o encontra em um parque, e os dois passam pouco mais de um mês juntos. Porém, após esse período, a menina descobre que Justin estava espalhando boatos sobre ela, a respeito de interações sexuais entre os dois que não ocorreram. Não conseguindo desmentir as histórias que circulam, Hannah acaba sofrendo bullying dos colegas, que passam a fazer insinuações sobre sua vida romântica e sexual. Ao fim do

episódio, notando as aparições de Tony nos momentos em que ouve a fita, Clay o confronta e este revela saber sobre elas.

Nos dois episódios seguintes, Jessica Davis e Alex Standall tem suas histórias com Hannah contadas. Ambos eram também alunos novos na escola, e se aproximaram muito dela, formando um trio por um certo período, até que Jessica e Alex começaram a namorar, se afastando de Hannah. Quando os dois terminam, para se vingar de Jessica, Alex faz uma “lista de bundas” classificando as meninas de sua turma, colocando Hannah na primeira posição e a ex-namorada na última, o que inicia mais boatos sobre Hannah e faz com que o bullying sofrido por ela se intensifique, e a garota passa a ser assediada por alguns colegas. Jessica, mesmo após conversar com Hannah, culpa-a pelo fim de seu relacionamento, acreditando nos boatos de que tenha se relacionado com Alex, ajudando a espalhá-los e chegando a agredi-la.

O próximo lado da fita deixada pela personagem se refere a Tyler Down, um colega de escola que a persegue e acaba tirando uma foto sua beijando uma colega, Courtney Crimsen, após as duas beberem na casa da protagonista. Ele espalha a foto, onde apenas Hannah pode ser vista com nitidez, entre os alunos, agravando os problemas dela. Ela então sugere, na fita, que os ouvintes atirem pedras na janela do garoto, como forma de vingança - o que Clay não acha suficiente, espionando Tyler até conseguir uma foto constrangedora do colega e enviá-la aos demais alunos. A reação de Courtney ao ver a foto com Hannah circulando é se afastar dela e espalhar mais boatos, aproveitando-se de sua “reputação”, com medo de que a própria orientação sexual seja descoberta, sendo essa a história da fita seguinte. Enquanto isso, Tyler sofre *bullying* dos colegas depois da foto enviada por Clay chegar a eles.

Então, a protagonista trata de outro colega, Marcus Cole, que a assedia em um encontro, não aceitando que ela não seja “fácil” como os colegas sugerem. Na próxima fita, Zach Dempsey é o assunto principal. Ele é simpático com Hannah ao vê-la triste em uma lanchonete, logo após a situação com Marcus, mas a garota se sente incapaz de confiar e interagir com ele. Pouco depois, o menino a convida para um encontro, que ela recusa. Com raiva, ele a culpa pelos problemas pelos quais ela passa, e pelas próximas semanas, em uma aula onde cada aluno possui um envelope em uma prateleira para receber bilhetes bem-intencionados de forma anônima, rouba as mensagens do envelope de Hannah, que, segundo a garota, haviam se tornado seu único ponto de “contato humano” àquele ponto.

Cabe citar que enquanto na série apenas a questão da solidão e desesperança intensa é abordada pela personagem, no livro ela já questiona sua própria saúde mental, dando sinais de adoecimento e admitindo que mesmo sem a atitude de Zach seu desfecho poderia ter sido

semelhante, como mostram os trechos reproduzidos a seguir e outras considerações da personagem:

[...] Mesmo que eu nunca tivesse feito comunicação entre jovens, o resultado final poderia muito bem ter sido o mesmo.
Ou não. (ASHER, 2009, p. 135)

Ele me perguntou se eu estava bem e me forcei a fazer um sinal positivo com a cabeça. Mas meus olhos continuavam fixos na taça - olhando através dela, para a colher. E eu continuava pensando sem parar: será que é assim que a gente se sente quando enlouquece?

[...] Se eu tivesse tentado emitir uma única palavra, teria colocado tudo a perder.
Ou será que eu já tinha perdido tudo?

[...] Foi naquela mesa que os piores sentimentos do mundo entraram, pela primeira vez, na minha cabeça. Foi ali que comecei a pensar [...] na palavra que ainda não consigo dizer. (idem, p. 138-139)

Nesse episódio, Hannah chega a deixar um bilhete no envelope de discussões da turma, que é lido pela professora, mas seus colegas consideram que é um exagero e uma forma de chamar atenção, com alguns dando demonstrações de querer ajudar, mas sem saber como. Também é notável que nesse episódio se explicita o caráter parcial da narração: Hannah conta, nas fitas, que viu Zach jogar fora uma carta que escreveu a ele, contando sobre seus problemas, mas ao falar com Clay o garoto tira a carta da carteira, revelando que não soube o que fazer para ajudar Hannah, mas não se desfez da carta. Fica explícita também a seleção feita por Hannah em relação aos acontecimentos no momento de gravar as fitas, que pode interferir na percepção dos ouvintes sobre o todo. A partir deste momento, também, Clay também passa a ter alucinações com Hannah enquanto ouve as fitas, e reflete com Tony sobre as atitudes dela, reagindo a algumas de suas revelações, o que traz prejuízos para seu cotidiano. Clay também passa a lembrar os sinais que Hannah deu de que algo estava errado, o que não percebeu à época, de modo semelhante ao livro:

O corte de cabelo. Desviar o olhar nos corredores. Você tomou cuidado, mas mesmo assim havia sinais. Sinais pequenos. Estavam lá. [...]
Alguns dias antes de tomar os comprimidos, Hannah voltou a ser como antes. Dizia “oi” para todo mundo nos corredores. Olhava dentro dos olhos de cada um. Parecia algo muito radical, porque fazia meses que ela não agia daquela maneira. Como a verdadeira Hannah. (idem, p. 143; 147)

Neste trecho fica explícita também uma alteração importante do conteúdo audiovisual em relação ao livro que o inspirou: Clay menciona que Hannah “tomou os comprimidos”, algo que a menina explica mais adiante como seu plano para cometer suicídio:

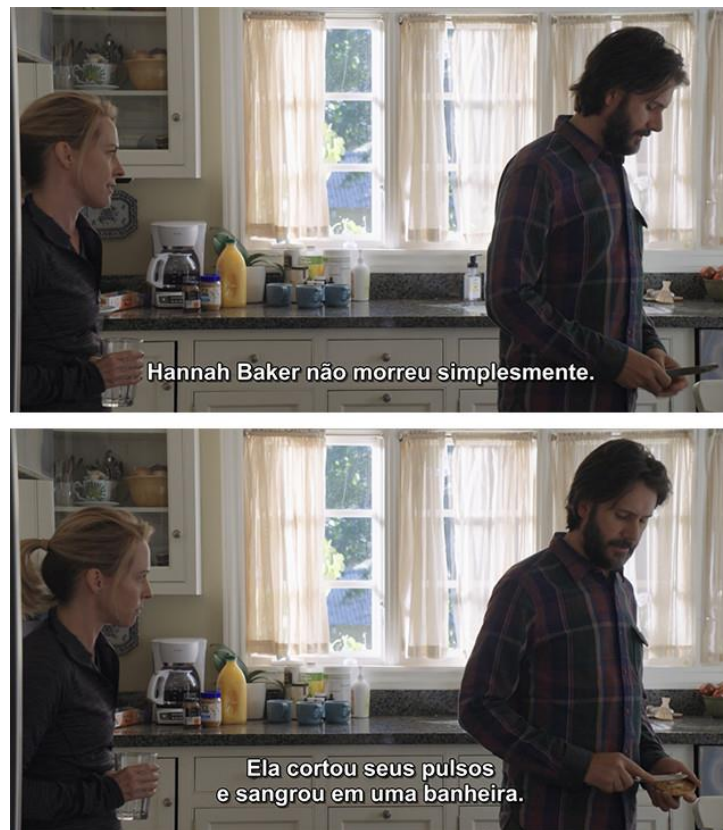
Por isso, decidi optar pela maneira menos dolorosa possível.
Comprimidos.

[...]

Que tipo de comprimido? Quantos? Não sei ao certo. E não tenho muito tempo para descobrir, porque amanhã... eu vou fazer isso. (ASHER, 2009, p. 218)

Na série, tanto a cena posterior quanto os diálogos dos personagens ao longo da trama são bastante mais gráficos e dramáticos. Este é um dos maiores contrastes entre o texto literário e a série, na qual são mostradas de modo detalhado todas as etapas envolvendo o suicídio de Hannah, incluindo uma cena forte onde ela é mostrada cortando os próprios pulsos e sangrando em uma banheira. Em determinada cena, a mãe de Clay chega a comentar que a sobre o fato de modo explícito:

Imagem 1: Casa dos Jensen



Fonte: *Netflix, 13 Reasons Why*, Temporada 1, Capítulo 7

O oitavo “porquê” é Ryan Shaver, mais um dos colegas de escola de Hannah. A garota se aproxima dele em um grupo de poesia do qual ambos participam, quando, já consciente da profundidade de seus problemas, ela passa a usar a escrita como uma maneira de se distrair. Depois de algumas conversas após as reuniões do grupo, os dois trocam seus cadernos de poesias. Os poemas de Hannah expressam seus problemas pessoais, e chamam a atenção de Ryan, que a elogia e diz que seus escritos são importantes e podem tocar as pessoas. Porém,

ele edita um pequeno jornal na escola, onde publica o conteúdo de bilhetes, fotografias e outros itens supostamente encontrados pelo local, omitindo os nomes dos autores ou pessoas citadas. Ele publica um poema de Hannah, mesmo sem ter encontrado o mesmo nem pedido autorização, colocando a autoria como desconhecida. O texto é lido pelos alunos e analisado em aula, e alguns chegam a fazer paródias.

Neste episódio, também, Tony finalmente revela a Clay o motivo para estar envolvido na história de Hannah, mesmo sem ser um dos destinatários das fitas: ele a emprestou o gravador, sem saber para que seria usado, vendo depois ela deixar um pacote em frente a sua casa – contendo as fitas. Ele não dá importância ao pacote, descobrindo as fitas horas depois, e ao ouvi-las e não ter nenhuma destinada a si, percebendo que estava com o segundo pacote, passando então a tentar garantir que o outro pacote seja repassado. Tony também se sente culpado por não ter percebido a gravidade dos problemas da garota antes de ouvir as fitas, e depois, ao correr para tentar impedi-la, já ter encontrado uma ambulância em frente à casa dos Baker.

Enquanto no livro a fita seguinte é a de Clay, na série a ordem é alterada, com a segunda fita de Justin Foley sucedendo a de Ryan. Essa e as próximas duas histórias que seguem ocorrem em uma mesma noite e são contadas de modo cronológico na obra escrita, enquanto no audiovisual a fita envolvendo o protagonista é deixada por último dentre as três. Refletindo sobre o efeito cumulativo dos fatos que se sucederam em sua vida e a necessidade de uma mudança, Hannah inicia a fita contando que, com o fim do ano letivo, decidiu adotar um novo comportamento, e corta o cabelo. Ainda assim, o *bullying* continua quando seus colegas a encontram ao ir ao cinema, onde ela trabalha, mas ela segue em frente, decidida. Também aparecem seus problemas em casa, quando ela presencia discussões entre os pais e não recebe atenção ao tentar conversar com eles, mas a menina não se aprofunda nesses problemas.

Ao começar a história da festa, Hannah conta que, chegando lá, viu Justin e Jessica juntos, e então encontrou Clay, uma história que, avisa, deixará para depois. Ela então se dirige a Justin, e aparece dentro de um quarto, sozinha e chorando sentada no chão atrás de uma cortina, quando Justin e Jessica entram. Jessica, bêbada, desmaia, e após tentar acordá-la algumas vezes, Justin deixa-a inconsciente sobre a cama e sai do quarto. Hannah se prepara para sair do local, mas percebe uma movimentação, com Bryce, amigo de Justin e conhecido por assediar meninas no colégio, tentando convencer o outro a deixá-lo entrar no quarto. Justin cede e Hannah se esconde no closet, ouvindo, sem conseguir reagir, o estupro de Jessica. Depois de ouvir Bryce saindo do quarto, ela corre e vê Justin, também atônito,

sentado na beira da cama, sozinho e com as luzes apagadas no quarto ao lado, com a porta aberta. Hannah não consegue se perdoar por não ter impedido o que ocorreu. Hannah também explica que direcionou a fita a Justin, e não a Bryce, por medo de que o conteúdo não fosse passado adiante.

No décimo episódio, Hannah continua a história da festa, contando que se sentia fraca demais para conseguir ir embora, quando foi amparada por Sheri Holland, que lhe ofereceu uma carona para casa. No caminho, porém, Sheri bate o carro, derrubando uma placa de “pare”. Hannah insiste para que Sheri ligue para a polícia, e a colega se irrita e a expulsa do carro, e ela também não consegue fazer a ligação, pois seu telefone está sem bateria, e leva algum tempo para conseguir um emprestado. Clay percebe que ela está falando sobre o cruzamento onde, naquela noite, ele presenciou um acidente de carro onde um dos motoristas, aluno da mesma escola onde os dois estudam, faleceu. Hannah novamente se sente culpada.

No episódio seguinte, Hannah volta ao início da festa, sendo esta a fita de Clay. Ela inicia dizendo que o motivo para Clay estar entre as 13 histórias interligadas é diferente dos demais, sendo ele um elo importante para o entendimento geral, mas não um culpado. Chegando lá, os dois se encontram e passam a conversar. Por ambos narrarem paralelamente os acontecimentos, cada um de acordo com sua percepção, fica explícito neste episódio que o que Hannah percebe pode ser bem diferente do modo como as pessoas envolvidas nas fitas lembram das situações. Ela narra que um dos motivos para sua admiração por Clay é o fato dele não se importar com a opinião alheia, enquanto o garoto lembra-se de se arrumar cuidadosamente para a festa, buscando causar uma boa impressão.

Os dois conversam e se aproximam, se abrindo sobre algumas de suas questões, mas Hannah não consegue contar para Clay sobre a profundidade de seus problemas. Eles caminham pelo local e decidem ir a um lugar mais calmo continuar conversando, dessa vez com Hannah tentando tratar de assuntos mais leves. Entram em um dos quartos, e Hannah beija Clay e os dois entram no quarto, onde se passará a história da segunda fita de Justin. A lembrança de seu primeiro beijo com este e o que se desenrolou depois, contadas na primeira fita, invadem Hannah, fazendo com que ela afaste Clay, temendo ser magoada e intensificar os boatos sobre si. O garoto tenta conversar, mas ela o expulsa do quarto e chora. Hannah então pede desculpas a Clay, que fica em dúvida sobre a própria culpa em sua morte, e pergunta a Tony, que está ao seu lado, se é culpado. Ele diz que sim, mas que todos são.

No segundo lado da penúltima fita, Hannah conta que, após uma discussão em casa por conta de problemas financeiros, saiu para caminhar, e após alguns momentos ouviu Bryce, seu décimo segundo “porquê”, chamando-a para sua casa, onde ele dá uma festa.

Hannah diz saber que algo ruim pode acontecer, mas aceita o convite. Ela se deixa ficar na banheira de hidromassagem após seus colegas irem embora, e Bryce, então, entra. Ele toca a garota, que tenta fugir, mas é puxada de volta por ele. Sem mais forças para tentar impedi-lo, Hannah é estuprada por Bryce enquanto chora, sendo essa sua única reação, e se sente novamente culpada. Caminhando de volta para casa, atônita, ela diz que se sente morta, e, ao chegar em casa, inicia sua lista de nomes.

O último episódio da primeira temporada da série é focado em uma fita gravada de modo diferente. Em uma última tentativa de buscar ajuda, depois de já ter gravado as demais fitas, Hannah procura o conselheiro da escola, Mr. Porter, levando o gravador escondido. Após algumas perguntas do professor, ela confessa explicitamente suas ideações suicidas, bem como fala sobre diversas de suas motivações, sem citar nomes. Quando conta que foi estuprada, Porter lhe diz que as únicas opções que lhe restam, uma vez que não tem certeza sobre a possibilidade de dar queixa à polícia, são confrontar o esturador - o que Hannah prontamente recusa - e “seguir em frente”. Diante disso, ela corta a conversa e sai da sala, ainda com esperanças de que o orientador vá atrás dela, o que não acontece. Ela então diz que sente muito, uma vez que diversas pessoas não se importaram o suficiente com ela, e encerra as fitas. Então, as etapas de seu suicídio são narradas com detalhes por Clay, desde a organização das fitas até ela ser encontrada, sem vida. Clay então envia as fitas ao próximo destinatário e, ao encontrar Skye, uma colega que também demonstra sinais de solidão e afastamento dos demais ao longo dos anos, inicia uma conversa com ela.

Tony entrega um *pen-drive* com os áudios digitalizados das fitas à mãe de Hannah, e Alex tenta suicídio com uma das armas de seu pai, policial, sendo internado em estado crítico. Ao longo dos episódios, também é mostrado o processo que os pais de Hannah movem contra a escola da filha por suspeitarem que ela tenha sofrido *bullying*, o que culmina nos depoimentos dos alunos no último episódio. Essas tramas, porém, não são resolvidas.

2.3 REPERCUSSÃO

A série teve grande repercussão após a liberação de seus episódios, principalmente por tratar de um tema complexo e delicado como o suicídio. Tanto público geral quanto especialistas, críticos e pessoas com histórico de tendências ou tentativas suicidas se manifestaram em diversos meios, tanto com apoio quanto, em grande parte, com críticas à abordagem da série.

Antes de dar início à apresentação dessas opiniões e suas bases, cabe aqui uma colocação sobre a popularidade das séries em geral na atualidade. Já em 2010 François Jost falava sobre o aumento contínuo da popularidade dessa forma audiovisual:

Estadísticas recentes demonstram que, enquanto a ficção é de longe o gênero que atinge os mais altos índices de audiência na televisão, as séries e os telefilmes são os detentores de maior sucesso. Se, até 1992, os filmes não obtinham maior audiência, a partir desse ano, a curva se inverte e as séries e telefilmes passam a ser os programas preferidos pelos telespectadores, até se tornarem, em 1995, sua ficção favorita, constituindo 60% das emissões mais assistidas (fonte: CNC). (CRETON¹², 2004, apud JOST, 2010, p. 121)

Assim, esse tipo de produção pode alcançar um grande público e gerar consequências sociais.

No caso de “Os 13 Porquês”, muitas pessoas, inclusive diversos profissionais de saúde mental, apontaram seus possíveis efeitos nocivos para o público. Em uma publicação em sua página pessoal no Facebook, o professor e psiquiatra Luís Fernando Tófoli, do Departamento de Psicologia Médica da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), fez alertas sobre a série. Atentando ao fato de que as taxas de suicídio de jovens a nível mundial, inclusive no Brasil, estão aumentando, ele alerta que assistir ao seriado é arriscado para pessoas que possam ter tendências suicidas:

Meu ponto principal neste texto não é estragar a série ou dar spoiler, e sim de que pais, educadores e adolescentes estejam cientes de que o programa tem o potencial de causar danos a pessoas que estão emocionalmente fragilizadas e que poderão, sim, ser influenciadas negativamente. Não é absurdo inclusive considerar que, para algumas pessoas, a série possa induzir ao suicídio. (TÓFOLI, apud VIVER/DIARIO, 2017, documento eletrônico¹³)

Para o especialista, mostrar o suicídio de Hannah é o principal erro da série, pois a cena vai contra as recomendações de diversos órgãos de saúde mental e prevenção do suicídio, segundo Tófoli, ignorando completamente o que é explicitamente indicado nesses materiais. Essas recomendações dizem respeito, principalmente, ao chamado “efeito Werther”, segundo o qual uma onda de suicídios pode se originar por uma obra de arte ou produto midiático que contenha reproduções deste, gerando uma onda de contágio. Algumas das principais recomendações que não teriam sido respeitadas pela série são a de não

¹² CRETON, Laurent. **L’audience des films de cinéma à la télévision: évolutions, tendances et implications**. In: **Actes du colloque de l’Afecav**. Jul. 2004.

¹³ TÓFOLI, Luís Fernando. L F Tófoli. Campinas, 9 abr. 2017. Facebook: @lftofoli. Disponível em: <<https://www.facebook.com/lftofoli/photos/a.337423276451452/647490008778109/?type=3&theater>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

romantizar ou embelezar o suicídio e não divulgar cartas suicidas (que, no caso, estariam representadas pelas fitas). Além disso, há, segundo ele, uma culpabilização pelo suicídio, com uma discussão entre os presentes nas fitas sobre “de quem é a culpa”, algo, segundo especialistas, improdutivo, e que simplifica a questão muito complexa de quais seriam as causas para o fato, equiparando-o a um crime, algo que não condiz com o mundo real. A série também não se aprofunda na questão do adoecimento mental, sendo o suicídio discutido como uma escolha da personagem, e não a consequência de um estado mental deteriorado, onde a pessoa que sofre não consegue perceber sua situação com nitidez. Ainda, a busca de Hannah por ajuda é inefetiva, aumentando essa imagem de desesperança. Não há, dentro da série, segundo ele, indicações sobre onde buscar ajuda em casos de necessidade. Tófoli ainda lembra que não é errado perguntar de modo mais direto sobre possíveis pensamentos suicidas caso se suspeite que alguém esteja convivendo com eles, e conclui que a premissa de discutir o tema é boa, mas a abordagem da série é irresponsável (apud VIVER/DIÁRIO, 2017, documento eletrônico¹⁴).

Sobre a falta de indicações sobre locais e serviços que forneçam ajuda em casos de emergência, a Netflix passou a veicular, antes do início dos episódios, um aviso de conteúdo sensível, com essas indicações.

O crítico de cinema Pablo Villaça, também em sua página no Facebook, recomendou que seus seguidores não assistissem à série, segundo ele, não pela questão da qualidade da mesma como produto audiovisual, mas por ser perigosa. Villaça diz que ela pode disparar gatilhos, e que diversos profissionais e fãs o enviaram mensagens com preocupações e relatos de piora após assistir à série¹⁵. Em sua crítica publicada no site Cinema em Cena, ele também aborda essas questões, e dá destaque ao uso do suicídio como vingança apresentado na série:

Mas o pior é perceber como a série assume um caráter perigoso ao alimentar uma fantasia adolescente tragicamente comum: a do suicídio como forma de vingança, como recurso para “punir” aqueles que nos injustiçaram (como já descrevia Karl Menninger em 1933). Através de suas fitas, Hannah torna-se, em essência, a protagonista da vida de todos nelas mencionados, transformando-se no foco absoluto de suas conversas e pensamentos – e, considerando o público-alvo do livro e da série, comprovadamente mais susceptível ao efeito Werther (suicídios cometidos sob inspiração de exemplos famosos), a irresponsabilidade dos realizadores torna-se ainda mais reprovável.

¹⁴ VIVER/DIÁRIO. Psiquiatra faz 13 alertas sobre a série 13 Reasons Why, da Netflix. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, abril, 2017. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2017/04/10/internas_viver,698536/psiquiatra-faz-13-alertas-sobre-a-serie-13-reasons-why-da-netflix.shtml>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

¹⁵ VILLAÇA, Pablo. Pablo Villaça. Belo Horizonte, 8 abr. 2017. Facebook: @pablovillaca01. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pablovillaca01/posts/1069416173163608>>. Acesso em 10 de junho de 2019.

[...] Meu receio, porém, é que aqueles que extrairão da série a “mensagem” de que devem se solidarizar com os que os cercam já o fariam por si mesmos, sem a necessidade de uma lembrança em forma de capítulos; por outro lado, há um risco infinitamente maior de que aqueles que se encontram emocional e psicologicamente vulneráveis acabem vendo, na tela, um modelo perigosamente fácil de emular. (VILLAÇA, 2017, documento eletrônico¹⁶)

O criador da série, Brian Yorkey, deu sua versão sobre as motivações para a cena em entrevista: “Nós trabalhamos muito para não sermos gratuitos, mas queríamos que fosse doloroso de assistir, porque queríamos que fosse muito claro que não há nada, de qualquer forma, que valha a pena sobre o suicídio”¹⁷. Jay Asher, autor do livro no qual a série se baseia e envolvido na produção da mesma, também defendeu a cena, em entrevista à revista *Entertainment Weekly*: “Eles mostraram o suicídio tão horrível como realmente é. Você não pode assistir e sentir como se aquilo estivesse de alguma forma glamourizado. Parece e é doloroso, e então, quando ela é encontrada por seus pais, isso absolutamente os destrói”¹⁸. As declarações, contudo, não convenceram muitos dos críticos.

Em reportagem na Folha de São Paulo, Luís Adorno apontou que uma estudante de 18 anos que cometeu suicídio junto com o namorado havia, uma semana antes, assistido a série, levantando a hipótese de relação entre os dois fatos – sem evidências concretas, entretanto¹⁹. Neste mesmo jornal, Camila Appel publicou em sua coluna “Morte Sem Tabu” um texto de defesa da série. Ela defende que a romantização do suicídio e responsabilização de terceiros pelo mesmo são puramente escolhas dramáticas, que funcionam bem dentro da série de ficção. Também argumenta que faltam pesquisas atualizadas sobre o efeito Werther, e que o tabu em torno do tema não evita que os suicídios ocorram, além de, como conteúdo extra, a série trazer um documentário sobre a prevenção. Para Appel, a “Os 13 Porquês” pode fomentar o debate, tendo inclusive feito crescer o número de atendimentos do Centro de Valorização da Vida – CVV. Ela ainda acrescenta que a cena do suicídio não pode ser

¹⁶ VILLAÇA, Pablo. Os 13 Porquês. **Cinema em Cena**, Belo Horizonte, abril, 2017. Disponível em: < <http://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8367/os-13-porqu%C3%AAs?fbclid=IwAR2pbwhnKTEwh4rUfKPPzqBN32EXWp9CLmM51p5lpBxiNqJBqaxRL-a1JVA>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

¹⁷ ESTADO DE MINAS. 13 Reasons Why: Criador da série explica polêmica cena do suicídio de Hannah Baker. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, abril, 2017. Disponível em: < https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/11/internas_viver,698754/13-reasons-why-criador-da-serie-explica-cena-da-morte-de-hannah-baker.shtml>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

¹⁸ Idem.

¹⁹ ADORNO, Luís. Estudante morta com namorado em hotel assistiu a série sobre suicídio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, abril, 2019. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/04/1876754-estudante-morta-com-namorado-em-hotel-assistiu-a-serie-sobre-suicidio.shtml>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

considerada “absurda”, uma vez que é “baseada no livro, que a descreve em detalhes”²⁰. Essa última informação, como demonstrado na sessão anterior, é equivocada, uma vez que a cena da série difere drasticamente da descrição do livro, esta bem menos explícita. Luciana Coelho, também na Folha, usa argumentos semelhantes para defender a série, mas critica o aspecto vingativo das fitas e diz que o direcionamento da comunicação poderia ser mais trabalhado para que não atingisse o público mais suscetível, admitindo que a série pode ter “gatilhos”²¹. Em texto para a revista Galileu, Isabela Moreira adota um meio-termo ao citar três argumentos em defesa e três contrários à série, sintetizando os elogios e críticas já abordados²².

Na coluna “Um Dedo de Prosa” do jornal Extra, Mônica Raouf El Bayeh demonstra preocupações semelhantes às de Tófoli e Villaça, acrescentando a questão da vitimização de Hannah, que em diversas ocasiões se coloca em situações que sabe que lhe causarão danos. Para Bayeh, apesar de ser vítima, ela também tem responsabilidade sobre seus atos²³. Marcela de Mingo²⁴ traz argumentos semelhantes em reportagem para o portal Superela. Jônatha Bittencourt, em reportagem da Band RS, aponta para o aumento do número de atendimentos de crianças e adolescentes por tentativas de suicídio em Porto Alegre, no período imediatamente posterior à liberação da série e às notícias sobre o caso do “jogo da Baleia Azul”, onde jovens eram incentivados a cometerem automutilações e suicídio, que veio à tona no mesmo período²⁵.

“Os 13 Porquês” também gerou publicações de reportagens sobre a abordagem responsável do tema em portais como BBC, que apontou aumento de 100% nas buscas pela

²⁰ APPEL, Camila. 13 motivos para falarmos sobre suicídio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 2017. Disponível em: <<https://mortesemtabu.blogfolha.uol.com.br/2017/04/16/13-motivos-para-falamos-sobre-o-suicidio>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

²¹ COELHO, Luciana. '13 Reasons Why' não é uma série para todos, mas acerta mais do que erra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 abr. 2017. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/lucianacoelho/2017/04/1875757-13-reasons-why-nao-e-uma-serie-para-todos-mas-acerta-mais-do-que-erra.shtml>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

²² MOREIRA, Isabela. 3 razões para ver e outras 3 para não ver '13 Reasons Why'. **Galileu**, s. l., 5 mai. 2017. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2017/05/3-razoes-para-ver-e-outras-3-para-nao-ver-13-reasons-why.html>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

²³ BAYEH, Mônica Raouf El. 13 Reasons Why - 13 porquês para você ficar vivo. Porque a vida merece e precisa seguir. **Extra**, s. l., 11 abr. 2017. Disponível em: <<https://extra.globo.com/mulher/um-dedo-de-prosa/13-reasons-why-13-porques-para-voce-ficar-vivo-porque-vida-merece-precisa-seguir-21190991.html>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

²⁴ MINGO, Marcela de. 6 motivos para não ver 13 Reasons Why. **Superela**, s. l., 10 abr. 2017. Disponível em: <<http://superela.com/porque-nao-ver-13-reasons-why>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

²⁵ BITTENCOURT, Jônatha. “Baleia Azul” e “Os 13 Porquês”: fique atento aos jovens. **Band RS**, Porto Alegre, 20 abr. 2017. Disponível em: <<https://bandrs.band.com.br/noticias/100000854671/baleia-azul-e-os-13-porques-fique-atento-a-postura-dos-jovens.html>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

palavra “suicídio” no Google nos dias seguintes à liberação da série²⁶, e O Globo²⁷, e gerou estudos. Reportagem da Reuters sobre um estudo a respeito da série informa que, no mês após a liberação de “Os 13 Porquês”, houve um aumento de um terço no número de tentativas de suicídio por jovens reportadas nos Estados Unidos, ainda que não haja comprovação de relação causal entre os acontecimentos, o que fez com que um porta-voz da Netflix se pronunciasse dizendo que estavam trabalhando formas de lidar com o tema de modo responsável²⁸. Reportagem do Globo ainda em 2017 também falou sobre estudo realizado pela Universidade Estadual de San Diego, nos Estados Unidos, que relatou aumento nas buscas por suicídio e temas relacionados na internet, incluindo aumento de 26% na busca sobre “como se suicidar” e 18% em “cometer suicídio”. Por outro lado, o mesmo estudo apontou aumento de 23% na busca de “prevenção ao suicídio” e 12% na de “serviços de ajuda a suicidas”²⁹.

O compartilhamento de histórias e incentivo à busca de ajuda também estiveram presentes na divulgação da série nas redes sociais, por meio da hashtag #NãoSejaUmPorquê, acompanhada de vídeos com relatos lançados pela Netflix em seu canal no Youtube (PINHEIRO, 2017, p. 2). Bianca Rodrigues Pinheiro aborda, em artigo publicado nos anais da Intercom 2017, o “efeito borboleta” proposto pela série, onde acontecimentos díspares são equiparados por terem potencial de causar ou aumentar danos na vida de Hannah, ainda que não sejam, por entendimento geral, significativos, quando comparados a outras de suas motivações. Ela também questiona a vitimização da personagem e a angústia que suas fitas causam aos demais, quando estes descobrem que, muitas vezes por uma pequena ação sobre a qual não pararam para refletir, se tornaram um de seus porquês:

Não se trata de colocar sob suspeita os possíveis efeitos positivos da série ou suas boas intenções, mas sim de questionar se a generalização do papel de vítima sugerida pelo seriado é capaz de gerar mais sofrimento, pois, na medida em que somos vítimas, não somos agentes, e em que o outro é culpado, ele é um algoz

²⁶ MODELLI, Lais. Suicídio: como falar sobre o ato sem promovê-lo. **BBC Brasil**, São Paulo, 26 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-39714347>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

²⁷ RISTOW, Fabiano; BRANDÃO, Liv. ‘13 reasons why’ vira alvo de polêmica e levanta a questão: como a ficção deve abordar o suicídio?. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 abr. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/13-reasons-why-vira-alvo-de-polemica-levanta-questao-como-ficcao-deve-abordar-suicidio-21189561>>. Acesso em 10 de junho de 2019.

²⁸ SERJEANT, Jill; RICHWINE, Lisa. U.S. youth suicides up after Netflix show, cause unclear: study. **Reuters**, Los Angeles, 29 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-television-13reasonswhy-idUSKCN1S5257>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

²⁹ O GLOBO. Série '13 reasons why' está relacionada a aumento de pensamentos suicidas, diz pesquisa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 set. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/saude/serie-13-reasons-why-esta-relacionada-aumento-de-pensamentos-suicidas-diz-pesquisa-21652075>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

distante de nós por sua malevolência. A partir dessa perspectiva moralizante e maniqueísta, sofreremos mais tanto por sermos as vítimas, incapazes de mudar o próprio destino e ressentidas com o passado, quanto por estarmos sob o risco constante de sermos os algozes de outrem, devendo calcular todas os possíveis resultados negativos de nossos atos em um contexto em que o sofrimento deve ser evitado a qualquer custo e apresenta uma definição subjetiva e nebulosa. (PINHEIRO, 2017, p. 14)

Ela também problematiza a relação estabelecida entre os telespectadores e Hannah, que pode gerar noções errôneas sobre a depressão:

Vimos que a identificação em massa dos espectadores é com a figura da vítima, ou seja, Hannah. Tal fato é preocupante, uma vez que, além dos motivos acima elencados, há uma acentuada correlação na mídia entre os sintomas apresentados pela protagonista e a depressão, o que pode aumentar a quantidade de indivíduos que se identificam como depressivos ao compararem os sofrimentos narrados pela série aos seus próprios. (idem, p. 15)

Mesmo com todas essas problemáticas, a série foi renovada pela Netflix, tendo sua segunda temporada sido liberada no dia 18 de maio de 2018, e com a terceira confirmada e prevista para ir ao ar ainda em 2019, sem data confirmada³⁰.

³⁰ Dados do Internet Movie Database. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1837492/episodes?season=2&ref=tttep_ep_sn_pv>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

3 A QUESTÃO DA SAÚDE MENTAL

Para abordar a representação de uma personagem com transtornos mentais em um produto audiovisual, são necessárias algumas noções tanto sobre as características e sintomas desses transtornos quanto sobre suas consequências sociais para seus portadores. Assim, serão abordados aspectos gerais dessas doenças e do suicídio propriamente, bem como da evolução da discussão sobre o assunto. É importante ressaltar que esta seção traz apenas um panorama com intenção de auxiliar na compreensão e apontamentos sobre a série “Os Treze Porquês” e a personagem Hannah Baker, não sendo possível, com base nesses dados e no estudo desenvolvido, apresentar alguma hipótese de diagnóstico para a personagem, sendo trazidos na análise posterior apenas sinais explícitos de que há um adoecimento e o modo como este é abordado esteticamente e discursivamente.

Na próxima subseção, são abordados, superficialmente, os aspectos clínicos que envolvem os transtornos mentais, em especial a depressão. Na seguinte, serão discutidos o histórico de tratamento dos doentes do ponto de vista social e os aspectos que persistem ainda hoje. Se passará então a como essa questão repercute socialmente em discussões em diversos meios e políticas de caráter educativo e auxiliar a pessoas que necessitem de apoio, bem como as recomendações de instituições especializadas para a abordagem midiática do tema.

3.1 UMA BREVE ABORDAGEM DOS ASPECTOS CLÍNICOS

A doença mental é estudada pela área da psicologia chamada psicopatologia. Definir o que é considerado transtorno mental é difícil, porém a forma mais aceita de concebê-los é de acordo com o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais da Associação Americana de Psiquiatria:

“Os transtornos mentais são concebidos como síndromes ou padrões comportamentais ou psicológicos clinicamente importantes, que ocorrem num indivíduo e estão associados a sofrimento [...] ou incapacitação [...] ou com um risco significativamente aumentado de sofrimento, morte, dor, deficiência ou perda importante da liberdade.” (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 1994, apud GLEITMAN, REISBERG e GROSS, 2009, p. 626)

A doença mental afeta não somente o doente, mas as pessoas com as quais este convive. Ela pode assumir diferentes formas e intensidades, sendo algumas mais comuns e fáceis de serem identificadas. Historicamente, as abordagens e tratamentos tendem a envolver

a exclusão social e mau tratamento dos doentes, colocados na condição de sub-humanos. Diversos médicos se colocaram contra essas práticas ao longo do tempo, fazendo com que muitas fossem abolidas e os tratamentos se tornassem cada vez mais humanizados. Eles buscavam causas para as doenças mentais, tratando-as de modo semelhante às doenças físicas. Porém essa visão não abrangia a totalidade dos transtornos, o que fez com que outros profissionais passassem a considerar o aspecto psicológico envolvido. Atualmente, ambas as concepções são utilizadas em conjunto, sendo considerados tanto fatores biológicos quanto psicológicos na abordagem dos transtornos mentais, no chamado modelo da diátese ao estresse, onde um conjunto de fatores gera uma predisposição a um transtorno, e outro conjunto serve de gatilho para o desenvolvimento do transtorno real. Existem também outros fatores de risco e de proteção que podem se combinar a essa concepção, sendo adotado um ponto de vista biopsicossocial. Por meio de testes, os pacientes são avaliados e seus sintomas são identificados, possibilitando um diagnóstico.

O DSM, Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, avalia o possível paciente em cinco eixos: no primeiro, descrevendo síndromes clínicas; no segundo, dois conjuntos de dificuldades amplos, retardo mental e transtornos da personalidade; no terceiro, condições médicas que influem no comportamento psicológico; no quarto, problemas sociais ou ambientais; e no quinto, avaliação global do funcionamento. Existem também transtornos relacionados fortemente à cultura, que parecem ocorrer apenas em algum local. São catalogados, ao todo, em torno de 400 diagnósticos no DSM. Os rótulos associados aos transtornos são úteis em sua identificação e tratamento, porém podem gerar problemas de autopercepção e estigma social. “É por essa razão que os psicólogos preferem não falar de alguém como ‘um depressivo’ ou ‘um esquizofrênico’, como se a pessoa não tivesse identidade além da doença.” (GLEITMAN, REISBERG e GROSS, 2009, p. 635). A identidade e dignidade dos pacientes deve ser respeitada.

Dentre os tipos mais sérios de doença mental, um dos mais comuns é a esquizofrenia, caracterizada por uma perda de contato com a realidade, que pode ter diferentes intensidades. Já nos transtornos do humor, a motivação e o humor são afetados, levando a extremos. É o caso dos transtornos bipolar e de depressão maior. Nos transtornos de ansiedade, o fator principal ainda é o humor, porém envolvendo ansiedade intensa e esforços para lidar com ela. São as fobias (social e específicas), o transtorno do pânico e a agorafobia, transtorno de ansiedade generalizada, transtorno obsessivo-compulsivo e transtornos de estresse (transtorno de estresse agudo e transtorno de estresse pós-traumático). Nos transtornos dissociativos, a pessoa se distancia de uma situação real ou de sua própria identidade (amnésia dissociativa,

fuga dissociativa, transtorno dissociativo de identidade); nos transtornos de desenvolvimento, o desenvolvimento é prejudicado na infância, sendo este o caso do autismo e do transtorno de déficit de atenção/hiperatividade; e nos transtornos da personalidade, que se localizam no eixo II do manual de diagnóstico, os padrões de comportamento são bem mais amplos do que nos demais citados, sendo os acometidos portadores de uma personalidade mal-adaptativa. São os transtornos de personalidade paranoide, narcisista, antissocial e esquiva.

Há uma preocupação na área da psicologia com os limites entre um comportamento ou conjunto de sintomas que pode ser formalmente tratado como transtorno psicológico e o que é considerado normal. É comum que pessoas que não desenvolvam sintomas a nível de serem diagnosticadas como portadoras de algum transtorno tenham problemas em suas vidas por conta dos mesmos (casos subsindrômicos), e há controvérsia quanto a forma de lidar com esses casos, pois, ao mesmo tempo que um tratamento pode auxiliar o indivíduo, seu diagnóstico pode levar à extensão do que é considerado transtorno, fazendo com que casos cada vez mais leves sejam incluídos como doença mental.

Em relação ao suicídio propriamente, ele não é um transtorno mental por si, mas uma consequência de um quadro complexo:

[...] sempre podemos pensar que afirmar algo sobre a suposta causa de um suicídio é uma tarefa quase impossível, porque o suicídio não é uma doença, não tem uma etiologia única, e sim constitui um desfecho relacionado a algum transtorno mental grave ou a doenças clínicas incapacitantes. Nesse sentido os epidemiologistas falam que o suicídio é um desfecho, um resultado infeliz no curso de um problema de saúde. Ou seja, o suicídio faz parte da experiência humana, mas alguns grupos estão sob maior risco do que outros. O diagnóstico de transtorno mental é possível em 90 a 95% dos casos de suicídio, sendo 40-50% dos casos costumavam sofrer de depressão, 20% de dependência de álcool e 10% de esquizofrenia. Cabe também destacar que metade das pessoas que cometeram suicídio foram seis meses antes ao médico e 80% procuraram algum médico um mês antes do autoextermínio. Contudo, é muito importante observar que aproximadamente 50% das pessoas que se mataram jamais procuram um profissional de saúde mental. (BOTEGA³¹, et al, 2006, apud MIRANDA e ESTELLITA-LINS, 2014, p. 80)

De acordo com os dados, a depressão é um dos fatores que mais desencadeia suicídios. Assim, muitos dos pacientes que tentaram ou tem risco de cometer o ato necessitam de tratamento prolongado para o transtorno (MIRANDA e ESTELLITA-LINS, 2014, p.81).

Nesse sentido, a subnotificação e a dificuldade de acesso a tratamentos são preocupantes. Além disso, o tabu sobre o tema pode fazer com que as mortes desse tipo sejam “mascaradas”, dificultando a obtenção de estimativas epidemiológicas exatas e fazendo com que o problema pareça menor. Segundo documento da Organização Mundial da Saúde

³¹ BOTEGA, Neury et al. Prevenção do comportamento suicida. *Psico*, v.37, n.3, 2006, p. 213-220

O número de suicídios freqüentemente é subestimado. A extensão deste viés varia de acordo com o país, dependendo principalmente da maneira como o suicídio é registrado. Razões para a subestimação incluem estigmas, fatores políticos e sociais e regulações de agências seguradoras, o que significa que alguns suicídios podem ser registrados como acidentes ou mortes por causa indeterminada. Pensa-se que o suicídio é subestimado numa taxa de 20-25% no idoso e de 6-12% em outras faixas etárias. Não existem registros mundiais oficiais de comportamentos suicidas não-fatais (tentativas de suicídio), principalmente devido ao fato de que somente cerca de 25% dos que tentam o suicídio precisam e/ou buscam atenção médica. A maioria das tentativas de suicídio, portanto, permanece não relatada e não registrada. (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2000c, p. 6).

Medidas têm sido tomadas, a nível mundial e no Brasil, para a prevenção e conscientização sobre o suicídio: “O Brasil foi o primeiro país da América Latina a implementar a Estratégia Nacional de Prevenção ao Suicídio, publicando em 2006 as Diretrizes Nacionais para a prevenção do suicídio” (MIRANDA e ESTELLITA-LINS, 2014, p. 83). Apesar disso, ainda é necessária maior atenção ao campo, incluindo uma aplicação mais efetiva dessas medidas.

3.2 A QUESTÃO SOCIAL

A questão social relacionada a esse tipo de transtorno também é de grande importância. Nossa percepção de mundo é afetada pela cultura e pelas relações sociais, e a percepção geral sobre determinada situação, independente de estar baseada em prerrogativas bem fundamentadas ou não, pode ser determinante no modo como as pessoas envolvidas nessa situação são tratadas pelos demais e se colocam no mundo. Nosso sistema social e suas esferas são também formadores de nossa realidade, como coloca Ciro Marcondes Filho: “Esse sistema é de natureza imaginária e articula todos os demais mecanismos de funcionamento do real, imprimindo-lhe uma coloração própria; é como um filtro de cor que recodifica, sob sua ótica, todos os conceitos anteriores do social” (FILHO, 2007, p. 10).

Ciro também ressalta o papel da comunicação social neste processo: “A comunicação social produzida em grande escala e para grandes massas é a linguagem desse sistema de puras ideias. Ela é a instância essencialmente codificadora desse processo [...]” (FILHO, 2007, p. 13). O autor diz que os processos comunicacionais de grande escala mantém uma íntima relação com a estrutura social e com o próprio inconsciente individual dos cidadãos, influenciando suas ações e pensamentos (FILHO, 2007, p. 22).

Partindo desse pressuposto, é fácil demonstrar o papel importante dos produtos de comunicação direcionados a um consumo massivo nos processos de construção do imaginário social e do senso comum. Aquilo com que temos contato, seja de modo mais direto ou por

meio de uma tela, deixa resíduos em nossa memória que influenciarão, em formas e escalas distintas, nossas percepções futuras.

Ciro aborda também a concepção de “loucura” de Lévy-Bruhl como relacionada a um processo histórico de estigmatização do não normalizado, uma vez que tratava “a loucura como natureza estranha; portanto, incurável”: “As ideias que o discurso de Lévy-Bruhl promove repercutem amplamente nas sociedades atuais e na neurose cotidiana de perseguição e morte aos criminosos, aos ladrões, aos maníacos sexuais e aos membros de diversos tipos de minorias” (FILHO, 2007, p. 206).

O autor ainda aborda a evolução das imagens apresentadas pela mídia, cada vez mais violentas, trazendo apontamentos de Marcuse³²:

Através do embrutecimento das imagens, da exposição de mortes, atiramentos de fogo, envenenamentos de vítimas, desenvolve-se, num estilo cotidiano, frio e até humorístico, um tipo de jornalismo que associa ações criminosas com jogos de futebol, notícias sobre o tempo e a bolsa de valores. O efeito de tudo isso é a normalização do horror, a indiferença psicológica à guerra, diz ele. [...] (MARCUSE, 1956, apud FILHO, 2007, p. 210)

Assim, há tanto uma tendência coletiva a isolar e excluir aquilo ou aqueles que não se encaixam, seja por qualquer motivo, no padrão estabelecido e “seguro”, quanto um afastamento e dessensibilização em relação às práticas de qualquer forma violentas cometidas contra outrem, ambas apoiadas pelo discurso midiático, especialmente pelo jornalismo, mas podendo ser estendida a comunicação como um todo.

Os fatos históricos se relacionam a essas teorias: na sociedade industrial, “a loucura assume características negativas” (FILHO, 2007, p. 224). É importante frisar que a concepção de “loucura”, apesar de geralmente relacionada aos transtornos mentais, não necessariamente se limita a eles, sendo comum no decorrer da história o uso de hospícios como forma de institucionalização de pessoas com comportamento desviante, mas sem nenhum transtorno. A psiquiatria surge nesse período: “As formas de tratamento iniciais partiam da concepção de que os loucos criavam suas próprias loucuras e deles se exigia arrependimento e penitência” (FILHO, 2007, p. 224). A loucura era tratada não apenas como condição médica, mas como desvio moral, e daí a culpabilização do doente e a categorização de pessoas sem transtornos como “loucas”, de forma a não ameaçar a ordem vigente: “Se aparecem desvios, contudo, os

³² MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

indivíduos desviantes são tratados como loucos para não pôr em perigo a família [...]” (WYNNE³³, 1969, p. 48, apud FILHO, 2007, p. 229).

Na prática, esse processo gera silenciamento, estigma e dificuldades na busca de ajuda, que podem, no caso de pessoas com transtornos sérios, culminar em suicídios. Segundo Miranda e Estellita-Lins, “Há uma relutância em olhar para o horror da existência em sociedades que estão compulsivamente ligadas ao entretenimento, ao consumo ininterrupto e ao imperativo de crescimento econômico” (2014, p. 82). Esse tabu impede que as discussões necessárias ao tema sejam realizadas da maneira e na proporção correta. As consequências não são sofridas apenas pelos doentes:

O suicídio causa prejuízos imensuráveis devido ao impacto social e psicológico em uma família e na sociedade. Cada pessoa que se mata afeta entre 5 a 6 pessoas da sua rede social mais próxima e se acontecer em uma comunidade, esse número aumenta para algumas dezenas. (LEO e EVANS, 2004³⁴, apud MIRANDA e ESTELLITA-LINS, 2014, p. 81-82)

Falando sobre os anos 70, Larissa O’Neill de Avila Pereira explicita o estigma que recaía sobre os doentes que chegavam a ser internados:

A partir da internação em um hospital psiquiátrico, já rotulavam as pessoas como loucas. O tratamento era padrão no sentido de tornar os ditos loucos dóceis e não permitir que eles ficassem agressivos e pudessem se revoltar contra a equipe. Viver dentro de instituições psiquiátricas, naquela época, com os tratamentos realizados pode representar uma violência psicológica imposta pela instituição aos pacientes. (2014, p.107-108)

Apesar das drásticas mudanças nesses tratamentos, a imagem negativa dos “hospícios” e o medo de ser rotulado como “louco” ao admitir algum problema ainda se fazem presentes no senso comum e prejudicam aqueles que sofrem, tanto sem buscar tratamento quanto por conta do estigma que podem encontrar ao buscá-lo. Nesse contexto, as discussões sobre o tema são essenciais.

³³ WYNNE, Lyman C.; SINGER, Margaret T. **Denkstörung und Familienbeziehung bei Schizophrenen**. In: **Psyche**, n. 19, 1965.

³⁴ LEO, D.; EVANS, R. **International suicide rates and prevention strategies**. Cambridge: Hogrefe & Huber, 2004.

3.3 A SAÚDE MENTAL NAS TELAS: DOENÇAS MENTAIS E SUICÍDIO NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

O modo como os transtornos mentais e, principalmente, o suicídio são mostrados na mídia pode afetar diretamente os pacientes. Enquanto uma abordagem responsável é capaz de trazer o tema à discussão e conscientizar aqueles que assistem, contribuindo para a diminuição do estigma e a busca por ajuda por aqueles que necessitam, uma abordagem errônea pode reforçar noções erradas e gerar efeitos negativos sobre a saúde dos afetados, tanto quando se consideram obras fictícias quanto nas notícias e documentários. Verônica Miranda e Carlos Estellita-Lins dizem que

A mídia tem um papel muito importante na sensibilização da sociedade sobre o tema do suicídio, cabe a ela, noticiar de forma cautelosa e cuidadosa, evitando a cobertura sensacionalista e detalhes sórdidos a respeito do suicídio. Isso não significa que ela se silenciará sobre o assunto, mas sim, que pode disponibilizar ao público informações indicando que existe ajuda disponível. (2014, p. 84)

Uma das principais problemáticas ao abordar o tema é fazer de forma a evitar o efeito *copycat* ou Werther, segundo especialistas. Ele consiste em uma espécie de imitação do suicídio retratado, que modela suicídios subsequentes, podendo atingir pessoas vulneráveis, em situação de crise ou com predisposições a cometer o ato (depressão, abuso de drogas, falta de rede de apoio). No caso do termo *copycat*, seu uso está muitas vezes relacionado a situações onde cenas de suicídio são imitadas por crianças ou jovens que não tem total consciência de seus riscos. O termo Werther se refere a um livro de Goethe onde uma jovem tira a própria vida por conta de um romance, o que, à época da publicação, gerou uma onda de suicídios entre os leitores, provocando discussões sobre a responsabilidade dos autores ao abordar o tema (MIRANDA e ESTELLITA-LINS, 2014, p. 78). Esse efeito pode provocar uma forma “contagiosa” de suicídios:

Werlang, Borges e Fensterseifer (2005)³⁵ citam um tipo de suicídio “contagioso”, que afeta principalmente adolescentes vulneráveis que são expostos ao suicídio tanto na vida real quanto pela mídia, esse conceito é usado quando ocorre um suicídio em questão de pouco tempo depois do outro. Um suicídio auxilia na ocorrência do outro, pois a repetição do acontecimento serve como um modelo para sucessivos suicídios. (apud BARBOSA et al., 2018, p. 472)

³⁵ Werlang, B., Borges, V., & Fensterseifer, L. (2005). Fatores de risco ou proteção para a presença de ideação suicida na adolescência. *Revista Interamericana de Psicologia*, s. l., 2005, v. 39, n.2, p. 259-266.

Existem manuais, como o da Organização Mundial da Saúde, que dão instruções sobre a abordagem de suicídios pela mídia. Segundo este:

[...] existe evidência suficiente para sugerir que algumas formas de noticiário e coberturas televisivas de suicídios associam-se a um excesso de suicídios estatisticamente significativo; o impacto parece ser maior entre os jovens. O suicídio freqüentemente tem apelo suficiente para ser noticiado, e a mídia tem o direito de mostra-lo. [...] Os suicídios que mais provavelmente atraem a atenção dos meios de comunicação são aqueles que fogem aos padrões usuais. Na verdade, chama a atenção o fato de que os casos mostrados na mídia são quase que invariavelmente atípicos ou incomuns. Então, mostrá-los como típicos perpetua ainda mais a desinformação sobre o suicídio. Os clínicos e os pesquisadores sabem que não é a cobertura jornalística do suicídio per se, mas alguns tipos de cobertura, que aumentam o comportamento suicida em populações vulneráveis. Por outro lado, alguns tipos de cobertura podem ajudar a prevenir a imitação do comportamento suicida. (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2000c, p. 4)

A maior parte das instruções contidas nestes manuais se refere a práticas jornalísticas, mas eles se direcionam a todos os profissionais de comunicação e podem servir como base para uma abordagem responsável também em conteúdos de entretenimento e ficção. Diretrizes sobre casos específicos são as que mais podem ser relacionadas a esse tipo de conteúdo, uma vez que, em geral, o impacto do suicídio para a trama é intenso e recebe grande atenção, além de estar em meio audiovisual:

[...] a cobertura sensacionalista de um suicídio deve ser assiduamente evitada, particularmente quando uma celebridade está envolvida. A cobertura deve ser minimizada até onde seja possível. Qualquer problema de saúde mental que a celebridade pudesse apresentar deve ser trazido à tona. Todos os esforços devem ser feitos para evitar exageros. Deve-se evitar fotografias do falecido, da cena do suicídio e do método utilizado [...] Devem ser evitadas descrições detalhadas do método usado e de como ele foi obtido. [...] O suicídio não deve ser mostrado como inexplicável ou de uma maneira simplista. Ele nunca é o resultado de um evento ou fator único. [...] O suicídio não deve ser mostrado como um método de lidar com problemas pessoais como falência financeira, reprovação em algum exame ou concurso ou abuso sexual. [...] As reportagens devem levar em consideração o impacto do suicídio nos familiares da vítima, e nos sobreviventes, em termos de estigma e sofrimento familiar. [...] A glorificação de vítimas de suicídio como mártires e objetos de adoração pública pode sugerir às pessoas suscetíveis que a sociedade honra o comportamento suicida. (idem, p. 7-8)

Ainda, a publicação recomenda que “deve-se abandonar teses que explicam o comportamento suicida como uma resposta às mudanças culturais ou à degradação da sociedade” (idem, p. 7). Junto a isso, a OMS recomenda também que informações sobre onde buscar ajuda em caso de necessidade sejam dadas junto ao conteúdo, de modo a auxiliar na prevenção. Essas informações são:

[...] listas de serviços de saúde mental disponíveis e telefones e endereços de contato onde se possa obter ajuda (devidamente atualizados); listas com os sinais de alerta de comportamento suicida; esclarecimentos mostrando que o comportamento suicida frequentemente associa-se com depressão, sendo que esta é uma condição tratável; demonstrações de empatia aos sobreviventes (familiares e amigos das vítimas) com relação ao seu luto, oferecendo números de telefone e endereços de grupos de apoio, se disponíveis. Isto aumenta a probabilidade de intervenção por parte de profissionais de saúde mental, amigos e família, em momentos de crises suicidas. (idem, p. 8-9)

Estes sinais, conforme folheto informativo do Ministério da Saúde brasileiro direcionado ao público geral, são a falta de esperança, isolamento, preocupação com a própria morte e expressão de pensamentos ou intenções suicidas. Além disso, aparecimento e agravamento de problemas de conduta também pode ser um indicativo, e a OMS também cita a falta de interesse em atividades habituais e situações de estresse intenso, quando combinados a outros fatores, podem ser sinal de alerta. Ambas as instituições dão ênfase ao fato de que se deve abordar o assunto com a pessoa em caso de suspeita dessas ideias, não sendo essa uma atitude que influenciará a concretização do ato – pelo contrário, pode diminuir o isolamento e a vergonha, e incentivar a busca por ajuda (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2017a; idem, 2017b; ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2000a; idem, 2000b; idem, 2000c).

Essas são informações passíveis de serem utilizadas por profissionais de comunicação no momento de produzir conteúdos que abordem os transtornos mentais e o suicídio de forma responsável, sem incentivar o ato, mas conscientizando a população geral e mostrando meios de se obter ajuda àqueles que possam estar em risco, e incentivando o debate sobre o tema e a derrubada de mitos e estigmas que o circundam.

4. A PERSONAGEM NA NARRATIVA SERIADA

Para iniciar o estudo da construção imagética das personagens na série, é necessário primeiramente entender os aspectos básicos da construção e identificação do público com esses seres fictícios de modo geral. Assim, os aspectos dessa construção em narrativas serão primeiramente abordados rapidamente, para que então se possa prosseguir com a análise do produto audiovisual especificamente e, ao final, dar foco às relações entre fictício e real.

De modo a facilitar esse fluxo, o presente capítulo está subdividido em três sessões. Na primeira, mais introdutória, será apresentado um breve panorama dos modos de construção de personagens em narrativas, tomando por base bibliografia tanto do campo do audiovisual quanto da teoria literária e teatro. Serão abordados aspectos como os tipos de personagens, de narração e modos de caracterização dos mesmos e de seus espaços.

A seguir, serão abordados esses elementos do ponto de vista da teoria audiovisual especificamente, e como se traduzem em narrativas seriadas televisivas e de serviços de streaming. Serão explicitados como os aspectos gerais dos personagens de narrativas se configuram na obra audiovisual e quais são os principais elementos que interferem em sua caracterização e que tipos de recursos são utilizados para essa construção visual e sonora.

Na terceira sessão, de maneira breve, será tratado o tema da identificação do público com essas narrativas e seus personagens, de modo a complementar a análise a ser desenvolvida adiante e reforçar a importância desse tipo de estudo e ressaltar a possibilidade de impacto desse tipo de produção sobre seu público. Contudo, essa abordagem se dará de modo generalista, sem trazer análises mais aprofundadas sobre o impacto específico da série “Os 13 Porquês”.

4.1 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM EM NARRATIVAS

A personagem é um dos principais elementos narrativos, em qualquer formato. Segundo Aristóteles, ela possui dois aspectos essenciais: reflete a pessoa humana e sua construção obedece às leis particulares que regem o texto (ARISTÓTELES, apud BRAIT, 1985, p. 29). Sua existência é moldada pela seleção de traços de realidade feita pelo artista e entrelaçada com possibilidades, verossimilhança e necessidade. A narrativa não se baseia na realidade propriamente dita, mas em possibilidades, e o mesmo pode ser dito das personagens (BRAIT, 1985, p. 31).

Entender o conceito de verossimilhança é muito importante para analisar essa construção. Ela se relaciona não ao realismo das ações narradas comparativamente ao mundo exterior, mas à coerência interna da narrativa. Os feitos e personalidade da personagem, mesmo contendo elementos do real, estão baseados nas necessidades narrativas da história e se relacionam a modelos já conhecidos pelo público de encaminhamento de narrativas (idem, p. 32), podendo tanto segui-los até seu final como subvertê-los. Em ambos os casos, entretanto, a previsibilidade da narrativa e as reações do público estão condicionadas ao fato de que este já está familiarizado com as fórmulas tradicionais dos gêneros narrativos em diversos meios, compreendendo suas convenções e progressão.

As personagens também podem desempenhar diversas funções para a evolução da trama. Segundo Beth Brait, os diversos autores costumam classificar essas funções como decorativa, quando a personagem não possui desenvolvimento psicológico ou função significativa na ação. Já quando é agente da ação, liga-se diretamente ao “[...] jogo de forças opostas ou convergentes que estão em presença numa obra.” (idem, p. 49), com o modo como se dá essa ligação variando entre os tipos de narrativa. Outra função que pode ser desempenhada pela personagem é a de porta voz do autor. Entretanto, essa função é passível de discussão, uma vez que a obra de ficção é autônoma em relação a seu autor, não trazendo necessariamente elementos autobiográficos. Por fim, há personagens encarados como “[...] ser fictício, com forma própria de existir [...]” (BRAIT, 1985, p. 51), que são mais complexos e tem maior importância no texto, adaptando-se às suas especificidades (idem, p. 48-51).

O narrador também interfere no modo como a personagem é construída e percebida. Quando a narração é feita em primeira pessoa, ele é também um personagem propriamente na trama, e os eventos são contados de sua perspectiva, ficando o desenvolvimento das demais personagens vinculado à sua percepção, o que pode dar mais complexidade tanto à narrativa quanto a essa personagem, permitindo que seus pensamentos e diálogos interiores sejam explicitados. O monólogo interior é usado como recurso para aproximar e caracterizar a personagem, seu modo de pensar e seu histórico (BRAIT, 1985, p. 60-62). Já o fato de apenas se ter acesso ao ponto de vista de determinado personagem dá um viés específico ao modo de se contar da narrativa e às personalidades e ações dos demais personagens, inclusive os protagonistas, caso não seja o único a exercer essa função (idem, p. 64).

Ao mesmo tempo, a interação do leitor com o texto ou outra mídia na qual a narrativa é construída também interfere no modo como a personagem será compreendida:

Mas, se a construção de uma personagem, o conjunto dos traços que compõem a sua totalidade permite inúmeras leituras, dependendo da perspectiva assumida pelo receptor, dos códigos utilizados em determinados momentos para a viabilização dessas leituras, isso não significa que a dimensão da personagem seja ditada unicamente pela capacidade de análise e interpretação do leitor. (BRAIT, 1985, p. 67)

O contexto do leitor desempenha um papel, mas este é limitado pelas escolhas do autor, que:

Dependendo de suas intenções e principalmente de sua perícia, ele vai manipular o discurso, construindo essas criaturas, que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilita aos incontáveis receptores. (BRAIT, 1985, p. 67)

A questão da recepção e da relação do leitor com a narrativa e seus personagens será melhor abordada ao fim do capítulo. Porém, neste trecho, Brait deixa explícita a responsabilidade do autor sobre essas possíveis interpretações. A narrativa não é fechada em si e pode ser interpretada de diversas formas, mas essas interpretações não chegam a ser infinitas, estando condicionadas ao modo como os elementos são apresentados. Apesar da dificuldade em se analisar a totalidade das possíveis interpretações, o autor deve, ao realizar sua obra, estar ciente de ao menos um grande número dessas possibilidades, podendo do contrário ser mal-compreendido e mesmo gerar algum efeito muito diverso da sua intenção.

A personagem se relaciona aos traços humanos, ainda que não necessariamente os reflita de modo realista, sendo uma criação, com características selecionadas por seu criador (PALLOTTINI, 2015, p. 15). Ela rege a ação por meio de seu comportamento e personalidade, criados sob medida para encaixarem-se aos propósitos do autor:

O autor, na criação de uma personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. [...] Não se trata de ter uma personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. (PALLOTTINI, 2015, p. 25)

Dentro desse esquema de ser, ainda sobram lacunas, espaços vazios a serem preenchidos, onde entrarão os demais elementos do meio onde a história será apresentada, como a interpretação dos atores, os figurinos, a trilha sonora. A soma desses elementos deve ainda conduzir a um fim, um objetivo da ou das personagens e um desfecho planejado pelo criador, em uma construção conjunta e condizente com personagens e contexto da obra:

Mas, dentro de nossa linha de pensamento, são muito expressivas estas noções de complementação, de interação que, com o universo cênico, deve manter a personagem. [...] sua concretização total necessita de todos os outros recursos (signos, portadores de signos) do conjunto que faz a cena. (idem, p. 28)

Para Aristóteles, os personagens devem também obedecer a alguns critérios: “[...] devem ser: 1. Bons; 2. Convenientes; 3. Semelhantes (ou verossimilhantes); 4. Coerentes; e, talvez, mais claramente, 5. Necessários” (ARISTÓTELES³⁶, apud PALLOTTINI, 2015, p. 29). Em primeiro lugar, esses seres devem ser bem construídos, adequados aos propósitos da ação, com um caráter e intenções manifestos e consciência de sua posição:

Devem ter uma direção de pensamento (*diánoia*, pensamento ou discurso), pelo qual dirão e deixarão manifesto aquilo que efetivamente pretendem fazer e farão, de acordo com seu caráter (*ethos*). [...] a personagem, sabedora das circunstâncias em que se encontra, conhecedora da sua situação e das consequências que lhe advirão se agir desta ou daquela forma, pesa, raciocina – e também sofre os impulsos dos seus sentimentos, das suas emoções, das suas paixões [...] – após o que declara, no diálogo (e, mesmo sem palavras, *declara* através da ação), o que pretende; portanto age, inclusive através do próprio diálogo, criador de ação e reação [...] (PALLOTTINI, 2015, p. 30, grifos da autora)

Já a parte da conveniência se refere à posição da personagem em seu meio, que deve ser adequada à trama que se desenvolve. Seu local e época de nascimento, classe social, profissão, gênero, dentre outros elementos, não são aleatórios, mas selecionados de modo a encaixarem-se na trama e formarem o histórico, possibilidades e caráter da personagem.

A semelhança se refere à verossimilhança. Como já dito, ela está relacionada não ao realismo, mas à coesão interna da obra, “Ou seja, que, escolhido o seu tema, o seu mito, os seus caracteres, o poeta, baseado numa verdade determinada, que se atenha à realidade dentro do seu próprio estilo [...], crie personagens que tenham relação com seus modelos, e não que sejam cópias destes” (idem, p. 32). Essa relação só terá sentido e parecerá semelhante ao leitor/espectador quando for coerente ao restante dos elementos da obra:

No entanto, toda a verdade, verossimilhança, conveniência, qualidade ou bondade do caráter resulta, em última instância, da organização do material de que dispõe o poeta. Ou seja: o escritor sabe o que lhe apraz dizer, conhece seus objetivos, sabe onde quer chegar através das suas personagens e da ação destas. Para tanto, escolhe, organiza, seleciona e monta; a coerência interna desses elementos é que vai dar veracidade às personagens e a tudo o mais. (PALLOTTINI, 2015, p. 32)

A coerência interna é de maior importância do que a relação direta com a realidade. Enquanto nem todo elemento pertencente a uma ficção necessita necessariamente ser fictício,

³⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

podendo haver elementos factuais, pertencentes ao mundo real, dentro destas (JOST, 2010, p. 115), mesmo um fato real, se descrito de modo inverossímil, não ganhará credibilidade: “É, portanto, a coerência interna do texto que nos dá, digamos, a ilusão de verossimilhança, enquanto a verdade em si, a relação positiva com os fatos, nem sempre convencerá” (PALLOTTINI, 2015, p. 33).

Daí decorre o conceito do necessário, em relação ao personagem fictício. As coisas que acontecem à personagem e suas reações devem ser necessárias ao contexto interno da obra. Ainda que as consequências de suas ações sejam determinadas pelo autor, é importante que elas tenham sentido e coerência com o que já foi apresentado, e impulsionem a trama: “Uma vez que a personagem seja posta em tal e tal situação, [...] torna-se necessário que tais e tais coisas lhe aconteçam” (idem, p. 34).

Ainda, segundo Pavis³⁷, a verossimilhança é o que parece verdadeiro para o público, entrando em jogo o papel do espectador, que julgará se o que vê é ou não crível - de modo que, por maior que seja o cuidado do autor, não há verossímil absoluto, dependendo ele da percepção de quem recebe a mensagem, seu contexto, sua subjetividade (apud PALLOTTINI, 2015, p 34-35). François Jost também relaciona essa verossimilhança e a crença do público à própria consciência deste de estar diante de um relato fictício: “A partir do momento em que se pensa que um relato advém do mundo fictivo, está-se pronto a aceitar acontecimentos nos quais não se acreditariam ser atribuídos ao mundo real [...]” (JOST, 2010, p. 63). Isso se dá por conta da suspensão de incredulidade do espectador, que aceita acreditar em um mundo parcialmente inventado enquanto assiste à obra (idem, 2010, p. 111).

Em qualquer gênero de ficção, o autor deve buscar um equilíbrio entre a representação, o contar com a suspensão de realidade de seu espectador no momento em que assiste ou lê a obra, e o real, humano, os elementos de ligação que permitirão uma ligação entre o conteúdo transmitido e a vida de seu receptor. O respeito às regras internas estabelecidas na narrativa e em seus elementos, são responsáveis por dar credibilidade à obra, inserir os espectadores dentro da mesma para que, naquele momento, acreditem no que é narrado: “Ocorre apenas que, uma vez preparados por alguns lances de técnica do autor, os espectadores entrarão no universo da obra [...]” (HEFFNER³⁸, 1968, apud PALLOTTINI, 2015, p. 36). O mesmo se aplica ao cinema e à ficção televisiva, também gêneros narrativos e audiovisuais, onde tudo é possível, desde que apresentado de modo bem construído: “[...] que ao autor dramático cabe dar tal organização ao seu material que tudo, praticamente tudo, ali,

³⁷ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

³⁸ HEFFNER, Hubert C. et al. **Técnica teatral moderna**. Buenos Aires: Eudeba, 1968.

uma vez preparado, devidamente proposto, adequadamente introduzido, adquire foros de credibilidade[...]” (PALLOTTINI, 2015, p. 38). Jost também fala sobre a possibilidade de se tomar e modificar elementos do real, sem que se perca a verossimilhança:

[...] a ficção tem todos os direitos e, nomeadamente, o de tomar emprestados os elementos do real, mas também de engendrar, a partir desse material, acontecimentos totalmente imaginários, que só serão considerados como inverossímeis na medida em que não respeitarem os postulados que a ficção lhes forneceu. Consequentemente, nunca se pode considerar que a ficção prova um acontecimento pertencente ao mundo real: ela pode fazer compreendê-lo, interpretá-lo, representa-lo, mas jamais se constituir como prova [...]. (JOST, 2010, p. 116)

A colisão das vontades de uma personagem com as de outras levam à ação, ao avanço da trama, de modo que todo este desenvolvimento está diretamente relacionado ao caráter destes. Esses desejos devem se relacionar também à natureza humana, ou à cultura do público ao qual se dirige. Deve haver algo de universal nesses desejos, de modo que eles reflitam aquilo em que seu público acredita: “Trata-se aqui do particular dentro do universal; alguma coisa que, referida à experiência, às crenças, diríamos modernamente, à cultura de um povo, encontre nele ressonância” (HEGEL, 1964, apud PALLOTTINI, 2015, p. 44).

A questão social também determina as escolhas dos personagens. Em sua criação, essas questões, essas limitações impostas pelo contexto também devem ser consideradas:

Na verdade, chame-se como quiser as opções humanas, sejam elas mais ou menos um produto da vontade livre, o certo é que as opções humanas existem. [...] a personagem de teatro oscila entre maiores ou menores doses de exercício da vontade ou de determinação exterior. [...] E nunca, parece-nos, será totalmente livre, ou totalmente determinada. (PALLOTTINI, 2015, p. 84)

Para que essa construção seja sólida, o autor deve saber não apenas o que está aparente na obra, mas as características menos explícitas de seus personagens, seu histórico, suas opiniões. Esses aspectos mais subjetivos embasarão a caracterização:

Assim, o como são as personagens de um texto dramático, supõe que se saiba muito bem o que eles são naquele texto, o que vieram fazer no universo dramático, quais funções se propuseram a cumprir, qual é, enfim, o seu papel [...]. Conforme o que se tenham proposto – e, portanto, o que tenha tido o autor em mente, como proposta, quando os criou [...] -, de acordo com suas vontades, seus desejos, seus sentimentos, suas funções [...], será a sua caracterização. (idem, p. 86)

O visual é o primeiro a deixar uma impressão no espectador. As características físicas, como sexo, idade, traços marcantes, trajes, trejeitos, voz, sotaque, entre outros, a introduzem e iniciam sua caracterização. A isso se seguem suas características sociais, sua posição em

relação às demais personagens e ao contexto da narrativa: profissão, família, ligações românticas e amizades, classe social, crenças e opiniões, grau de poder. Passa-se então à caracterização psicológica: emoções, sentimentos, afetividade, modo de pensar, vícios, força, entre outros. Esses três campos se interpenetram e influenciam mutuamente. As convenções de gênero, meio e da época em que é escrita a obra também influenciam essa caracterização. Características que, à época do lançamento de uma obra, já provocavam uma reação ou julgamento por parte do público geral, podem perder importância para aqueles que têm contato com a mesma obra depois de um longo período, enquanto detalhes que originalmente tiveram pouco destaque podem ser melhor notados à medida que o tempo passa e as mudanças sociais ocorrem, mudando o contexto da recepção.

Essas características, ainda que pareçam superficiais à primeira vista, influirão no comportamento das personagens e, conseqüentemente, na evolução da trama:

Ninguém é como é porque sim. O fato de ser como é levará esse alguém a ser diferente dos demais, e a comportar-se de maneira diferente. Pode ser que não interesse ao autor [...] apresentar com muitos detalhes o caráter que criou. Mas, como numa pessoa viva, esses detalhes *existem*; apenas, não foram declarados. [...] Ficarà a cargo do autor saber o que mais lhe interessa mostrar; e, claro, a cada época, estilo, escola de teatro, corresponderá uma espécie de caracterização, mais forte e vincada, aqui ou acolá. (PALLOTTINI, 2015, p. 91)

Existem diversos tipos de caracterização. Em alguns, os elementos subjetivos e psicológicos se sobressaem, enquanto em outros, a ação em si e o que a provoca (como o contexto social ou político) interessam mais. Todos esses níveis de caracterização estão presentes nas personagens, mas a intenção do autor e o contexto da narrativa são o que determinará quais irão se sobressair. As personagens também podem ser arquetípicas, visar a representação de um grupo, a personalização de uma ideia, simbolizando certa condição. São abstrações, não realistas, muitas vezes exageradas (idem, p. 93).

Apenas após uma caracterização inicial das principais personagens é que se poderá determinar de que maneira se darão os avanços e conflitos da obra, onde essa construção inicial se concretizará em ação. São as ações, tanto cometidas quanto sofridas, que efetivamente dirão o caráter da personagem e confirmarão ou não aquelas primeiras impressões: “Portanto, é mais impressiva a caracterização pela ação, pelo que a personagem faz; naturalmente, como todo o conjunto de personagens é realmente uma constelação, o que um faz repercute em outro, e vice-versa” (PALLOTTINI, 2015, p. 97). Vale lembrar que o diálogo também é uma forma de ação.

A personagem é, portanto, montada a partir de todos os elementos que compõem o texto e o audiovisual, incluindo atuação, cenários, figurinos, iluminação, além das falas de e sobre outras personagens. Esses elementos se completam e complementam o sentido da narrativa, reforçando ou dando novas nuances às características das personagens. Essa complementaridade de sentidos se coloca também à medida que as personagens se colocam umas em relação às outras. Pode-se apresentar duas personagens com traços similares juntas para dar uma impressão de similaridade também de caráter, ou parear duas personalidades opostas de modo a destacar aquelas características que as distinguem (idem, p. 100).

A personagem forma, junto com o enredo, a base do drama, formando ambos um par indissociável (PALLOTTINI, 2015, p. 102); é necessário que ambos sejam bem construídos, capazes de sustentar a narrativa que carregam. A trama e as personagens necessitam de conflitos para que se desenvolvam. A vontade de algum desses seres deve ser contraposta a uma vontade contrária e proporcional, que lhe dê dificuldades para chegar ao seu objetivo. Essa vontade contrária pode estar contida em outro ser, em uma circunstância ou dentro da personagem em si, caracterizando um conflito interno. Em geral, mesmo quando há também conflitos externos, alguma dificuldade interior deve ser superada para que o objetivo seja alcançado, devendo esse movimento interno ocorrer em primeiro lugar, para que depois a ação necessária possa ser concretizada. Esses conflitos internos caracterizam a complexidade comum ao ser humano:

A existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno. Ele é a concretização dessa complexidade.

[...]

Assim, a cada decisão, a cada ação conseqüente à decisão, corresponde um movimento prévio, interno, mais ou menos claro, mais ou menos explicitado, mais ou menos consciente. (PALLOTTINI, 2015, p. 106)

Os conflitos externos são os mais comuns, sendo o mais frequente deparar-se com outra personagem que compartilha da mesma vontade, sem que ambas possam alcançá-la – devendo, portanto, uma impedir a outra de realizar seu desejo. Esses conflitos nem sempre permanecem os mesmos durante toda a narrativa, podendo ser modificados, à medida que alguma das personagens envolvidas muda sua posição ou comportamento, ou resolvidos antes do fim da obra, dando lugar a um novo conflito. Além disso, o polo oposto do conflito pode ser uma circunstância da natureza ou uma convenção social:

Drama é a representação da vontade humana, em conflito com poderes misteriosos ou forças naturais que a limitam ou diminuem; é um de nós posto vivo no palco, para lutar contra a fatalidade, as leis sociais, um de seus irmãos mortais, contra si mesmo se necessário, contra interesses, preconceitos, tolice ou maldade dos que o rodeiam. (CLARK³⁹, 1959, apud PALLOTTINI, 2015, p. 110)

Assim como ocorre no conflito entre personagens, no conflito com a natureza também esta responderá de forma proporcional, mesmo que inconsciente, provocando situações cada vez mais desafiadoras. Além disso, a origem do conflito pode ser anterior ao início da narrativa, sendo mostrada no decorrer da mesma, em uma montagem não linear que intercala presente e passado (PALLOTTINI, 2015, p. 112-113).

O conflito também deve ter proporções adequadas à trama, representando algo que pode ser vencido, porém sem demasiada facilidade: “[...] um obstáculo excessivamente grande, impossível de se transpor, e que se apresenta assim, de início, ao protagonista, torna-se inviável, e torna inviável o conflito” (idem, p. 115). Por mais que, ao fim, acabe se mostrando insuperável, o obstáculo não deve parecer assim às personagens antes que elas o encarem e tentem transpô-lo. Já a solução do conflito pode ser fechada ou aberta, permitindo ao espectador refletir sobre os próximos acontecimentos e o significado da trama: “O final da peça pode não nos dar a solução porque quer que nós mesmos a busquemos, modificando o mundo, transformando a realidade. Ou, então, o final da peça não aponta para uma solução do conflito, porque não crê nela [...]” (PALLOTTINI, 2015, p. 115)

São diversas as possibilidades, e sua credibilidade dependerá da construção da trama e de suas personagens.

4.2 AS ESPECIFICIDADES DA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS EM NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

A construção do caráter e ações da personagem pode se dar também pelo modo como ela é mostrada. No caso das obras audiovisuais, elementos como fotografia, montagem e trilha sonora são também parte dessa construção. Como lê-se em Brait, “O fotógrafo não registra uma imagem. Ele cria uma imagem.” (BRAIT, 1985, p. 16). O mesmo pode ser aplicado ao audiovisual *live-action*, que cria imagens fictícias partindo do real.

A caracterização pela imagem é uma das características do cinema e da televisão. A câmera tem papel de narradora, acompanhando a personagem e delimitando aquilo que será ou não mostrado, por qual ângulo, por quanto tempo, podendo também dar destaque a certos

³⁹ CLARK, Barrett H. **European Theories of the Drama**. 4 ed. Nova Iorque: Crown, 1959.

elementos visuais, ampliando detalhes. A câmera é onipotente, podendo ir a qualquer parte de acordo com a intenção dos criadores. Para o “olho” da câmera, a imagem é primordial, e a palavra, ainda que importante, é secundária (PALLOTTINI, 2015, p. 101). No cinema e na televisão, por meio da filmagem e edição, os ângulos podem ser alternados e os elementos aparecerem aproximados ou afastados, ainda quando o cenário permanece inalterado, por meio dos cortes. São os criadores que definem, de modo mais direto, para onde será direcionada a atenção do público a cada momento. O cinema pode ser definido, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, como “Teatro romanceado, porque, como no teatro [...] temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance” (2011, p. 106)

São diversos os pontos de encontro da narrativa cinematográfica com o teatro e com o romance. As formas de narração do romance são válidas também para o cinema, por exemplo, sendo a narração objetiva a mais comum no cinema. Nesta transição de forma, o ponto de vista físico é assumido no cinema, demarcado pela posição variante no espaço, como no “campo contra campo”, com a câmera mostrando o ponto de vista de uma personagem e, depois, de outra. O narrador com frequência também assume pontos de vista de diferentes personagens em termos intelectuais, com os pontos de vista diversos sendo apresentados por meio de diálogos ou ações (GOMES, 2011, p. 107). Além disso, pode aparecer como uma das personagens, presente ou não na imagem, por meio da narração falada, sendo parcial, fornecendo alguns dos dados que conhece, complementando ou mesmo contradizendo a visualidade. Ele, na verdade, possui mais conhecimento do que aquele que compartilha: “A narrativa visual nos coloca diante do mais fácil e imediato, do que seria dado a conhecer a todos. O narrador vocal sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil” (idem, p. 109).

As palavras, a narração, também podem, à primeira vista, verdadeiramente construir personagens, mesmo que estes não apareçam senão nas falas dos demais. Porém essa é apenas uma primeira impressão: na realidade, o contexto visual onde são inseridas as falas e os indícios físicos e marcas dessa personagem, ainda que ela própria não apareça fisicamente, também a constroem. Aí se institui a diferença primária da personagem audiovisual e da personagem do romance, construída inteiramente por palavras (GOMES, 2011, p. 111).

Não há no cinema o mesmo espaço vago a ser completado pelo leitor a respeito dos aspectos físicos da personagem, incluindo sua aparência, voz e trejeitos, limitando a liberdade do espectador de criar sua própria versão da personagem presente no romance. Ao mesmo

tempo, essa liberdade é maior em termos psicológicos, uma vez que nos escritos a consciência destas está sempre presente, nítida, enquanto nos filmes ela dá indícios e tem definidas certas características, mas permanece até certo ponto sempre indeterminada (idem, p. 112).

Outra diferença é a questão do texto. Enquanto a personagem literária só existe no texto e a teatral existe previamente em uma peça escrita, para apenas depois ganhar vida no palco, a personagem cinematográfica não vive fora das telas, ainda que sua base esteja em um roteiro ou argumento escrito:

As indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar de trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. (GOMES, 2011, p. 114)

Do ponto de vista da relação entre atores e personagens há também uma marcante diferença, segundo o autor:

Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos. Os grandes atores ou atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo. (GOMES, 2011, p. 114)

As grandes estrelas do cinema se convertem também em uma espécie de personagem dentro da cultura popular, e sua imagem e características passarão a fazer parte da caracterização da personagem que interpretam - no cinema é comum que certos personagens sejam associados aos seus intérpretes originais de modo quase indissociável, mesmo quando estes não possuem este status de estrela ou ícone popular, fazendo com que interpretações posteriores não se baseiem apenas no texto, mas procurem, em maior ou menor escala, imitar aquela interpretação primeira.

No momento da adaptação do romance ou obra teatral para o meio cinematográfico, ocorre o que alguns autores consideram como “pilhagem cinematográfica”, uma vez que os personagens, em lugar de serem aprofundados e ampliados, acabam reduzidos, simplificados. Ainda assim, o cinema é capaz de criar personagens tão fortes quanto a literatura e o teatro, mesmo que não o realize com frequência (idem, p. 116). Outra questão é a vinculação desses três meios, cinema, literatura e teatro, por meio de peças que circulam entre eles, através de adaptações. Gomes, trazendo referências de Bazin, aponta que é possível que no futuro não será mais uma questão saber qual a obra original, no caso das três formas serem equivalentes

artisticamente. Para Gomes, esse desinteresse já caracteriza, atualmente, a maioria dos consumidores dessas artes (GOMES, 2011, p. 117).

As marcas do tempo também se impõem de modo diferente entre as formas:

A vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral, reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada. (GOMES, 2011, p. 117)

Toda obra é marcada pelo seu tempo, pois está relacionada ao pensamento de seu autor e este está inserido no contexto do tempo e cultura em que vive. Porém, no audiovisual, essas marcas são mais explícitas, mais difíceis de serem transpostas, uma vez que não estão apenas no conteúdo em termos de sentido e ações propriamente ditas, mas também na tecnologia usada para a captação das imagens e pós-produção, na aparência “congelada no tempo” de seus personagens enquanto muitos de seus intérpretes se mantêm presentes na mídia e na cultura popular à medida que envelhecem e mudam de aparência, na moda e tendências visuais que influenciam figurinos, maquiagem e cenários, entre outros.

Convém se aprofundar nos elementos mais específicos do cinema e do audiovisual. Segundo Gérard Betton, “[...] o cineasta oferece-nos uma visão pessoal, insólita e mágica do mundo. [...] A existência artística e a alma de uma obra-prima parecem decorrer da habilidade, mas também e sobretudo da arte de escolher imagens em função de sua significação e de seu valor rítmico” (1987, p. 1).

O tempo é um dos elementos sobre o qual se tem considerável domínio dentro da obra cinematográfica: “[...] na tela, a duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida” (BETTON, 1987, p. 17). Por meio da edição e do uso de certas técnicas no momento da filmagem, é possível criar efeitos que mostrem aquele tempo dentro da narrativa de modo muito diferente de como o sentimos na vida real. Essas alterações, além da função estética, provocam mudanças no modo como interpretamos a imagem, dando noções de sentimentos e sensações dos personagens, sendo um recurso narrativo importante no audiovisual. Sobre a câmera lenta, Betton dá exemplos das funções que pode assumir e sensações que pode provocar:

Esse procedimento permite colocar em evidência a beleza de um gesto ou a elegância de uma atitude [...]. Além disso, demonstrou-se que o efeito da câmera lenta provoca muitas vezes a adesão completa do espectador, um recuo de sua consciência, acompanhado de reações afetivas diversas (mal-estar, angústia, tristeza, nostalgia, exuberância imaginativa, etc.) e às vezes psicomotoras (atividade onírica).

A câmera lenta pode sugerir imagens de paz, de resignação, de esforço intenso e contínuo, de impotência ou, ao contrário, de potência [...]. (idem, p. 17-18)

A câmera rápida tem efeito mais ou menos oposto:

[...] mesmo as cenas mais dramáticas ou mais dolorosas podem provocar risos ou tornarem-se francamente cômicas [...]; produz-se no espectador um rebaixamento da tensão psíquica, resultante da sensação de uma espécie de degradação sem gravidade das pessoas e das coisas. Além disso, o cineasta pode acelerar voluntariamente uma ação em função de necessidades psicológicas precisas [...]. (BETTON, 1987, p. 19)

A interrupção do movimento, algo impossível de ser realizado totalmente no mundo real, pode ser utilizada no cinema também, onde, em geral, quando a imagem é congelada, faz com que os seres sejam imobilizados em posições estranhas, oblíquas, dando uma noção de dominação, força, busca de equilíbrio e, paradoxalmente, de movimento. Outra possibilidade é a inversão do movimento, com o tempo indo em direção oposta à normal, utilizada desde os primórdios do cinema:

[...] o processo de inversão do movimento serviu para realizar inúmeras trucagens e para criar (sobretudo quando combinado à câmera rápida e lenta) efeitos cômicos interessantes [...]. Cocteau, Chaplin, Clair, Dreyer, Epstein, Guitry, Porter, etc. obtiveram através desse processo excelentes efeitos poéticos ou dramáticos [...]. (BETTON, 1987, p. 21)

No filme, também, passado, presente e futuro não necessariamente se seguem nessa ordem, além da duração da narrativa dificilmente corresponder ao tempo exato de filme, havendo contrações e dilatações, realizadas por meio de cortes e montagem:

De fato, no universo fílmico, é raro que o tempo seja respeitado. Há quase sempre elipses e concentrações temporais (supressão das partes inúteis e dos tempos fracos da ação). Uma narração resumida, servindo-se de algumas tomadas marcantes – em número reduzido – provoca frequentemente um maior impacto sobre o espectador. É possível traduzir então, com o máximo de intensidade, emoções e sentimentos violentos e inesperados. (idem, p. 25)

É comum também a intercalação de ações presentes com ações passadas dos personagens, em uma fusão desses dois tempos, o chamado *flashback*. Esse recurso é utilizado principalmente por razões estéticas:

[...] portanto, ao invés de apresentar as origens do drama e, em seguida, mostrar a conclusão vinte ou trinta anos depois, começa-se o filme nesse segundo período, após o que um retorno expõe o passado, antes que se volte ao presente para o desenlace do drama: desta forma, a obra fecha-se em si mesma segundo uma simetria estrutural e esteticamente bastante satisfatória, e, ao mesmo tempo, segundo

uma simetria temporal que lhe fornece uma unidade centrada no presente, que é o tempo mais eminentemente *participável*. (MARTIN⁴⁰, 1977, p. 261-262, apud BETTON, 1987, p. 26)

Menos comum é o *flash-forward*, o salto para o futuro que o funde com o presente da narrativa. Ainda assim, é utilizado em alguns filmes, especialmente nos de ficção científica, onde são possíveis viagens no tempo: “É uma montagem audaciosa, pois nem sempre o pensamento do autor fica evidente: como, na realidade, o futuro é incerto, há muitos futuros possíveis nos quais o homem pode engajar-se [...]” (BETTON, 1987, p. 27).

O espaço é outro dos elementos narrativos que constitui o audiovisual. O espaço no cinema é criado, conceitual, artificial e, em alguns casos, deformado: “[...] ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético [...]” (idem, p. 29). Mudanças de planos, ângulos e movimentos de câmera interferem na construção do espaço do filme. O primeiro plano permite o foco em detalhes e em alguma parte da pessoa, valorizando seu rosto e expressão. “O que faz em larga medida o talento e o encanto de um ator de cinema é certamente sua fisionomia, a expressão de seu rosto e de seus olhos, que trai sentimentos que nos comovem e nos penetram a alma” (BETTON, 1987, p. 32). Assim, questões subjetivas dos personagens e indícios de suas ações ou histórias omitidas da imagem podem ser insinuadas sem o uso de palavras.

A escolha dos ângulos também é importante. Além do ângulo normal, na altura do olhar, que não provoca deformações, pode ser usado o *plongée*, com a câmera acima de seu objeto, provocando um tipo de deformação onde os sujeitos parecem achatados contra o chão, causando desconforto: “O *plongée* “diminui” a pessoa, cria um efeito de esmagamento, de ruína psicológica, sugere o sufocamento, a insensibilidade, a angústia, a sujeição das personagens, que se tornam joguetes de um destino inexorável ou da vontade divina” (BETTON, 1987, p. 34). O *contre-plongée*, onde a câmera é posicionada abaixo de seu objeto, dá por outro lado a impressão de que seus sujeitos em primeiro plano são maiores do que na realidade: “O *contre-plongée* magnifica os indivíduos, evoca a superioridade, o poder, o triunfo, o orgulho, a majestade, ou senão a tragédia e o pavor” (idem, p. 34-35). Contrapõe-se estética e psicologicamente ao *plongée*. Além deles, há ainda os ângulos inclinados ou desorganizados, e com o ponto de vista objetivo (do espectador) ou subjetivo (de algum dos personagens), que causam efeitos diversos e nem sempre previsíveis (BETTON, 1987, p. 35).

⁴⁰ MARTIN, Marcel. **Le langage cinématographique**. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1977.

Ainda na questão do espaço, os movimentos de câmera apresentam-se como portadores de funções descritivas, psicológicas ou dramáticas e “rítmicas”, podendo contribuir tanto para a melhor visualização quanto para a construção do “clima” e subjetividade dos personagens, e para a montagem. Segundo Martin, em alguns filmes, a câmera em movimento pode dinamizar o espaço, e, mudando rápida e constantemente o ponto de vista do espectador, ter papel próximo ao da montagem, conferindo ritmo ao filme. *Travelling forwards* (quando a câmera se movimenta em direção a um personagem ou objeto) podem dar uma sensação de penetração no universo ou na mente de algum personagem, enquanto o *travelling* (movimento de câmera para trás, para frente ou para algum dos lados) completa e reforça o papel da música e também do comentário falado no presente. Além dessas funções narrativas, podem ser usados por sua beleza, valorizando a imagem (MARTIN, 1977, p. 51, apud BETTON, 1987, p. 37).

O som é outro dos elementos de grande impacto na narrativa audiovisual. Além de explicar as ações e participar nelas por meio dos diálogos, ele também é usado para ambientar e criar uma atmosfera, além de produzir efeitos por meio de sua combinação com as imagens, podendo tanto reforçar quanto contrapor o que se vê. Nos diálogos, pode apresentar a mesma informação que vemos, direcionando a atenção do espectador a um conteúdo importante para o desenvolvimento da narrativa, ou complementar a imagem apresentando dados ausentes nesta, mas relacionados ao que mostra. Quando contrasta, entretanto, pode provocar efeito de choque e reforçar a atenção, dando espaço à imaginação do espectador, mas também correndo o risco de confundi-lo a ponto de não entender o conteúdo por completo. Também o excesso de diálogos ou o uso de palavras e conceitos demasiado complexos por uma porção grande do filme pode torná-lo cansativo e comprometer a atenção de quem o assiste. A imagem e o som devem ser complementares um ao outro (BETTON, 1987, p. 40-41).

Os diálogos também podem aparecer em outro tempo que não o da imagem, ou vindos de um personagem que não se apresenta na tela no momento, criando efeitos variados e adicionando camadas à trama. É comum o uso da voz *off*, que permite que comentários e pensamentos dos personagens sejam explicitados, ainda quando eles não os dizem uns aos outros. A voz também caracteriza os personagens: “A simples audição de uma voz pode dar uma imagem incrivelmente exata da maior parte das características físicas e mentais de uma pessoa [...]” (BETTON, 1987, p. 44). A entonação complementa e por vezes é mais importante que o que é dito, alterando o sentido dado a certas expressões. Além disso, os diálogos devem também ter verossimilhança (idem, p. 46)

Os modos como o som é trabalhado variam não apenas de filme para filme, mas dentro de uma única obra, de acordo com a função que desempenha em cada cena. A música também tem papel importante no audiovisual:

A música tem uma considerável função psicológica no cinema, já reconhecida nos tempos do cinema mudo: a de dar ao espectador a sensação de uma duração efetivamente vivida e “de libertá-lo do terrível peso do silêncio”. Tem também uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade. (BETTON, 1987, p. 47)

A música, nesse contexto, não deve buscar sentido por si só, mas aliar-se à imagem para complementá-la e aprofundá-la.

O cenário possui tanto uma função de ambientar quanto de auxiliar na criação de certo clima e criar efeitos. Pelo caráter móvel da imagem cinematográfica, aquelas partes dele que de fato aparecem na tela, e a maneira como aparecem, não são inteiramente controláveis, portanto deve-se coloca-lo de modo que os elementos mais importantes estejam em destaque enquanto ocorre a ação, captando a atenção do espectador. Os cenários também variam de acordo com o gênero do filme, podendo ser realistas, quando se mostram muito próximos de ambientes reais; impressionistas, geralmente naturais e relacionados ao clima da cena e tendências da ação; e expressionistas, quando traduzem, por meio de deformações, simbolismos e abstrações irrealistas dos elementos de cena, o subjetivo de seus personagens.

A iluminação, segundo Betton:

Cria lugares, climas temporais e psicológicos, cria estética. [...] a luz pode produzir efeitos sobre a sensibilidade de nossos olhos, mas também sobre nossa sensibilidade como um todo. As percepções efetivas (ou mentais) são acompanhadas de sensações e de sentimentos agradáveis ou desagradáveis [...]. Através do jogo e da arte dos valores – ou seja, das diferentes gradações de sombra e luz – o cineasta pode obter a sensação de realce, dando a seu assunto a atmosfera e o valor expressivo que deseja. (1987, p. 55)

A oposição entre claro e escuro pode ter várias denotações e usos dramáticos, complementando a ação e diálogos dentro da narrativa, enquanto a iluminação plana e natural pode dar impressão de maior realismo. As cores podem também serem exploradas de modo que não correspondam exatamente à realidade, mas criem um efeito desejado pelo realizador: “As cores imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera do clima psicológico [...]” (BETTON, 1987, p. 60-61). Cada cor possui seu simbolismo e associações a sentimentos, signos e conceitos, e

devem ser combinadas com vista à sua percepção conjunta e suas ligações, podendo remeter intencionalmente a esses símbolos ou criarem novas analogias e sugestões. As cores se associam a vários tipos de estímulo e influenciam não apenas a percepção mental, mas os sentidos, criando sinestésias. Ainda os figurinos complementam e realçam não apenas a beleza, mas as características gerais das personagens, incluindo sua posição social e aspectos psicológicos. Eles se relacionam aos demais elementos de cena, como cenário, cores e iluminação, sendo uma forma de demarcar a posição da personagem, seja de adaptação ou contraste, àquilo que está à sua volta, e podendo sofrer alterações por conta da iluminação.

Também a profundidade de campo é importante. A limitação da nitidez impõe uma forma de recorte à imagem, isolando algum elemento ou criando efeitos especiais, sendo uma forma de introduzir a dimensão da profundidade na imagem:

Com a encenação em profundidade, os deslocamentos no quadro tendem a ser substituídos pela mudança de plano e pelos movimentos de câmera. O espaço não é mais fragmentado, estático, temporalizado, mas representado em sua totalidade, um verdadeiro “espaço-tempo”, com suas estruturas espaciais mais dinâmicas e mais psicológicas. (BETTON, 1987, p. 65)

O plano-sequência também permite que a decupagem considere a mobilidade das personagens nos planos e a simultaneidade de ações ocorrendo em diferentes profundidades em planos fixos, causando sensações diversas:

Com a decupagem tradicional (montagem analítica de planos sucessivos), participamos diretamente na ação, sentimo-nos diretamente envolvidos e comprometemo-nos apaixonadamente. Com o plano-sequência, a encenação “realista” cria uma tensão dramática intensa, valoriza o drama psicológico do qual nos tornamos testemunhas atentas e objetivas [...]. (idem, p. 66)

Existem também diversos estilos distintos de representação dos atores, que deve se moldar às exigências da obra e de seus respectivos personagens. Por outro lado, “A montagem preside a organização do real visando satisfazer simultaneamente a inteligência e a sensibilidade provocando a emoção artística, o efeito dramático ou onírico: faz malabarismos com o tempo e o espaço, com cenários e personagens [...]” (BETTON, 1987, p. 71). As palavras do autor explicitam a importância fundamental desse estágio para o filme. A montagem é a forma de ordenar, formar um todo e dar sentido às imagens gravadas em relação umas às outras. Ela pode ser realizada de diversas formas, que podem se intercalar ou se fundir ao longo do produto audiovisual. Na montagem rítmica, a manutenção da atenção do

espectador é o foco, com os cortes buscando convergir para os momentos de baixa da sua atenção, com a imagem seguinte então entrando, mantendo sempre o ritmo.

O que chamamos de ritmo cinematográfico não é portanto a apreensão das relações de tempo entre os planos, mas a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que ela suscita e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstrato, mas de um ritmo da atenção. (BETTON, 1987, p. 73)

A extensão do plano, o som, a composição da imagem, o movimento no plano, são elementos que terão grande influência no ritmo, devendo ser variados para dar dinamicidade às imagens.

Outro tipo de montagem é a ideológica ou intelectual, onde se busca que a junção das diversas partes forme um todo que se completa e exprime uma ideia maior, sendo cada plano dependente de seu anterior e sucessor para ganhar sentido: “A montagem ideológica consiste em dar da realidade uma visão reconstituída intelectualmente [...]” (idem, p. 75). Ela evidencia relações simbólicas e conceituais existentes entre as imagens, relações de tempo, lugar, causa e consequência, e cria paralelos entre imagens de diferentes contextos.

Já o terceiro tipo de montagem, a narrativa, preza pela ação contada ao longo das cenas, tendo função descritiva, formando uma totalidade que conta um acontecimento. Ela pode ser *linear*, a forma mais simples, ainda que com os recursos de elipses e dilatações do tempo; *invertida*, onde a ordem não é a natural, sendo inseridos diversos *flash-backs* ao presente da narrativa; ou *alternada*, quando duas ações simultâneas são contadas em paralelo, gerando relações, climas e efeitos diversos (BETTON, 1987, p. 78-79).

No que se diz respeito ao conteúdo exibido na televisão, ele também deve se adaptar a uma identidade construída pela emissora – que conseqüentemente influenciará o tipo de programa exibido, sua trama e personagens, e principalmente o tom, que pode ser mais ou menos sério, por exemplo, independente da temática e conteúdo do programa. A imagem que o público já construiu sobre a emissora, por sua vez, também poderá ter influência na sua percepção do programa:

Essa é, com efeito, a questão central a ser resolvida pelo programador: cada programa constitui a imagem da emissora e a imagem da emissora semantiza cada programa, de tal modo que assistir ao mesmo programa em duas emissoras diferentes não têm o mesmo sentido. (JOST, 2010, p. 91)

Os diferentes gêneros televisivos também trazem suas próprias convenções: “Toda ficção é a promessa de um mundo organizado em função de uma coerência do conjunto. Essa

enumeração pode prosseguir, mas ela, por si só, já convence de que o conhecimento das promessas ligadas ao gênero é mais ou menos partilhado pelo público” (JOST, 2010, p. 70). O público não apenas conhece as convenções, como espera que estejam na obra e julga se foram cumpridas de acordo com o prometido pela emissora (idem, p. 72).

A relação do público com as narrativas audiovisuais e seus personagens será discutida adiante, mas é importante, por enquanto, atentar para o fato de que essas construções visam também agradar, satisfazer uma determinada expectativa de seu público-alvo, e as condições de recepção são consideradas também no momento da produção:

[...] a produção televisual se vê permanentemente constringida a levar em consideração as condições de recepção e essa pressão acaba finalmente por se cristalizar em forma expressiva. Um produto adequado aos meios correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que sua atenção se desviar da tela pequena. (MACHADO, 2014, p. 87)

Arlindo Machado faz um estudo específico dos aspectos constitutivos das narrativas seriadas na televisão. Com enredo em estrutura de capítulos ou episódios, esses programas contêm também sua própria linguagem, e se dividem entre narrativas com histórias lineares, numa construção dita teleológica, onde há um conflito estabelecido que é desenvolvido ao longo dos capítulos, e geralmente resolvido ao final; narrativas com episódios independentes que contam com os mesmos personagens e situação narrativa, sofrendo diversas variações ao longo dos episódios, não havendo uma ordem específica para se assistir; e há ainda séries onde os episódios estão ligados apenas pela temática e estilo, havendo variação tanto nos enredos quanto nos personagens e mesmo na equipe técnica, sendo cada um uma narrativa independente. Esses três tipos de narrativas não aparecem de modo totalmente separado, podendo ser mixados para criar novas fórmulas (MACHADO, 2014, p. 84-85).

O formato televisivo também conta com os chamados *ganchos* de tensão, momentos decisivos onde a trama é interrompida para o *break* comercial ou continuação apenas no episódio seguinte. Essa estratégia narrativa funciona mantendo o interesse do espectador, fazendo com que ele continue engajado com a trama e promovendo um tipo específico de interação:

Seccionando o relato no momento preciso em que se forma uma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público. Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entredo. (MACHADO, 2014, p. 88)

Cada novo episódio traz um aspecto de repetição, com elementos narrativos, temáticos e estéticos conhecidos do público, gerando familiaridade, ao mesmo tempo em que introduz novidades que renovam a trama e mantém o interesse. Isso cria a chamada “estética da repetição”, que pode ser desenvolvida com base em *variações*, onde as narrativas seriadas exploram uma mesma fórmula ao máximo, promovendo pequenas modificações entre um e outro episódio; *metamorfoses*, onde há um nível de continuidade na narrativa, porém a trama e seus elementos são modificados com frequência, havendo uma progressão que não implica num empecilho ao entendimento do espectador ocasional ou daquele que assiste aos episódios em ordem aleatória; e *entrelaçamentos*, onde uma narrativa é composta por diversas tramas não necessariamente interligadas, mas que compartilham de determinados elementos que geram unidade e permitem cruzamentos ocasionais. Essas três modalidades em geral ocorrem, em graus variados, em diversos programas, que podem ser classificados pela dominância de alguma delas. Esse embaralhamento dá origem a novos modelos, menos previsíveis (MACHADO, 2014).

4.3 APROXIMAÇÕES ENTRE FICÇÃO E REAL

Apesar de existirem apenas na ficção, as personagens geram identificação com aqueles que entram em contato com a obra e auxiliam a moldar a forma como lidam e veem o mundo real. Ao mesmo tempo, a experiência real interfere no modo como as ações desses seres são interpretadas por cada pessoa de seu público.

Essa relação não significa necessariamente uma dificuldade por parte do público em separar histórias reais de fictícias. Mesmo sabendo que as pessoas e acontecimentos que vemos não aconteceram realmente, podemos nos emocionar com eles. Segundo Brait, “[...] as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.” (BRAIT, 1985, p. 11). Eles são representativos de uma realidade exterior à ficção, que nos atinge diretamente.

Assim, a arte em suas diversas formas se relaciona com o real e mostra situações e pontos de vista que podem nos ser desconhecidos ou diversos daquilo que vemos e pensamos, e podem nos dar novas percepções sobre aquilo que nos rodeia (BRAIT, 1985, p. 66). A ficção também traz elementos do real, com algumas modificações, facilitando essa relação:

Assim como a linguagem não é o mundo, a narrativa não é a realidade. No entanto, isso não impede que se faça referência, com determinadas variações tais que, às vezes, ao ler ou ao ver uma narrativa, se pensa estar em um mundo imaginário e, em

outros momentos, no mundo real. Também não é possível considerar que os elementos da ficção (personagens, tempos e lugar, etc.) sejam evidentemente fictícios. Em uma narrativa, alguns o são [...], outros não [...]. (METZ⁴¹, 1991, p.191, apud JOST, 2010, p. 113)

Trazendo Brecht, Pallottini também aborda essa relação entre a realidade e a ficção. A obra, mesmo que passada em um tempo e/ou lugar diverso daquele de sua produção ou mesmo inexistente, é influenciada pelo contexto histórico e social de seu autor. “O ser social determina o pensamento” (BOAL⁴², 1975, apud PALLOTTINI, 2015, p. 56), e o pensamento do autor é o que dará origem ao personagem, que por sua vez executará a ação na narrativa: “Alguém age como age porque razões do ordenamento social o obrigam a fazê-lo” (PALLOTTINI, 2015, p. 84). A obra, e conseqüentemente suas personagens, são produtos de seu tempo, de seu contexto, ainda que não façam referências diretas a eles. Da mesma forma, os conflitos dos personagens também podem aludir, de modo mais ou menos direto, a questões sociais, políticas ou filosóficas do mundo real (PAVIS⁴³, 2011, apud PALLOTTINI, 2015, p. 114).

As personagens, bem como a imagem audiovisual, também contribuem para a memória coletiva e a percepção de mundo que compartilhamos: “Como as personagens de ficção, as que emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagens. Ainda aqui o filme trará sua contribuição destacada à imensa fantasia da memória do mundo” (GOMES, 2011, p. 119). A isso pode-se somar as adaptações de histórias reais, sempre contadas pelo viés de seus autores, que são fonte constante de lembrança de nossa história e que atualizam aquilo que conhecemos e entendemos como os fatos históricos, ainda que saibamos que aquela não é uma representação fiel.

As obras com que temos contato também influem sobre nossa percepção do real, mesmo que de modo indireto, inconsciente. No caso do cinema, a imagem de realidade que ele emana pode contribuir de alguma forma para essa percepção:

A imagem fílmica suscita certamente um sentimento de realidade no espectador, pois é dotada de todas as aparências de realidade. Mas o que aparece na tela não é a realidade suprema, resultado de muitos fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, imbricação de ações e interações de ordem ao mesmo tempo física [...] e psíquica [...]; o que aparece é um simples aspecto (relativo e transitório) da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador. (BETTON, 1987, p. 9)

⁴¹ METZ, Christian. **L'énonciation impersonnelle ou le site du film**. Paris: Klincksieck, 1991.

⁴² BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

⁴³ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

O realismo é ilusório, não passa de imagem, apenas mais calcada, em termos estéticos, no real. Porém, ainda assim, essas imagens nos afetam. “[...] a ficção pode ser representada como um mundo que se comunica com o mundo real por todos os tipos de acessos [...]” (JOST, 2010, p. 117). Por meio de diversos elementos se constrói essa relação entre ficção e realidade. A atualidade é um deles, se configurando como referências a acontecimentos, moda, linguagem, tecnologias e outras características reais da sociedade atual. A atualidade tem, segundo esse autor, duas faces: a da dispersão e a da persistência. A dispersão é composta por alusões à realidade por meio de referências a fatos atuais, seja por citação direta ou pela ocorrência de algo semelhante dentro do universo da narrativa. Contudo, como esses acontecimentos são passageiros, esse tipo de atualidade da narrativa também desaparece conforme eles são esquecidos. Assim, há outra forma de atualidade: a persistência. Aquilo que se sente como contemporâneo por longos períodos, referências a fatos recentes que marcam a história mundial, estão aí colocados, gerando o que François Jost chama de banho de imersão, que explica também, em parte, a identificação do público geral com algumas séries produzidas nos Estados Unidos:

Se as séries americanas podem parecer tão próximas, apesar de sua estranheza, é por que elas se fundam em ideologias transnacionais, lugares comuns [...]: o complô [...]; a rejeição das elites, colocando em destaque as manipulações [...]. Mas o banho no qual estamos imersos explica também, e talvez, sobretudo, as reações dos personagens, dos quais funda a psicologia: ele motiva seus objetivos e, ao mesmo tempo, coloca o herói em uma situação que o espectador identifica como sua. (JOST, 2012, p. 30)

A universalidade também é um desses acessos, permitindo que histórias passadas dentro de contextos específicos se relacionem ao todo quando trazem temas como o amor, as relações familiares, o ódio, sentimentos e situações vivenciados por qualquer ser humano, em qualquer local (JOST, 2010, p. 117). A universalidade é uma construção variável, e pode funcionar quando se toca em aspectos eminentemente sociais e humanos, como a condição humana, os reflexos de nossas ações sobre aqueles à nossa volta e os grandes enigmas metafísicos – os motivos de nossa existência, a origem dos sonhos humanos, etc. No caso de séries que se estendem ao longo de vários anos, a própria passagem do tempo e envelhecimento dos atores e mudanças na vida e personalidade dos personagens nos remetem à nossa própria vida e história (JOST, 2012, p. 30-31).

A enunciação televisual é ainda um desses elementos de ligação, por meio do uso de técnicas reconhecidas como típicas da imagem jornalística ou documental, como a velocidade, a câmera na mão, o plano aberto e outros (JOST, 2010, p. 118). Jost recupera esse conceito

em sua obra de 2012 sob o nome de midiatização. Por meio dessas referências, as ficções não se dirigem diretamente à realidade, mas aos próprios códigos do meio e da imagem. A metalinguagem também faz esse papel, nos levando a ver na relação dos personagens com a televisão um reflexo de nossa própria realidade: “No mundo das séries, a verdade surge sempre através das imagens: imagens da atualidade que a televisão despeja, ou imagens índices que confundem os culpados” (JOST, 2012, p. 32).

O idealismo também está presente no cinema, sendo definido por Betton como uma espécie de deformação da realidade em algo que reflita a subjetividade ou as intenções deliberadas do autor, contaminando todo tipo de imagem fílmica, não sendo estas nunca uma imagem direta do real:

Essa transmutação do real em imagens que refletem a sensibilidade, a personalidade ou as intenções deliberadas do autor, pode ser encontrada, em diversos níveis, em todos os filmes, sendo também essa reorganização do real, em grande medida, fruto da imaginação criadora do espectador. (BETTON, 1987, p. 13)

O que vemos representa um ponto de vista específico, “contaminado” pelas opiniões e personalidade do diretor/autor, seu estilo, tanto do ponto de vista da estética quanto do conteúdo narrativo. Essa subjetividade pode interferir também nos temas retratados por cada artista e em seu modo de fazê-lo: “No cinema, como em outras artes, não há temas ruins, apenas maneiras ruins de tratá-los” (idem, p. 88). A recepção também irá variar de acordo com o tratamento, podendo ser de choque ou mesmo rejeição, ou serem mal interpretados.

O tanto de domínio do código por parte do espectador, então, para além de suas experiências de vida propriamente, influirá consideravelmente na recepção e interpretação da obra: “A liberdade e o valor do julgamento do espectador dependem de sua maturidade de espírito, de sua cultura e principalmente da familiaridade com a linguagem visual, que difere da linguagem verbal com a qual ele está acostumado” (BETTON, 1987, p. 96).

Betton também aponta que no que chama de “bons filmes” a tensão é crescente, de modo que o espectador nunca tem certeza do que esperar. Isso gera um efeito psicológico: “O cinema permite que cada espectador conte-se a si próprio, veja-se viver, julgue-se. Revela-nos inúmeros desejos insuspeitos [...]” (1987, p. 97-98). Há no audiovisual uma relação com o espectador onde este se projeta na tela, sobre os personagens, assim como na realidade se projeta sobre outras pessoas, e seu contato com os demais o tranquiliza. “Para cada filme há tantas interpretações quantos espectadores” (BETTON, 1987, p. 100). O sentimento de realidade provocado pelas imagens audiovisuais suscita uma determinada participação do

espectador naquilo que é mostrado, e uma identificação com as personagens: “O espectador relaciona diretamente a si as imagens da tela, podendo assim identificar-se às personagens e às situações nas quais elas estão envolvidas. Há uma transformação na personalidade” (idem, p. 102). Essa identificação pode ou não persistir após a visualização da obra, e pode gerar alterações de comportamento e pensamentos naqueles que se identificaram mais fortemente, especialmente os jovens. Da mesma forma, mudanças na sociedade como um todo, que conseqüentemente mudarão as experiências e concepções de seus membros, influirão no modo como uma obra audiovisual será percebida ao longo do tempo: “Um filme é uma obra não perecível em si, mas, porém, sujeita aos julgamentos de um público dividido e heterogêneo, às transformações e às mudanças reversíveis ou não da moda e do gosto” (BETTON, 1987, p. 115).

Em relação às personagens, Jost também traz a classificação de Northrop Fyre quanto aos seus modos. No *mítico*, eles são superiores por natureza aos seres humanos e ao seu ambiente, como no caso dos super-heróis; no *romanesco*, eles não chegam a tanto, mas possuem habilidades naturais que os distinguem e dão vantagens em relação ao ambiente, algum “superpoder”, sendo de resto humanos; no *mimético alto*, a ou as personagens não possuem nenhuma vantagem concreta sobre o meio, mas são superiores aos demais seres por suas qualidades morais elevadas, que os diferenciam dos humanos comuns; no *mimético baixo*, as personagens são iguais aos seres humanos e seu ambiente, tendo qualidades e defeitos e equilibrando as diversas esferas da vida cotidiana; e no *irônico*, as personagens são inferiores física ou intelectualmente na percepção do telespectador, estando este tipo na base de várias comédias televisivas (FYRE⁴⁴, 1969, apud JOST, 2012, p. 34-35). A passagem gradual do modo mítico ao mimético baixo provocou, ao longo do tempo, uma sensação de aumento do realismo. Os heróis, em lugar de uma única personagem, passaram a ter suas características distintivas distribuídas inicialmente entre dois seres complementares, passando depois a serem fragmentados em grupos de personagens que formam um herói coletivo. Dentro desse grupo, cada ser não necessariamente necessita ter habilidades excepcionais, abrindo espaço para sua humanização, uma vez que podem, ao mesmo tempo em que lidam com o conflito maior da série, terem espaço para questões cotidianas, presentes também na realidade do telespectador, que interferem em seu trabalho, bem como para traços de caráter e personalidade contraditórios, que permitem uma identificação daquele que assiste, seja reconhecendo traços próprios ou das pessoas e grupos com os quais convive (JOST, 2012).

⁴⁴ FYRE, Northrop. **Anatomie de la critique**. Paris: Galimard, 1969.

No caso específico do conteúdo televisivo ou virtual, há de se considerar também um novo fator que influencia no modo como serão assistidos: a multiplicação das telas. A internet móvel de alta velocidade e os serviços de streaming permitem uma liberdade de se assistir aos conteúdos em diversos locais, em diversos tamanhos e tipos de dispositivos – o que influenciará a qualidade e detalhamento do que é visto – e também um desprendimento em relação às grades de programação e horários de exibição das emissoras (JOST, 2010, p. 57).

Jost, flexionando diferentes autores, também aponta que, para que um programa de fato informe, ele deve trazer algo de inédito: “[...]a informação pertinente é aquela que melhora o conhecimento do mundo daqueles que comunicam” (SPERBER e WILSON⁴⁵, 1989, apud JOST, 2010, p. 98). Assim se explicita também o caráter social da comunicação e da televisão, que podem contribuir para um aumento do conhecimento geral da sociedade a respeito de temas importantes. A informação também é um dos fatores que pode levar o espectador a assistir uma série. Nas mais realistas, a realidade é flexionada, questionada, exposta por meio de abordagens que mimetizam cada vez mais do real.

Daí decorre também uma impressão de transparência, uma tentativa de apagamento das marcas do autor (JOST, 2012, p. 43). Para se conseguir esse efeito, é comum o uso de jargões reais da área profissional dos personagens, por exemplo. Essas inclusões dão à ficção realista um caráter pedagógico: “Tudo isso sugere que as séries são um vasto campo de aprendizagem e que o conhecimento que elas abordam é bem mais extensivo do que aquele fornecido pela cultura oficial, visado pelas obrigações das emissoras públicas” (idem, p. 46). Esse realismo pode tanto, para o telespectador, reportar a uma realidade que ele conhece e vive, *restituindo-a* fielmente, quanto fazê-lo descobrir novos aspectos da realidade que o circunda, tendo papel de *invenção* daquilo que ele não conhece. A maneira como esses aspectos são flexionados se refletirá no modo como nos relacionamos a eles. O papel da personagem realista geralmente traz uma função social, e em função destas é possível se estabelecer ainda mais 3 subdivisões: as séries centradas na vida privada, as centradas na vida profissional e as centradas na sociedade. Em qualquer uma, a amizade e o amor são temas recorrentes, considerados um “princípio unificador” (JOST, 2012).

O uso da voz *over* para expressar os pensamentos dos personagens também contribui para o realismo e auxilia a estabelecer um diálogo entre personagem e espectador (JOST, 2012, p. 51). Por meio dessas narrativas e da valorização do interior, é possível se ter um sentimento de conhecer o *outro*, compreendê-lo, saber o que ele pensa. A mentira é, em

⁴⁵ SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. **La pertinence: communication et cognition**. Paris: Minuit, 1989.

diversas séries, considerada como o aspecto dominante da sociedade, e os segredos são o que organiza e motiva os comportamentos. “Nesse contexto, a revelação do segredo é o ato através do qual os seres finalmente se comunicam” (idem, p. 64). Para acessar a verdade, a personagem deve ter a capacidade de compreender o outro. As instituições não são confiáveis, e os heróis se encontram fora delas ou em uma situação especial, privilegiada, mas com posição de discordância.

A violência – de qualquer tipo – mostrada nas telas também atinge o espectador e sua sensibilidade e percepção de realidade, e está relacionada ao realismo:

A imagem da violência faz ver um acontecimento, que se sabe violento, sem necessariamente mostra-lo de forma violenta: ela apresenta o mundo com um olhar distante, carente de solidariedade. A imagem violenta permite viver o acontecimento, porque ela constrói, por sua enunciação, uma humanidade atrás da câmera, de tal maneira que é possível que certas imagens, mesmo não mostrando, possam tornar-se, apesar disso, violentas. (JOST, 2010, p. 101)

Entende-se daí que o ponto de vista, objetivo ou subjetivo, do qual as imagens são mostradas, influencia a percepção e o envolvimento emocional do telespectador, podendo sensibilizá-lo diante de algo simples ou deixá-lo quase que apático diante de uma tragédia, sem conseguir se relacionar verdadeiramente com o que é mostrado. O espectador, quando exposto por um longo período a esse tipo de imagem, também pode acabar acostumando-se, dessensibilizando-se.

A televisão, como já abordado, não se restringe àquilo que apenas pode ser assistido no aparelho televisivo, mas às diversas telas onde pode ser sintonizada ao vivo ou onde seus programas são disponibilizados sob demanda, seja em canais específicos ou em extensões de canais com grade convencional. Neste contexto, as séries adquiriram importância na vida cotidiana e status respeitado como objetos de pesquisa:

A seriefilia substituiu a cinefilia e, embora dela se distinga, ela se apropriou de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carreiras, dos autores, de suas trajetórias e dos acasos e percalços da realização de seus projetos, das datas de difusão etc. (JOST, 2012, p. 24)

Assim, sua análise pode elucidar aspectos também de seu público e da sociedade na qual foi produzida.

5. ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM HANNAH BAKER

Neste capítulo, com base nas informações e teorias estudadas até aqui, será realizada a análise do objeto, delimitado como a personagem Hannah ao longo da primeira temporada da série “Os 13 Porquês” (13 Reasons Why, Netflix, 2017).

O capítulo está dividido em três partes. Na primeira, apresenta a metodologia da análise que será utilizada para o objeto. A seguir, são apresentados dois subcapítulos com as respectivas análises.

5.1 METODOLOGIA DA ANÁLISE DO OBJETO

A base para a estruturação da análise está no livro “Ensaio sobre a análise filmica”, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008). Segundo esses autores:

analisar um filme ou fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos construtivos. [...] Uma segunda etapa consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados [...]. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p.15)

Assim, o filme – ou, no caso, a série – deve ser inicialmente descrita, para depois ser interpretada, sem que essa interpretação, contudo, se afaste daquilo que realmente está contido em seus elementos: “Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise” (idem). As desconstruções e reconstruções do filme se sucedem à medida que é feita a análise, não havendo uma divisão entre as duas partes.

A relação do analista com a obra também pesa. Ela deve ter certa distância, mas não a ponto de enrijecer sua percepção e impedi-lo de criar uma ligação com o objeto. Assumir um ponto de vista de telespectador por alguns momentos pode ser benéfico e permitir a percepção de novos aspectos: “O analista diz coisas sobre o filme, o filme também diz coisas. Podem ser estabelecidos um diálogo, uma respiração, que evitam a saturação, a estagnação” (idem, p. 20).

Para facilitar o entendimento, a presente análise será dividida em três partes. Na primeira, serão considerados aspectos discursivos da construção da personagem Hannah Baker, levando em consideração o conjunto dos treze episódios que formam a primeira temporada da série, e fazendo relações entre o modo como a personagem é mostrada, seu





histórico, diálogos, personalidade e participação na trama e as teorias estudadas sobre a construção e tipos de personagens.

Na segunda parte, serão considerados os aspectos imagéticos da construção dessa personagem. Com base em suas cenas de maior impacto em termos construtivos da narrativa, onde são definidos seus rumos e demonstrados aspectos cruciais de sua personalidade, serão analisados seu figurino, enquadramentos, iluminação, movimentos de câmera e montagem, e a trilha sonora utilizada, relacionando-os às suas possíveis significações, de acordo com bibliografia consultada. As cenas analisadas serão a introdução de Hannah à série, sua primeira aparição, no primeiro capítulo, com duração de um minuto; a primeira cena de Hannah passada em *flashback*, compondo a história contada pela própria em suas fitas, também no primeiro capítulo, com duração de quarenta segundos; a cena que marca a tentativa de mudança de Hannah, quando, após cortar seu cabelo e adotar um novo estilo, ela tenta conversar com os pais, no nono capítulo, com duração de cinquenta e oito segundos; sua reação após a última tentativa de buscar ajuda, quando encerra o conteúdo das fitas, no último episódio da temporada, com cinquenta e dois segundos; e sua cena final, muito abordada pelos meios de comunicação, onde é mostrado o suicídio da personagem, com um minuto e trinta e oito segundos, também no décimo terceiro e último episódio da temporada. A escolha das cenas se deu a partir da análise narrativa, onde puderam ser percebidos os pontos de maior destaque para a personagem ao longo da série e os momentos definidores de sua trajetória. Cada uma tem seus elementos - iluminação, figurino, cenário, ângulo e movimentos de câmera, som e montagem - isolados e descritos.

Posteriormente, na terceira parte da análise, são feitas interpretações sobre suas significações, baseadas na bibliografia estudada. Ao fim, são feitas relações entre as cenas e o conteúdo da série, de modo a compreender como os elementos visuais participaram da trajetória da personagem ao longo da temporada.

Quadro 1 – Relação de cenas analisadas

Cenas analisadas			
	<i>Episódio/tempo</i>	<i>Imagem</i>	<i>Descrição</i>
<i>1</i>	1 / 0'15"-1'15"		Na escola, pode ser visto um colorido memorial para Hannah na porta de seu antigo armário, enquanto Clay pega suas coisas e lembra-se da menina.

2	1 / 24'50"-25'30"	 <p>A única festa em que vi o Clay foi... no meu aniversário, quarta série.</p>	Clay ouve a primeira fita, que começa por Hannah contando sobre uma festa organizada por sua amiga Kat, que se mudará para outra cidade, logo após a mudança de escola da própria Hannah.
3	9 / 11'0"-11'58"	 <p>Hannah, vá, não vá.</p>	Hannah chega em casa e encontra os pais após cortar os cabelos, buscando iniciar uma mudança em sua vida.
4	13 / 33'10"-34'02"	 <p>este é o fim da fita 13.</p>	Após buscar ajuda com o orientador da escola e não conseguir, Hannah encerra a décima terceira fita e se despede.
5	13 / 36'23"-38'01"		Hannah se suicida, cortando os pulsos na banheira de sua casa.

Fonte: elaborado pela autora

5.1 CONSTRUÇÃO DISCURSIVA

Para que se possa prosseguir com a análise discursiva das cenas de Hannah na primeira temporada de “Os 13 Porquês”, é necessário inicialmente fazer algumas definições sobre onde ela se encaixa do ponto de vista narrativo. A história, apesar de manter uma relação com locais e situações cotidianas, é uma ficção, encaixando-se na definição de Jost: “Ficção: mundo inventado que forma um todo coerente, no qual a verossimilhança é função de postulados propostos por este mundo. A ficção ancora-se em um Eu-origem fictício” (JOST, 2010, p. 124). Seguindo na conceituação do autor, Hannah pode ser considerada como uma personagem fictícia: “Fictício: elemento inventado que finge fazer referência ao mundo real” (idem). Estão presentes, ao longo da narrativa, alguns dos *índices de ficcionalização* descritos por Jost como “[...] procedimentos próprios da ficção, como a referência ao estado mental de um personagem. Esses procedimentos podem ser encontrados pontualmente em uma narrativa factual⁴⁶” (idem).

⁴⁶ Factual: elemento que faz referência ao mundo real. (JOST, 2010, p. 124)

A ficção começa, segundo Jost, quando um mundo é criado e se dá vida à personagens, independente de sua semelhança com o mundo real. Esses personagens são “seres representados por atores que não testemunham sua própria história nem sua própria vida” (JOST, 2010, p. 114). Por meio desses critérios, pode se determinar, mesmo dentro de uma narrativa baseada em fatos reais ou com referências ao mundo real, a parte desta que é fictícia. A interpretação por atores em lugar do uso de imagens de arquivo e os diálogos escritos e interpretados também são índices de ficcionalização (JOST, 2010).

O gênero da obra e sua inserção na programação da emissora também trarão consequências para a análise:

Compreender a que gênero está ligada uma emissão é um procedimento fundamental, uma vez que a relação genérica é um desafio tanto para a emissora (que deve obedecer às suas obrigações, mensurar sua audiência pelo gênero e comunicar suas emissões) quanto para o telespectador (que constrói com o nome do gênero seu horizonte de expectativa, uma promessa ontológica). (JOST, 2010, p. 145)

“Os 13 Porquês” é uma série de drama, ambientada principalmente em uma escola, voltada ao público adolescente e jovem. Por ser veiculada em um serviço de streaming, não se encontra em uma grade fixa de programação, sendo exibida sob demanda aos assinantes do serviço Netflix, em qualquer horário a partir da liberação dos episódios e em qualquer dispositivo habilitado a exibir a programação da Netflix por meio de seu aplicativo oficial, como televisões, computadores, *tablets* e *smartphones*. Ela não está, contudo, desvinculada da imagem da marca Netflix: jovem, inovadora, sem medo de abordar temas polêmicos e com produções de alta qualidade, com programação original oferecida e liberada simultaneamente a todos os países onde pode ser utilizado o serviço, com temáticas e histórias que, mesmo se passando em um local específico, tendem à universalização e permitam a identificação com esse público vasto.

Já de acordo com as proposições de Machado (2014), a série pode ser considerada como um misto de narrativa linear e episódica com personagem e estrutura compartilhada. Ao mesmo tempo que a evolução do estado mental de Hannah e do conhecimento de Clay sobre ela – e confrontos que daí decorrem – segue-se de modo linear em termos de causalidade e evolução dos personagens, ainda que em dois tempos distintos, a divisão das 13 fitas em histórias sobre diferentes personagens provoca uma serialização, uma vez que cada episódio também contém uma trama passada mais ou menos fechada relacionada a um personagem específico, dando um grau de autonomia a cada episódio, à exceção do último da temporada,

onde todas as motivações de Hannah confluem para sua última tentativa de auxílio e seu trágico final. Daí também decorre a predominância dos entrelaçamentos na narrativa da série, onde histórias isoladas que tem Hannah como ponto em comum vão se mixando cada vez mais, até a conclusão da primeira temporada.

Hannah pode ser classificada como um ser fictício com complexidades, de acordo com a tipologia de Brait (1985). Ela tem idas e vindas na narrativa, atitudes por vezes contraditórias e caráter complexo. Ao mesmo tempo que tem boas atitudes e é vítima dos abusos alheios, Hannah também tem momentos autodestrutivos, e suas fitas possuem um caráter vingativo e causam danos a outros personagens. Ela é o principal motor narrativo da história, tendo seu suicídio e as fitas que deixa provocado o conflito central na trama.

No que diz respeito à narração, ela se divide em duas, mostradas de forma paralela: ao mesmo tempo, a visão sobre Hannah é construída a partir do ponto de vista de Clay, o protagonista que ouve e comenta as fitas, e dela mesma, nos momentos em que apenas sua voz e imagens em *flashback* de eventos dos quais o garoto não participou são mostrados. Esses dois pontos de vista se intercalam e por vezes não é possível se ter certeza sobre qual deles predomina na cena. Todos os demais personagens são mostrados a partir da perspectiva desses dois personagens, e à medida que a série avança, a própria perspectiva de Clay é contaminada pelo relato de Hannah. Ambos também tem monólogos em seus momentos de narração, com Hannah criando uma espécie de diálogo com aqueles que ouvem suas fitas, mesmo após a morte. No caso dela, não podemos propriamente ouvir seus pensamentos; eles estão, até certo ponto, em sua narração nas fitas, mas são apenas a parcela que ela decidiu mostrar aos seus “13 porquês”. Não há momentos na narrativa em que se acesse de modo mais direto a mente da menina, e mesmo sua voz desimpedida ouvida nas fitas (que ela sabe que serão divulgadas apenas após sua morte) é parte do passado. Ainda assim, sua narração exerce as funções descritas por Brait (1985) de enviesar e expor o histórico e modo de pensar de Hannah. Assim, também, são seus aspectos psicológicos que se sobressaem.

Em relação aos critérios de Aristóteles trazidos por Pallottini (2015), Hannah atende aos critérios para ser considerada uma personagem *boa*: ela tem um objetivo e direção de pensamento explícitos, é conhecedora de seu contexto e circunstâncias (ainda que possivelmente com uma percepção de mundo alterada, caso se considere a hipótese de transtorno mental, dado seu suicídio), e age com base nestes, tendo ações e diálogos que impactam na trama. Ela é *conveniente*, adaptando-se ao tipo de trama em que se encontra por suas características: uma adolescente norte-americana, estudando em uma escola de ensino médio durante a maior parte do dia e com um emprego simples, de meio turno no restante, de

classe média, com características comuns a meninas da idade (linguagem, vestimenta, porte) e relacionamentos mais significativos com seus pais e colegas de escola. Seus problemas, ainda que elevados a grandes proporções, também não são, em sua maioria, incomuns à seu gênero, cultura e faixa etária: *bullying*, problemas românticos, desentendimentos com amigos, assédio, dificuldades de relacionamento com os pais, troca de escola, entre outros. Em relação à *verossimilhança*, pela obra ter caráter realista, essas características, combinadas à personalidade complexa e às explicações dadas a suas atitudes drásticas, que, sem o conhecimento do conteúdo das fitas, poderiam perder credibilidade, a fazem cumprir também com este requisito. O caráter dúbio de algumas de suas ações e as inconsistências em alguns de seus relatos, quando questionados, mesmo dentro da série, acabam sendo ligados ao estado mental fragilizado da personagem, que sustenta sua história e lhe dá *coerência*, assim como os fatos conhecidos por Clay e os demais personagens e as referências ao mundo real presentes em sua construção. Por último, a personagem é *necessária*. Aquilo que ocorre com ela movimenta a trama, e postas suas características e visão, aquilo que lhe sucede e o modo como lida com esses fatos, em geral, se encadeiam de modo interligado e coerente. Aqui, cabe uma colocação quanto à fita que ela deixa para Clay: enquanto os demais destinatários de fato fizeram algo de concreto à Hannah, ainda que com gravidades variadas e que, para eles, não necessariamente justificam sua inclusão, o protagonista é incluído por ser necessário à história que ela conta, mesmo “não sendo culpado”, e recebe inclusive um pedido de desculpas. Para ouvir sua fita, porém, ele é obrigado a ouvir todas as demais, que lhe geram traumas e prejudicam sua vida, algo que seria facilmente previsto por Hannah, dado o teor do relato e o caráter empático que ela reconhece no colega. Portanto, a coerência deste fato não tem sustentação tão forte. Hannah poderia contar os fatos indispensáveis vividos com Clay sem que as fitas passassem por ele, e deixa-lo apenas uma mensagem isolada, fosse numa fita ou de outra forma, poupando-o do sentimento de culpa e do julgamento alheio que ela mesma diz que ele não merece. Nesse ponto, a trama parece forçada, com apenas esse elemento, justo o protagonista, co-narrador e em alguns momentos juiz das atitudes alheias sendo incluído mesmo fazendo o possível para ajuda-la.

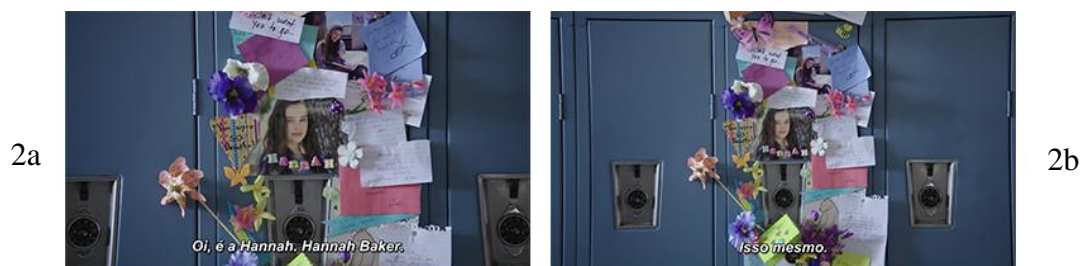
Apesar da narrativa já começar após a morte da personagem, o conflito principal é o como lidar com seu suicídio. Apesar de desencadeado por Hannah, é um conflito interno de cada personagem, com cada um reagindo de modo diverso. Os temas são universais: compreensão, luto, culpa, justiça e vida após a morte de alguém conhecido. O conflito específico de Hannah, mesmo que já se saiba intransponível (PALLOTTINI, 2015), também dá uma impressão de não o ser no início de suas narrações/motivações, levando a um

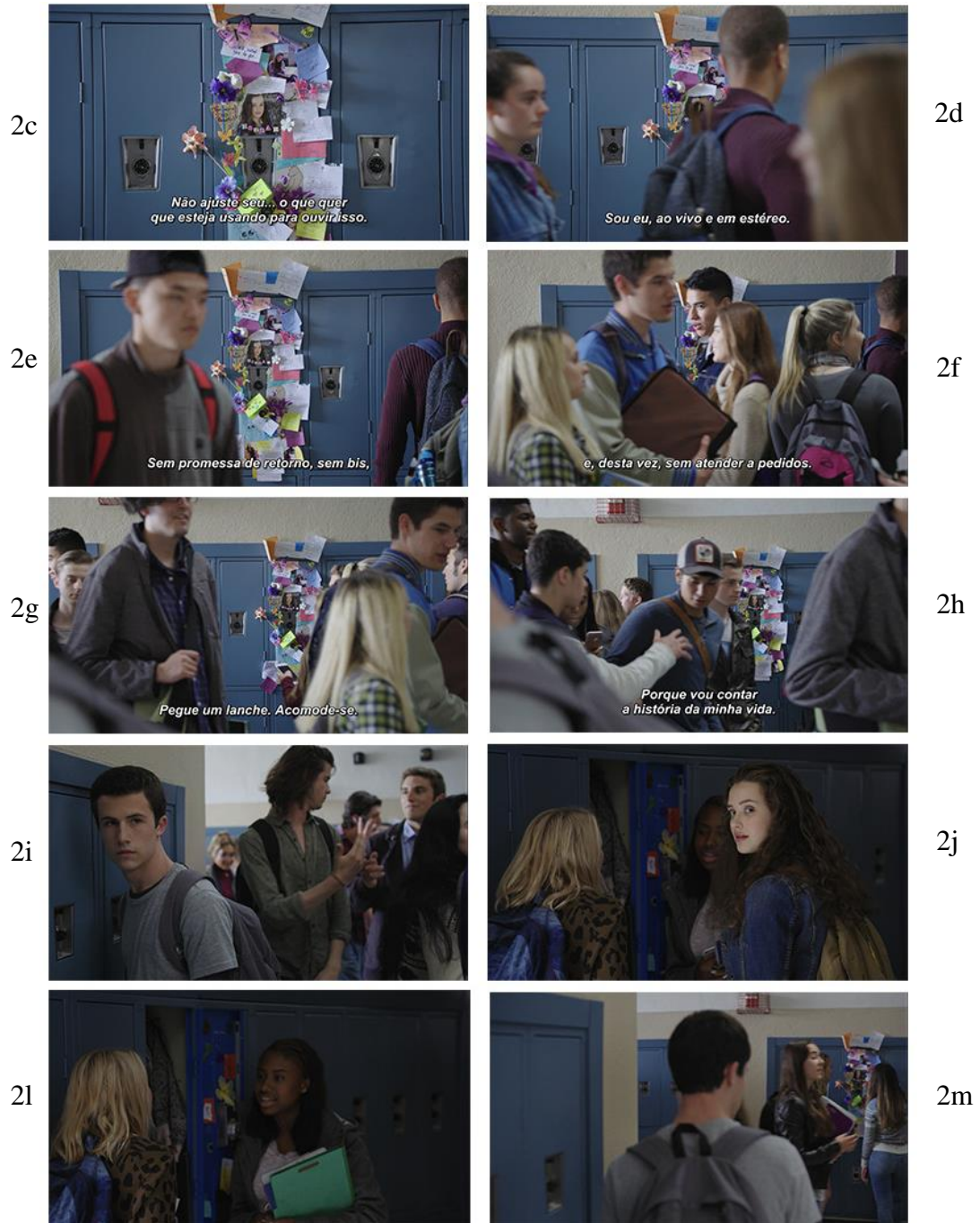
questionamento sobre como ela chegou ao ponto do suicídio e quanto foi necessário para leva-la a esse extremo, além de se o que ela viveu realmente justifica sua atitude – questionamento feito por diversos personagens dentro da série. Apesar do desfecho conhecido, essa busca pelos motivos permanecerá até os momentos finais da temporada. O conflito de Hannah também é tanto com outros personagens, que agem contra ela, quanto, e principalmente, interno, uma vez que ela se torna incapaz de lidar mesmo com situações mais simples. Assim, os reais conflitos que movem a trama não são intransponíveis, e nem se fecham ao fim da temporada, onde a única dessas respostas que é realmente dada são as motivações elencadas por Hannah, permanecendo outras em aberto e, a partir do efeito das fitas sobre os ouvintes, gerando novos conflitos.

5.2 CONSTRUÇÃO AUDIOVISUAL

A primeira cena da série se inicia com um voz *off* de Hannah, que anuncia que irá contar sua história, enquanto uma música leve toca ao fundo. Ela se dirige ao ouvinte/espectador, dizendo-o para pegar um lanche e não ajustar o aparelho no qual ouve sua voz. A imagem começa focada em uma foto de Hannah colada na porta de um armário escolar, com desenhos e mensagens à sua volta. Há um movimento de câmera em *travelling* se afastando da imagem, pela frente da qual diversos adolescentes, presumivelmente alunos da escola onde se encontra o armário, passam, sem dar maior atenção à foto, que aos poucos perde nitidez. As palavras da narradora cessam, continuando a música, e a câmera foca em um aluno que mexe em seu armário, Clay. Ele se vira e encara um ponto à frente, onde se encontra um pequeno grupo de meninas. Hannah aparece por um breve momento, e outros alunos obstruem a visão que Clay tem dela. Quando passam, a menina desapareceu. Ele então fecha o armário e segue pelo corredor.

Imagem 2: Primeira aparição de Hannah





Fonte: Netflix, *13 Reasons Why*, Temporada 1, Capítulo 1

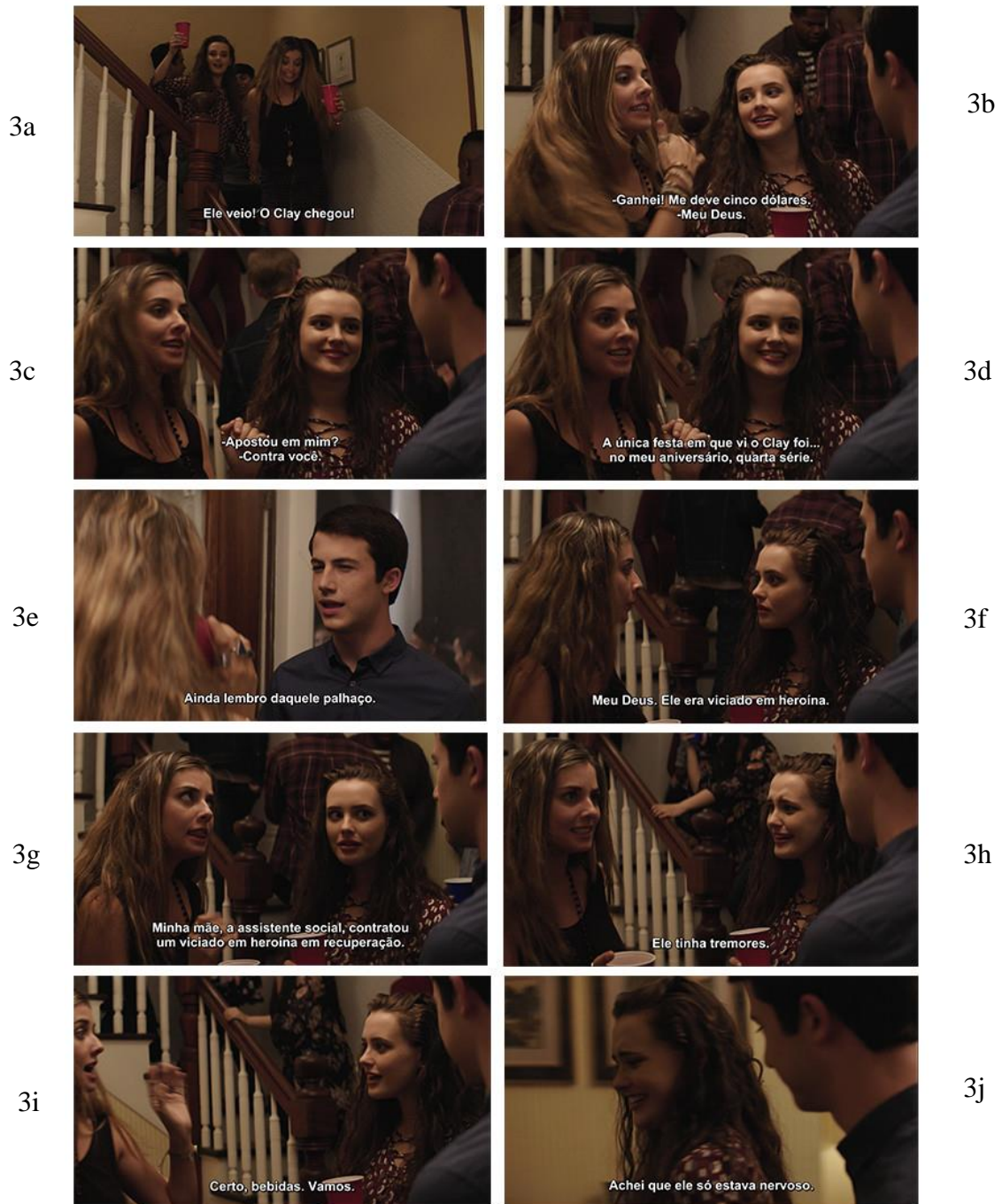
Hannah aparece de três formas: na fotografia (imagens 2a a 2c), por meio da narração (imagens 2a a 2h) e em uma breve visão de Clay (imagem 2j). Ela não se faz totalmente presente, nem participa direta e conscientemente do que acontece na cena, ao contrário dos demais personagens, marcando seu caráter de ausência do presente, de presença apenas como lembrança e por meio de objetos, ainda que com poder de interferir sobre as vidas alheias. Onde aparece fisicamente (imagem 2j), seu figurino, azul e marrom, se mistura ao cenário, auxiliado pela iluminação. Enquanto os demais personagens estão sob uma luz forte e

constantemente passando uns pelos outros e interagindo (imagens 2h e 2i), ela está em um canto escuro do corredor, junto apenas de duas meninas nos armários próximos, mas que não interagem com ela. Apenas seu rosto é iluminado, e deixa ver sua expressão, um sorriso simpático ao ver Clay. Posteriormente, ficará explícito que essa aparição não é real, mas uma visão de Clay, após a morte da garota – portanto, ela é uma imagem de Hannah criada por ele.

A imagem da foto com as mensagens (imagens 2a a 2c) – que depois ficará explícita como sendo um memorial – contrasta com a aparição da garota. A porta do armário aparece iluminada e em um ponto de grande circulação, e as colagens que o cobrem são coloridas, com desenhos e letras variados, dando a entender que feitos por uma quantidade significativa de pessoas diferentes. Ao mesmo tempo, o tom de Hannah na narração (imagens 2a a 2h) é firme e irônico, como se tratando de uma ficção, um show de entretenimento, o início do que depois se saberá serem as fitas que ela deixou com as 13 razões para o próprio suicídio, como pode ser percebido pelo comentário ao final, dizendo aos ouvintes que peguem um lanche e se acomodem (imagem 2g). São três representações da personagem, que deixam entrever três visões distintas sobre ela: a própria, cínica; a de Clay, afetuosa; e a dos demais, bem intencionada, mas distante. A montagem faz com que essas visões se sucedam: primeiro é mostrado o memorial, a seguir iniciando a voz *off* de Hannah enquanto este permanece na imagem (imagem 2a). A seguir, o foco passa para Clay em seu armário (imagem 2i) e então a câmera assume seu ponto de vista, mostrando Hannah no local para onde ele olha (imagem 2j). Há um corte quase imperceptível, onde o restante da imagem permanece inalterado – exceto pelos movimentos dos alunos passando –, mas Hannah desaparece (imagem 2h). A câmera então, voltando a ser objetiva, segue Clay em direção ao memorial, que desta vez aparece sem o acompanhamento da narração de Hannah.

Nesse mesmo episódio, temos a primeira cena de Hannah no passado. Ela se passa na vida da personagem, que dá uma festa sugerida por Kat, sua melhor amiga, que se mudará para outra cidade em breve. Kat quer que Hannah se enturme com seus colegas de escola antes que ela vá, e a apresentará, no decorrer da noite, a diversos dos personagens da história. A cena começa com Clay chegando à casa. Depois de entrar, ele vê Hannah e Kat descendo as escadas, animadas. Kat não acredita que Clay foi à festa: ela apostou com Hannah que ele não iria, e as duas se divertem falando sobre isso. Kat e Clay então relembram de uma história da festa de aniversário de Kat na quarta série, onde sua mãe contratou um dependente de heroína em recuperação para atuar como palhaço. Hannah presta atenção e ri da história, dando a impressão de estar feliz.

Imagem 3: Fita 1



Fonte: *Netflix, 13 Reasons Why*, Temporada 1, Capítulo 1

Na cena, Hannah desce as escadas em direção à câmera (imagem 3a), fixa, e é mostrada em primeiro plano depois de alcançar o térreo (imagem 3b), o tempo todo acompanhada de Kat, que permanece próxima dela. A visão que temos na maior parte é do ponto de vista de Clay, com apenas seu ombro e parte da cabeça visíveis próximos à borda da tela. Essa posição é alterada em suas respostas (imagem 3e). Segundo Laurent Jullier e Michel Marie, “o ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera” (2009, p.22).

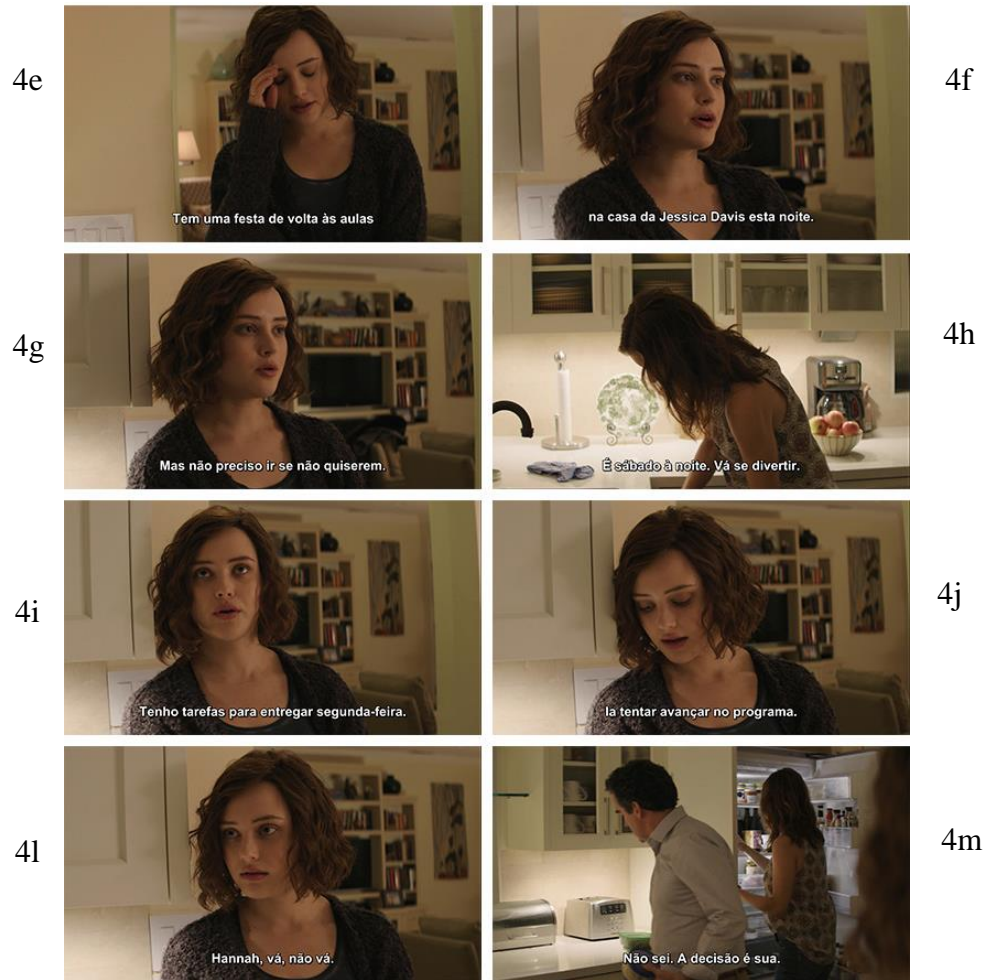
Assim, ao mudar de posição, a câmera assume o ponto de vista de Kat para mostrar a expressão do garoto. Contudo, a câmera não é subjetiva, permanecendo fixa e com ângulo reto, na altura dos rostos das personagens, o que muda apenas quando eles andam em direção à cozinha e a câmera os acompanha, mantendo, contudo, o enquadramento reto e em primeiro plano (imagem 3j).

A iluminação não é marcada, com a luz baixa quente ambientando a festa, mas ainda suficiente para que se enxergue o cenário, figurinos e expressões das personagens com nitidez. Predominam tons quentes, de amarelo e vermelho, tanto no cenário quanto no figurino de Hannah, que usa uma blusa vermelha com detalhes brancos, saia cinza clara, meias vermelhas até acima dos joelhos e batom rosado. Seus cabelos estão longos e ondulados, com apenas algumas mechas presas para trás. A trilha sonora é uma música pop animada, baixa, de modo que se possa ouvir os diálogos, e a voz *over* de Hannah aparece apenas para introduzir e contextualizar a cena, não se fazendo presente ao mesmo tempo que sua imagem. Os cortes visíveis ocorrem apenas ao longo do diálogo entre Clay e as meninas, fazendo o campo contra campo de modo suave (imagem 3e).

No capítulo 9, Hannah muda seu visual, buscando uma mudança geral em sua vida. Ela chega em casa com os cabelos, antes longos, cortados na altura dos ombros, o que surpreende seus pais. Eles comentam sobre a mudança e a chamam para jantar, ao que Hannah responde que não está com fome, e ela fala sobre uma festa na casa da colega Jessica. Sua mãe a incentiva a ir, e Hannah diz que tem deveres de casa e tenta iniciar uma conversa sobre seus planos de se adiantar na escola, mas seus pais cortam a conversa, dizendo que a decisão é dela e voltando às tarefas e a discussão sobre problemas financeiros.

Imagem 4: Hannah corta os cabelos





Fonte: Netflix, *13 Reasons Why*, Temporada 1, Capítulo 9

Hannah aparece distante da câmera inicialmente, em um plano médio, reto (imagem 4a). A câmera permanece parada na maior parte do tempo, e assume o ângulo de visão de Hannah quando seus pais falam (imagem 4b). A personagem então anda em direção à câmera, que se move quando ela passa ao cômodo da cozinha e a enquadra em primeiro plano (imagens 4c a 4g). Hannah é enquadrada sozinha durante toda a cena, e fica nas sombras, enquanto seus pais estão numa parte mais iluminada da sala e posteriormente da cozinha (imagens 4h e 4m).

A iluminação é levemente quente, em tons levemente amarelados, o que contrasta com o visual de Hannah. Ela usa roupas em tons de cinza escuro e preto, lisas e simples, não está maquiada e tem os cabelos soltos, ondulados e cortados na altura dos ombros. O cenário traz tons de amarelo claro e branco. Não há voz *over* ou trilha sonora na cena, mas as expressões da personagem demonstram certo desconforto e desânimo (imagens 4d, 4j e 4l), e sua voz é insegura, mais baixa e monótona. A montagem é simples, utilizando plano e contra plano para

os diálogos e para intercalar as expressões de Hannah com a sua visão de seus pais (imagens 4a e 4b; 4g e 4h; 4l e 4m).

A próxima cena destacada na trajetória da personagem é a que se refere ao seu décimo terceiro “porquê”. Hannah, em uma última tentativa de ajuda, procura o conselheiro da escola, Mr. Porter, e se abre com ele, que tenta, mas não é capaz de auxiliá-la. Ela grava a conversa já com o aparelho que usou para as demais fitas, e ao sair da sala e andar pelo corredor para a saída da escola, diz que as pessoas nas fitas, e nem ela mesma, se importaram o suficiente com sua situação. Então, pede desculpas e anuncia que aquele é o fim da última fita, dando um último olhar ao colégio. Ela está abalada, mas permanece calma.

Imagem 5: Fita 13





Fonte: *Netflix, 13 Reasons Why*, Temporada 1, Capítulo 13

A câmera mostra Hannah de frente, em um plano americano (imagem 5a), havendo então um corte para mostra-la de costas, em plano aberto, caminhando sozinha pelo corredor, em direção à saída (imagem 5b). Então, volta a mostra-la de frente, em um primeiro plano que acompanha sua caminhada e deixa em evidência suas expressões enquanto narra a fita (imagem 5c). A câmera acompanha seu ponto de vista por um breve momento, enquanto ela se vira e lança um olhar ao corredor vazio (imagem 5h), e então volta ao primeiro plano, dessa vez com a porta ao fundo, pois a personagem se virou, ficando à contra luz (imagem 5i). Hannah está sozinha durante toda a cena, mesmo nos planos abertos. Ela está sob uma luz relativamente forte, fria, andando pelo meio do corredor.

Suas roupas são simples e em tons sóbrios e frios, com um chaveiro em forma de flor na mochila fugindo a essa configuração (imagem 5b). Seus cabelos permanecem curtos e soltos, com volume, e ela não parece usar maquiagem. O cenário é o mesmo das outras cenas passadas na escola, mas aparece mais sóbrio pela ausência de estudantes e funcionários nos corredores. Pelo corredor onde Hannah caminha, não há nenhum cartaz ou decoração nas paredes de um amarelo frio e armários azul acinzentados, à exceção de alguns quadros de avisos de madeira e em tons de bege, que dão tom monótono e impessoal ao cenário (imagem 5h). Nos momentos em que aparece a porta de vidro, a luz ofusca a paisagem do lado de fora, deixando-a esbranquiçada, pouco colorida (imagem 5i). Hannah fala próxima à mochila onde se encontra seu gravador (imagem 5a), enquanto ao fundo pode-se ouvir uma música melancólica em baixo volume. Seu tom de voz é calmo e seguro, ainda que em alguns momentos sua voz falhe, demonstrando seu abalo emocional. Sua expressão é condizente com essas emoções (imagens 5d e 5g). Em termos de montagem, há poucos cortes e os planos são longos, ficando o ritmo levemente mais acelerado por conta da caminhada da personagem.

A última cena analisada em profundidade é o encerramento da trajetória de Hannah: seu suicídio. Depois de terminar e enviar suas fitas, ela pega uma lâmina e entra, vestida, na banheira do banheiro de sua casa, quase cheia, sem fechar a torneira da mesma. Utilizando a

lâmina, ela faz grandes cortes em seus pulsos, e se deixa sangrar na banheira até desmaiar, de modo que a água ensanguentada se derrama e espalha pelo piso.

Imagem 6: O fim de Hannah





Fonte: *Netflix, 13 Reasons Why*, Temporada 1, Capítulo 13

Os planos são retos, com diversas variações: inicialmente o rosto de Hannah aparece em primeiríssimo plano (imagem 6a), então ela é mostrada de lado em um plano americano, dentro da banheira (imagem 6b), passando então a um plano semelhante em que ela é enquadrada de frente (imagem 6c), voltando ao primeiríssimo plano (imagem 6e) e, então, passando a um plano detalhe de seu pulso sendo cortado (imagem 6f). Esses quatro tipos de planos e enquadramentos se intercalam enquanto Hannah corta seus pulsos (imagens 6g a 6m). Após finalizar a ação, ela é mostrada em um plano geral do banheiro (imagem 6n), que então se fecha em um plano detalhe da água da banheira transbordando e se espalhando pelo chão (imagem 6o). A câmera é o tempo todo fixa, sem movimentos além da própria montagem, e a intercalação entre planos detalhe dos pulsos, primeiros planos com foco na expressão e planos mais abertos dá impressão de aumento na extensão da cena, efeito que é comum no cinema segundo *Betton (1987)*: o ato é relativamente rápido, mas se subdivide em diversos pequenos momentos que se sucedem um após o outro, como se mostrando várias etapas ou fases. Esses planos-detalhe funcionam de modo a direcionar o olhar do espectador (*GOMES, 2011*), e nesse caso, direcionam a atenção aos cortes que Hannah faz em si mesma, de modo que é impossível olhar para a tela sem prestar atenção a eles.

A iluminação é fraca e fria, se assemelhando à luz natural que poderia entrar pela janela do banheiro. A imagem é “limpa”: o banheiro tem paredes de gesso beges com textura de grandes quadrados, e o chão é revestido por piso liso e quadrado, da mesma cor. A banheira e as louças são brancas, não há decoração nem aparecem toalhas ou qualquer objeto, com exceção de um rolo de papel higiênico branco pendurado em um pequeno suporte prateado ao lado do vaso sanitário, visível no plano mais aberto (imagem 6n). Hannah veste roupas cinzas e lisas, sem maquiagem, com as unhas pintadas de azul, e seu cabelo está solto. Ela está na maior parte do tempo na sombra, com seu rosto apenas ficando sob a luz da janela depois que ela termina seu ato e se escora contra a parede (imagem 6l). Assim, a cor vermelha do sangue se destaca na cena (imagens 6f, 6h, 6i e 6o), assim como o esmalte azul que ela usa (imagens 6c, 6d e 6h), que é o mesmo que usou para pintar os números nas fitas que deixou.

A expressão da garota, antes dos cortes, é de calma e frieza, e ela inicia a cena olhando fixamente para a câmera, mas lágrimas escorrem de seus olhos (imagem 6a). Durante a execução do ato, ela demonstra dor (imagens 6g e 6i), e após, escora-se contra a parede como se descansasse, com os olhos fechados, em uma expressão que denota alívio (imagens 6l e 6m). Os únicos sons audíveis são o da lâmina contra sua pele e seus gritos e respiração ofegante.

A imagem limpa lembra o que Jost se refere sobre o jornalismo e seu modo de mostrar imagens de acontecimentos reais e violentos, detendo-se sobre as transmissões do atentado ao World Trade Center em 2001:

Esse plano geral, perfeitamente estável, com seus dois aviões rasgando o céu de Manhattan, não comprometia o telespectador, porque ele testemunhava de um ponto de vista desencarnado, quase divino, essa ação, cometida de resto em nome de Deus [...]. O telespectador sabia que um drama se desenrolava diante de seus olhos, mas ele não vivia, permanecendo tão exterior como o ponto de vista colocado sobre ele. Tudo mudou, em contrapartida, quando se começaram a ver, filmadas na altura do homem, as imagens dos cameramen nas ruas, solidários com pessoas que se protegiam atrás de carros para tentar escapar da nuvem de destroços que invadia a rua. Então, os telespectadores começaram a habituar-se com as imagens. (JOST, 2010, p. 100-101)

As imagens fortes colidem com o cenário simples e a câmera fixa e objetiva, o que, apesar da emoção demonstrada pela atriz, pode provocar um distanciamento da cena. Na realidade, provavelmente, nem o cenário seria tão limpo e organizado, e, principalmente, algum observador humano dificilmente se manteria estático, imóvel, atento aos detalhes enquanto uma cena de tamanho impacto se desenrola à sua frente. Apesar da grande violência, esses signos remetem ao aparelho, à técnica televisiva, sendo um ponto de vista, ainda que próximo fisicamente, exterior em termos emocionais. Esse distanciamento a certo nível não necessariamente foi desproposital; ao contrário do caso do atentado no jornalismo, a imagem do suicídio de Hannah, ainda que forte, não é real, e esse distanciamento até certo ponto pode ter sido uma atitude para compensar a violência da cena e buscar diminuir seu impacto sobre a parcela mais vulnerável do público que pode vir a assisti-la, mantendo, contudo, por meio do áudio, uma parcela significativa de emoção e relação com o público, que é capaz de ouvir a cada momento a dor e a angústia da personagem, até seu suspiro final.

5.4 REVENDO HANNAH

Analisando a evolução das cenas, ao modo proposto por Vanoye e Goliot-Lété (2008) de levar-se em conta parâmetros de elementos visuais, cortes, movimentos, trilha sonora e suas relações com a imagem, detendo-se no cenário, personagens e rimo, é possível notar uma mudança no modo como a personagem é retratada ao longo da série, dentro dos *flashbacks* que acompanham sua narração. Ela aparece na primeira cena envolta por cores e luzes quentes, sempre acompanhada de amigos, alegre e um tanto insegura, com figurinos estampados e elaborados, com os cabelos longos e arrumados em um penteado e maquiada, em cenários coloridos e repletos de pessoas, que aparecem em seu enquadramento, seja ao seu lado, seja passando. À medida que a trama avança, as luzes esfriam, os cenários adquirem tons neutros e os figurinos, tons acinzentados, ambos mais simples, lisos ou com poucos detalhes – mudanças que, segundo Betton (1987), tem valor psicológico. Hannah passa a ser enquadrada sozinha, isolada, geralmente nas sombras, em planos mais fechados que deixam explícita sua angústia. Seus cabelos são cortados e passam a estar sempre soltos; o visual da personagem demonstra que ela, antes vaidosa, vai deixando de cuidar da própria aparência e vestimentas, abrindo uma exceção apenas para o esmalte azul que usa para marcar os números nas fitas, aproveitando para pintar as unhas; ao mesmo tempo, suas expressões se tornam mais frias e tristes. Seus gestos também se tornam mais contidos: na segunda cena analisada, do primeiro capítulo, ela aparece descontraída, próxima a Kat, segurando um copo, enquanto na terceira, do nono capítulo, ela está de braços cruzados, escorada em um armário na maior parte do tempo, como se seu ânimo ou forças estivessem abalados. Esses sinais indicam a piora no estado mental de Hannah, cuja vida se torna cada vez mais difícil de suportar enquanto a série avança rumo ao seu desfecho na décima terceira fita.

Nas três primeiras cenas analisadas, Hannah nunca está em uma posição de destaque em relação ao seu ambiente, ainda que o plano seja focado nela. Na escola, ela está no canto, perto de alguns armários; na festa, junto a Clay e Kat, em um ambiente; em casa, ao lado da porta da cozinha ou próxima do corredor. Ela parece estar em posição de igualdade com os demais, sem ter nenhum tipo de dominância. Isso muda na quarta cena analisada: Hannah, indo em direção à saída da escola, caminha decidida, pelo meio do corredor, com sua imagem nítida e bem iluminada e ninguém à sua volta. Essa diferença pode ser relacionar ao fato da garota, neste momento, tomar de fato sua decisão, não estando mais insegura, apesar de seu abalo emocional. Seu olhar, geralmente direcionado a alguém nas primeiras cenas e

cabisbaixo na terceira, também muda: ela começa a cena olhando para baixo e para sua mochila, mas ao encerrar a gravação, ergue a cabeça e encara de frente o corredor.

Esse mesmo tipo de olhar reto e decidido é o que aparece no início da cena de seu suicídio, quando a personagem olha diretamente para a câmera. Sua imagem é o ápice da piora que vinha sendo mostrada ao longo da série: Hannah chora, mas tem uma expressão fria, com olheiras, usa roupas cinzas e gastas e não se preocupa em tirá-las ao entrar na banheira cheia. Aqui, seus problemas, sem auxílio, levam a personagem a seu fim, sendo este também o ápice da piora no estado psicológico da personagem, o que é ressaltado pela iluminação, que influi no clima da cena, como dizem Jullier e Marie: “[...] a própria quantidade de luz que cai sobre o sujeito pode enriquecer um retrato psicológico” (2009, p. 38).

No que diz respeito à montagem, o modelo utilizado nas duas cenas em que ocorrem diálogos entre personagens (imagens 3 e 4) é o chamado tribunal, baseado no campo contra campo (JULLIER e MARIE, 2009, p. 51). Já na cena onde Hannah caminha pelo corredor (imagem 5) e na de seu suicídio (imagem 6), é usado o tipo vitrine, onde a câmera se aproxima e se afasta dos sujeitos e muda de ângulo em relação a eles (idem, p. 49). Essa mudança acompanha o isolamento de Hannah, passando o foco de suas interações com os demais às suas expressões e atos em relação a si.

A primeira cena analisada traz uma espécie de síntese dessa evolução, dando o tom do que será visto ao longo da série. Inicia com o memorial, com a foto de Hannah iluminada, em um cenário colorido, cercada de traços humanos e estudantes e em posição central, de destaque em relação ao ambiente, se aproximando das cenas mais iniciais de Hannah; então, na visão de Clay, ela ainda tem seus cabelos longos, mas sua jaqueta jeans não possui adornos e seu cabelo está solto, e a menina se encontra em um ponto um tanto afastado dos demais, nas sombras. A narração é o que se relaciona à parte final, com o tom decidido, ainda que em alguns momentos de pausa e hesitações demonstre certo abalo, falando com frieza sobre a história que irá contar, que depois o espectador descobrirá ser a de seu suicídio. No caso desse início da cena, até o fim da narração em voz *off*, há uma contradição entre som e imagem (BETTON, 1987), que expressam sentimentos diferentes, mas não é forte o suficiente para confundir o espectador. Eles também se completam, com o som trazendo a voz e a subjetividade da personagem (idem), complementando a foto e elementos ao seu redor. A montagem invertida (BETTON, 1987) será o elemento que mostrará esse contraste entre as percepções de Clay, por meio de seus comentários no presente, a subjetividade de Hannah, por meio dos *flashbacks*, e a percepção dos demais sobre ela, em diálogos no tempo presente

da série. Nesta cena o modelo de cenografia também é o de vitrine, mostrando diferentes ângulos do mesmo ambiente e se aproximando e afastando de seus objetos.

Por meio dessa análise de relações entre sequências, evidencia-se o que Vanoye e Goliot-Lété chamam de “uma rede de significações” (2008, p.85), que constroem visualmente a evolução psicológica de Hannah, desde o primeiro fato relatado em suas fitas até seu trágico desfecho. Essas redes, neste caso, se compõem de metáforas audiovisuais: “[...] as metáforas funcionam dentro do contexto. Elas só valem em um dado filme, em uma dada situação [...]” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 57). Em “Os 13 Porquês”, as metáforas visuais para o adoecimento mental de Hannah, como sua mudança de aparência e iluminação, funcionam por estarem em um contexto onde o espectador já sabe o fim da personagem e busca descobrir apenas como ela chegou até lá. Assim, este tipo de mudança logo remete ao seu abalo psicológico, que culminará na sua morte, anunciada desde o primeiro episódio.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, o objetivo principal foi o de analisar a construção da personagem Hannah Baker na primeira temporada da série “Os 13 Porquês” e como seu adoecimento mental é representado narrativa e esteticamente. Para isso, foi necessário realizar estudos sobre modos narrativos, elementos audiovisuais e saúde mental. Esses estudos, porém, levaram a novas questões: quais os modos corretos de se representar um tema tão delicado como o suicídio? Quais os efeitos que uma representação incorreta pode ter sobre o público, sobretudo o mais vulnerável? Em que pontos a representação em “Os 13 Porquês” seguiu ou não as recomendações de especialistas, e quais podem ser as consequências dessas cenas que a própria Netflix classificou como “conteúdo sensível”, exibindo avisos antes do início dos episódios?

Essas novas questões, algumas muito relacionadas ao objetivo principal, deram início a novas buscas, que complementaram a análise e permitiram um conhecimento mais amplo sobre o tema. Foram feitas pesquisas sobre as recomendações da Organização Mundial da Saúde e do Ministério da Saúde brasileiro a respeito das recomendações dadas por especialistas para a retratação desses temas. Também foram pesquisadas, em artigos relacionados, as formas como essas representações podem se refletir sobre o público, o que mostrou que, para a parcela deste que é vulnerável, possuindo transtorno mental ou alguma condição de risco para o suicídio, os efeitos podem ser graves. Também aspectos sobre a conscientização foram pesquisados, apontando que é necessário que o assunto seja trazido ao debate, uma vez que há muitos tabus o envolvendo, que dificultam o acesso a ajuda por aqueles que necessitam, mas essa abordagem deve ser feita de modo responsável.

Analisando essas pesquisas em conjunto com os dados sobre a série e sua repercussão, pode-se fazer alguns apontamentos. Diversos críticos e profissionais de saúde mental criticaram “Os 13 Porquês” à época de sua estreia, apontando que a mesma traz cenas fortes, que podem por em risco algum telespectador vulnerável. Ela apresenta uma cena explícita e detalhada de suicídio e todas as motivações da personagem para tal, e a mostra não encontrando ajuda em locais onde ela deveria estar – como quando procura o conselheiro da escola, logo antes de cometer o ato.

Essas cenas se mostram contrárias às recomendações dos órgãos especializados, que aconselham a não apresentação de detalhes ou motivações para o suicídio e a divulgação de serviços de auxílio, de modo a mostrar que há mais alternativas e possibilidades de melhora e de uma vida plena e satisfatória, por meio de tratamento e mudanças. Essas informações são

dadas em avisos, mas não no decorrer da trama. Também o adoecimento mental de Hannah, apesar de insinuado, não é explícito: seu estado mental certamente piora ao longo dos episódios, com a garota, inicialmente uma adolescente alegre, se isolando e dizendo que sua vida está se tornando insuportável. Entretanto, esses elementos são, na trama, relacionados ao que se sucede em sua vida e aos traumas que sofre por conta do *bullying* e assédio dos colegas, e não a um transtorno propriamente. Ainda que, na vida real, todos esses fatores tenham importância, a maioria dos suicídios é cometida por pessoas com doenças mentais, de modo que este é um tema importante a ser discutido. Muitos especialistas consideraram a abordagem da série insuficiente, rasa ou perigosa.

Ao mesmo tempo, é inegável que ela contribuiu para trazer o tema à tona na mídia e em discussões nas redes sociais, levando muitos locais a se pronunciarem, abordando esses temas não trazidos por “Os 13 Porquês” e levando informação a mais pessoas. Até mesmo as buscas por serviços de auxílio aumentaram, dividindo a opinião pública e deixando incerto se os efeitos da série foram mais benéficos ou prejudiciais. Essas foram as questões que impulsionaram os dois primeiros capítulos deste trabalho e repercutiram na análise realizada posteriormente.

No terceiro capítulo, voltaram os aspectos mais técnicos do audiovisual e da narrativa. Foi visto como essas histórias, fruto da imaginação de um autor, ganham vida por meio de elementos como personagens, cenários e narração, e como pode-se entender cada um desses elementos e sua relação com os demais ao ler ou visualizar uma história. Outro tema importante foi a questão de o que faz um personagem ser visto de determinada forma e como ele deve ser construído. A narrativa é um todo, e todos os seus elementos estão interligados; assim, no caso do audiovisual, mesmo aspectos como o cenário, a iluminação, a montagem e a trilha sonora, externos àquela pessoa em cena, podem assumir grande importância para a construção não só de suas tramas e ações, mas de sua personalidade.

Do mesmo modo, ao se tratar de um produto oferecido a um certo tipo de consumo, aspectos de recepção também influenciam essa construção. Mesmo antes da produção, a opinião do público, suas expectativas e gostos são levados em conta na criação de histórias audiovisuais, e a interpretação que estas receberão também dependerá do contexto desse público e do próprio modo e local onde se dá o consumo. A construção da personagem é feita pelo autor no momento de sua criação, mas também refeita por cada um que tem contato com a história, de acordo com suas impressões, opiniões e subjetividade.

Da mesma forma, aquilo que é consumido influenciará essa subjetividade de quem consome, alterando sua percepção de mundo e gerando identificações e mudanças, tanto a

nível individual quanto, no caso de filmes e séries de grande audiência, potencialmente a nível social, dando início a discussões e atitudes que terão continuidade.

A análise é onde culminam todos esses estudos. Por meio dela, notou-se que a construção da narrativa de “Os 13 Porquês” se deu de determinadas maneiras que fizeram aumentar a tensão à medida que avançavam os capítulos, gerando um clima de suspense que envolvia Hannah mesmo quando já se sabia o desfecho da personagem. Ela foi construída com cuidado, possuindo uma história e personalidade e tendo ações coerentes com estes, gerando uma facilidade em se relacionar com ela e compreendê-la, por mais drásticas que sejam algumas de suas atitudes.

Reside nesta própria capacidade de se identificar uma Hannah uma das maiores dificuldades em se realizar uma análise objetiva de sua representação. É fácil se comover e sentir-se mal pela personagem, numa posição onde o espectador, ainda que queira, não pode salvá-la, tal qual os ouvintes de sua fita. É difícil, por vezes, afastar-se emocionalmente, ainda que tendo a consciência de se tratar de uma personagem e história fictícias.

Essa construção se estendeu de forma igualmente completa a seu visual, que se modificou junto aos demais aspectos de sua personalidade e, muitas vezes, deixou subentendidos traços que não foram explicitamente ditos até muito adiante, como seu progressivo abandono em relação a si. A montagem também teve papel crucial na série, trazendo o passado ao presente por meio dos *flashbacks* que permitiram que as histórias de Clay e Hannah se desenvolvessem em paralelo. É possível acompanhar, junto a ele, cada passo da menina em direção a seu fim, e ao mesmo tempo, os desdobramentos desse fim no presente da narrativa, gerando uma sensação de que os dois tempos se misturam e se influenciam mutuamente. O som é também crucial nesse desenrolar dos fatos, permitindo que também Hannah, já morta desde o início, comente em voz *off* os acontecimentos que são mostrados na tela. As luzes, cores e cenários dão não só o clima das cenas, mas refletem também o psicológico de Hannah.

Assim, mesmo não havendo uma abordagem mais consistente em relação aos transtornos mentais na série, o adoecimento da personagem fica explícito por meio de metáforas visuais e deixa entrever que, ainda que com seus “porquês”, a personagem teve também uma piora gradativa, desencadeada por estes, mas que não se resume a eles. Fica a incerteza apenas sobre essa abordagem, de um ponto de vista da discussão do tema, foi suficiente para conscientizar o público.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Luís. Estudante morta com namorado em hotel assistiu a série sobre suicídio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, abril, 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/04/1876754-estudante-morta-com-namorado-em-hotel-assistiu-a-serie-sobre-suicidio.shtml>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.
- APPEL, Camila. 13 motivos para falarmos sobre suicídio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 2017. Disponível em: <<https://mortesemtabu.blogfolha.uol.com.br/2017/04/16/13-motivos-para-falamos-sobre-o-suicidio>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.
- ASHER, Jay. **Os 13 Porquês**. São Paulo: Ática, 2009.
- BARBOSA, Júlia Sprada et al. **Séries e internet: até que ponto elas interferem na ideação suicida?**. In: LEAL, Isabel et al (org.). **Actas do 12º Congresso Nacional de Psicologia da Saúde**. Lisboa: ISPA – Instituto Universitário, 2018.
- BAYEH, Mônica Raouf El. 13 Reasons Why - 13 porquês para você ficar vivo. Porque a vida merece e precisa seguir. **Extra**, s. l., 11 abr. 2017. Disponível em: <<https://extra.globo.com/mulher/um-dedo-de-prosa/13-reasons-why-13-porques-para-voce-ficar-vivo-porque-vida-merece-precisa-seguir-21190991.html>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BITTENCOURT, Jônatha. “Baleia Azul” e “Os 13 Porquês”: fique atento aos jovens. **Band RS**, Porto Alegre, 20 abr. 2017. Disponível em: <<https://bandrs.band.com.br/noticias/100000854671/baleia-azul-e-os-13-porques-fique-atento-a-postura-dos-jovens.html>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- CENTRO DE VALORIZAÇÃO DA VIDA - CVV. **Falando abertamente sobre suicídio**. Disponível em: <http://cvv.org.br/downloads/falando_abertamente_sobre_suicidio.pdf>. Acesso em 28 de maio de 2019.
- CESAR, Rodrigo Gomes Ferrari. **As virgens suicidas: para mais informações ligue 555-MARIA**. In: FONSECA, Ana Carolina da Costa e; EFROM, Cora; SANTOS, Isabella Moreira dos (org.). **Cinema, Ética e Saúde**. Vol. 2. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2014.
- COELHO, Luciana. '13 Reasons Why' não é uma série para todos, mas acerta mais do que erra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 abr. 2017. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/lucianacoelho/2017/04/1875757-13-reasons-why-nao-e-uma-serie-para-todos-mas-acerta-mais-do-que-erra.shtml>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.
- ESTADO DE MINAS. 13 Reasons Why: Criador da série explica polêmica cena do suicídio de Hannah Baker. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, abril, 2017. Disponível em: <

https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/11/internas_viver,698754/13-reasons-why-criador-da-serie-explica-cena-da-morte-de-hannah-baker.shtml>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

FILHO, Ciro Marcondes. **A produção social da loucura**. São Paulo: Paulus, 2003.

GLEITMAN, Henry; GROSS, James; Reisberg, Daniel. **Psicopatologia**. In: _____. **Psicologia**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem cinematográfica**. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michael. **As ferramentas da análise fílmica**. In: _____. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A narrativa seriada**. In: _____. **A televisão levada a sério**. 6 ed. São Paulo: SENAC, 2014.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Suicídio: saber, agir e prevenir (mídia)**. Brasil, 2017a. Disponível em: <<https://www.cvv.org.br/wp-content/uploads/2017/09/folheto-jornalistas.pdf>>. Acesso em 19 de junho de 2019.

_____. **Suicídio: saber, agir e prevenir (população)**. Brasil, 2017b. Disponível em: <<https://www.cvv.org.br/wp-content/uploads/2017/09/folheto-popula-o.pdf>>. Acesso em: 19 de junho de 2019.

MIRANDA, Verônica; ESTELLITA-LINS, Carlos. **Mídia e prevenção do suicídio: análise do documentário *The Bridge***. In: FONSECA, Ana Carolina da Costa e; EFROM, Cora; SANTOS, Isabella Moreira dos (org.). **Cinema, Ética e Saúde**. Vol. 2. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2014.

MODELLI, Lais. Suicídio: como falar sobre o ato sem promovê-lo. **BBC Brasil**, São Paulo, 26 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-39714347>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

NETFLIX INVESTORS. **Quarterly Earnings**. 2019. Disponível em: <<https://www.netflixinvestor.com/financials/quarterly-earnings/default.aspx>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

NETFLIX MEDIA CENTER. **About Netflix**. s. d. Disponível em: <<https://media.netflix.com/en/about-netflix>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

O GLOBO. Série '13 reasons why' está relacionada a aumento de pensamentos suicidas, diz pesquisa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 set. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/saude/serie-13-reasons-why-esta-relacionada-aumento-de-pensamentos-suicidas-diz-pesquisa-21652075>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Prevenção do suicídio: Manual para professores e educadores**. Genebra, 2000a. Disponível em: <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/66801/WHO_MNH_MBD_00.3_por.pdf?sequence=5>. Acesso em: 19 de junho de 2019.

_____. **Prevenção do suicídio: Um manual para médicos clínicos gerais**. Genebra, 2000b. Disponível em: <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/67165/WHO_MNH_MBD_00.1_por.pdf?sequence=7>. Acesso em: 19 de junho de 2019.

_____. **Prevenção do suicídio: Um manual para profissionais da mídia**. Genebra, 2000c. Disponível em: <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/67604/WHO_MNH_MBD_00.2_por.pdf?sequence=7>. Acesso em 19 de junho de 2019.

PALLOTTA, Frank. Netflix added record number of subscribers, but warns of tougher times ahead. **CNN Business**, Atlanta, abril, 2019. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2019/04/16/media/netflix-earnings-2019-first-quarter/index.html>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Larissa O'null de Avila. **Quem dita as regras? Quem é considerado louco? Análise do filme Um estranho no ninho**. In: FONSECA, Ana Carolina da Costa e; EFROM, Cora; SANTOS, Isabella Moreira dos (org.). **Cinema, Ética e Saúde**. Vol. 2. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2014.

PINHEIRO, Bianca Rodrigues. Os 13 Porquês Sob o Prisma da Cultura Terapêutica: Vítima, Sofrimento e Risco. In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017, Curitiba. **Anais da Intercom**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2017/resumos/R12-0435-1.pdf>>. Acesso em 11 de junho de 2019.

ROETTIGERS, Janko. Netflix Reveals Record-Breaking Stats for Sandler-Aniston 'Murder Mystery' Flick. **Variety**, Los Angeles, junho de 2019. Disponível em: <<https://variety.com/2019/digital/news/netflix-murder-mystery-stats-1203246899/>>. Acesso em: 19 de junho de 2019.

ROSSINI, Miriam de Souza; RENNEN, Aline Gabrielle. **Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual**. In: **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2972-1.pdf>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

SERJEANT, Jill; RICHWINE, Lisa. U.S. youth suicides up after Netflix show, cause unclear: study. **Reuters**, Los Angeles, 29 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-television-13reasonswhy-idUSKCN1S5257>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

SOMMER, Jeff. Netflix's Audience Is Multiplying. But So Is Its Debt. **The New York Times**, Nova Iorque, outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/10/26/business/netflix-audience-stock-debt.html>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

TÓFOLI, Luís Fernando. L F Tófoli. Campinas, 9 abr. 2017. Facebook: @lftofoli. Disponível em: <<https://www.facebook.com/lftofoli/photos/a.337423276451452/647490008778109/?type=3&theater>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5 ed. Campinas: Papirus Editora, 2008.

VILLAÇA, Pablo. Os 13 Porquês. **Cinema em Cena**, Belo Horizonte, abril, 2017. Disponível em: <<http://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8367/os-13-porqu%C3%AAs?fbclid=IwAR2pbwhnKTEwh4rUfKPPzqBN32EXWp9CLmM51p5lpBxiNqJBqaxRL-a1JVA>>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

_____. Pablo Villaça. Belo Horizonte, 8 abr. 2017. Facebook: @pablovillaca01. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pablovillaca01/posts/1069416173163608>>. Acesso em 10 de junho de 2019.

VIVER/DIÁRIO. Psiquiatra faz 13 alertas sobre a série 13 Reasons Why, da Netflix. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, abril, 2017. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2017/04/10/internas_viver,698536/psiquiatra-faz-13-alertas-sobre-a-serie-13-reasons-why-da-netflix.shtml>. Acesso em: 10 de junho de 2019.

FILMOGRAFIA

13 Reasons Why (Os 13 Porquês). Temporada 1. Direção: Jessica Yu, Kyle Patrick Alvarez, Gregg Araki, Carl Franklin, Tom McCarthy, Helen Shaver. Produção: Steve Golin, Selena Gomez, Kristel Laiblin, Tom McCarthy, Michael Sugar, Mandy Teefey, Joy Gorman Wettels, Brian Yorkey, Diana Son/Netflix. 2017.