

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

LUANA MENEGUELLI BONONE

Produção de sentido e mediações:

Estudo de ficção seriada brasileira no contexto da política para o audiovisual estabelecida pela

Lei 12.485/2011

Rio de Janeiro
2023

LUANA MENEGUELLI BONONE

Produção de sentido e mediações:

Estudo de ficção seriada brasileira no contexto da política para o audiovisual estabelecida pela

Lei 12.485/2011

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Dantas

Rio de Janeiro

2023

LUANA MENEGUELLI BONONE

Produção de sentido e mediações:

Estudo de ficção seriada brasileira no contexto da política para o audiovisual estabelecida pela
Lei 12.485/2011

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Cultura da Escola de
Comunicação da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutora em
Comunicação e Cultura.

Aprovada em: 16/03/2023

Marcos Dantas, Doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maria Heloisa Pereira Toledo Machado, Doutora, Universidade Federal Fluminense

Janaíne Sibelle Freires Aires, Doutora, Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Chalini Torquato Gonçalves de Barros, Doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Marco André Feldman Schneider, Doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

DEDICATÓRIA

A todos e todas que fazem da ciência instrumento de luta por transformações e ferramenta para construção de uma nova realidade.

AGRADECIMENTOS

Por mais solitário e árduo que seja o trabalho de pesquisa, a produção de uma tese é sempre uma obra coletiva. Por isso meu primeiro agradecimento é destinado ao meu orientador, Marcos Dantas, não por exigência de formalidade, mas pela parceria na construção desses meus tortuosos caminhos de escrita e pela generosidade em compartilhar seu vasto conhecimento e experiências nas reuniões do grupo de pesquisa e em longas e produtivas conversas. Aproveito para agradecer ao conjunto de professores do PPGCOM, a todos que ministraram as disciplinas que cursei, às coordenadoras do programa, Victa de Carvalho e Marialva Carlos Barbosa; às diretoras da ECO, Ivana Bentes e Suzy dos Santos, e aos integrantes da banca de qualificação e desta banca de defesa. Também àqueles que se dedicam à construção da ULEPICC. Em nome desses, agradeço a todos e todas que vieram antes de mim, que constituíram o campo da Comunicação e o da Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura.

Agradeço aos servidores e dirigentes da Agência Nacional de Cinema (Ancine), pela sistematização de dados essenciais a este estudo e onde tive a oportunidade de atuar por dois anos; e à Capes, pelo período em eu fui bolsista e pelo papel que cumpre no desenvolvimento da pós-graduação brasileira. Recebam meus agradecimentos também os nove entrevistados nesta pesquisa, em especial Manoel Rangel e Helena Petta. Não poderia esquecer, ainda, de Ana Petta, que divulgou questionário em suas redes e se colocou sempre à disposição.

Agradeço pelas trocas acadêmicas e resenhas cotidianas aos meus colegas do ComMarx (Monique, Rodrigo, Nahema, Tiago, Bruna, Ana, Adriane, Larissa, Miguel, Vanessa, Flora), aos amigos do PPGCOM (Lis, Fátima, Pablo, Érika, Carla, Bulcão, André, Débora, Anádia), da APG UFRJ (Natália, Igor, Kemily, Perê, Gustavo, Andrey, Hélen, Beraldo, Fred), e da ANPG (Flávia e Vinícius, representando dezenas), que já fazem parte da minha coleção de afetos. À Renata Mielli, que contribuiu para a definição do tema de pesquisa e orientador, entre tantas outras partilhas que temos. Aos colegas do projeto Cátedra, do CEMJ (Dani, Alex) e aos parceiros de construção da SBPC. Em muitos desses processos e em quase todos os momentos, a presença da Elis é meu porto seguro – além de sempre me arrastar para a praia, para reflexões, para novos projetos, para boas memórias... Obrigada também ao Hugo pelo carinho e pela presença mesmo à distância. O contato constante com Marry, Isa, Flávia e Gisele também fazem parte da minha caminhada de maneira especial. Obrigada à Yasmin, por sempre me levar para o samba (e por tanto mais), e à Mari, pela gentileza e alegria.

Obrigada aos meus pais, meus irmãos, a toda a família, aos amigos e amigas, aos irmãos de fé, aos ex-companheiros, ao João Grilo, à Chicória (e à Ellen por cuidar deles), aos meus vizinhos e a todo mundo que teve paciência para lidar com minhas ausências e oscilações emocionais por todo esse tempo. À Valentina, ao Heitor, à Laurinha e ao Matheus, por purpurinarem meu coração, que perto deles é só carnaval.

Agradeço ao PCdoB pela minha formação política, por me oferecer perspectiva de luta por transformação mesmo em meio a tantas contradições, por compartilhar espaços com figuras do tamanho de Jandira Feghali e Dani Balbi (a quem agradeço também pelas partilhas acadêmicas e troca de afeto). Em especial à direção estadual do partido, em nome do presidente, Batista, e do secretário de organização, Natanael, pela compreensão e estímulo durante as licenças que precisei solicitar.

Obrigada também a quem me acionou para trabalhos temporários que me ajudaram a me manter quando me licenciei para escrever, por confiarem a revisão de seus preciosos textos a mim.

Por fim, obrigada aos coletivos que insistem em lutar pela democratização da comunicação no Brasil e pelo desenvolvimento científico, enfrentando o negacionismo, dos quais tenho ou já tive honra de fazer parte: Barão de Itararé, Coalizão Direitos na Rede, Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), União Nacional dos Estudantes (UNE), Associação Nacional dos Pós-Graduandos (ANPG) e Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC).

EPÍGRAFE

“A velocidade da comunicação não é coisa boa.
Arte exige vagar e dedicação exclusiva”

(Ariano Suassuna)

RESUMO

BONONE, Luana Meneguelli. Produção de sentido e mediações: Estudo de ficção seriada brasileira no contexto da política para o audiovisual estabelecida pela Lei 12.485/2011. Doutorado (Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

A chegada da TV por assinatura no Brasil abriu possibilidades à indústria audiovisual. Dentre as regulamentações, destaca-se a lei 12.485/2011, pela defesa do conteúdo nacional, considerando que a disputa por audiência é também uma disputa entre nações (TURNER, 1997). O objetivo desta pesquisa é identificar mediações produzidas na relação entre público e programação da série nacional *Unidade Básica*, transmitida no *Universal Channel* a fim de atender às cotas de programação nacional estabelecidas pela lei 12.485/2011, e estabelecer a relação das mediações produzidas com as mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporadas da série. Como desdobramento, tal estudo chama atenção para a importância de políticas de conteúdo nacional em diferentes mídias – considerando o grau de convergência e os novos modelos de negócio a partir do Vídeo por Demanda (VoD). Como trabalhamos com audiência, é importante compreender como se formam as preferências dos sujeitos, para tanto debate-se o papel da cultura de massa, da indústria cultural (ADORNO, 1986; BOLAÑO, 2000; BOLAÑO, 1986; MARTÍN-BARBERO, 2015; HESMOLDHALGH, 2002; ZUIN, 2001) e dos meios de comunicação na formação do gosto (BOURDIEU, 2007; SCHNEIDER, 2011; 2015; LIPOVETSKY, 2009; JAMESON, 1995; JAMBEIRO; BOLAÑO; BRITTO, 2004), assim como na construção do sujeito para o consumo (HARVEY, 2008; CANCLINI, 2010; BAUMAN, 1998; 2008), tendo como pano de fundo a sociedade do espetáculo (DEBORD, 2017; JAPPE, 1999; 2006), essencial ao entendimento das relações sociais e da própria formação da subjetividade engendrada pelas transformações no modo de produção capitalista. Amalgamando o conjunto desta discussão, debatemos, ainda, o conceito de mediação (MARTÍN-BARBERO, 2015; WILDEN, 2001; WILLIAMS, 1979; 2016; THOMPSON, 1981; 1987; 2001; MARTINS, 2018; 2019a; 2019b; SIGNATES, 2003; MARTINS, 2019; SERRANO, 2008), avançando para a discussão dos mapas das mediações de Martín-Barbero (OROZCO, 1994; RONSINI, 2010; RINCÓN; JACKS; SCHMITZ; WOTTRICH, 2019) e trabalhamos a partir do protocolo elaborado por Lopes, Borelli e Resende (2002) e atualizado por Tissiana Nogueira Pereira (2020), adaptando-o aos nossos objetivos de pesquisa, para construir os caminhos empíricos do desenvolvimento desta investigação. Abrimos, ainda, uma discussão sobre a teoria do valor e a inserção da presente pesquisa no campo da Economia Política da Comunicação e da Cultura (MARX, 2011; 2013; ECO, 1974; 1970; DANTAS, 2018; SMYTHE, 1977). Realizado o debate teórico-metodológico, debatemos os impactos da lei 12.485/2011 no mercado audiovisual brasileiro e realizamos análise da série a partir de Umberto Eco (1970), que somamos ao conteúdo das entrevistas realizadas. Os resultados indicam que as mediações produzidas entre os polos de produção e audiência contribuíram para as mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporadas da série; que houve desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro a partir da implementação da política pública para o audiovisual estabelecida pela lei 12.485/2011; e que há elementos indicativos de mudanças de comportamento da audiência em curso, que podem caracterizar uma *cultura das séries*.

Palavras-chave: EPICC; SeAC; Mediação; TV por assinatura; lei 12.485/2011.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Triângulo de mediação da comunicação entre trabalhadores | 388 |
| Figura 2 – Cultura: tipo lógico de hierarquia superior | 47 |
| Figura 3 – Triângulo Peirceano representando as mediações em Martín-Barbero | 51 |
| Figura 4 – Processo de Comunicação (polo da audiência)..... | 63 |
| Figura 5 – Semiose ilimitada (interação entre polos)..... | 64 |
| Figura 6 – Mapa das Mediações proposto por Jesús Martín-Barbero em 2017 | 66 |
| Figura 7 – Fusão de todos os mapas de Martín-Barbero | 66 |
| Figura 8 – Tipologia de fãs..... | 79 |
| Figura 9 – Postagem de Helena Petta com mensagem de Pedro Daher sobre <i>Unidade Básica</i> | 80 |
| Figura 10 – Comportamento da base de assinantes de TV paga – 2011 a 2017 | 92 |
| Figura 11 – Divulgação da primeira temporada de <i>Unidade Básica</i> pelo canal | 132 |
| Figura 12 – Divulgação do <i>Universal Channel</i> da primeira e da segunda temporada de <i>Unidade Básica</i> (2016 e 2020) | 165 |
| Figura 13 – Postagem de Vinícius de Oliveira sobre a audiência de <i>Unidade Básica</i> | 185 |
| Figura 14 – Sequência de cenas 1..... | 207 |
| Figura 15 – Sequência de cenas 2..... | 209 |
| Figura 16 – Sequência de cenas 3..... | 212 |
| Figura 17 – Sequência de cenas 4..... | 214 |
| Figura 18 – Sequência de cenas 5..... | 218 |
| Figura 19 – Sequência de cenas 6..... | 221 |
| Figura 20 – Sequência de cenas 7..... | 223 |
| Figura 21 – Sequência de cenas 8..... | 225 |
| Figura 22 – Sequência de cenas 9..... | 227 |
| Figura 23 – Sequência de cenas 10..... | 229 |
| Figura 24 – Sequência de cenas 11..... | 230 |
| Figura 25 – Sequência de cenas 12..... | 232 |
| Figura 26 – Sequência de cenas 13..... | 236 |
| Figura 27 – Sequência de cenas 14..... | 239 |

LISTA DE GRÁFICOS

| | |
|---|-----|
| Gráfico 1 – Domicílios com acesso a TV por assinatura (%) – Brasil, 2019 e 2021 | 87 |
| Gráfico 2 – Acesso a TV por assinatura por classe social no Brasil (%) – 2008 a 2017 | 87 |
| Gráfico 3 – Acesso a serviço de TV por assinatura no Brasil – 1994 a 2022 (mil)..... | 88 |
| Gráfico 4 – Acesso a serviço de TV por assinatura no Brasil – 2011 a 2022 (mil)..... | 88 |
| Gráfico 5 – Percentual de tempo de programação por tipo de obra (2022)..... | 107 |
| Gráfico 6 – Distribuição do tempo de programação por categoria de obra em canais de programação qualificada – Programação total e horário nobre (%) | 108 |
| Gráfico 7 – Recursos disponibilizados pelo FSA – valores acumulados (R\$ milhões)..... | 111 |
| Gráfico 8 – Participação das obras brasileiras de espaço qualificado na programação total da TV Paga (todos os canais) – 2016 a 2021 | 118 |
| Gráfico 9 – Número de projetos aprovados em editais da Ancine – 2014 a 2020..... | 126 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-----|
| Tabela 1 – Variação na Quantidade de Horas de Programação Brasileira – 2012 a 2022 | 110 |
| Tabela 2 – Condecine – Valores Arrecadados – Em Reais (R\$) 2006 a 2021 | 114 |
| Tabela 3 – Valores captados por mecanismo de incentivo – Em milhões de reais (R\$) – 2006 a 2021 | 121 |
| Tabela 4 – Indicadores do Mercado Audiovisual Brasileiro – 2010 a 2021 | 122 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|-----|
| Quadro 1 – Objetivos, técnicas de coleta de dados e métodos de análise | 76 |
| Quadro 2 – Linha do tempo das regulações relativas à TV por assinatura no Brasil..... | 95 |
| Quadro 3 – Análise da série <i>Unidade Básica</i> a partir de Eco (1970) | 242 |
| Quadro 4 – Temas abordados em cada episódio da série <i>Unidade Básica</i> (2016 e 2020) | 243 |
| Quadro 5 – Mediações produzidas e mudanças operadas entre a primeira e a segunda temporadas da série <i>Unidade Básica</i> (2016 e 2020) | 244 |

LISTA DE SIGLAS E SÍMBOLOS

Siglas

| | |
|-----------|---|
| ABTA | Associação Brasileira de Televisão por Assinatura |
| Abracom | Associação Brasileira das Agências de Comunicação |
| ACS | Agente Comunitário de Saúde |
| AEM | Agentes Estatais de Mercado |
| Aids | Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (sigla em inglês) |
| Anatel | Agência Nacional de Telecomunicações |
| Ancinav | Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual |
| Ancine | Agência Nacional do Cinema |
| Apro | Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais |
| APS | Atenção Primária em Saúde |
| BNDES | Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social |
| CBEQ | Canal Brasileiro de Espaço Qualificado |
| CBT | Código Brasileiro de Telecomunicações |
| CEQ | Canal de Espaço Qualificado |
| CGI.br | Comitê Gestor da Internet do Brasil |
| Condecine | Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional |
| CPB | Certificado de Produto Brasileiro |
| CSC | Conselho Superior de Cinema |
| DISTV | Distribuição de Sinais de TV por Meios Físicos |
| DTH | <i>Direct to home</i> |
| E1, E2... | Episódio 1, Episódio 2... |
| EBC | Empresa Brasil de Comunicação |
| EHC | Entrevista História de Vida Cultural |
| EHV | Entrevista História de Vida |
| EP | Entrevista de Produção |
| EPC | Economia Política da Comunicação |
| EV | Entrevista Videotécnica |
| EUA | Estados Unidos da América |
| Fistel | Fundo de Fiscalização das Telecomunicações |

| | |
|-----------|---|
| FSA | Fundo Setorial do Audiovisual |
| Funcines | Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional |
| Funttel | Fundo para o Desenvolvimento Tecnológico das Telecomunicações |
| Fust | Fundo de Universalização dos Serviços de Telecomunicações |
| Gedic | Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica |
| HIV | Vírus da Imunodeficiência Humana (sigla em inglês) |
| IBGE | Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística |
| IN | Instrução Normativa |
| ISTs | Infecções Sexualmente Transmissíveis |
| LGT | Lei Geral de Telecomunicações |
| MinC | Ministério da Cultura |
| MP | Ministério Público |
| MPB | Música Popular Brasileira |
| MMDS | <i>Multichannel Multipoint Distribution Service</i> |
| NIC.br | Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR |
| OCA | Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual |
| OO | Observação On-line |
| PL | Projeto de Lei |
| PNAD | Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua |
| Proadi | Programa de Desenvolvimento Institucional do Sistema Único de Saúde |
| Prodav | Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro |
| Prodecine | Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro |
| Proinfra | Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual |
| QC | Questionário de consumo |
| SeAC | Serviço de Acesso Condicionado |
| Siaesp | Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo |
| Sindcine | Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual do Estado de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal |
| SUS | Sistema Único de Saúde |
| T1, T2 | Temporada 1, Temporada 2 |
| TDAH | Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade |

| | |
|-------|---|
| TIC | Tecnologias de Informação e Comunicação |
| TOD | Transtorno Opositor Desafiador |
| TV | Televisão |
| TVA | Televisão por Assinatura |
| UBS | Unidade Básica de Saúde |
| UFRGS | Universidade Federal do Rio Grande do Sul |
| UFRJ | Universidade Federal do Rio de Janeiro |
| UFV | Universidade Federal de Viçosa |

Símbolos e abreviações

| | |
|------|---------------------|
| etc. | <i>Et cetera</i> |
| h | Horas |
| K | Mil |
| Km | Quilômetro(s) |
| Mbps | Megabit por segundo |
| mil | Milhar |
| MM | Milhões |
| p. | Página |
| pp. | Páginas |
| % | Porcentagem |
| R\$ | Reais |
| tri | Trilhões |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 17 |
| 1.1 Escolha do tema, hipóteses e desenvolvimento da pesquisa..... | 17 |
| 1.2 Contexto histórico: a sociedade do espetáculo | 19 |
| 1.3 Organização dos capítulos..... | 22 |
| CAPÍTULO I..... | 24 |
| 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA..... | 24 |
| 2.1 Indústria Cultural..... | 28 |
| 2.2 Formação do gosto | 33 |
| 2.3 Sociedade do espetáculo | 40 |
| 2.4 O conceito de mediação | 42 |
| 2.4.1 <i>Os limites do conceito de mediação.....</i> | <i>48</i> |
| 2.5 Teoria do valor | 54 |
| 2.6 Fundamentos para uma análise de conteúdo | 57 |
| 3 METODOLOGIA..... | 65 |
| 3.1 Categoria transversal: classe social..... | 70 |
| 3.2 Protocolo metodológico do estudo das mediações..... | 72 |
| 3.3 Técnicas de coleta de informação | 73 |
| 3.3.1 <i>Questionário de Consumo.....</i> | <i>75</i> |
| 3.3.2 <i>Entrevistas.....</i> | <i>76</i> |
| 3.3.3 <i>Observação Online.....</i> | <i>78</i> |
| 3.3.4 <i>Análise de conteúdo</i> | <i>81</i> |
| 3.3.5 <i>Polo da produção.....</i> | <i>81</i> |
| 3.3.6 <i>Combinação de técnicas.....</i> | <i>82</i> |
| CAPÍTULO II..... | 84 |
| 4 DA LEI DO CABO À LEI DO SEAC: UMA ANÁLISE DA ECONOMIA POLÍTICA DA TV POR ASSINATURA NO BRASIL..... | 84 |
| 4.1 Breve histórico da TV por assinatura no Brasil..... | 93 |
| 4.2 Lei do SeAC: uma política para indução da indústria audiovisual brasileira | 98 |
| 4.2.1 <i>Dados sobre o impacto da Lei do SeAC na indústria audiovisual brasileira.....</i> | <i>107</i> |
| CAPÍTULO III | 128 |
| 5 UNIDADE BÁSICA: UM ESTUDO SOBRE MEDIAÇÕES E ENGAJAMENTO EM PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NACIONAL..... | 128 |
| 5.1 Metodologia de análise da série | 133 |
| 5.1.1 <i>Sujeitos da pesquisa entrevistados.....</i> | <i>134</i> |
| 5.1.1.1 <i>Polo de Produção.....</i> | <i>134</i> |
| 5.1.1.2 <i>Polo de Audiência: Pedro Daher</i> | <i>135</i> |
| 5.1.1.3 <i>Polo de Audiência: Bárbara Ravena.....</i> | <i>138</i> |
| 5.1.1.4 <i>Polo de Audiência: Walmir Penedo</i> | <i>140</i> |
| 5.1.1.5 <i>Polo de Audiência: Roberta Reis.....</i> | <i>144</i> |

| | |
|---|------------|
| <i>5.1.2 Intenções do polo de produção e mediações produzidas</i> | 147 |
| <i>5.1.3 Análise das cenas</i> | 207 |
| 5.1.3.1 Sequência de cenas 1..... | 207 |
| 5.1.3.2 Sequência de cenas 2..... | 208 |
| 5.1.3.3 Sequência de cenas 3..... | 211 |
| 5.1.3.4 Sequência de cenas 4..... | 213 |
| 5.1.3.5 Sequência de cenas 5..... | 217 |
| 5.1.3.6 Sequência de cenas 6..... | 220 |
| 5.1.3.7 Sequência de cenas 7..... | 222 |
| 5.1.3.8 Sequência de cenas 8..... | 225 |
| 5.1.3.9 Sequência de cenas 9..... | 226 |
| 5.1.3.10 Sequência de cenas 10..... | 228 |
| 5.1.3.11 Sequência de cenas 11..... | 230 |
| 5.1.3.12 Sequência de cenas 12..... | 231 |
| 5.1.3.13 Sequência de cenas 13..... | 236 |
| 5.1.3.14 Sequência de cenas 14..... | 238 |
| <i>5.1.4 Músicas</i> | 240 |
| <i>5.2 Quadros analíticos</i> | 241 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 245 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 251 |
| APÊNDICES | 263 |
| APÊNDICE I – Quadro: Seleção de CEQ por audiência – março/2019 | 263 |
| APÊNDICE II – Quadro: Séries brasileiras exibidas nos canais selecionados – 28 de novembro de 2020 | 264 |
| APÊNDICE III – Questionário de Consumo (QC) | 265 |
| APÊNDICE IV – Roteiro da Entrevista com Manoel Rangel | 273 |
| APÊNDICE V – Roteiro da Entrevista de Produção (EP) | 274 |
| APÊNDICE VI – Roteiro da Entrevista de História de Vida (EHV) | 276 |
| APÊNDICE VII – Roteiro da Entrevista de História de Vida Cultural (EHVC) | 277 |
| APÊNDICE VIII – Roteiro da Entrevista Videotécnica (EV) | 278 |

1 INTRODUÇÃO

A forma como os sujeitos interpretam os fenômenos mais corriqueiros de suas vidas e como reagem a cada um deles depende dos “óculos” com que enxergam o mundo, ou seja, de elementos históricos, culturais, ideológicos e subjetivos que constituem sua visão de mundo. Por este motivo o estudo no campo da Comunicação Social é tão caro ao entendimento da sociedade. Também por isso nos interessa compreender a relação da audiência com um produto cultural tão presente no cotidiano dos dias atuais como são as ficções seriadas ou, simplesmente, séries. O objetivo geral desta investigação é identificar mediações produzidas na relação entre público e programação da série nacional *Unidade Básica*, transmitida no *Universal Channel* a fim de atender às cotas de programação nacional instituídas pela lei 12.485/2011, e estabelecer a relação das mediações produzidas com as mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporadas da série.

A intenção de estabelecer essas cotas de programação nacional instituídas pela lei 12.485/2011 como objeto de pesquisa deve-se ao ineditismo desta legislação enquanto instrumento de proteção ao conteúdo nacional e de estabelecimento de uma política pública voltada ao desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira. Ademais, interessa-me estudar essa lei pela minha atuação política e social, marcada pela defesa de um projeto nacional para o Brasil, que me leva a querer entender se esse instrumento serve para consolidar um espaço para produções nacionais – e qual espaço é esse – dentro de uma programação povoada pelos grandes lançamentos de produtos culturais internacionais. Logo, os sujeitos desta pesquisa serão, por um lado, a audiência de uma série brasileira em canal de capital estrangeiro (*Unidade Básica*, no *Universal Channel*) e, por outro, produtores e gestores ligados à indústria audiovisual nacional.

1.1 Escolha do tema, hipóteses e desenvolvimento da pesquisa

A opção pelo estudo de ficção seriada parte de uma percepção sobre formas de produção e circulação de séries de TV que vêm estabelecendo uma relação de consumo própria, considerando “a sofisticação das formas narrativas, o contexto tecnológico que permite uma ampla circulação digital (online ou não) e os novos modos de consumo, participação e crítica textual” (SILVA, 2014, p. 241). O autor argumenta que, para além das comunidades de fãs, a forma de circulação e as mediações produzidas indicam a formação de um repertório histórico em torno das séries, uma relação com os conteúdos que extrapola

fronteiras nacionais e constitui uma cultura, não apenas em torno de uma série ou um universo de personagens específico, mas uma *cultura das séries*. A avaliação de elementos indicativos de mudanças de comportamento da audiência que estejam em curso e que possam ser identificadas com este processo de estabelecimento de uma cultura das séries é um dos objetivos específicos desta pesquisa.

Em termos de contribuição ao Campo da Comunicação, pretende-se aqui desenvolver um estudo de Economia Política da Comunicação que não se restringe ao polo da produção, mas busca uma análise cujo intuito é trabalhar com o circuito inteiro do processo comunicativo, analisando aspectos da produção, bem como o processo de produção de sentido que ocorre quando a audiência interage com a programação, e as mediações resultantes deste conjunto. Ainda, o presente trabalho de pesquisa avança no sentido de realizar uma pesquisa empírica utilizando o conceito de mediação trabalhado por Martin-Barbero (2015) e atualizado por outros pesquisadores (OROZCO, 1994; RONSINI, 2010; RINCÓN; JACKS; SCHMITZ; WOTTRICH, 2019). Há poucos estudos nesse sentido, tendo sido tomados como referência os trabalhos de Lopes, Borelli e Resende (2002) e a pesquisa de Pereira (2020).

Partindo deste debate, o objetivo desta investigação é identificar mediações produzidas na relação entre público e programação da série nacional *Unidade Básica*, transmitida no *Universal Channel* a fim de atender às cotas de programação nacional instituídas pela lei 12.485/2011, e estabelecer a relação das mediações produzidas com as mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporadas da série. Acreditamos que a relevância social deste estudo está em contribuir para que se percebam as possibilidades de desenvolvimento de políticas a respeito do conteúdo nacional em diferentes mídias, considerando o grau de desenvolvimento da convergência midiática e os novos modelos de negócio que passam a ser explorados a partir do Vídeo por Demanda (VoD).

Para que se possa cumprir tal propósito, estabelecemos os seguintes objetivos específicos: 1) Debater os impactos da lei 12.485/2011 no mercado audiovisual brasileiro; 2) aferir elementos indicativos da constituição de uma cultura das séries nesta audiência.

Partimos das seguintes hipóteses: H1) As mediações produzidas em torno da série *Unidade Básica* promovem entendimentos sobre a programação transmitida que impactam nas decisões do polo de produção ao preparar novas temporadas, estabelecendo interlocução entre os polos de produção e de audiência – ainda que de forma assimétrica; H2) As programadoras, os canais e as distribuidoras de conteúdos passam a desenvolver estratégias de mercado para convergir com as exigências da lei 12.485/2011 a partir do momento em que ela se consolida, fazendo da obrigatoriedade de ter programação brasileira em seus canais uma

oportunidade para consolidar público na América Latina; H3) Ao tomar contato com uma maior variedade e oferta de programação de ficção seriada brasileira, o público tende a se identificar com esta programação, seja pela familiaridade com os atores e atrizes ou com as paisagens, pelo jeito de falar e agir dos personagens ou outros elementos da cultura que dizem respeito a aspectos nacionais.

1.2 Contexto histórico: a sociedade do espetáculo

O avanço das forças produtivas, das tecnologias voltadas ao aumento do acúmulo de capital e as relações sociais que tais processos engendram, constituíram o que Guy Debord (2017) denomina *Sociedade do Espetáculo*, conceito que expressa a sociedade contemporânea, em que as imagens passam a ser a mediação determinante das relações sociais. O princípio do espetáculo é a atitude contemplativa dos sujeitos diante da vida social, que funciona de forma autônoma, com leis próprias naturalizadas – especialmente as leis econômicas, dado que o espetáculo expressa a vitória da categoria da economia enquanto tal, no interior da sociedade.

A partir de Karl Marx e George Lukács, Anselm Jappe (1999) analisa a obra de Debord, entendendo o espetáculo como uma forma particular de fetichismo, o que enseja o atualíssimo debate realizado por Naomi Klein (2003) sobre marcas globais como signos de distinção social e a pesquisa de Isleide Fontenelle (2006) sobre a fetichização do fetiche, fenômenos que marcam uma nova fase da acumulação capitalista, à qual Marcos Dantas (2013) denomina capital-informação.

Como parte de uma reorganização do capitalismo, é possível chegarmos ao desenvolvimento da televisão paga, sendo cada vez mais integrada aos demais meios, oferecendo programas segmentados, de acordo com as condições culturais e sociais de cada grupo. Essa lógica fragmentada, especializada, que abrange tanto a dimensão do trabalho quanto da subjetividade contemporânea, atende a novos gostos da audiência, diante de “novas condições ‘pós-fordistas’ de uma sociedade capitalista que, já o percebera há mais tempo Debord (1997), gira em torno do *espetáculo*” (DANTAS, 2007, p. 72, grifo do original). Além de ser um novo modelo de produção e de entretenimento audiovisual, adaptada ao espetáculo, a TV paga estabelece também um novo sistema de agenciamento de trabalho e geração de valor.

Os fatores sociais e culturais próprios do capital-informação e que movem a sociedade espetacular vão, aos poucos, abrindo espaço para os modelos não

lineares de comunicação audiovisual. As grades de programação generalistas que dominaram por décadas o mercado televisivo passam a dar espaço a programações cada vez mais segmentadas, com ênfase inicialmente nos canais de nicho, explorados pela TV por assinatura, e depois nos programas isolados, modelos de exploração sob demanda (DANTAS; MOURA; RAULINO; ORMAY, 2022).

Em uma sociedade como a contemporânea, em que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 2017, p. 37), a Indústria Cultural (ADORNO, 1986) permanece tendo papel central, entretanto, adquire características diferentes do conceito clássico que se relacionava ao modo de produção fordista. Hesmondhalgh (2013) faz referência, inclusive, ao termo Indústrias Culturais, no plural, por compreender que o termo no singular passa a ideia de um campo unificado, enquanto o plural indicaria melhor a diversidade e complexidade do campo, que no capitalismo contemporâneo se caracteriza por oligopólios ou corporações que organizam o processo de produção cultural que circula massivamente.

Uma outra maneira de entender a distinção entre a forma plural ou singular remete ao nível de abstração da abordagem, ou seja, o fato de haver vários capitais particulares não invalida a noção universal de capital. Por este motivo, escolhemos utilizar o termo no singular nesta tese.

David Harvey (2008) explica como os meios de comunicação de massa, e a própria concepção de uma cultura de massa, foram fundamentais à formação do tipo de trabalhador, do novo tipo de homem adequado ao fordismo, processo produtivo que se estabelecia nos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940. Embora a função do cinema, da radiodifusão, da indústria fonográfica e da indústria eletroeletrônica¹ vá mudando ao longo do tempo, a Indústria Cultural terá papel importante na constituição de indivíduos adequados ao modo de acumulação flexível, como define o autor, bem como à transição para o capital-informação.

A implementação de novas tecnologias, que cumprem papel na renovação e atualização do capitalismo, abre janelas de oportunidades para disputar os rumos do desenvolvimento nos países, a partir das opções a serem feitas em relação a elas, que impactam na produção de mercadorias, incluindo aquelas inovações ligadas aos transportes e comunicações, que constituem peças-chave no processo de aceleração do tempo de rotação do capital (MARX, 2011; DANTAS, 2013). Como afirma Rosenberg, a ciência não é exógena à economia, pelo contrário:

¹ A indústria eletroeletrônica se caracteriza pela produção de mercadorias que unem os conhecimentos de eletricidade e eletrônica. Tal setor abrange diversos segmentos, como materiais elétricos, mecatrônica, informática, telecomunicações, entre outros (SENAI, 2018).

As sociedades industrializadas criaram um vasto domínio tecnológico muito estritamente moldado por necessidades e incentivos econômicos. Esse domínio tecnológico, por seu turno, proporciona numerosos meios pelos quais a vida cotidiana se tornou extremamente ligada à ciência. Esse domínio define as direções que prometem grandes retornos financeiros e fornece muitos problemas e observações empíricas que estimulam o pensamento científico criativo (ROSENBERG, 2006, p. 240-241).

Ao analisar as condições econômicas e políticas que levaram à introdução da TV digital no mundo, Dantas (2007, p. 47) explica que “os meios (ou, do latim, os média) foram desenvolvidos tecnológica, empresarial e político-juridicamente para atender ao processo de valorização e acumulação do capital”. Dantas (2007) expõe a disputa política e econômica entre nações, centralizada na tríade EUA-Europa-Japão, em torno do padrão tecnológico da TV Digital como um momento de atualização e renovação do próprio capitalismo em crise (neste momento, a referência era sobretudo à crise do Petróleo, de 1973/1974). Visando a redução do tempo de rotação do capital por meio do desenvolvimento dos transportes e meios de comunicação de massa, a indústria eletroeletrônica ganhou forte visibilidade nas décadas de 1980 e 1990, sendo prioridade desses países em suas buscas por assumir posição de liderança em um período de crise do capitalismo. Um fator importante neste sentido é a participação dos Estados no financiamento e defesa da política tecnológica de cada nação. Os Estados Unidos tiveram papel determinante: por meio da indústria cinematográfica, em conjunto com a tecnologia estadunidense de alta qualidade no consumo de massas, o país teve papel decisório nos rumos da radiodifusão neste período.

Tal corrida tecnológica, que passa pelo avanço da telefonia celular e pelo modelo de TV por assinatura para atender aos “novos gostos” da audiência – de uma sociedade pós-fordista, marcada pelo espetáculo – tem na indústria eletroeletrônica o lócus do desenvolvimento tecnológico. Com isso, torna-se necessária uma reestruturação dos radiodifusores, que passam a ser desafiados a se tornarem empresas de comunicação multimeios e prestadoras de novos serviços, caso queiram sobreviver enquanto corporações aos avanços do capitalismo em curso. Em um espectro mais geral, a virada do século XX para o XXI é marcada pelo domínio das indústrias e tecnologias de informação e comunicação, da biotecnologia e das indústrias culturais e “criativas”. Assim, as empresas e os Estados Nacionais se veem diante da necessidade de reinventar o mercado do entretenimento cultural e revitalizar todo o ciclo de acumulação do capital (DANTAS, 2007).

Embora já haja quase 30 anos de implementação no Brasil, desde a primeira tecnologia (cabos coaxiais), a TV por assinatura também abriu essa possibilidade de disputa de rumos por meio de políticas, regulamentações e outros instrumentos. Neste contexto, há

uma medida interessante relacionada à TV por assinatura: a política estabelecida em torno da lei 12.485/2011, a qual apresenta uma perspectiva de defesa da produção de conteúdo nacional que jogou papel no aquecimento da indústria audiovisual brasileira, e pode ser uma referência importante para pensar políticas que disputem os rumos do *streaming* e plataformas de internet de maneira geral, disputa esta que estaria no centro do desenvolvimento do capitalismo contemporâneo.

1.3 Organização dos capítulos

Para atender aos objetivos propostos e assim responder às hipóteses, a presente investigação será apresentada em três capítulos além desta Introdução. O capítulo I constitui a fundamentação teórico-metodológica, onde será debatido o papel da cultura de massa, da Indústria Cultural – a partir de ADORNO, 1986; BOLAÑO, 2000; BOLAÑO, 1986; MARTÍN-BARBERO, 2015; HESMOLDHALGH, 2002; ZUIN, 2001 – e dos meios de comunicação de massa na disputa de hegemonia cultural internacional e sua relação com a produção nacional (cultural e material), bem como na formação do gosto e na construção do sujeito para o consumo (BAUMAN, 1998; 2008; BOLAÑO; BRITTOS, 2004; BOURDIEU, 2007; CANCLINI, 2010; HARVEY, 2008; JAMESON, 1995; JAMBEIRO; LIPOVETSKY, 2009; SCHNEIDER, 2011; 2015).

Entretanto, para entender o sujeito contemporâneo, é primordial compreender as transformações ocorridas no modo de produção. Assim, será realizado um debate sobre a proposição de que o mundo contemporâneo se apresenta como Sociedade do Espetáculo (DEBORD, 2017; JAPPE, 1999; 2006), a fim de compreender as relações sociais contemporâneas e a própria formação da subjetividade engendrada pelas transformações no modo de produção capitalista. Neste contexto, serão apresentados estudos sobre a atualização/revitalização do capitalismo “pós-fordista” (HARVEY, 2008) com base em inovações tecnológicas na indústria eletroeletrônica, bem como o funcionamento do modo de acumulação do capital atual, denominado capital-informação, ou seja, o processo de evolução da produção fabril para a produção material sígnica (DANTAS, 2007; DANTAS, 2013). Amalgamando o conjunto desta discussão, será debatido, ainda, o conceito de mediação cultural, central à construção teórico-metodológica da presente investigação. Também será descrita a metodologia de análise (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002; MARTÍN-BARBERO, 2015; MARTINS, 2019; OROZCO, 1994; PEDRO-CARAÑANA, 2021;

RONSINI, 2010; SERRANO, 2008; SIGNATES, 2003; THOMPSON, 1981; 1987; 2001; WILLIAMS, 1979; 2016).

No capítulo II será apresentado um breve histórico da TV por assinatura no Brasil, considerando as políticas e regulamentações debatidas e/ou implementadas, os atores interessados e setores em disputa. Em especial, será apresentado o contexto de debate e aprovação da lei 12.485/2011, pontuando seus avanços e limites em termos de promoção do conteúdo nacional, bem como seu impacto na indústria audiovisual brasileira.

O capítulo III será dedicado à análise da relação de integrantes da audiência da série *Unidade Básica* com os episódios, a fim de atender ao objetivo geral desta pesquisa.

CAPÍTULO I

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Um dos fundamentos de qualquer escola filosófica é a relação entre sujeito e objeto. Uma diferenciação bastante útil entre correntes teóricas a partir de diferentes concepções sobre a relação entre sujeito e objeto é desenvolvida por Lucien Sfez (2001), que diferencia duas concepções que se estabelecem como troncos das diversas teorias do campo: comunicação representativa e expressiva. Este autor afirma que para as teorias da comunicação representativa:

A comunicação distingue um emissor e um receptor ligados por um canal: tripartição que reencontramos na teoria clássica da representação, que distingue o mundo objetivo a representar e o mundo efetivamente representado, ligados por um mediador. Em ambos os casos são concedidos poderes consideráveis à cadeia intermediária, mediadora, representante legal, mediática (SFEZ, 1991, p. 25).

A metáfora é a máquina e o modo de operação descrito é de causa e efeito (causalidade linear), exemplificada por uma bola de bilhar que é impulsionada por uma força (emissor) por uma superfície (canal) em direção a um objetivo (atingir o receptor), podendo ser desviada por elementos adversos (ruídos). Assim, tais teorias embasam os estudos funcionalistas sobre os efeitos da televisão sobre o público desenvolvidas na década de 1940 nos Estados Unidos, por exemplo. É também o esteio da teoria shannoniana, a teoria matemática da comunicação, que propõe o esquema clássico de emissor, receptor, canal e ruído. Tal concepção tem por base a separação entre sujeito e objeto: “a realidade é objectiva e universal, exterior ao sujeito que a representa” (SFEZ, 1991, p. 62). Assim, a insuficiência de tais teorias para dar conta dos processos comunicacionais reside nas concepções que as fundamentam, que não compreendem o sujeito como parte do ambiente ou da realidade em que vive, mas como um sujeito observador que percebe a realidade dada (portanto, sem perspectiva histórica).

Já as teorias da comunicação expressiva têm por metáfora o organismo. Anthony Wilden (2001) explica que os organismos humanos são sistemas abertos e complexos. Por este motivo, possuem inclusive capacidade de aprendizado e adaptação diante de possíveis ruídos que possam interferir nos seus processos metabólicos produção e reprodução da vida. De forma que os seres humanos e as sociedades humanas possuem capacidade de aprendizado e adaptação, ou seja, a possibilidade de transformação de ruídos em informações, de

elementos que perturbam a comunicação (ruídos) em novidades a serem tratadas pelo sistema (informações). Partilham dessa concepção de comunicação as elaborações de Bateson (Escola de Palo Alto), as proposições de Atlan, dentre outras contribuições.

Quanto às relações entre sujeito e objeto e o papel da comunicação, resume Sfez (1991, p. 100): “a comunicação é inserção de um sujeito complexo num ambiente ele próprio complexo. O sujeito faz parte do meio ambiente e o meio ambiente faz parte do sujeito. Causalidade circular”. Assim, não há separação rígida entre sujeito e objeto, ambos compõem um par dialético em que nenhum dos dois perdeu completamente a identidade, mas praticam trocas e intercâmbios incessantes, e a comunicação está justamente nessas trocas e intercâmbios. Não há um sujeito que apreende a realidade objetiva do mundo e dela produz representações, mas sim um sujeito que faz parte da totalidade e com ela se comunica, construindo a si próprio e à realidade à medida que o faz. Nas palavras de Thompson (1998, p. 45), “ao interpretar as formas simbólicas, os indivíduos as incorporam na própria compreensão que têm de si mesmos e dos outros. Eles as usam como veículos para reflexão e auto-reflexão, como base para refletirem sobre si mesmos, os outros e o mundo a que pertencem”.

Para Anthony Wilden (2001), assim como para Sfez (1991), há níveis de hierarquia presentes na totalidade, que Wilden classifica como “tipos lógicos”. Tal perspectiva pode ser encontrada também no pensamento de Lukács (2003) ao postular que toda totalidade é constituída de totalidades subordinadas a ela, a qual, por sua vez, é sobredeterminada pelas totalidades de complexidade maior.

Para Wilden (2001), cada sistema possui fronteiras, mas ao contrário de uma visão que se possa ter de fronteiras como barreiras ou lugar de fechamento/isolamento, as fronteiras são justamente os pontos de contato, o lugar onde ocorrem intercâmbios, onde ocorre a comunicação, seja entre sistemas presentes no mesmo tipo lógico, ou mesmo em diferentes ordens ou níveis. Se considerarmos o planeta Terra, a ordem inorgânica constituiria o tipo lógico superior, que realiza trocas de informação incessantes com os sistemas que o habitam, estejam eles na ordem ecológica, imediatamente inferior hierarquicamente, na ordem dos meios de produção ou das relações sociais de produção, por exemplo – a totalidade abarca todas as ordens, níveis, tipos lógicos e sistemas. A comunicação entre sistemas ocorre como condição necessária à sobrevivência, ou seja, cada sistema identifica e interpreta signos, promove trocas de informação e energias necessárias à sua perpetuação, adaptando-se e operando alterações quando necessário, diante de ruídos ou de novas informações que podem

até mesmo resultar em alterações estruturais no sistema (sejam elas evoluções ou revoluções), realizando seu sentido teleonômico.

Quanto a essa troca de informações – a comunicação –, Wilden (2001) recupera Peirce para alertar que ela ocorre necessariamente mediada por uma “tercidade”, como, por exemplo, um código, que “mediatiza as relações entre os emissores-receptores que o utilizam para atingir os seus próprios objetivos” (WILDEN, 2001, p. 175). Os códigos, portanto, constituem um tipo lógico superior às mensagens, dado que estas devem estar contidas naquele.

Aqui cabe uma consideração: ao assumir a perspectiva da comunicação expressiva (Sfez, 1991), bem como as referidas relações dialéticas entre sujeito e objeto, não é possível conceber a existência de um emissor que se opõe a um receptor, pois tal dicotomia não expressa a fundamentação apresentada. A este respeito, afirma Dantas (2018, p. 155): “Não importa assim a fase do processo comunicacional em que se encontrem seus polos ‘emirec’, eventualmente em atitude mais receptiva ou mais emissora, pois ambos estão a efetuar trabalho semiótico”. Assim, utiliza-se neste trabalho o termo “emissor-receptor” proposto por Wilden (2001).

De acordo com Wilden (2001, p. 108), “a comunicação começa em qualquer lugar, mediatiza todas as relações humanas e, mesmo que implique necessariamente um objetivo qualquer, não tem fim”. Dessa maneira, comunicar-se não é uma opção, mas uma condição dada de sobrevivência do sistema. Ainda que seja uma condição dada, a prática da comunicação, ou seja, as atividades e percursos individuais, não são determinados, nem tampouco expressões de “livre arbítrio”, mas sim percursos limitados por vínculos interrelacionados:

Tal como na linguagem – onde qualquer escolha do código (por exemplo, “eu”) limita a escolha sucessiva da mensagem (será provavelmente uma frase com o verbo na primeira pessoa) –, cada escolha precedente orientada pelos objetivos vincula a gama de flexibilidade dentro da qual poderão ser feitas as escolhas futuras até que, por fim, apenas poucos resultados serão possíveis (WILDEN, 2001, p. 155)

Além dos limites impostos pelos próprios códigos selecionados para uma determinada comunicação, as escolhas feitas por cada emissor-receptor estão restritas ao que Wilden chama de “liberdade semiótica”, ou seja, são as opções possíveis considerando – além dos códigos e dos limites do sistema em si – a ideologia e a ideoestrutura em que os sistemas interagem. Ideoestrutura diz respeito ao conjunto de informações transmitidas pela experiência coletiva, histórica, que molda a forma de funcionamento de uma sociedade; trata-

se do sistema de valores socioeconômicos, mas difere da ideologia pela sua forma: “noutras sociedades, por exemplo, é possível encontrá-la representada no modo como a topografia de uma aldeia ao mesmo tempo ensina e recorda aos habitantes as relações de parentesco e econômicas” (WILDEN, 2001, p. 114). Na sociedade ocidental contemporânea, pode-se pensar na posição do professor em sala de aula, que ao mesmo tempo que ensina, está em um lugar de autoridade, de forma que seu discurso tende a ser interpretado pelos estudantes com uma valoração maior do que aquilo que é dito por um eventual colega de sala, por exemplo. A fala do professor tem peso institucional e parte de um sujeito que, ao menos supostamente, tem vasto conhecimento sobre o assunto que aborda em aula. Podemos pensar, ainda, na infinidade de informações que são introjetadas, nem sempre de forma consciente, sobre a forma como se estrutura o tráfego nas cidades, os ritos em instituições religiosas etc. Ou seja, um código é compreendido por quem dele participa, mas não necessariamente reconhecido (consciente ou inconscientemente). Assim, a comunicação não se limita a trocas conscientes de informações

(...) mesmo ampliada a ponto de incluir a comunicação não verbal e a comunicação inconsciente, a relação de comunicação entre os seres humanos será a maior parte implícita ou explicitamente limitada às mensagens trocadas entre “dois ou mais” sujeitos reais ou presentes. O primeiro problema decorrente desta definição comum é que ela não deixa espaço para a codificação e a mediação dos discursos quer verbais quer não verbais. Segundo este ponto de vista, permanece inexplicável que os seres humanos comuniquem continuamente com um omnipresente “outro”, ou com fantasias e imagens relativas a “outros” reais. É igualmente inexplicável que muitas mensagens sejam mediadas por pessoas que não estão presentes, ou pelas estruturas informativas e pelos códigos das relações existentes na sociedade em geral (WILDEN, 2001, p. 123).

Com base nessa concepção, é possível compreender a relação de audiências com uma determinada programação a partir de uma perspectiva ampla, que não encontra processos deterministas de dominação ou manipulação, nem tampouco ignora o papel da ideologia – e da ideoestrutura – nos processos constantes de mediação da comunicação do indivíduo (organismo, sistema aberto) com o ambiente (sistema aberto). Para melhor identificar os processos de mediação nessa relação específica (processo de comunicação que resulta na interpretação e compreensão de uma determinada programação televisiva), propõe-se nesta investigação tratar a cultura como um tipo lógico superior aos códigos, linguagens e formatos estéticos.

Parte-se, nesta investigação, da perspectiva dialética conforme Lukács (2003), Lucien Sfez (1991) e Wilden (2001): na medida em que a mente incorpora o objeto, está-se exercitando um ato no gerúndio, está-se objetivando-a (a mente). Ao mesmo tempo, está-se

passando a conhecer aquele objeto separado da mente conforme ela pode conhecê-lo, então o sujeito está subjetivando o objeto. Em uma perspectiva dialética, esse processo vai levar, em um determinado momento, a uma identidade sujeito/objeto, porque este está completamente incorporado à mente, e a mente, por sua vez, incorporou-se naquele – porque o objeto, então, já é o objeto que mente pôde tratar. É possível dizer nesse momento que a mente está objetivada².

Dessa maneira, compreendemos os produtos da indústria cultural não como objetos a serem consumidos e interpretados pelos sujeitos simplesmente, mas efetivamente como mente objetivada em um produto, pois houve um trabalho mental de produção dos conteúdos oferecidos. O indivíduo que constitui o público, por sua vez, possui um corpo que, para fazer o processo de objetivação do real (que neste caso significa produzir sentidos a partir da interação com os produtos da indústria cultural), precisa comer, beber. Então o indivíduo que compõe a audiência, quando chega ao contato com o meio técnico com a sua vitalidade, com a sua capacidade interpretativa, sua capacidade de estabelecer essa relação mente/objeto, como ele é conhecimento acumulado, alimentação ingerida, ele é um trabalho objetivado.

2.1 Indústria Cultural

Na virada do século XIX para o XX, novas formas de produção da cultura se estabeleceram nos países ocidentais, caracterizadas pela produção em escala industrial e geralmente voltada para o lucro. Tal fenômeno, consequência da lógica fordista estabelecida como resposta à necessidade de aumento da produção de mercadorias para permitir a expansão do capital, que se estabelecia e consolidava como modelo hegemônico do desenvolvimento das forças produtivas no Ocidente, possibilitou novas formas de expressão cultural e promoveu relações sociais e culturais inteiramente novas.

A essa produção cultural em escala industrial e suas implicações nas relações humanas, a Escola de Frankfurt chamou de Indústria Cultural, marcada pela repetição no âmbito do lazer – ou do entretenimento – da lógica de trabalho fordista, repetitiva e com pouca exigência mental. Marcada pela padronização e pela reprodutibilidade, a Indústria Cultural oferece referências aos indivíduos em um mundo em que o tempo e o espaço se encurtam devido ao avanço do capitalismo e seu investimento nas tecnologias de comunicação e transporte. São introduzidas novidades no cotidiano das pessoas em termos de

² Caio Prado Junior, em *Dialética do Conhecimento*, faz uma exposição bastante rica desse processo.

aparelhos e máquinas voltadas às mais diversas finalidades (eletrodomésticos, artefatos de entretenimento, ferramentas de uso profissional etc.) ao mesmo tempo em que há uma aceleração dos mais diversos processos (econômicos, sociais, políticos etc.), uma vez que o desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte favorecem o encurtamento do tempo de produção e circulação de mercadorias, tendo impacto nas atividades e relações sociais e de trabalho. Tais referências e a ocupação do tempo livre do trabalhador com um entretenimento que não leva à reflexão, cumprem papel desarticulador de possíveis revoltas contra o sistema capitalista, restando como última trincheira uma remota possibilidade de resistência. Assim, a Escola de Frankfurt evidencia a mercantilização da cultura, por meio de um processo de padronização dos produtos culturais e com apoio na passividade resultante da alienação dos consumidores, reforçada pela publicidade e pela mídia.

De acordo com Hesmondhalgh (2013), as indústrias culturais se desenvolvem no pós-Segunda Guerra e se caracterizam por uma complexa profissionalização na produção cultural operada por grandes corporações atuantes no setor. Destaca, ainda, transformações na produção e no consumo cultural a partir do avanço do capitalismo e o estabelecimento de novos padrões tecnológicos: a produção de cultura passa a ser concentrada em oligopólios ou em grandes corporações (as chamadas *majors*). Tal conceito atualiza a noção de IC, trazendo-o ao contexto de atuação de empresas transnacionais oligopolizadas, o que condiz com o cenário presente da Divisão Internacional do Trabalho e com as relações reproduzidas no setor econômico em análise neste trabalho, qual seja, o das telecomunicações.

A produção cultural, ou seja, a produção de entretenimento, informação e conhecimento, constitui o que Dantas (2011) classifica como produção material *sígnica*. Esta produção ocorre em um contexto em que o funcionamento das indústrias culturais, que se caracterizam hodiernamente pela constituição de oligopólios e grandes corporações os quais organizam o trabalho de produção cultural para circulação em massa, atende à demanda de uma sociedade que se baseia no consumo e no espetáculo ao entregar produtos culturais que se constituem em imagens mediadoras das relações entre as pessoas.

Longe de ser pacífico, inclusive sendo considerado por muitos superado, utiliza-se nesta investigação o termo indústria cultural para fazer referência a indústrias como a cinematográfica, a fonográfica, a radiodifusora, a literária, a da moda, da arte; ou seja, para fazer referência à produção dos bens ou produtos culturais no sentido mais clássico de tais termos. Embora a perspectiva de Hesmondhalgh (2013) atualize o debate ao apresentar a configuração de oligopólios e conglomerados que caracterizam tais indústrias atualmente, não será utilizado o termo “indústrias culturais” no plural, como este autor propõe, em função da

compreensão de que toda a produção da sociedade contemporânea – assim como em todas as sociedades – é cultural, afinal, “a mercadoria, antes de ser produto de relações econômicas, é produto de relações culturais e só pode cumprir as funções econômicas que cumpre porque antes cumpre funções culturais” (DANTAS, 2018, p. 141). Embora encontre limites e contradições importantes, o conceito de indústria cultural remete de forma mais direta ao tipo de produção ao qual se pretende referir.

Agregue-se a essas elaborações a contribuição de César Bolaño (1986), que explicita o papel da Indústria Cultural no capitalismo contemporâneo e seu papel no Brasil.

[...] a característica mais evidente e mais importante da Indústria Cultural é o fato de ocupar uma dupla posição dentro do sistema capitalista. Ou seja, como empresas capitalistas na mais estrita acepção do termo, não há nada que distinga os oligopólios culturais de quaisquer outros oligopólios. Mas essas empresas têm também um papel ideológico que pode adquirir importância crucial numa situação em que os "aparelhos" tradicionais, têm um poder de penetração limitado. No caso do Brasil, por exemplo, vários autores têm lembrado que a televisão é (ao lado do rádio) elemento fundamental no processo de socialização dos indivíduos, já que a escola e o sistema tradicional de ensino sofrem de uma incapacidade crônica (BOLAÑO, 1986, pp. 5-6).

Bolaño situa a constituição de uma Indústria Cultural propriamente dita no Brasil a partir da formação de um mercado de televisão oligopólico no final dos anos 1960 e início da década de 1970 – até então este mercado era relativamente competitivo, como avalia o autor. "Informação e Cultura são mercadorias cuja produção passa a ser um ramo que atrai os grandes capitais e se estrutura na forma moderna de oligopólio. Fundamental para este avanço será a implantação de um Sistema Nacional de Telecomunicações" (BOLAÑO, 1986, p. 3).

Feitas essas considerações, o conceito de indústria cultural será fundamental a esta pesquisa, à medida em que debate a padronização da produção cultural transformada em mercadoria. Como se trata a TV por assinatura de um negócio cujos produtos são exatamente filmes, séries, shows musicais, espetáculos esportivos e outros produtos da indústria audiovisual, esta discussão embasará o debate sobre formatos de série que constituirá parte da análise da relação da audiência com a programação na presente investigação. Entretanto, a padronização – uma das características da produção moderna, reforçada pela indústria cultural, que estabelece o acesso que os indivíduos terão a determinados tipos de produtos e influencia inclusive na formação do gosto da audiência – não deve ser encarada como um processo engessado e absoluto, afinal, como destaca Hal Foster (2014, p. 195), “na Nova Ordem Mundial, a diferença também é um objeto de consumo”. Assim, a lógica de padronização da produção articula-se com a de segmentação da audiência e com a de

diferenciação social pelo consumo, de forma que há produções “exclusivas” ou “únicas”. Assim, ainda que haja variações, a perspectiva crítica ou produções disruptivas em geral se estabelecem à margem da indústria cultural, pois “nesse reinado de clichês, tudo que possa vir a público já se encontra tão profundamente demarcado que nada pode surgir sem exhibir de antemão os traços e os comportamentos demarcados pelo ‘gosto popular’” (ZUIN, 2001, p. 12).

Mesmo diante das inovações tecnológicas que permitem a difusão de produções culturais independentes, por um custo relativamente baixo e até mesmo a circulação de produções caseiras, o poder de agendamento das instâncias que compõem a chamada indústria cultural não só continuam a exercer poder assimétrico em relação a tais produções, como renova suas formas de se apropriar de tais conteúdos, configurando-se no que Schneider (2011) denomina “Indústria Cultural Turbinada”:

Por indústria cultural “turbinada” entendemos seu estágio atual, monopolista e de convergência tecnológica. A indústria cultural, outrora secundária diante da indústria siderúrgica, petroquímica, elétrica etc., conforme destacaram Adorno e Horkheimer (1985), adquiriu ao longo do século XX uma crescente importância econômica, tendo, hoje, atingido o estágio monopolista a que se refere Lenin em relação aos empreendimentos capitalistas em geral (SCHNEIDER, 2011, p. 5, nota de rodapé 7).

Schneider (2011, p. 11) explica que sua crítica à atuação da Indústria Cultural Turbinada na formação de um "gosto social de contornos nitidamente fetichistas" de maneira alguma redundava em moralismo ou sectarismo estético, mas, pelo contrário, diz respeito à defesa de uma "liberdade intersubjetiva possível" (SCHNEIDER, 2011, p. 11), dado que esse capitalismo “turbinado” contemporâneo exerce “um controle monopolista da maior parte de suas mais íntimas atividades sensoriais e cognitivas, bem como de suas referências intersubjetivas” (SCHNEIDER, 2011, p. 11). Como os modos de produção do gosto possuem relevância na disputa por mercados e/ou audiências, e considerando o papel da Indústria Cultural neste processo, julga-se importante agregar a este debate o elemento da soberania nacional e sua relação com a produção cultural circulante entre o povo brasileiro.

Cultura de massa não é equivalente a meios de comunicação de massa, como afirma Martín-Barbero (2015), promovendo uma ruptura com uma concepção muito corrente nas teorias da comunicação. Sua proposta é situar os meios no âmbito das mediações sociais, ou seja, estudá-los em um processo cultural que não se inicia nem se origina deles, mas onde os

meios desempenham um papel ideológico³. Historicamente, Martín-Barbero argumenta que é razoável falar em cultura de massa a partir da década de 1920, quando sua produção toma forma (ao menos como tendência) de mercado mundial, em que os Estados Unidos assumem uma autoconcedida “vocação imperial” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 197), lançando as bases do “estilo de vida” da sociedade de consumo, matéria-prima para o imaginário dos meios:

A relação entre cultura e meios de comunicação na América do Norte a que nos referimos aqui deve ser abordada através da articulação de dois planos: o daquilo que os meios reproduzem – um estilo de vida peculiar – e o daquilo que produzem – uma gramática de produção com que os meios *universalizam* um modo de viver. Ocidentalizada universalidade que no fundo é potencial econômico, invasão e controle dos demais mercados, mas também algo mais: deslocamento do eixo geopolítico da hegemonia de uma Europa enredada na impostura fascista para uma América do Norte como espaço de um vigoroso desenvolvimento democrático. A cultura de mediação de massa é forjada na tensão entre essas duas dinâmicas: a dos interesses econômicos de um capitalismo mais e mais monopolista, que se aproveita da presença débil e funcional do Estado, e a de uma poderosa sociedade civil que defende e amplia os limites da liberdade (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 199-200).

Não é à toa que Hollywood se tornou uma das indústrias mais potentes do globo. Ao reproduzir o *american way of life* nos cinemas e televisões, a cultura de massa de origem estadunidense produz uma gramática, uma referência sobre a maneira ideal de se viver, sobre o modo de vida a ser desejado e reproduzido – com todas as distorções, apropriações e subversões que a cultura popular é capaz de oferecer como resistência/releitura em cada localidade. Dessa forma, “o aburguesamento do imaginário cinematográfico corresponde a um aburguesamento da psicologia popular” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 204).

A mesma lógica se repete no caso da TV paga. Em uma pesquisa sobre a recepção de TV a cabo na cidade de Pelotas (RS), Brittos (2001) informa que os integrantes da amostra alegavam interesse pela programação em questão por lhes oferecer “contato com o mundo”, sendo este o principal motivo para assistirem televisão, e acrescenta que parte deles busca aprender um idioma estrangeiro via TV.

Tal relação com o conteúdo televisivo pode ser explicado pela elaboração de Thompson (1998, p. 156) sobre a “apropriação do material simbólico globalizado” que permitiria aos indivíduos distanciarem-se simbolicamente das condições de vida cotidiana: “os indivíduos podem conceber, ainda que parcialmente, maneiras de viver e condições de

³ Considerando tanto o papel dos meios de comunicação de massa como sistema ideológico constituído, quanto o papel dos veículos no cotidiano das pessoas, onde participam da construção do que Bakhtin (2006, p. 123) denomina *ideologia do cotidiano*: “a totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana”.

vida totalmente diferentes das que eles experimentam no dia a dia. Podem ter alguma concepção de regiões do mundo muito distantes de seus próprios contextos geográficos” (THOMPSON, 1998, p. 156).

Milanesi (1978), em um estudo sobre a chegada da televisão em uma cidade do interior de São Paulo (Ibitinga), faz uma detalhada análise sobre a mudança de hábitos culturais diversos na cidade, como a redução de atividades comunitárias – organização de festas e mesmo visitas a casas de conhecidos – em função do processo de urbanização, de modernização capitalista, que inclui a inserção desta nova tecnologia, que absorve tempo dos cidadãos dedicado ao entretenimento fornecido pelo aparelho. Suas conclusões corroboram a análise de Thompson (1998), ao afirmar que

o desejo de consumo estimulado em Ibitinga é o mesmo desejo do paulistano ou de qualquer habitante de uma área abrangida pelas redes de TV. E que pode ser o desejo de cidadãos de quaisquer países capitalistas que tenham os seus meios de comunicação mantidos pelos produtores de bens materiais (MILANESI, 1978, p. 183).

Este processo de urbanização do rural analisado por Milanesi (1978) oferece um vislumbre de um processo profundo de transformação cultural ocorrido com o desenvolvimento do capitalismo no Brasil na década de 1970. O autor inclusive caracteriza a ação da TV na bucólica Ibitinga como “violenta” (MILANESI, 1978, p. 214) e tece considerações sobre o papel da radiodifusão na formação do gosto do público, discussão que será desenvolvida a seguir.

2.2 Formação do gosto

A partir da concepção de que a estrutura social é um sistema hierarquizado, que perpetua diferenças entre classes sociais, Bourdieu (2007) afirma que o gosto, as preferências estéticas do indivíduo, são fruto de construções sociais. Para o autor, o gosto cultural relaciona-se com o capital cultural incorporado pela educação recebida em duas instituições: a família e a escola. Esta dimensão do *habitus* de cada indivíduo constituiria uma predisposição a gostar de determinados produtos culturais, consagrados ou não pela cultura culta. Trata-se, portanto, de uma propensão desenvolvida em cada indivíduo, incorporada, e que supõe uma interiorização, bem como a identificação com certas informações e saberes; um capital, enfim, em uma versão simbólica, fruto de um trabalho de assimilação. Assim, o gosto, que é a faculdade de julgar os valores estéticos de maneira imediata e intuitiva, é uma escolha forçada pelas condições de existência (BOURDIEU, 2007).

Também partindo de Bourdieu, além de um conjunto de autores da tradição marxista, Schneider (2015, p. 291) expressa a contradição presente na construção cultural de um sujeito inserido em um contexto social:

O gosto é a síntese da contradição dialética entre cultura e desejo lacunar. Por quê? Porque, por um lado, é a cultura que constitui o sujeito, ao municiar o indivíduo biológico de um repertório estruturado e estruturante de valores positivos e negativos sobre as coisas, que antecedem sua experiência pessoal e, em grande medida, a orientam. É a cultura que determina, de antemão, o que é para ser gostado ou não. Por outro lado, é o conjunto das experiências singulares do sujeito que irá ou não corroborar essas determinações culturais, reforçando-as ou subvertendo-as, na medida em que a ação por elas orientada preencherá ou não, menos ou mais satisfatoriamente, as demandas no desejo. Portanto, o gosto é e não é culturalmente determinado, assim como é e não é determinado pelas experiências concretas do sujeito. A questão, posta nesses termos, mostra-se contraditória. Não se trata, porém, de uma contradição lógica, mas de uma contradição dialética, real, constitutiva do gosto em sua concreticidade. Em outros termos, o gosto é determinado pelas experiências singulares do sujeito ao mesmo tempo que essas experiências singulares são condicionadas por um campo de possibilidades heterônomo que delimita sua margem de determinação.

Tal contradição dialética pode ser debatida à luz do conceito de liberdade semiótica postulado por Wilden (2001): as referências dos indivíduos para operar suas escolhas são atualizadas pela cultura, portanto, os sujeitos (sistemas abertos complexos que atuam dentro de outro sistema aberto e complexo) atuam de acordo com as possibilidades engendradas pela liberdade semiótica possível dentro do contexto em que estão inseridos, sendo que “qualquer contexto é necessariamente de um tipo lógico superior ao ‘texto’ nele incorporado” (WILDEN, 2001, p. 194).

Se é verdade que as preferências estéticas do indivíduo, o gosto cultural, é (e não é) uma construção social (BOURDIEU, 2007; SCHNEIDER, 2015), então é razoável supor que a produção nacional de ficção guarda traços característicos em relação a produtos culturais similares de outros países, dado que há uma construção social histórica transnacional em torno de determinados produtos culturais, notadamente espetáculos esportivos, shows de música pop e ficções seriadas, para citar alguns exemplos – embora tanto as produções nacionais quanto as estrangeiras estejam sujeitas à relação com o capital cultural incorporado e pelas experiências concretas do indivíduo enquanto espectador.

Tal proposição tem como reforço pesquisa sobre recepção de TV a cabo realizada na cidade de Pelotas (RS) por Valério Brittos (2001, p. 223) que, em suas conclusões, afirma que

(...) como prática ou representação, a identidade cultural local é marcante entre os pelotenses pesquisados, garantindo-lhes uma recepção televisiva diferenciada (...). Sem negar-se a capacidade da televisão de pautar,

reafirma-se a força, ainda que relativa e inferior à do meio, da cultura local para negociar essa pauta.

Lipovetsky (2009), ao estudar a relação dos indivíduos e sociedades com a moda, afirma quase o oposto: que as preferências (inclusive de consumo) são manifestação de diferença, de individualidade, e não passam por determinações de classe ou outras estruturas da sociedade:

Consumimos, através dos objetos e das marcas, dinamismo, elegância, poder, renovação dos hábitos, virilidade, feminilidade, idade, refinamento, segurança, naturalidade e assim por diante, muito além de fenômenos de vinculação social estatutária. Há uma individualização das pessoas no consumo dos objetos. Não a continuação da distância social (LIPOVETSKY, 2009, p. 7).

A perspectiva de Lipovetsky identifica, por exemplo, o individualismo como um elemento que confere liberdade aos seres humanos:

O indivíduo significa, então, o princípio segundo o qual cada um é reconhecido como livre e semelhante aos outros. Sendo livre e semelhante aos outros, ele também é o legislador de sua própria vida, ele deve organizar sua vida, conduzir sua vida livremente, e também deve poder organizar a vida em sociedade, ou seja, dotar-se de leis por meio do voto, do sufrágio universal. Portanto, nessa perspectiva, individualismo não significa egoísmo, significa liberdade (LIPOVETSKY, 2018, s/p).

Tal perspectiva separa o sujeito de seu ambiente, o indivíduo da sociedade, em uma relação sujeito/objeto clássica da tradição liberal, ou, na classificação de Lucien Sfez (1991), alinhada às teorias da comunicação representativa: o sujeito observa o objeto e a realidade objetiva – que está fora dele. Esta separação entre sujeito e objeto é uma questão central da epistemologia moderna, tendo respaldo na filosofia de René Descartes e na ideia de contrato social de John Locke (base para o estabelecimento do sufrágio universal, entre outros instrumentos das democracias modernas). Wilden (2001, p. 148) identifica que o mais inato dos “direitos naturais” advogados por tal corrente é a propriedade privada, “noção baseada especificamente na ideia de que o corpo seja ‘naturalmente’ propriedade privada do ‘ego’ ou da ‘mente’”. Assim, a dicotomia entre sujeito e objeto operada por tal concepção justifica a propriedade privada como base do contrato social moderno. Lukács (2003, p. 209) denuncia o caráter desumanizador de tal perspectiva: “o trabalhador deve apresentar-se como o ‘proprietário’ de sua força de trabalho, como se esta fosse uma mercadoria”. Este processo de auto-objetificação do trabalhador revela o caráter “desumanizado e desumanizante da relação mercantil” (LUKÁCS, 2003, p. 209).

A separação entre sujeito e objeto criticada por Wilden (2001) e Lukács (2003) é reforçada na argumentação de Lipovetsky (2018) ao rechaçar o termo “pós-modernidade”

para defender que a sociedade contemporânea deve ser caracterizada como “hipermodernidade”, composta por três elementos principais: “o aprofundamento da economia de mercado; a revolução tecnológica que invade o cotidiano; uma *autonomia individual sem precedentes*” (LIPOVETSKY, 2018, s/p, grifos nossos).

A partir desta crítica, considerando o debate anteriormente realizado sobre a relação entre sujeito e objeto, onde se entende o sujeito como parte do ambiente em que está inserido, adota-se nesta investigação a perspectiva materialista-dialética, a partir de Marx (2011; 2013), Sfez (1991), Wilden (2001) e Lukács (2003), a qual entende o todo, a totalidade, não como uma soma das partes, como quer o pensamento cartesiano, mas sim maior que a soma das partes, pois é a organização, são as sínteses produzidas pelos diversos sistemas e as contradições entre eles, que distingue o todo de um simples agregado de várias partes isoladas. É a relação e interposição das partes que dá forma à totalidade. Forma essa que se altera constantemente, dado que está em permanente movimento.

Lukács (2003, p. 107), inclusive, faz uma crítica à produção científica que parte da perspectiva do indivíduo ao expressar que “a totalidade só pode ser determinada se o sujeito que a determina é ele mesmo uma totalidade”. Para o autor, o sujeito analisado precisa ser ele próprio uma totalidade, por isso entende que a análise da realidade considerando a classe como sujeito foi uma importante contribuição de Marx no sentido de romper com o idealismo hegeliano e sua noção de “espírito abstrato do povo” (LUKÁCS, 2003, p. 108).

Também partindo da perspectiva dialética e histórica, Fontenelle (2006) expressa como a relação com as marcas atualiza o fetichismo da mercadoria descrito por Karl Marx. A autora desenvolve uma análise sobre o *McDonald's*, elucidando a característica aurática que as marcas adquirem no capitalismo contemporâneo. Afinal, são entendidas como elemento síntese de uma cultura de consumo marcada pelo fetichismo, em que estilos de vida são consumidos como mercadoria e, ao mesmo tempo, como cultura, ou seja, como modos de viver, de estar no mundo. A esta relação dos consumidores com as marcas a autora denomina fetichização do fetiche.

Fontenelle (2006) parte da elaboração de Karl Marx (2013) sobre o fetichismo da mercadoria, o qual utiliza a noção de fetiche – que carrega ao mesmo tempo as ideias de “feitiço” e de “fingimento” – para debater como a forma de circulação das mercadorias na sociedade voltada para a produção de bens mercantis mascara o processo de trabalho e de apropriação do trabalho alheio realizado para colocar essas mesmas mercadorias em circulação. O fetiche da mercadoria se caracteriza pela atribuição de qualidades subjetivas às

mercadorias, que passam a ser desejadas pelos indivíduos (MARX, 2013; FONTENELLE, 2006). A partir dessa noção, a autora propõe a noção de “fetichismo das imagens”:

(...) a importância da marca publicitária pode ser inserida no debate contemporâneo sobre o “fetichismo das imagens” – termo que conotaria um desdobramento do “fetichismo da mercadoria”. Neste último, como já vimos, a problemática central visa apreender a perversão das relações humanas que passaram, num sistema de produção social mercantilizada, a ocorrer através de relações entre “coisas”. Acontece que hoje são as próprias coisas – no caso, os produtos – que se referem às marcas para ganhar identidade própria (FONTENELLE, 2006, p. 284).

Nesta perspectiva, a liberdade de escolha do indivíduo, um “legislador de sua própria vida” (LIPOVETISKY, 2018, s/p) entra em xeque, pois em uma sociedade marcada pelo fetichismo das imagens as relações humanas são mediadas por coisas, as quais adquirem qualidades subjetivas, como “identidade” por exemplo (FONTENELLE, 2006).

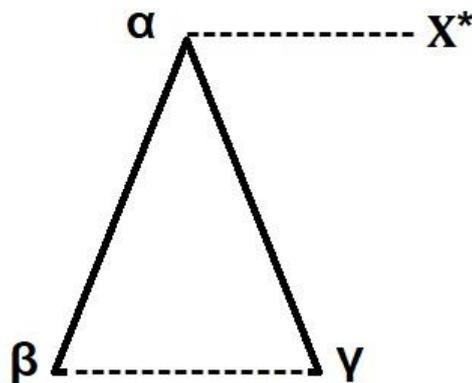
Análises empíricas realizadas na América Latina corroboram esta perspectiva da relação dos sujeitos com o ambiente social em que estão inseridos: Orozco e Padilla (2001, p. 183, tradução nossa) apresentam um estudo da pesquisadora mexicana Martha Renero sobre os usos e significados que uma família atribui ao ato de assistir televisão, onde se constata que “o consumo de programação televisiva em inglês é compreendido pelas famílias com bom nível econômico e com filhos em escolas privadas como símbolo de *status*”⁴. Ou seja, se uma determinada característica do consumo de produtos culturais simboliza *status* e por isso é desejada, resta claro o papel de distinção social deste consumo, que tende a gerar uma atitude de estímulo desses pais mexicanos a que seus filhos consumam programação em idioma estrangeiro, reforçando tanto a divisão de classes, quanto a relação de dependência cultural daquele país. O reforço da divisão de classes, neste caso, dá-se pelo consumo distintivo, que ao mesmo tempo reforça a ideologia dominante e o próprio fetiche sobre esta mesma forma de consumo. Então o reforço à divisão de classes gera insatisfação, frustração e possivelmente formas de resistência, dado que o consumo de programação em idioma estrangeiro é privilégio de uma pequena parcela da população, mas ao mesmo tempo estabelece um modelo a ser desejado, o que contraditoriamente estabelece um elemento de ordenamento das referências de mundo que levam à pacificação do indivíduo e à busca por se encaixar nesse modelo para ampliar seu grau de inserção e prestígio social.

O prestígio social ou *status quo* de uma sociedade se define a partir do referente, que é o lugar dos valores que constituem os sujeitos e as comunidades, do modelo ou exemplo a ser

⁴ Texto original: “el consumo de programación televisiva en inglés es comprendida por las familias con buen nivel económico y con hijos en escuelas privadas como símbolo de status”.

buscado. Utilizando a construção de um triângulo peirceano, Wilden (2001) propõe uma configuração em que α (alfa) é o referente (representado no vértice superior do triângulo) e β (beta) e γ (gama) localizam-se nos dois outros vértices, em situação de competição recíproca, conforme a figura 1 a seguir.

Figura 1 - Triângulo de mediação da comunicação entre trabalhadores



Fonte: elaboração própria, com base em WILDEN, 2001, p. 174 e p. 182

* “O lugar X do diagrama representa então a relação de comunicação entre α e um ambiente particular: outros trabalhadores do nível de α , ou, se α é a empresa, outras empresas” (WILDEN, 2001, p. 182).

No exemplo ilustrado beta e gama representam a relação de comunicação entre dois trabalhadores e alfa representa um outro empregado, com um cargo mais elevado – podendo ser ainda de uma classe diferente, ou mesmo raça ou sexo. Wilden (2001, p. 182) conclui que tais relações podem levar a um processo de auto-objetificação dos trabalhadores:

Em qualquer sistema hierárquico e competitivo como o atual, o efeito de mediação sobre β e γ será geralmente o de induzi-los consciente ou inconscientemente a desejarem aquilo que α deseja, a desejarem aquilo que α apresenta como desejável. No limite, esta relação pode levar à completa *alienação* dos desejos de β e γ . Eles podem chegar ao ponto de “desejar o desejo de α no sentido de quererem, não já simplesmente imitar α mas também *serem* α .

O poderoso papel que os meios de comunicação e a Indústria Cultural cumprem nesse processo, na formação do gosto dos indivíduos, é debatido por Schneider (2011, p. 2), que trata de maneira mais específica do gosto musical, mas permite analogia com os demais produtos da indústria cultural pela consistência da construção teórica e pela força do argumento apresentado:

se em um momento inicial a seleção e a estrutura formal do que seria produzido (registrado), reproduzido (serializado) e posto em circulação (publicizado comercialmente) era diretamente orientada pelos imperativos

do gosto dos artistas e do público – os quais se formavam em meio a todo um conjunto de práticas intersubjetivas pré-midiáticas – em um momento seguinte o showbusiness mostrou-se tão lucrativo que a seleção e a estrutura formal dos produtos, e consequentemente o gosto dos artistas e do público, passaram, aos poucos, a ser orientados pelos imperativos econômicos da produção, até o paroxismo de hoje. Afirmar que estes imperativos coincidem com o “gosto popular” é, na melhor das hipóteses, uma tautologia, pois se as pessoas gostam do que gostam, só se pode gostar ou não do que se conhece, e, na maioria dos casos, na atualidade, só se conhece as músicas que a indústria cultural produz, reproduz e põe em circulação.

A análise de Schneider (2011) permite analogia em especial com a televisão, no caso, *broadcast* (TV aberta), que apresenta uma grade fechada de programação a qual se estabeleceu como a mais massiva forma de entretenimento no país, o que dava às emissoras campeãs de audiência efetivamente poder para definir os sucessos do momento.

Outra pesquisa sobre a radiodifusão é o estudo de Milanesi (1978) sobre a chegada da televisão à cidade de Ibitinga (SP). Ao analisar as diferentes visões a respeito da música sertaneja e da música caipira na cidade, o autor desenvolve uma discussão sobre o papel dos meios de comunicação de massa na formação do gosto do público que vai na mesma direção da elaboração de Schneider (2011):

Os meios de comunicação de massa põem à disposição de todos, através de selecionada programação musical, os produtos que deverão ser consumidos. Isso é ainda reforçado pelo mercado fonográfico que vende discos e fitas, atendendo às exigências do público e formando o gosto dele (MILANESI, 1978, p. 130).

Ainda sobre o impacto da Indústria Cultural na formação do gosto dos indivíduos, podemos recorrer a Bourdieu (2007), que relaciona os padrões estéticos do indivíduo a um estilo de vida:

a disposição estética, que está na base do princípio de classificação social, não está ligada apenas a um julgamento estético, mas também a uma dimensão moral, a um estilo de vida. E como se sabe, todo estilo de vida é a manifestação de uma visão de mundo, e esta nunca é neutra, mas, ao contrário, é a expressão de uma normatividade que serve de base para julgar quem a pessoa é em todas as dimensões da vida, sendo pautada por distinções entre o que é inferior/superior; racional/emocional; vulgar/nobre; de bom gosto/brega, cafona etc. Por intermédio dessas distinções julga-se a personalidade em sua totalidade. No caso da disposição estética, ela é construída a partir da separação entre forma e função, da rejeição da subordinação da arte às funções da vida. Desse modo, tanto as escolhas artísticas quanto as escolhas cotidianas (alimentação, esportes, mobília, roupas, corte de cabelo, forma de falar, de se comportar etc.) servem como marcas de distinção, criando, entre os indivíduos, pela identificação ou desidentificação de *habitus*, solidariedades, de um lado, e preconceitos, racismos de classe, de outro (BOURDIEU, 2007, p. 305).

Mecanismos de envolvimento e fidelização do consumidor passam pela sua identificação com a programação, pelo gosto, tanto a partir das inovações e profissionalismo apresentados pelo padrão técnico, quanto pela estética produzida e pela maneira como ela é recebida pelo público. No caso brasileiro, como mostram Caparelli (1982; 2004), Milanesi (1978), Micelli (1989), entre outros, o sucesso da televisão nos anos 1970-1980 relacionava-se às demandas da sociedade brasileira (ou parte dela) no contexto do "milagre econômico".

2.3 Sociedade do espetáculo

De acordo com Guy Debord (2017), a mercantilização de tudo e o generalizado fetichismo da mercadoria caracterizam a sociedade do espetáculo, conceito que visa dar conta não apenas dos meios de comunicação de massa – “o aspecto *massmediático* do espetáculo [...] é considerado por Debord o mais ‘restrito’” (JAPPE, 1999, p. 16) –, mas do conjunto de relações mediadas pela imagem na sociedade contemporânea: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2017, p. 38), paráfrase da elaboração presente n’*O Capital*: “o capital não é uma coisa, mas uma relação social entre pessoas intermediada por coisas” (MARX, 2013, p. 1016-1017). Dessa maneira, o real é convertido em imagens, que passam a ser ilusoriamente reais, tendo um efeito quase hipnótico. A atividade produtiva, as relações sociais e a própria subjetividade humana são sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado.

Debord produz uma elaboração que tem por base concepções expressas por Lukács, crítico às formas predominantes de isolacionismo e fragmentação capitalista – aspectos denunciados também por Debord (2017), que parece responder à provocação de Lukács quando propõe:

Não é de modo algum casual que as duas grandes obras da maturidade de Marx, que expõem o conjunto da sociedade capitalista e revelam seu caráter fundamental, comecem com a análise da mercadoria. Pois não há problema nessa etapa de desenvolvimento da humanidade que, em última análise, não se reporte a essa questão e cuja solução não tenha de ser buscada na solução do enigma da estrutura da mercadoria. Certamente, essa universalidade do problema só pode ser alcançada (...) quando o problema da mercadoria não aparece apenas como um problema isolado, tampouco como problema central da economia enquanto ciência particular, mas como o problema central e estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais (LUKÁCS, 2003, p. 193).

Longe de qualquer determinismo tecnológico, os meios de comunicação de massa não são tratados por Debord (2017) como tecnologias que tenham provocado alterações nas relações sociais, mas, “o funcionamento dos meios de comunicação de massa, pelo contrário, expressa perfeitamente a estrutura do conjunto da sociedade que fazem parte” (JAPPE, 1999, p. 17). Assim como Martín-Barbero viria a propor, Debord não está interessado no estudo dos meios. Enquanto aquele se dedica à compreensão das mediações que formam e transformam a cultura cotidianamente, este pretende compreender a totalidade, a sociedade contemporânea e suas relações alteradas pelo avanço avassalador do capitalismo até um ponto em que a economia subsume todos os aspectos da vida humana, quando a mercadoria ocupa toda a vida social.

O reino absoluto das imagens se ancora em um processo permanente e generalizado de alienação, de degradação do *ser* em *ter* e do *ter* em *parecer* (DEBORD, 2017; JAPPE, 1999), que redundando em uma atitude contemplativa dos sujeitos diante da vida: “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (DEBORD, 2017, p. 48). A todo momento os indivíduos são convidados ao universo espetacular, e a construção imagética é feita de modo espetacular para prender a atenção, de forma que as imagens espetaculares ocupam todo o tempo dos indivíduos que não é dedicado à produção.

A consequência deste processo é a monopolização da comunicação pelo espetáculo, que fala – sua mensagem é a justificação do próprio espetáculo e do modo de produção do qual é originário – enquanto os “átomos sociais” ouvem (JAPPE, 1999). Seu pressuposto (e seu objetivo), portanto, é o isolamento do indivíduo.

Se para Marx (2011) as coisas (mercadorias) são responsáveis pela mediação entre os homens, para Debord (2017) as imagens (espetáculo) são responsáveis pela tal mediação, afinal, “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 2017, p. 49), sendo o espetáculo ao mesmo tempo resultado e projeto do modo de produção existente. O espetáculo é, enfim, a vitória da categoria da economia sobre todas as dimensões da vida, submetendo a vida humana às suas próprias leis, é “inversão concreta da vida, (...) movimento autônomo do não vivo” (DEBORD, 2017, p. 37). Ainda que seja resultado e projeto do próprio modo de produção, o espetáculo e suas consequências (isolamento do indivíduo, alienação, fetichização etc.) atendem a interesses de classe: “o espetáculo não reflecte a sociedade no seu conjunto, mas estrutura as imagens segundo os interesses de uma parte da sociedade, produzindo as suas consequências sobre a atividade social real dos que contemplam as imagens” (JAPPE, 1999, p. 19).

Em uma sociedade altamente mediatizada, a mercadoria toma conta de todas as dimensões da vida, de forma que "tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação" (DEBORD, 2017, p. 37). Neste processo, ganha espaço a desinformação e a ficção mistura-se à realidade, que também é construída com elementos de ficção. Por este motivo a investigação a respeito da relação da audiência com peças ficcionais apresenta-se como elemento relevante à compreensão da realidade social presente.

2.4 O conceito de mediação

A questão que motiva esta pesquisa é entender impactos de uma política de defesa do conteúdo nacional na audiência. A metodologia proposta busca demonstrar o impacto econômico da nova legislação na indústria audiovisual brasileira; o impacto político, em termos das disputas em torno da regulação em debate; bem como os impactos sociais e culturais, em termos de consumo da programação. Para investigar este assunto, considerando os diversos aspectos da relação da audiência com a programação (tal como percepção dos espectadores a respeito da estética da programação brasileira, impacto desta programação no seu cotidiano, identidade da programação com elementos da cultura, entre outros), o conceito fundamental será o de mediação, de Martín-Barbero (2015), atualizado por Orozco (1994), Ronsini (2010) e aplicado em pesquisa empírica de referência por Lopes, Borelli e Resende (2002). A discussão sobre mediação passará também por autores como Lukács (2003), Bakhtin (2006), Sfez (1991), Wilden (2001), Mészáros (2013), Thompson (1998) e Williams (1979; 2016), entre outros.

O debate sobre o conceito de mediação não é nada pacífico, dada a banalidade de utilização deste termo, que por vezes leva à conclusão de que tudo é mediação (logo, o conceito não explicaria nada). Ao mesmo tempo em que se busca neste trabalho evitar compreensões excessivamente amplas, é importante considerar as críticas que apontam para uma dualidade estabelecida pelas perspectivas que colocam os meios de comunicação como mediadores entre emissor e receptor. A primeira dificuldade encontrada neste debate foi o fato de Martín-Barbero não ter conceituado o que entende por mediação em sua obra seminal, *Dos meios às mediações* (2015), publicada originalmente em 1987. O autor realiza um resgate histórico das expressões da cultura popular na América Latina e sua configuração ou transformação em cultura de massas. Para tanto, propõe um movimento de análise que vai dos meios às mediações, mas que também faz o caminho inverso, dado que sua proposta é se distanciar das análises que confundem comunicação com as técnicas e os meios, mas sem

perder de vista que estes não são “exteriores ou assessórios à (verdade da) comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 18). Contudo, não se dedica propriamente a conceituar o termo, tratando mais – e de forma magistral – de sua operação em uma perspectiva da mestiçagem cultural. Apresentamos a seguir de forma sucinta o pensamento de Martín-Barbero (2015) e sua relação com outros autores, para em seguida apresentar a crítica à visão de dialética expressa pelo autor.

Importante ressaltar que tal movimento, presente em Martín-Barbero (2015), não se encerra nem se limita no/ao conceito clássico marxista de dialética, e agrega ao movimento o elemento da mestiçagem cultural, pois, de acordo com o autor, o conceito etnocêntrico, europeu, compreende a ideia de superação como o elemento central da transição entre o velho e o novo – o movimento dialético resultaria em uma síntese que supera o processo anterior, trazendo uma nova realidade, em tese, superior, uma vez que a ideia de progresso é bastante presente em todo o pensamento moderno, inclusive em Marx –, enquanto Martín-Barbero (2015, p. 262), trabalha com

uma linguagem que procura dizer a imbricação, na economia, da produção simbólica e da política na cultura sem permanecer na operação dialética, uma vez que mistura saberes e sentires, seduções e resistências que a dialética desconhece. É como mestiçagem e não como superação – continuidades na descontinuidade, conciliações entre ritmos que se excluem – que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo.

Valendo-se do aprofundado estudo de Martín-Barbero, outro importante autor latino-americano desenvolve notável trabalho teórico: Guillermo Orozco (1994) busca categorizar o termo mediação e propõe ferramentas metodológicas a serem utilizadas no campo da comunicação. Neste esforço de categorização, a fim de oferecer ferramentas metodológicas para pesquisas empíricas, Orozco propõe um modelo que considera múltiplas mediações, quais sejam: individuais (relaciona-se à subjetividade, aos esquemas mentais por meio dos quais os sujeitos percebem, prestam atenção, assimilam, processam, memorizam etc., bem como a elementos como gênero, etnia, raça, classe social etc.); institucionais (diz respeito aos lugares onde o sujeito está inserido que participam do seu processo de construção de sentido: família, escola, empresa, grupos de amigos, vizinhança etc.); *massmediáticas* ou, no caso da televisão, videotécnicas (diz respeito às diferentes tecnologias, suas linguagens e os gêneros de cada meio de comunicação); situacionais (tem relação com o modo de recepção do conteúdo, onde a pessoa está, com quem, fazendo o que, e etc.) (OROZCO, 1994; LOPES, 2000). Esta é a elaboração mais recente do autor, já considerando pesquisas desenvolvidas no México e em outros países da América Latina.

Com base em tais discussões, um trabalho de pesquisa empírica desenvolvido no Brasil por Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Silvia Helena Simões Borelli e Vera da Rocha Resende (2002) se desafia a utilizar tal conceito como ferramenta metodológica, e servirá de referência ao presente estudo.

Cabe ressaltar que Guillermo Orozco se dedica sobretudo ao estudo da televisão aberta – bem como Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Assim, para Orozco, “a interação TV-receptores não é individual, sim coletiva” (LOPES, 2000, p. 4). Todavia, no caso da TV por assinatura, a audiência, embora também constitua uma coletividade, não é tão massiva quanto o público do sistema *broadcast*, mas trata-se de um segmento da coletividade, um público específico. Isso foi levado em consideração ao compor a estratégia metodológica da presente pesquisa.

Em estudo mais recente, Omar Rincón, Nilda Jacks, Daniela Schmitz e Laura Wottrich (2019) analisam o último Mapa das Mediações proposto por Martín-Barbero em 2017, *Cartografia do Contemporâneo*, em que renovam o esforço de debater as tensões entre mediações, agora estruturadas nos eixos Tempos-Espaços e Sensorialidades-Tecnicidades, de forma que este será um instrumento importante, conforme descrito no tópico Metodologia.

A contribuição de Martín-Barbero (2015) ao propor a noção de *mestiçagem* é seminal no sentido do estabelecimento de uma epistemologia propriamente latino-americana e que dá conta de um conjunto de fenômenos que fazem parte da construção cultural de seus povos. Esta mestiçagem constitui a América Latina, por isso compõe a epistemologia desenvolvida pelo autor, com o objetivo de identificar os traços da cultura popular presentes e constituintes da cultura de massas na América Latina. Entretanto, a partir da perspectiva dialética, negada pelo autor, é possível entender mestiçagem como uma síntese, dado que o resultado da interação entre os elementos culturais em questão produz algo de qualidade distinta dos fenômenos e processos originalmente colocados em relação, engendrando novas formas de produção e reprodução da cultura.

A justificativa de Martín-Barbero (2015, p. 262) para considerar a operação dialética insuficiente para a análise que realiza, ou seja, a ideia de que a dialética “desconhece” elementos como “saberes e sentires, seduções e resistências” esbarra em autores como Bakhtin (2006), por exemplo, quando teoriza a respeito de “apreciações”:

No registro familiar, a entoação às vezes não tem nada a ver com o conteúdo do discurso. O material entoativo acumulado interiormente encontra muitas vezes uma saída em construções lingüísticas que não são absolutamente adaptadas à entoação em questão. Mais ainda, a entoação não se integra no conteúdo intelectual, objetivo, da construção. Quando exprimimos os nossos sentimentos, damos muitas vezes a uma palavra que veio à mente por acaso

uma entoação expressiva e profunda. Ora, freqüentemente, trata-se de uma interjeição ou de uma locução vazias de sentido (BAKHTIN, 2006, p. 137).

Ao teorizar sobre a filosofia da linguagem, a partir de uma perspectiva dialética, Bakhtin revela a importância da análise objetiva de operações concretas de produção de sentido que não se prendem à gramática formal ou a qualquer tipo de esquematismo que pudesse ignorar o movimento vivo e constante de produção, apropriação, reapropriação e transformação dos sentidos, inerente ao exercício cotidiano da linguagem, de forma que a limitação encontrada por Martín-Barbero no método dialético não condiz com formas de trabalhá-lo já empreendidas anteriormente.

A própria *mediação* se constitui como uma categoria da dialética, conforme Lukács tratou em *História e Consciência de Classe* (2003), originalmente publicado em 1923. Nesta obra, Lukács dá relevo à importância da categoria *totalidade* para o método dialético, apresentando a compreensão de que a totalidade da sociedade determina as relações dos *complexos individuais* em última instância, mas, ao mesmo tempo, o ser humano individual complexo constitui uma *unidade mínima irreduzível* dentro do processo, e é a interação entre esses dois polos que o determina. Na busca por definir o que haveria de específico e o papel das totalidades parciais no complexo processo da história, bem como obstinado a combater perspectivas imediatistas a partir da teorização sobre a essência dos processos, Lukács propõe que as mediações complexas “constituem a estrutura da totalidade” (MÉSZÁROS, 2013, p. 58). Entretanto, é preciso rigor ao empreender análises, pois

A categoria de mediação como alavanca metódica para a superação do simples imediatismo da experiência não é, portanto, introduzir algo de fora (subjetivamente) nos objetos, não é um juízo de valor ou um dever que se contrapõe ao seu ser, mas a abertura de sua própria estrutura, objetiva e verdadeira (LUKÁCS, 2003, pp. 30-31).

As mediações são, portanto, as interconexões entre sujeito e objeto, entre a totalidade da sociedade e o ser humano, são a essência do próprio movimento dialético que permite que a rigidez dos conceitos (e dos objetos que lhe correspondem) se dissolva, possibilitando a passagem fluida de uma determinação para outra e uma superação permanente dos contrários – e, por consequência, a própria compreensão de ação recíproca em substituição à concepção metafísica de causalidade unilateral e rígida. Isto porque as mediações, ao estruturarem a totalidade, permitem efetivamente a relação entre os polos que possibilitam a transformação da realidade concreta, essência do método dialético (LUKÁCS, 2003).

Corroborando esta compreensão e agregando complexidade à leitura, Ana Amélia Lage Martins (2019, p. 07), sintetiza:

Dentro da dialética, a mediação é, de maneira bastante geral, um operador lógico e histórico que apreende o real e todos os objetos a partir do processo de sua contradição constitutiva, dos nexos estabelecidos no âmbito de uma totalidade histórica complexa. Sua operação está, neste sistema, fundamentalmente vinculada ao momento da negação e às noções de totalidade, historicidade, contradição, essência, aparência, forma, conteúdo, singular-particular-universal, transitoriedade e movimento. Ela expressa, dentre outros, a impossibilidade de apreensão do Ser por sua aparência, ou manifestação imediata, a interconexão universal de todas as coisas como condição de sua determinação e a necessidade de perseguir suas articulações, propondo a compreensão dos processos singulares à luz de sua particularidade histórica.

Outra crítica apresentada por Martín-Barbero (2015, p. 262) ao conceito de dialética opõe a ideia de superação (dialética) a “continuidades na descontinuidade” (mestiçagem). Cabe apresentar uma crítica à crítica, dada a noção dialética apresentada por Wilden (2001, p. 165) sobre linguagem analógica e digital:

A distinção entre comunicação analógica e digital – entre codificação contínua e descontínua – nos sistemas abertos confere a possibilidade de superar, de múltiplas maneiras, a que existe entre comunicação verbal e não verbal nos sistemas sociais humanos, bem como oposições tradicionais como entre “razão” e “emoção”.

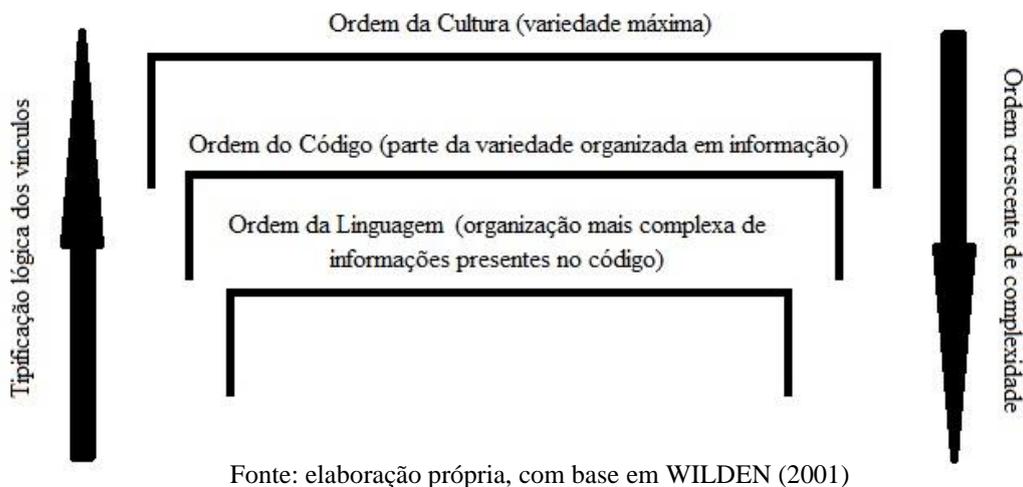
Caracterizada pela estrutura binária, a linguagem digital é marcada pela descontinuidade e diz respeito ao significado ou significação (*signification*), enquanto a linguagem analógica, de natureza contínua, diz respeito ao sentido (*meaning*). Wilden explica as dificuldades de tradução de um campo analógico para o digital – “por exemplo, do ‘sonho’ analógico-icônico à ‘palavra’” (WILDEN, 2001, p. 171) –, dado que implica um ganho de significação e organização, mas uma perda de sentido, de polivalência, e acrescenta que “toda a comunicação apresenta simultaneamente aspectos analógicos e digitais, mas eles não estão em oposição entre si, tal como isso não acontece na relação bilateral que é por sua vez hierárquica e inclusiva” (WILDEN, 2001, p. 170). Portanto, a lógica dialética engloba a operação simultânea de continuidades e descontinuidades, destoando da conceituação apresentada por Martín-Barbero (2015).

Ademais, Mészáros (2013, p. 34) esclarece precisamente a ideia de continuidade dialética como “‘a unidade entre continuidade e descontinuidade’, isto é, a ‘suprassunção’ (*Aufhebung*) de um estágio anterior em uma complexidade cada vez maior”, sendo esta ideia bastante central à própria noção de superação, dado que, do ponto de vista dialético, o novo não surge do nada: ainda que haja rupturas ou revoluções, o novo só pode surgir a partir do velho, do que antes existia, e o velho constitui o novo, que entretanto apresenta outra

qualidade ou mesmo uma nova estrutura. Mézáros (2013, p. 33-34) recorre a Goethe: “para podermos ser algo, já é preciso ser algo”.

Quanto à proposição de múltiplas mediações de Guillermo Orozco (1994), trata-se de um esforço epistemológico ainda em processo e que vem sendo atualizado pelo próprio autor, em diálogo com pesquisas empíricas e elaborações teóricas de outros pesquisadores. Ao propor as categorias de mediações, em uma publicação de 1997, Orozco inclui a *mediação de referência*, que diria respeito a “características que se situam em um contexto ou ambiente determinado: a idade, o gênero, a etnia, a raça ou a classe social” (LOPES, 2000, p. 8). A partir das leituras de Wilden (2001) é possível propor que a cultura é o referente (considerando um triângulo Peirceano), portanto, corresponde ao nível máximo de variedade em uma hierarquia de contextos, constituindo um tipo lógico superior aos códigos e à linguagem, conforme a figura 2.

Figura 2 – Cultura: tipo lógico de hierarquia superior



A cultura é apresentada como tipo lógico de hierarquia superior ao código porque nela está contida toda a variedade (definição mais abstrata e universal da informação em todas as suas formas), o tipo lógico de hierarquia imediatamente inferior seria o código, que apresenta, entretanto, grau de complexidade maior que a cultura. Na mesma lógica, a linguagem, que apresenta grau de variedade menor e complexidade maior que o código, está em um nível hierárquico inferior a ele (WILDEN, 2001).

Nesta perspectiva não seria plausível entender o referente, ou seja, o contexto como categoria de análise, uma vez que todas as mediações propostas são necessariamente culturais, logo, referentes.

2.4.1 Os limites do conceito de mediação

Em uma poderosa análise crítica sobre as possibilidades e limites do uso do conceito de mediação em pesquisas empíricas, Luiz Signates (2003) alerta para o perigo da manutenção de uma dualidade que acompanha o conceito de mediação desde as elaborações hegelianas, recuperado entre os marxistas por Benjamin, utilizado também por Raymond Williams, que, entretanto, decide abandoná-lo:

Raymond Williams, porém, abandona o conceito de mediação, por considerar quase insuperável o problema que, de forma menos sofisticada, já existia nas chamadas ‘teorias do reflexo’: uma subjacente e pressuposta visão dualista do mundo, em que a realidade e o falar a realidade são tomados como categoricamente distintos (SIGNATES, 2003, p. 6).

Ao analisar esse processo histórico de elaboração a respeito do conceito de mediação, Signates (2003) apresenta as concepções de Williams da seguinte forma:

Williams concebe mediação como um processo ativo, um ato de intercessão, reconciliação ou interpretação entre adversários ou estranhos (...) Williams percebe que o termo é atrativo para a compreensão do processo de relação entre "sociedade" e "arte", ou entre "infra-estrutura" e "superestrutura". Reformulado, indicaria não mais realidades refletidas, e sim realidades que passam por um processo de "mediação", no qual o seu conteúdo original é modificado (SIGNATES, 2003, p. 6).

Na mesma obra, Williams (1979, p. 103) conclui, ainda:

Mas quando o processo de mediação é considerado como positivo e substancial, como um processo necessário da feitura de significados e valores, na forma necessária de processo social geral de significação e comunicação, é realmente apenas um estorvo descrevê-lo como “mediação”. Isso porque a metáfora nos leva de volta ao conceito mesmo do “intermediário”, que, na melhor das hipóteses, esse sentido constitutivo e constituidor rejeita.

A elaboração de Williams (1979, p. 103) acaba por não esclarecer por que ou de que maneira o conceito de mediação tomado como “processo necessário da feitura de significados e valores, na forma necessária de processo social geral de significação e comunicação” pode ser equiparado ao termo “intermediação”, o que efetivamente define um dos sentidos de mediação, já que tudo aquilo que não é *imediato* (ou seja, sem mediação), passa justamente pela *mediação* entre dois ou mais polos. A melhor pista dos motivos que levaram tal autor a deixar de utilizar o conceito de mediação é a ideia de que “a ‘realidade’ e se ‘falar a realidade’ (‘processo social material’ e ‘linguagem’) são tomados como categoricamente distintos” (WILLIAMS, 1979, p. 102)

A utilização do conceito de mediação empreendida por Thompson (1998), ao desenvolver uma Teoria Social da Mídia, é que efetivamente parece se aproximar do termo *intermediação*, quando o autor se refere a “formas mediadas de informação e comunicação” (THOMPSON, 1998, p. 201) – que ele exemplifica: “o noticiário da noite [...], os episódios de um seriado televisivo, os capítulos de uma novela, ou o horário esportivo de domingo à tarde [...] jornais partidários, panfletos” (THOMPSON, 1998, p. 200) – ou quando afirma que “num dos pólos do espectro está o indivíduo que valoriza somente a experiência vivida e que tem relativamente pouco contato com formas mediadas” (THOMPSON, 1998, p. 199). Em todos esses casos, o teórico está se referindo a comunicação mediada por meios de comunicação, o que tem por consequência a compreensão de que haveria dois tipos de experiência possíveis de serem apropriadas pelo sujeito: uma “experiência vivida” e uma “experiência mediada” (THOMPSON, 1998, p. 200).

Martín-Barbero recupera o uso de mediações em uma nova perspectiva e com isso divide as pesquisas de recepção (ou de públicos, de audiências, como se prefira chamar) em antes e depois da publicação de *Dos meios às mediações*, elaborando uma epistemologia latino-americana que se torna referência nos estudos de comunicação a partir de então.

Conhecidas essas críticas ao conceito, constitui-se um desafio importante a sua utilização em uma estratégia metodológica com base no materialismo dialético, dadas as dificuldades de aplicação prática do conceito de mediações em pesquisas empíricas fugindo a dualismos que parecem marcar sua história.

Uma das formas de enfrentar tal problema é não perder de vista, quando se analisa qualquer processo, a totalidade. Para tanto, é importante considerar as elaborações de Sfez (1991) e Wilden (2001) a respeito da relação entre o todo e as partes, bem como sobre a existência de níveis de hierarquia entre sistemas. Para ir além da análise dos complexos processos de produção, dado que existe extensa bibliografia a respeito na literatura relacionada à Economia Política da Comunicação, bem como para extrapolar o escopo de estudos centrados nos processos de recepção da programação pela audiência, dado que há uma competente tradição de pesquisas desenvolvidas com este enfoque, a proposta é estudar o circuito inteiro do processo comunicativo, considerando as condições de produção – com foco em uma política de proteção ao conteúdo nacional desenvolvida a partir de 2012 –, bem como o processo de mediação cultural que ocorre quando a audiência interage com essa programação.

Quanto à ideia de que o sentido produzido pela audiência está em permanente mudança, tanto Martín-Barbero (2015) quanto Orozco (1994) tratam da negociação presente

no processo de produção do sentido pelo indivíduo que está em interação com algum produto da indústria cultural. Essa negociação mediadora permite ao sujeito produzir sentido agregando o referencial às particularidades do seu próprio repertório. Também Thompson (1998, p. 45) argumenta sobre o papel ativo dos sujeitos no processo de “apropriação” de mensagens: “a recepção deveria ser vista como uma *atividade*: não como algo passivo, mas o tipo de prática pelas quais os indivíduos percebem e trabalham o material simbólico que recebem” (THOMPSON, 1998, p. 42, grifos do original). Partindo desta compreensão, Thompson propõe que a recepção é uma atividade *situada* (em determinados contextos sócio-históricos), *de rotina* (constitui as atividades da vida diária das pessoas), e propõe que “a recepção dos produtos da mídia é uma *realização especializada*” (THOMPSON, 1998, p. 43), dado que “depende de atividades e competências adquiridas”, bem como é um *processo hermenêutico*, pois exige uma ação de interpretação dos indivíduos através do qual os produtos com que interagem adquirem sentido.

A mediação se dá, portanto, no processo de produção de sentido pelos emissores-receptores que interagem com um determinado produto cultural, tanto no momento em que estão assistindo, quanto depois, à medida que desenvolvem suas atividades cotidianas, relacionam-se com outras pessoas, realizam trabalho etc. O processo de produção de sentido não é estanque nem se dá, como propõem as teorias clássicas da comunicação representativa, na interpretação que um receptor faz da mensagem de um emissor, mediada por um canal. O processo de comunicação é compreendido nesta investigação a partir das teorias da comunicação expressiva (SFEZ, 1991). Thompson também defende que o significado (e o processo de sua produção, a que ele denomina interpretação) não é estático. “Antes, o significado ou o sentido de uma mensagem deve ser visto como um fenômeno complexo e mutável, continuamente renovado e, até certo ponto, transformado pelo próprio processo de recepção, interpretação e reinterpretação” (THOMPSON, 1998, p. 44). Entre os diversos processos, relações e fenômenos que levam a este constante movimento do sentido, da interpretação, está a troca de impressões com outros indivíduos. Williams explica que as mensagens recebidas pelos produtos da mídia são discutidas pelos indivíduos em diferentes momentos, compartilhadas com círculos mais amplos de indivíduos e assim:

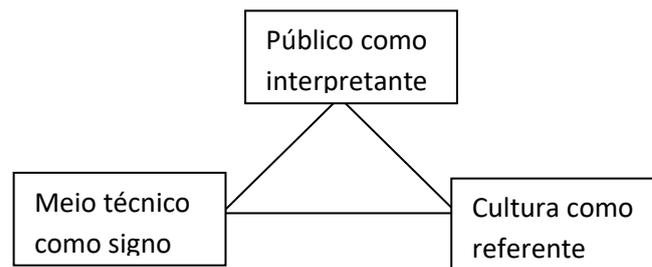
podem ser transmitidas para outros contextos de recepção e transformadas através de um processo contínuo de repetição, reinterpretação, comentário, riso e crítica. (...) Através desse processo de elaboração discursiva, a compreensão que um indivíduo tem das mensagens transmitidas pelos produtos da mídia podem sofrer transformações, pois elas são vistas de um ângulo diferente, são submetidas aos comentários e à crítica dos outros e gradualmente impressas no tecido simbólico da vida cotidiana (THOMPSON, 1998, p. 45).

A compreensão de Thompson é constatada em pesquisa empírica desenvolvida por Brittos (2001, p. 227):

A pesquisa de campo permitiu o detalhamento de alguns hábitos de consumo de TV a cabo. Dentre esses dados, constatou-se que as famílias integrantes da amostra, unanimemente, têm o hábito de discutir a programação das emissoras com familiares, amigos e colegas, após a assistência.

A proposta deste estudo é dar uma resposta dialética às questões relacionadas ao conceito de mediação, evitando cair em eventuais dualidades, de forma que é importante resgatar que a proposta de Martín-Barbero (2015), trazendo uma contribuição importante à medida que se desloca da relação meio técnico *versus* público para a relação meio técnico e público inserido num contexto cultural. Tal relação pode ser ilustrada por um triângulo Peirceano, conforme a figura 3, a seguir:

Figura 3 – Triângulo Peirceano representando as mediações em Martín-Barbero



Fonte: elaboração própria

Assim, não importa se a comunicação se dá por meio de uma tela ou é comunicação pessoal direta, pois não se trata de uma compreensão do meio de comunicação como mediador entre um emissor e um receptor de uma mensagem, mas sim da compreensão de que o mediador é o interpretante, ele mesmo um signo (PEIRCE, 1977) que põe em relação o objeto significante (S) e o referente significado (cultura). Esse interpretante é um elo de relações culturais (WILDEN, 2001), ou seja, ele mesmo, é um meio de comunicação. A mediação ocorre em torno de polos de comunicação, mas que não podem ser definidos de maneira simplista como emissor e receptor, uma vez que, quando um sujeito emite uma mensagem, já tem a expectativa de resposta do outro polo, o qual, ao responder de alguma maneira, está também emitindo mensagens. Dantas afirma que não é possível entender dialeticamente o processo comunicacional sem um sujeito ativo, que é aquele que busca a informação, ou, de acordo com Bakhtin (2006, p. 135): “qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser ativo, deve conter já o germe de uma resposta”. Este processo não é

linear no tempo, ele se desenvolve como um só movimento, motivo por que é possível afirmar que “emissão é imediatamente recepção; recepção é imediatamente emissão” (DANTAS, 2012, p. 36). Tal elaboração busca a dialética de Marx (2013) ao definir em uma elaboração semiótica a relação entre consumo e produção de mercadorias:

Logo, a produção é imediatamente consumo e o consumo é imediatamente produção. Cada um é imediatamente o seu contrário. Mas tem lugar simultaneamente um movimento mediador entre ambos. A produção medeia o consumo, cujo material cria, consumo sem o qual faltaria-lhe (*sic*) o objeto. Mas o consumo também medeia a produção ao criar para os produtos o sujeito para o qual são produtos (MARX, 2011, p. 46).

Este trecho figura na Introdução aos *Grundrisse*, em que Marx (2013) está, por um lado, definindo essas categorias, ou esses momentos do processo, mas ele está também colocando isso como parte de uma totalidade (diferença dentro de uma unidade) porque a unidade, ou a totalidade, é uma organização de diferenças contraditórias, mas que formam unidade.

A produção é imediatamente consumo porque o ato de produção envolve o consumo de matéria prima e meios de trabalho, mas também porque a mercadoria está sendo produzida para alguém consumir – esse é o objetivo da produção. Ou seja, o consumo é imediatamente produção porque ele produz a imagem da produção. Isso é semiótico, consumo e produção se tornam uma mediação, são mediações um do outro. Assim, o consumo põe o valor de uso: para que eu quero que seja produzida determinada coisa.

O melhor exemplo contemporâneo é o McDonald's na Índia: você não vai produzir hambúrguer de carne de vaca na Índia. Quando o McDonald's chega na Índia, já chega precedido da imagem de que naquele lugar não se come carne. Aí vai fazer a produção para o consumo. Mas o consumo já definiu a produção, essa é a dialética. Não é uma relação de causa e efeito, é uma relação imediata, é uma relação dialética⁵.

A ilustração fornecida por Marcos Dantas é bastante didática quanto à lógica dialética e semiótica que preside a elaboração de Karl Marx. Tal lógica se aplica também aos processos de comunicação, como explica Dantas (2012). Assim, não há linearidade ou relação de causa e efeito entre a emissão e a recepção de uma mensagem, há um processo simultâneo de emissão-recepção em que o sujeito interpretante produz sentido, sendo ele próprio, portanto, um meio de comunicação.

Logo, a própria utilização do termo "receptor" torna-se inadequada, tanto pela carga semântica que leva à ideia de passividade diante de um processo, quando na verdade aquele

⁵ Fala do professor Marcos Dantas durante reunião do Grupo de Pesquisa realizada em 12 de abril de 2018.

que busca a informação é um sujeito ativo; quanto pelo histórico dos estudos de recepção no campo da comunicação, cuja origem está na positivista Teoria dos Usos e Gratificações. Mesmo considerando o novo sentido que os Estudos Culturais latino-americanos passam a dar ao termo, ao considerar as resistências e produções de sentidos presentes na chamada recepção, tal conceito ainda se apresenta limitado, à medida que tem por foco duas perspectivas opostas: a constatação de um processo de dominação ideológica – que frequentemente leva à compreensão de manipulação da audiência –, ou respostas críticas, resistências produzidas pela audiência. Os dois fenômenos, dominação e resistência, efetivamente ocorrem e precisam fazer parte dos estudos para entendimento do papel dos meios de comunicação e da Indústria Cultural na sociedade contemporânea, mas o ponto fundamental é justamente conhecer as contradições do processo de comunicação, para que possa ser compreendido em sua totalidade, o que exige a implementação de análises a partir da perspectiva histórico-dialética.

A partir desse ponto de vista, opta-se pelo uso do termo mediações, que além de promover um deslocamento metodológico que tira os *media* – os meios – do centro, revela-se essencialmente dialético:

A comunicação se tornou para nós questão de mediações mais do que meios, questão de *cultura* e, portanto, não só de conhecimentos mas de reconhecimento. Um reconhecimento que foi, de início, operação de deslocamento metodológico para rever o processo inteiro da comunicação a partir de seu *outro* lado, o da recepção, o das resistências que aí têm seu lugar, o da apropriação a partir de seus usos. Porém num segundo momento, tal reconhecimento está se transformando, justamente para que aquele deslocamento não fique em mera reação ou passageira mudança teórica, em reconhecimento da história: reapropriação histórica do tempo da modernidade latino-americana e seu descompasso encontrando uma brecha no embuste lógico com que a homogeneização capitalista parece esgotar a realidade do atual (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 28, grifos do original).

Ronsini (2010) também traz uma atualização do debate sobre o conceito de mediação que dialoga com os interesses desta pesquisa, pois argumenta que não se trata de ignorar a importância de compreender do processo de produção da comunicação como parte do próprio processo de recepção, mas sim de articular o conceito de mediação consolidado com esses novos elementos.

Uma função da análise cultural pela via das mediações é o entendimento dos processos hegemônicos não estritamente derivados do poder político e econômico dos setores dominantes ou do sincronismo do relato com o tempo vivido, mas da textura dos distintos modos diacrônicos de experimentar o tempo e o espaço. A análise específica da recepção olha o poder da esfera da produção atuando no momento da circulação dos produtos por ela gerados, pergunta sobre o circuito do sentido a partir da apropriação no consumo e

alcança o grau de generalidade a partir de observações de micro escala que são remontadas teoricamente em uma análise interpretativa inclusiva, sem que isso signifique apreender o processo comunicativo como um todo (RONSINI, 2010, p. 14).

A partir de Manuel Martín Serrano (2008), Ana Amélia Lage Martins (2019), que fez um estudo aprofundado sobre o conceito de mediação, afirma que não é possível conhecer o objeto informacional de modo imediato, mas apenas pelas múltiplas e complexas articulações, utilizando operadores dialéticos, tais como totalidade, contradição, essência, aparência, forma, conteúdo, e completa: “o conceito de mediação foi entendido pelo espanhol como operações por meio das quais se realizavam os mecanismos renovados de controle que tornavam possível a *utilização da contradição na reprodução de um sistema contraditório*” (MARTINS, 2019, p. 10, grifos do original).

Um estudo de EPC não pode ignorar que as relações entre as dimensões simbólica e estrutural das comunicações mobilizam sentidos nos sujeitos concretos que vivem situações históricas particulares, como parte de uma totalidade caracterizada pelo capitalismo contemporâneo, chamado informacional. As mediações produzidas neste processo podem contribuir para estabelecer, reforçar ou alterar relações de dominação. Afinal:

Considerando que o capitalismo generaliza e repõe, continuamente, em todas as camadas da existência social e a partir de diversos mecanismos, processos e estruturas, formas de pensar e agir determinadas pelas exigências da reprodução do capital, a informação pode ser apreendida, pela dialética, na esfera *mediacional* da recriação contínua das fronteiras do sistema para sua expansão, bem como nas resistências que este movimento libera (MARTINS, 2019, p. 61, grifos do original).

Assim, interessa-nos o estudo não de apenas um aspecto do processo comunicacional, seja de natureza propriamente cultural ou de recorte econômico (até porque compreendemos que toda produção humana é cultura, inclusive a economia), mas sim a apreensão dos sentidos mobilizados pelas práticas informacionais, considerando a articulação dos modos historicamente determinados de produção econômica e as relações sociais por ele estabelecidas (que, dialeticamente, também o estabelecem).

2.5 Teoria do valor

Na teoria marxista, do valor-trabalho, o valor vem necessariamente do trabalho vivo, humano e constitui uma unidade indissolúvel entre valor de uso e valor de troca (MARX, 2011; 2013). O valor de uso é o resultado do processo de trabalho realizado na produção, o fundamento do valor, portanto. O valor de troca, por consequência, é resultado do processo de

valorização da mercadoria que resulta dessa mesma produção. Assim, valor de uso e valor de troca são produtos de ambos os processos: de trabalho e de valorização da mercadoria (DANTAS, 2018).

Wilden identifica que “os valores de troca sociais ou económicos são necessariamente digitais, mediados por um qualquer equivalente geral da troca qualitativa ou quantitativa (por exemplo, moeda na troca de mercadorias). O mesmo não acontece com os valores de uso, que são essencialmente analógicos e mediados, não por uma equivalente geral facilmente qualificável, mas antes por uma qualidade indefinível que se pode chamar sobrevivência a longo prazo de todo o sistema no qual se manifestam (WILDEN, 2001, p. 173-174).

Ora, se a comunicação digital é o campo do significado e a analógica diz respeito ao sentido, então tem-se que os valores de troca dizem respeito ao significado e os valores de uso ao sentido das mercadorias (WILDEN, 2001). Os sentidos, assim como os valores de uso, são produzidos.

O termo *produção* de sentido não é aqui utilizado gratuitamente, parte da concepção de que a interpretação é um trabalho realizado pelo emissor-receptor. Esta concepção faz referência a uma questão que divide correntes de pensadores no campo da Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura pelo menos desde Dallas Smythe (1977), mas que ainda se apresenta efetivamente como uma questão nova e um grande problema teórico.

Resumidamente, Smythe (1977) argumenta que o que a indústria cultural produz na verdade não é filme, livro etc., o que ela produz é uma audiência. E que essa audiência, por sua vez, é vendida para os agentes publicitários. Portanto, a indústria cultural faturaria em cima da venda desta mercadoria, a audiência. Embora classifique a audiência como mercadoria, ele alerta que se trata de pessoas as quais, para se constituírem como audiência, fornecem um tempo de atenção: então essa audiência trabalha. Da mesma forma que o trabalhador vende sua força de trabalho, que é uma mercadoria especial (porque tem a capacidade de criar valor), na fábrica; também o sujeito que compõe a audiência dispenderia sua força de trabalho (produção de sentido, que possui capacidade de criar valor). Só que, neste caso, é um trabalho não pago.

Quanto à ideia de que a produção de sentidos é um trabalho, Umberto Eco (1981, p. 170) traz a seguinte elaboração:

Produzir signos implica um trabalho, quer estes signos sejam palavras ou mercadorias [...] o problema pode ser irrelevante para a emissão de um signo simples e altamente estandardizado (como a palavra / cavalo/), [mas] torna-se essencial para a decodificação de um filme. Tal como acontece para um signo estético, a própria organização da forma de expressão, a substância da expressão assumida e a forma de conteúdo pressuposta são signos formadores ou índices do tipo de trabalho, das determinações ideológicas,

econômicas e estéticas que presidem ao signo complexo na sua complexidade; são sintomas dele, no sentido médico. Uma semiótica do discurso deve chegar a poder identificar, segundo códigos possíveis, o trabalho que preside à produção do signo (ECO, 1981, p. 170).

O conceito de valor é, pois, semiótico. O capital produz valor, produz uma relação, produz um símbolo, um signo. Se a mercadoria, em termos físico-químicos, se o material concreto é perecível, o valor deixa de ser, o valor vai evoluindo de tal maneira que acaba virando uma marca:

(...) dado que todo valor de uso, de acordo com sua natureza, consiste de material perecível, mas que o valor de troca só está presente, existe, no valor de uso, tal conservação = proteção contra a destruição, ou negação da natureza perecível dos valões possuídos pelos capitalistas; daí seu pôr como valor para si, como *riqueza imperecível* (MARX, 2011, p. 375, grifos do original).

A respeito do valor de troca, Marx (2011, p. 152) pontua, ainda:

A mercadoria só é valor de troca na medida em que é expressa em outra coisa, portanto como relação. Um alqueire de trigo vale tantos alqueires de centeio; nesse caso, o trigo é o valor de troca à medida que é expresso em centeio, e o centeio, valor de troca, à medida que é expresso em trigo. Na medida em que cada uma das duas esteja em relação somente consigo mesma, não é valor de troca.

Ocorre que a informação, pela sua natureza, não seria cambiável. A todo momento Marx fala em troca: um indivíduo abre mão do valor de uso, entrego para outro o valor de uso, que deixa de ser propriedade do primeiro. Com informação isso seria impossível, é possível passar informação à frente, a outra pessoa, mas ela também continua com que a transferiu. Este processo pode ser repetido infinitas vezes. Então só seria possível apropriar-se da informação pela propriedade intelectual, ou seja, por meio do estabelecimento de um instrumento jurídico que proíba outrem de usar a informação como propriedade sua, o que constituiria cercamento – sendo possível inclusive comparar tal processo ao cercamento da terra que deu origem à propriedade privada, a diferença fundamental residiria no fato de que informação é trabalho. A terra não é trabalho, a terra é objeto de trabalho, agora a informação seria trabalho em si (MARX, 2011; DANTAS 2011; 2012; 2017; 2018; 2019).

A partir deste debate, Dantas (2011) propõe que, no capitalismo contemporâneo, informacional, esvazia-se o valor de troca – identificado pela reprodutibilidade em escala de um modelo, o qual, este sim, contém valor de uso – das mercadorias, em especial dos produtos culturais, “elevando-o ao puro valor de uso estético” (DANTAS, 2011, p. 2). Tal

elaboração tem base a compreensão de que o valor de troca é calculado pelo tempo de trabalho necessário à produção de uma determinada mercadoria (MARX, 2011; 2013).

Qual é o tempo de trabalho necessário à composição de uma música, elaboração do *design* de um carro ou de uma marca, ou à escrita de um livro? A impossibilidade de resposta a tais perguntas seria uma pista importante sobre o esvaziamento do valor de troca na sociedade do espetáculo, pois, de acordo com Jappe (1999, p. 27), na sociedade do espetáculo, “ao valor de uso, isto é, ao concreto, só se chega pela mediação do valor de troca, ou mais exatamente do dinheiro”.

Se considerarmos que o valor de uso dos produtos da indústria cultural são o sentido produzidos pelos interpretantes, pelos emissores-receptores (seus significados, as emoções que produzem), é possível afirmar que só se pode chegar a ele pela mediação da interpretação, pelo trabalho do emissor-receptor que busca informação e a extrai deste produto. Assim, há mediação no trabalho do interpretante, cujo referente é a cultura da sociedade em que está inserido. Como consequência, o desafio da presente investigação não se localiza tanto nas trocas econômicas ocorridas no processo de difusão da programação midiática que compõe o espetáculo, mas sim no trabalho de interpretação dos indivíduos que recebem a sua mensagem unilateral de autojustificação.

Para melhor compreender este processo de produção de mediações entre os polo da audiência e da produção, assentaremos nosso estudo em uma análise de conteúdo.

2.6 Fundamentos para uma análise de conteúdo

Umberto Eco afirma que a inteligência e a comunicação devem ser entendidas “como um único processo cujo nascimento não poderia ser observado em dois tempos” (ECO, 1974, p. 6, nota 1). Isso significa que não apenas a comunicação é social, mas a própria inteligência o é, porque em última instância o próprio ser humano só pode ser entendido como tal a partir da sua organização em sociedade (por mais primitiva que tenham sido as primeiras experiências nesse sentido). Esta afirmação é importante porque diferencia a análise de conteúdo que ora propomos da filosofia idealista e da visão psicologista da cultura – devidamente criticadas por Bakhtin (2006, p. 34) – que situam a ideologia na consciência e “transformam o estudo da ideologia em estudo da consciência e de suas leis”. Ou seja, a presente investigação não se apoia em estudos de psicanálise para tentar compreender a forma como os sujeitos entrevistados interpretam os episódios e cenas da série *Unidade Básica*.

Realizamos uma análise da série e somamos a uma análise das entrevistas com sujeitos do polo da produção e do polo da audiência.

Mas, para além de caracterizar o ser humano como produto e produtor da sociedade, da história; ao dizer que inteligência e comunicação são um único processo, temos a impressão de que Eco está, também, contrapondo concepções dualistas que possam separar homem e natureza, indivíduo e sociedade ou processos “internos” e “externos”, adotando uma perspectiva dialética para identificar e lidar com as contradições. Assim, por adotarmos a perspectiva dialética-histórica, entendemos que o roteiro de análise proposto por este autor é o que melhor condiz com a nossa visão de mundo e com o restante da matriz teórico-metodológica que nos conduz nesta investigação.

A semiótica proposta por Umberto Eco parte da crítica a Saussure justamente pela cisão entre significante e significado operada, o que produz consequências diversas em toda a análise estruturalista. Embora, entretanto, parta de estudos com uma concepção bastante formalista, como a do também estruturalista Hjelmslev, sobre como a linguagem se estrutura, Eco colocará a questão sobre como o código se modifica, e a partir daí propõe sua teoria, tendo por base, ainda, a elaboração de Charles Peirce. De acordo com a concepção de Eco (1974, p. 5), a semiótica deve ser entendida como uma “disciplina que estuda todos os fenômenos culturais como processos de comunicação” ou, ainda, “uma disciplina que pode e deve ocupar-se com a cultura em sua totalidade” (ECO, 1974, p. 10). Embora a semiótica deva estudar a cultura em sua totalidade, não se trata de abranger todas as possibilidades de abordagem da cultura, pois o campo de estudo propriamente dito é mais específico: a semiótica “deve estudar unicamente as condições de comunicabilidade e compreensibilidade da mensagem (de codificação e descodificação)”, dado que “o problema semiótico é o de uma troca de sinais que produz comportamentos” (ECO, 1974, p. 13). Ainda que não se pretenda realizar uma análise semiótica na presente pesquisa, tais concepções embasam a forma de olhar para o objeto e apreender aspectos variados dos fenômenos culturais em questão ao realizar a análise de conteúdo.

Essa concepção de produção de comportamentos a partir da troca de sinais se aproxima das elaborações de Lucien Sfez (1991, p. 69), que recorre a Bateson para afirmar que “a informação é uma diferença produzindo a diferença”, síntese que pode ser mais bem explicada a partir da elaboração de Antony Wilden (2001). Este autor demonstra que a informação não se distingue intrinsecamente do ruído, senão pelo contexto. Assim, um determinado sinal pode ser percebido como ruído ou informação, a depender do contexto em que se situa e da consequente interpretação deste sinal. A interpretação, por sua vez, depende

de códigos, os quais estão repletos de redundâncias (que são exatamente o que garante a segurança da mensagem). Entretanto, para além das redundâncias, uma mensagem pode trazer um ruído, que constituirá diferença. Esta diferença é geradora de contradições, como explica Dantas (2016, p. 159, grifos do original): “Se não há diferença, não haverá contradição. Se não houver contradição, não haverá *movimento*. Nem progresso...”. A partir do momento que o sinal classificado como ruído é interpretado, torna-se informação. Um alarme que toca a uma pequena distância pode ser apenas um ruído que perturba a concentração de quem tenta se concentrar em uma leitura, ou a informação de que há um incêndio em alguma edificação da vizinhança. Ao ser interpretado como alarme de incêndio em uma localidade próxima, o sinal emitido diferencia-se de outros sons, consistindo em uma informação.

Na elaboração do próprio Umberto Eco, uma unidade cultural se define enquanto *posto* em um sistema de outras unidades culturais que se opõem e a circunscrevem; ela é reconhecida à medida que há outra com valor diverso, e “é a relação entre os vários de um sistema de unidades culturais que subtrai a cada um dos termos isolados tudo quanto ele aproveitou dos demais” (ECO, 1974, p. 25). Assim, contexto e diferença são elementos fundamentais à identificação de unidades culturais para Eco, bem como à delimitação do que é informação para Wilden.

Embora não tenha debatido termos como *informação* ou *ruído*, a elaboração de Bakhtin afirma que não existe enunciação sem contexto, discutindo como a enunciação e a sua conseqüente compreensão se articulam: “todo ato de compreensão é uma resposta” (BAKHTIN, 2006, p. 97), “qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser *ativo*, deve conter já o germe de uma resposta” (BAKHTIN, 2006, p. 136). A relação com a concepção de Lucien Sfez (1991, p. 63) de Comunicação Expressiva é patente: “o efeito está pois na causa”. Esta concepção é o que leva Dantas (2018) a adotar a expressão *emirec* (emissor-receptor). Por compreender a dimensão dialética, sistêmica que esta concepção abarca, utilizaremos *polo da produção* e *polo da audiência* para nos referir aos polos em interação na comunicação analisada na presente pesquisa.

Como deixa claro Umberto Eco (1974, p. 8), a cultura não se reduz a comunicação, mas “pode ser compreendida mais a fundo se for encarada sob o aspecto comunicacional”. Esta proposta está embasada na ideia (presente em Roland Barthes, que o autor cita) de que, “do momento em que existe a sociedade, toda função se transforma, automaticamente, em signo daquela função” (ECO, 1974, p. 7), ou seja, desde o momento em que passa a existir cultura (que coincide com o momento em que o ser humano se torna *homo sapiens*), todo fenômeno ou acontecimento se converte e signo de si mesmo. A cultura, portanto, como

“sistema de experiências organizadas e nomeadas” (ECO, 1974, p. XII, grifo do original), é um eterno processo de *semiose ilimitada* – em que toda unidade cultural pode se tornar significante de outra unidade cultural (em que unidades culturais são unidades semânticas inseridas em um sistema). Esta elaboração bebe da proposição de Karl Marx⁶ no livro um de *O Capital*, onde o autor mostra, segundo Eco (1974, p. 9), que “toda mercadoria, num sistema geral das mercadorias, pode tornar-se o significante que remete a outra mercadoria”. O italiano segue explicando que esta relação de mútua significação só é possível porque a estrutura do sistema de mercadorias descrito por Marx se organiza através de um jogo de oposições que se assemelha ao que os linguistas estabeleceram para explicar, por exemplo, o sistema fonológico. Dessa forma, Umberto Eco (1974, p. 10) promove uma aproximação clara da semiose com a elaboração marxiana sobre mercadoria: “Através das páginas de Marx estabelece-se não só que os objetos da cultura funcionam sob regras semióticas, mas que num sistema semiótico geral toda entidade pode tornar-se significante ou significado”.

Esta noção de semiose ilimitada é fundamental ao entendimento de que uma mesma unidade cultural pode pertencer a diferentes campos semânticos ou mesmo de que os campos semânticos podem ser contraditórios (ECO, 1974). Ter clara esta perspectiva será essencial ao desenvolvimento da análise de conteúdo da presente pesquisa, uma vez que as unidades culturais a serem analisadas serão interpretadas por diferentes sujeitos e serão também analisadas semioticamente, de forma que diferentes interpretações serão comparadas, combinadas e colocadas em contradição.

Para que se possa dar conta de abarcar tão complexas análises, é fundamental que se considerem os conteúdos das enunciações, e não apenas o sistema formal cristalizado no código linguístico, conforme Eco (1974). Idealmente, a *elementos de formas da expressão devem corresponder elementos de formas do conteúdo*, mas o autor argumenta que os códigos de uma cultura podem limitar as possibilidades de formas do conteúdo ou mesmo que a correspondência não necessite ser precisa/exata para que ocorra. Eco (1974, p. 61) afirma, ainda, que a “estrutura instala restrições às escolhas, mas a produção do sentido é dialética e circular” – o que nos leva a pensar na elaboração de Wilden (2001) sobre *liberdade semiótica*, já referida.

Assim, a maneira como a cultura organiza os elementos de expressão e nomeia as experiências é o que dá forma ao conteúdo. Como se trata de uma maneira de formalizar e

⁶ Eco (1974) cita também Pierce, trazendo sua definição do que é signo: “tudo aquilo que determina que alguma coisa (seu *interpretante*) se refira a um objeto ao qual ele próprio, signo, de igual maneira se refere (seu *objeto*), tornando-se o interpretante, por sua vez, um signo, e assim por diante, *ad infinitum*” (PEIRCE, 1931 *apud* ECO, 1974, p. 18).

organizar algo vivo como é a expressão, a comunicação, nem sempre as unidades formais do conteúdo serão capazes de corresponder com fidelidade às unidades formais correspondentes no plano da expressão. Afinal, o ser humano é um sistema aberto (SFEZ, 1991; WILDEN, 2001) e a comunicação é expressão de um pensamento criativo, que pode trazer elementos de desordem, não previstos em códigos, a todo e qualquer momento – esses elementos seriam ruídos, os quais produzem complexidade, conforma a leitura que Sfez (1991) faz de Atlan. Ao cumprir funções criativas, Eco (1974, p. XIV) defende que a linguagem pode cumprir o papel de reestruturar o próprio plano da expressão: “através do uso científico e poético da linguagem nós não só descobrimos novas unidades de conteúdo como colocamos em crise os códigos (e, portanto, os próprios sistemas expressivos) e criamos novas possibilidades comunicacionais”. Neste contexto, a semiótica, que é o estudo da forma do conteúdo, vai além da análise do universo de significados que preenchem significantes, considerando o processo de semiose ilimitada, em que uma unidade cultural pode se tornar significante de outra, daí o uso no plural: *formas* do conteúdo. Esta compreensão leva o autor à conclusão de que o tema da semiótica, que aparentava ser o *sentido*, em essência é a *contradição*, ou melhor, “sentido como lugar da contradição” (ECO, 1974, p. XV, grifos do original). Esta leitura permite um diálogo bastante profícuo com Jesús Martín-Barbero (2015), para quem as mediações realizadas no contexto da cultura popular encontram brechas na gramática da homogeneização capitalista e produzem distorções, apropriações e subversões do sentido que são percebidas pelo autor latino como resistências. É a partir dessas compreensões que buscaremos entender de que maneira as diferentes mediações atuam na produção de sentidos no polo da audiência.

Como lugar da contradição, o sentido é também o lugar da atividade criativa. Mas para que a contradição possa ser produzida a partir dos códigos, é imprescindível a compreensão de que esses não são estanques:

Se o universo dos códigos (...) fosse unívoco e definido de uma vez por todas, a linguagem (e as linguagens em geral) serviria unicamente para comunicar o que já foi instituído, ou quando muito serviria para comunicar eventuais modificações do conteúdo que o plano da expressão, na sua articulabilidade, já prevê. No entanto, a linguagem também serve para funções criativas, e a tal ponto criativas que reestruturam o próprio plano da expressão. Em outras palavras: através do uso científico e poético da linguagem nós não só descobrimos novas unidades de conteúdo como colocamos em crise os códigos (e, portanto, os próprios sistemas expressivos) e criamos novas possibilidades comunicacionais (ECO, 1974, p. XIV).

Eco (1974) faz questão de demarcar que a criatividade na linguagem não é exclusividade do discurso poético ou do científico, está no cotidiano, o que ocorre por meio da invenção de novas possibilidades combinatórias ou emparelhamentos semânticos não previstos no código para indicar algo que ainda não foi assimilado pela cultura. Dessa percepção decorre a elaboração de que a forma de encarar o código pelos estruturalistas, bem como a maneira de compreender informação pela teoria matemática abarca apenas o aspecto quantitativo, quando, na verdade, conforme Wilden, “a informação, *antes* de ser quantitativa, é qualitativa” (ORMAY, 2015, p. 23, grifo do original); ou, conforme Eco (1974, p. 62), “o código tem a função de chave semântica”, ou seja, importa o que significam os signos-significantes. Novas combinações semânticas podem provocar inclusive alterações/atualizações ou mesmo a reestruturação de um código. A essa “totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana”, Bakhtin (2006, p. 123, grifo do original) denomina “*ideologia do cotidiano*, para distingui-la dos sistemas ideológicos constituídos, tais como a arte, a moral, o direito etc.”

Assim como Eco (1974), compreendemos que para a semiótica os signos interessam como forças sociais e os campos e eixos semânticos só podem ser delineados por ocasião do estudo das condições comunicacionais de uma mensagem, entendidas como um conjunto de elementos: o universo do discurso; referência a uma ideologia; circunstância da comunicação, enfim, “a circunstância se apresenta como o conjunto da realidade que condiciona as escolhas de códigos e sub-códigos ancorando a descodificação na sua presença” (ECO, 1974, p. 68).

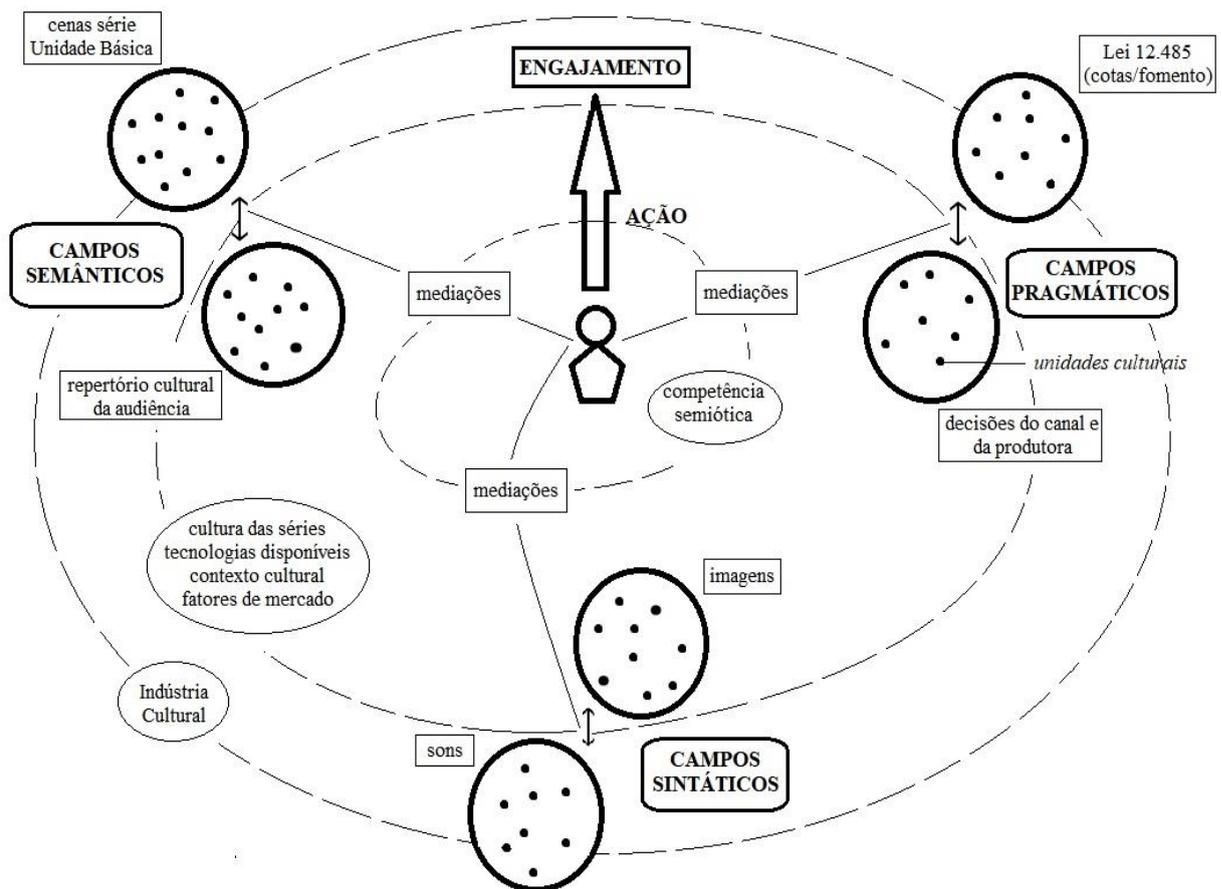
A figura a seguir é uma proposta de ilustração desse modelo de comunicação, circular e dialético, como define Umberto Eco, inspirado nos modelos propostos por Marcos Dantas (2001), mas ajustado e atualizado considerando os três eixos da semiótica de Eco – Pragmático, Sintático e Semântico – bem como a noção de unidades culturais.

Na figura 4 vemos representado o polo da audiência, cujo sujeito está no centro e a ação produzida é engajamento. O sujeito que está no centro do polo da audiência acessa as múltiplas dimensões das mensagens nos eixos que estruturam o campo sintático por meio de unidades culturais expressas em imagens e sons, não sem uma mediação que associa essas expressões culturais em códigos que podem ser reconhecidos pelo sujeito. Da mesma forma, as mediações também intermediam e conformam o acesso do sujeito em questão à dimensão semântica da mensagem, cujas unidades culturais serão compostas pelas cenas e episódios da série *Unidade Básica* e pelo próprio repertório cultural da audiência em diálogo. Já os campos pragmáticos serão estruturados pelo contexto em que a série é produzida e a audiência a

consome, incluindo elementos como as decisões comerciais do canal que a transmite ou as regras estabelecidas por legislações relativas ao veículo ou programação.

Os três campos também interagem entre si e se relacionam, por elementos do contexto como a formação recente de algo que pode ser denominado “cultura das séries”, o próprio desenvolvimento, uso e apropriação comercial e social das chamadas novas tecnologias de informação e comunicação e outras conformações técnicas e culturais que compõem o contexto de produção e consumo da ficção seriada em tela. A articulação das informações dos três campos semânticos com suas respectivas mediações e produção de sentido realizada passam pela competência semiótica de cada sujeito (inserido em seu contexto sociocultural).

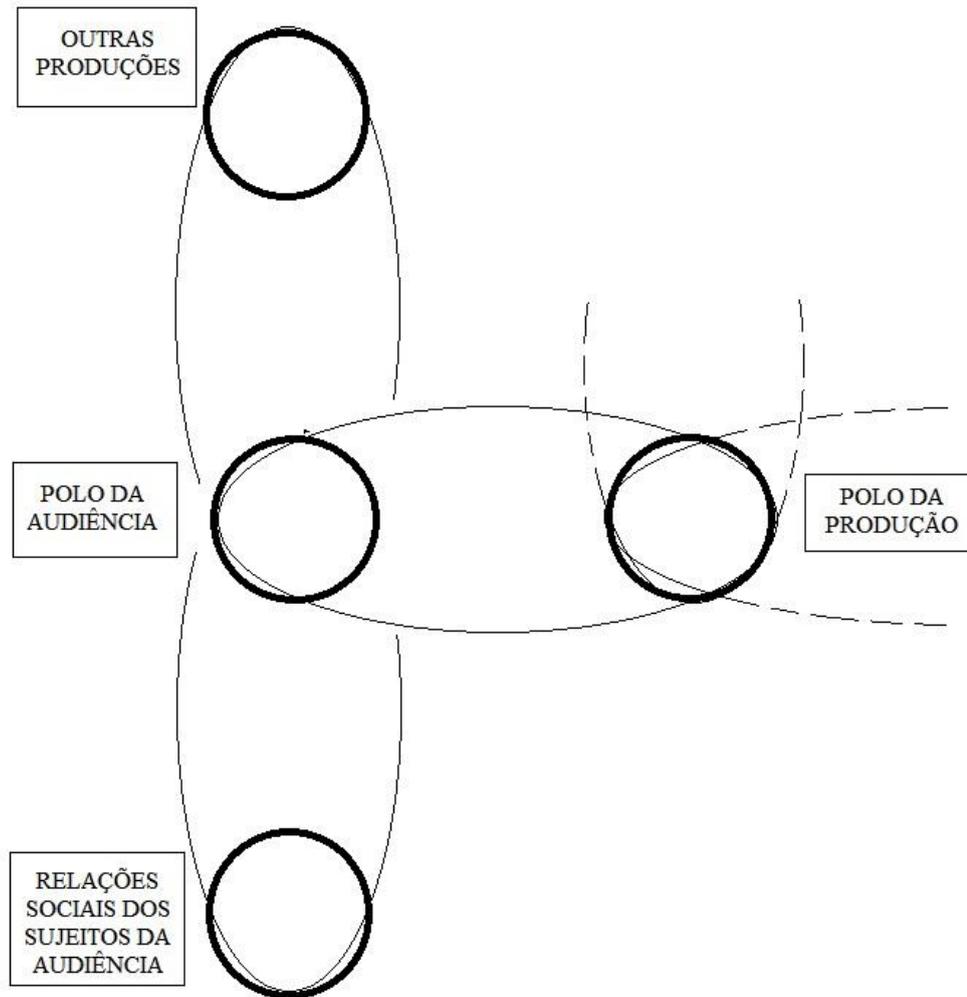
Figura 4 – Processo de Comunicação (polo da audiência)



Fonte: elaboração própria, com base em Dantas (2001).

Como a comunicação constitui um processo de semiose ilimitada, em que uma unidade cultural pode se tornar significativa de outra, os polos estão em constante interação (que se modifica e atualiza permanentemente), conforme a figura 5, a seguir.

Figura 5 – Semiose ilimitada (interação entre polos)



Fonte: elaboração própria, com base em Dantas (2001).

3 METODOLOGIA

A proposta de estudar as mediações promovidas a partir da interação dos sujeitos com uma determinada programação parte da compreensão de que o estudo da comunicação não deve se restringir à análise da programação ou das tecnologias e/ou condições de produção, nem tampouco ao estudo da “reação” do público a determinada mensagem. O que nos interessa é compreender o processo de comunicação em sua relação com a realidade concreta das pessoas, buscando perceber como isso compõe o *sensorium* contemporâneo (RINCÓN, 2019), ou seja, como é participar do processo de interpretação e constituição do mundo para esses sujeitos. Pretendemos desenvolver uma abordagem dialética deste processo, compreendendo que

A ação intermedia, o pensamento e as coisas, é o lugar no qual o particular se encontra com o universal. É também o cimento social que articula os homens entre eles e deve ser decifrado pela linguagem, em uma relação dialética, porque só na ação o discurso vira real, atua sobre a realidade (JACKS; SCHMITZ; WOTTRICH, 2019, p. 27, tradução nossa)⁷.

Dessa forma, a presente investigação se caracteriza por ser uma pesquisa qualitativa e terá por base o *Mapa do Sensorium Contemporâneo*, ou *Cartografia do Contemporâneo*, que é o mais recente Mapa das Mediações proposto por Martín-Barbero. O mapa se compõe de dois eixos, que possuem em suas extremidades 4 mediações, a saber: eixo vertical, composto pelas mediações *tempos* e *espaços*; e eixo horizontal, formado pelas mediações *tecnicidades* e *sensorialidades*. A tensão entre essas mediações produz outras quatro, que habitam as interseções entre os eixos, quais sejam: *narrativas/relatos*; *redes/fluxos*, *cidadanias/urbanidades* e *identidades/figuras* (RINCÓN; JACKS; SCHMITZ; WOTTRICH, 2019), conforme a Figura 6, a seguir.

⁷ Texto original: “la acción intermedia, el pensamiento y las cosas, es el lugar en que lo particular se encuentra con lo universal. Es también el cemento social que amalgama a los hombres entre sí y debe ser descifrado por el lenguaje, en una relación dialéctica, pues es sólo a través de la acción que el discurso se vuelve real, actúa sobre la realidad”.

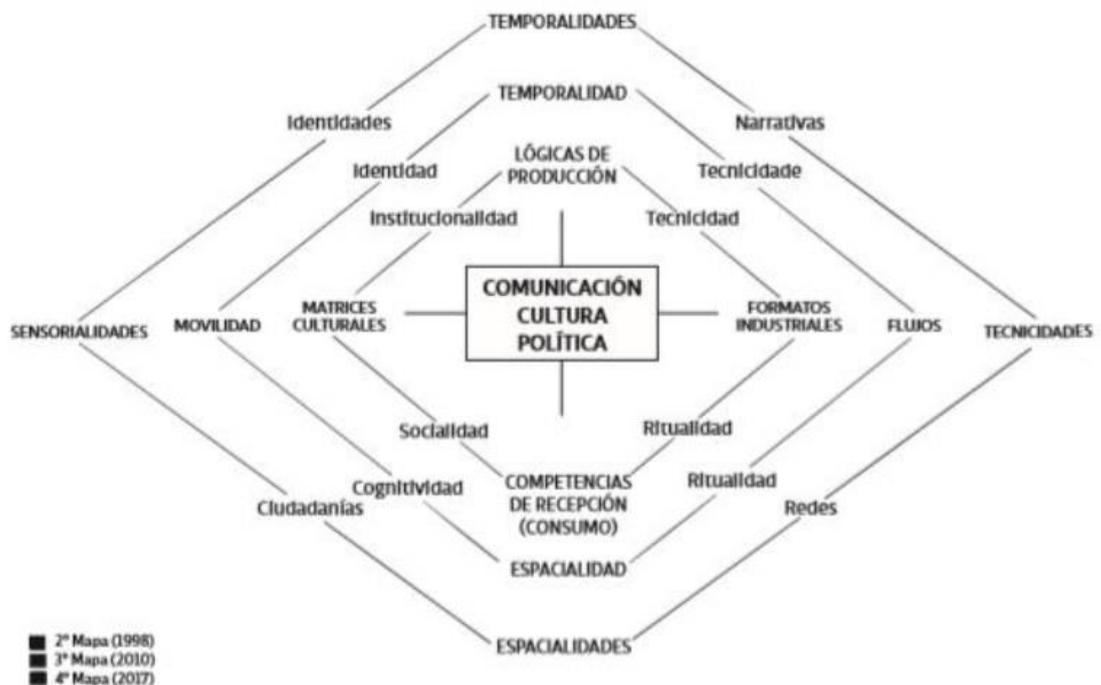
Figura 6 – Mapa das Mediações proposto por Jesús Martín-Barbero em 2017



Fonte: Rincón, Jacks, Schmitz e Wottrich (2019, p. 18).

Este é o quarto mapa das mediações que Martín-Barbero propõe. Diversos autores (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002; PEREIRA, 2020) defendem a perspectiva de que seja utilizado mais de um mapa, tendo chegado a ser proposta uma figura com a reunião do conjunto de mapas barberianos:

Figura 7 – Fusão de todos os mapas de Martín-Barbero



Fonte: Silva e Baseio (2019, p. 171).

Assim como a Benjamin, interessa-nos, mais do que compreender o mundo como ele é, entender no que ele está se transformando (RINCÓN, 2019). Dessa maneira, a mudança operada por Martín-Barbero em seus mapas ao longo dos anos tem por intenção observar os movimentos, de forma que o eixo sensorialidades-tecnicidades merece especial atenção na presente pesquisa, afinal, instituições como família e escola perdem força na análise das mediações e ganha nova roupagem o entendimento de tecnicidades, bem como redes/fluxos. E isso é apenas uma parte da mutação cultural que vivenciamos, como bem demarca Rincón (2019, p. 264) ao explicar o mapa do *Cartografia do Contemporâneo*:

A mutação cultural que habitamos foi descrita muito bem pelo escritor italiano Alessandro Baricco (2008), que nos disse que estamos assistindo a uma nova cultura que se opõe à civilização letrada, ilustrada e moderna; uma cultura que pratica a superfície em vez da profundidade, a velocidade em vez da reflexão, as sequências em vez da análise, a conexão em vez da expressão, o *multitasking* em vez da especialização, o prazer em vez do esforço. Esta mutação cultural segundo Martel (2011) nos indica que há uma guerra cultural pelo *softpower*, o poder dócil e brando do mundo, e que aqui é onde os Estados Unidos é império com seu *softpower* que é o entretenimento como macro relato da felicidade contemporânea feita de muito pop digital e muito consumo de felicidades instantâneas.

Para dar conta desta nova experiência cultural é que Martín-Barbero se interessa por compreender o novo *sensorium* que habitamos no século XXI com a chegada da internet, o celular, as redes e as plataformas digitais; com a hegemonia do entretenimento e a cultura pop; com a predominância do sujeito jovem e o adolescente; com o poder político e inovador das mulheres, as novas sexualidades, os indígenas, os afro e os outros na vida pública⁸.

Esta percepção do conjunto de transformações em curso nos modos de experimentar e de apreender a realidade expressa a atualidade e a força do mapa proposto por Martín-Barbero em 2017. Compreendemos que os modos de estar no mundo estão em constante modificação e possuem relação estreita com o tempo histórico, a localidade, a conjuntura vivida por cada povo e por cada indivíduo; por este motivo, entendemos que o mapa mais atual, preocupado em compreender as sensorialidades contemporâneas, traz uma percepção mais acurada com as atualizações por que passa o modo de produção capitalista e as relações sociais construídas

8 Texto original: “La mutación cultural que habitamos fue descrita muy bien por el escritor italiano Alessandro Baricco (2008), que nos dice que estamos asistiendo a una nueva cultura que se opone a la civilización letrada, ilustrada y moderna; una cultura que practica la superficie en vez de la profundidad, la velocidad en vez de la reflexión, las secuencias en vez del análisis, la conexión en vez de la expresión, el multitasking en vez de la especialización, el placer en vez del esfuerzo. Esta mutación cultural según Martel (2011) nos indica que hay una guerra cultural por el softpower, el poder dócil y blando del mundo, y que ahí es donde los Estados Unidos es imperio con su softpower que es el entretenimiento como macro relato de la felicidad contemporánea hecho de mucho pop digital y mucho consumo de felicidades instantáneas. [parágrafo] Para dar cuenta de esta nueva experiencia cultural es que Martín-Barbero se interesa por comprender el nuevo sensorium que habitamos en el siglo XXI con la llegada del internet, el celular, las redes y las plataformas digitales; con la hegemonía del entretenimiento y la cultura pop; con la predominancia del sujeto joven y el adolescente; con el poder político e innovador de las mujeres, las nuevas sexualidades, los indígenas, los afro y los otros en la vida pública”.

neste ambiente. Ademais, o Mapa do *Cartografía do Contemporâneo* analisa as tensões e articulações entre *sensorialidades* e *tecnicidades*, bem como entre *tempos* e *espaços*, que atendem a esta pesquisa.

Sobre o eixo tempo-espaço, a descrição de Rincón (2019, p. 20) é bastante elucidativa, indicando como a relação entre essas duas mediações constituem a própria maneira como habitamos o mundo e o tempo presente⁹:

Hoje habitamos o tempo cidade, o tempo audiovisual, o tempo virtual. A relação é espaço-tempo, habitam espaços por tempos. E estão as espacialidades dos tempos do relato e, assim aparecem as temporalidades infinitas do relato que habitamos hoje. A relação tempo e espaço se move muito pelo modo que vivemos hoje em tempos diversos¹⁰.

Quanto ao eixo horizontal do mapa, *tecnicidades* vão muito além da técnica, é a maneira como as principais mudanças nos afetam; uma linguagem com que se leem, veem, compreendem e explicam as mudanças. Já as *sensorialidades* dizem respeito à sensibilidade em termos coletivos, não individual; à forma como, neste tempo e espaço, a partir da linguagem das *tecnicidades* (também coletivas), produzem-se as sensações em uma sociedade, em uma geração. Logo, as *tecnicidades* produzem novas *sensorialidades*.

As identidades, por sua vez, fazem referência tanto àquelas que se relacionam com ancestralidade: pai, mãe, indígena; quanto a figuras de identidade: professor, presidente, jornalista. Mas vai além, pois hoje a vida social é habitada por muitas figuras, que são também personagens: o efêmero, o fragmentário, mas com poder de enunciação e performance. Nesta pesquisa em especial interessa-nos a identidade relacionada ao país, ao que pode ser identificado como nacional na cultura e na formação cultural, ou seja, na identidade de cada sujeito entrevistado(a). Identidades relacionadas a classe social e à profissão exercida por cada entrevistado também tomam lugar na análise.

Resultante da tensão entre *tempos* e *sensorialidades*, a identidade diz respeito à maneira como o indivíduo (ou um coletivo) se apresenta, reconhece-se, ao modo como vive e age no tempo presente e partir do que apreende do mundo e aquilo que o mobiliza. Compreendemos que este é um conceito complexo e não pretendemos nos aprofundar no debate sobre as possibilidades de uso do termo, mas destacamos a questão da identidade

⁹ Os parágrafos que seguem, debatendo o mapa e cada uma de suas mediações, têm por embasamento a importante sistematização editada por Omar Rincón (2019), e organizada por Nilda Jacks, Daniela Schmitz e Laura Wottrich.

¹⁰ Texto original: “Hoy habitamos el tiempo ciudad, el tiempo audiovisual, el tiempo virtual. La relación es espacio-tiempo, habitan espacios por tiempos. Y están las espacialidades de los tiempos del relato y, así aparecen las temporalidades infinitas de relato que habitamos hoy. La relación tiempo y espacio se mueven mucho por el modo que vivimos hoy en tiempos diversos”.

relacionada à disputa entre nações, que aparece de forma bastante clara na compreensão sistematizada por Lírían Sifuentes e Maria Catarina Chitolina Zanini (2019, p. 242, tradução nossa):

A identidade é sempre poder e disputa sobre a legitimidade em se reconhecer e fazer-se reconhecer, seja individual, seja coletivamente. Definir e ser definido (como indivíduo ou como grupo) é sempre um processo político que tem sentido no interior de estruturas de significado (Geertz, 1989), em interação e percepção de si mesmo e do “outro”. Em grandes contextos políticos é também uma luta entre hegemonias, sobre construções valorativas, simbólicas, lugares, saberes e formas de ser e as implicações que isso traz nas construções hierárquicas da sociedade e suas possíveis transformações¹¹.

Os estudos de recepção em geral dão muita importância aos rituais, ou seja, ao conjunto de práticas e posturas associados ao ato de assistir a uma série na TV ou receber algum outro conteúdo. Para Martín-Barbero, os *relatos* promovem expansão dos rituais em nossos tempos, logo, das *narrativas* (relatos das experiências dos rituais). Mas Rincón (2019) denota que o mercado produz relatos sem ritual nem narrativa. A forma de assistir, produzir sentidos e confrontá-los com os sentidos produzidos pelo círculo social da audiência no caso das telenovelas difere-se das práticas que constituem a cultura das séries. Enquanto normalmente as novelas eram assistidas em família, sendo um capítulo por dia, comentadas com amigos próximos, ou mesmo com colegas de trabalho e estudo; as séries normalmente são assistidas de maneira solitária ou no máximo com a companhia de um cônjuge, comentadas em fóruns virtuais nichados, debatidas apenas com pessoas específicas que a audiência tem conhecimento de que compartilham o gosto pela mesma série.

as transformações tecnológicas, sociais e econômicas tendem a reconfigurar tanto a estrutura e o espaço familiar quanto a predominância da televisão como “situação primordial do conhecimento”. A popularização do computador e da internet a partir da década de 1990 e mais recentemente os smartphones passam a suprir de maneira interativa as demandas de lazer dos membros da família, que antes tinham uma fruição coletiva e agora passam a usufruir desses momentos individualmente no seu notebook ou tablet, inclusive os programas televisivos, como séries de TV e outros (LIMA, 2015, p. 68).

Se há alguma exceção, são casos de sucesso mundial, geralmente resultado de grandes investimentos, como *Game of Thrones* (TV por assinatura) ou *La Casa de papel* (*streaming*), caso em que há uma discussão mais generalizada sobre as séries, sendo criadas expressões, memes e outros elementos que passam a ser incorporados à forma de se comunicar e

¹¹ Texto original: “subrayamos que la forma más apropiada es comprender tales dinámicas como ‘procesos de identificación’ (siempre abiertos, siempre históricos, siempre dinámicos, siempre políticamente situados) y las identidades como construcciones/negociaciones que se dan, muchas veces, en este espacio social tenso y de luchas”.

relacionar de grandes contingentes da população, o que torna a experiência mais coletiva, aproximando-se daquele efeito provocado pelas novelas da TV aberta, embora ainda haja diferença importante quanto ao modo de assistir, debater e compartilhar narrativas.

Urbanidades são os modos de habitar *na* cidade, mas também são as formas de habitar *a* cidade, de destruí-la e reconvertê-la em outras coisas, enquanto *cidadanias* são mais perenes e há que se pensá-las em relação com os cidadãos (civis), aquele que habita a cidade, e com os direitos e os modos de ganhar poder na vida cotidiana, com a aparição de sujeitos políticos inéditos como as mulheres, os jovens, as culturas ancestrais, que fazem da cidadania outra coisa, um modo de existir politicamente.

Os *fluxos* dizem respeito a mobilidade, movimento permanente (instabilidade), e são eles que formam a *rede*, linguagem da contemporaneidade. A *rede* é um olhar de fora, ela que estrutura e dá sentido aos fluxos. Arriscamos dizer que os fluxos são os caminhos e a rede o mapa, sendo que ambos estão em constante movimento. As *redes* estabelecem a forma como circulam e se transformam as percepções da audiência sobre o mundo, sejam elas físicas ou virtuais: “a cultura digital não se esgota no ciberespaço (ou na cultura online), mas se agrega a hipertextualidade entre os distintos meios de comunicação social e indústrias culturais (rádio, cinema, televisão etc.) e os processos de interação social” (BRIGNOL; COGO; MARTÍNEZ, 2019)¹². Cabe ressaltar que os fluxos das redes em geral transcendem limites territoriais e institucionais, dessa forma, as mediações produzidas impactam tanto o polo da audiência quanto o da produção, como será observado na análise, no capítulo III.

3.1 Categoria transversal: classe social

Um estudo de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, que parte da perspectiva marxista e se propõe a realizar uma análise dialética das mediações não poderia prescindir da categoria *classe* como um elemento essencial à compreensão das mediações produzidas em um processo comunicativo.

Compreendemos a questão de classe como elemento fundamental à constituição da visão de mundo dos indivíduos, sendo que partimos da premissa de que a categoria se divide entre trabalhadores e proprietários dos meios de produção, ainda que haja extratos de classe diversos em cada polo e que esteja em processo uma reorganização do mundo do trabalho em

¹² Texto original: “la cultura digital no se agota en el ciberespacio (o en la cultura online) sino que se agrega la hipertextualidad entre los distintos medios de comunicación social e industrias culturales (radio, cine, televisión etc.) y los procesos de interacción social en el contexto cultural más amplio”.

proporções que chegam a criar novas classificações, como expressa o relevante conceito de *precarizado* (STANDING, 2014). Sem pretensão de nos aprofundar no debate sobre este conceito ou sobre qual seria a perspectiva mais precisa para desenvolver o debate sobre classes sociais no Brasil contemporâneo, basta ao nosso objetivo a compreensão de que as estratificações se definem por elementos como renda e/ou poder de compra, tipo de trabalho desenvolvido – se mais "braçal" e redundante, ou mais "intelectual" e complexo –, e tais diferenciações definem bastante sobre como funcionam as ilusões e alienações de classe (e do trabalho).

Por compreendermos que a classe efetivamente formada pelos capitalistas, ou seja, pelos proprietários dos meios de produção, aqueles que organizam o trabalho, é bastante pequena no Brasil, também porque nos interessam as percepções de diferentes extratos da classe trabalhadora, e ainda porque pode existir um recorte de classe – ou, mais precisamente, de extrato de classe – sobre quem é o público que assiste séries brasileiras em canais estrangeiros de TV por assinatura, não definimos como pressuposto para a seleção dos sujeitos da pesquisa o pertencimento a uma ou outra determinada classe social. Em lugar deste procedimento, bastante recorrente em estudos de recepção (normalmente estabelecendo critérios de renda ou moradia para a definição dos sujeitos), estabelecemos *classe* como uma mediação transversal, que atravessa todas as demais, e buscamos elementos na análise que expressassem a forma como a condição de classe se relaciona com a percepção de mundo dos sujeitos e com as demais mediações analisadas.

Assim, para a identificação da classe social dos sujeitos da pesquisa foi utilizado o Critério de Classificação Econômica Brasil (CCEB), estabelecido pela Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa (ABEP) com o objetivo de classificar as classes econômicas, considerando o poder de compra. O critério inclui a classificação de classes sociais pelo critério de renda estabelecido pelo IBGE e agrega elementos como bens, condições de moradia e nível educacional em um sistema de pontos que divide as classes econômicas entre A1, A2, B1, B2, C1, C2, D e E. A própria ABEP observa que para casos em que a renda mensal pessoal supera R\$ 30 mil devem ser buscados outros critérios¹³. Assim, são consideradas as atividades profissionais, renda, escolaridade e acesso a bens dos sujeitos no processo de análise das mediações, pelo papel estrutural que a questão da classe social e mesmo da estratificação de classe possui na apreensão do mundo pelos sujeitos, em especial

¹³ Mais detalhes sobre o Critério de Classificação Econômica Brasil (CCEB) em ABEP (2019).

em um país de capitalismo em desenvolvimento com tamanha desigualdade como o Brasil (OXFAM, 2019; 2020).

Não é pouco importante a interseção da questão da classe com outros elementos de identidade, como o sentimento de pertença a uma nação e/ou localidade, a uma cultura e/ou etnia, a uma geração, bem como identidade de gênero, de raça, sexualidade, entre outros. Mas trata-se exatamente de interseções, nenhuma dessas identidades por si define ou determina a produção de sentidos dos sujeitos, embora todos façam parte da sua constituição política e cultural, constituindo, portanto, o capital cultural e social que delineiam sua experiência no mundo. Partimos da compreensão de que a classe social é a categoria que articula as demais na constituição dos sujeitos.

3.2 Protocolo metodológico do estudo das mediações

Para realizar a complexa e instigante discussão sobre o processo de mediações culturais, será utilizado o protocolo elaborado por Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Silvia Simões Borelli e Vera da Rocha Resende (2002) no estudo empírico mais conhecido utilizando os mapas das mediações, elogiado pelo próprio Martín-Barbero, para quem a pesquisa de Lopes, Borelli e Resende (2002), contribuiu: “como nenhuma outra anteriormente fez, para desenvolver e concretizar esta perspectiva teórica: no esforço para traduzi-la em linguagem metodológica, aprofunda e esclarece tanto o desafio epistemológico quanto seu sentido e alcance políticos” (MARTÍN-BARBERO, 2002b, p. 18, grifo do original, *apud* PEREIRA, 2020, p. 15).

A proposta multimetodológica de Lopes, Borelli e Resende (2002) contou com uma equipe de pesquisadoras que acompanharam, por meio de observação etnográfica combinada com uma série de entrevistas, quatro famílias assistindo à telenovela *A Indomada*, exibida pela Globo em 1997. As pesquisadoras conduziram tal investigação utilizando dez técnicas qualitativas de coleta de dados: Observação Etnográfica, 7 tipos diferentes de entrevistas, Grupos de Discussão e Telenovela Reeditada. Além de uma técnica de pesquisa com enfoque quantitativo: Questionário de Consumo. Tentamos ter acesso às entrevistas utilizadas e demais documentações deste riquíssimo processo, entretanto a professora Maria Immacolata Vassalo de Lopes nos informou que houve um incêndio na Universidade de São Paulo (USP) em que toda esta documentação foi consumida, restando apenas a síntese e os resultados publicados no livro *Vivendo com a Telenovela*.

Diante desta infelicidade que expressa de maneira bastante trágica os limites da pesquisa científica no Brasil e a consequência da ausência de um investimento à altura do trabalho árduo desempenhado pelos nossos pesquisadores e pesquisadoras, buscamos então contato com uma então orientanda da professora Maria Immacolata que se propôs a realizar uma pesquisa similar, atualizando o protocolo, ainda que em proporção menor, dado que desenvolvida por uma única pesquisadora.

A pesquisa realizada por Tissiana Nogueira Pereira (2020) desempenhou o trabalho hercúleo de acompanhar duas famílias assistindo à novela *O Sétimo Guardião*, exibida pela Globo de novembro de 2018 a maio de 2019 e, entre outras contribuições, atualiza este protocolo e oferece subsídio para que outros pesquisadores tracem suas estratégias metodológicas a partir desses instrumentos, tarefa que desenvolvemos aqui.

Cabe ressaltar que o período de isolamento social iniciado em março de 2020 em função da pandemia provocada pelo COVID-19 forçou uma mudança importante em nossa metodologia: pretendíamos acompanhar grupos de pessoas assistindo a temporadas de uma ficção seriada brasileira e montar Grupos de Discussão. Com a nova realidade colocada, decidimos alterar esta técnica de coleta, passando a trabalhar com questionários aplicados por meio de formulários online casados com entrevistas realizadas por meio de videoconferências.

3.3 Técnicas de coleta de informação

Para compreender as mediações produzidas pela audiência de ficções seriadas brasileiras em canais estrangeiros de programação qualificada na TV por assinatura, realizamos uma pesquisa qualitativa, combinando diferentes técnicas de coleta de dados. A primeira etapa foi a aplicação de um Questionário de Consumo (QC) feito por meio de um formulário online distribuído via Whatsapp, Signal, Telegram e e-mail e repassado à frente por diversas redes sociais.

As respostas a este questionário foram úteis à escolha dos quatro sujeitos integrantes do polo da audiência para a realização de entrevistas aprofundadas. Esses sujeitos da pesquisa deveriam ser participantes voluntários que assistem a uma ficção seriada brasileira, transmitida em horário nobre em canal de espaço qualificado estrangeiro ou de capital estrangeiro.

Para identificar a reação da audiência à programação nacional em canais estrangeiros de TV por assinatura, é importante trabalhar com dados relativos à medição de audiência dos canais veiculados no Brasil. Aí se encontra uma dificuldade importante, pois esses dados são

produzidos por agências especializadas que vendem tal serviço sob compromisso de sigilo¹⁴. Entretanto, ao buscar informações detalhadas sobre canais e ficções seriadas, foi possível encontrar um dado suficientemente atualizado: a lista com os 30 canais pagos com maior audiência em março de 2019, que está disponível no Anexo I deste trabalho.

Assim, foram listados os Canais de Espaço Qualificado (CEQ) de programadora não brasileira ou de capital estrangeiro que constam na lista dos 30 de maior audiência. Há alguns canais que não constam entre os de maior audiência, provavelmente por serem incluídos apenas nos pacotes menos acessíveis ou terem que ser contratados a parte, mas que são os top de linha em termos de programação de filmes e séries, como HBO e Telecine. Uma rápida análise da grade de programação dos seis canais Telecine (Premium, Action, Touch, Fun, Pipoca e Cult) permitiram perceber que são canais exclusivos de filmes, de forma que não se enquadram no escopo desta pesquisa, em que trabalhamos ficções seriadas. Por este motivo, apenas os oito canais HBO foram incluídos (HBO, HBO2, HBO Pop, HBO Plus, HBO Mundi, HBO Xtreme, HBO Family e HBO Signature). Destes 38 canais, 12 foram selecionadas por constituírem-se em canais estrangeiros ou de capital estrangeiro de filmes e séries: AXN, Fox, Warner Channel, TNT Séries e os oito canais HBO, ainda conforme o Anexo I.

Em novembro de 2020 foi realizada então uma análise nas grades de programação para identificar as ficções seriadas brasileiras exibidas em horário nobre desses 12 canais. Foram encontradas 6 séries nacionais conforme esses critérios (ficções seriadas brasileiras exibidas em horário nobre nos canais selecionados conforme o anexo II): *Sem Rastro* (AXN), *Unidade Básica* (*Universal Channel*), *Jungle Pilot* (*Universal Channel*), *Rua Augusta* (TNT Séries), *O Doutrinador* (TNT Séries) e *Irmãos Freitas* (TNT Séries). Observe-se que as seis séries estão concentradas em apenas três canais. É forçoso observar que isso não significa que os outros 9 não cumpram as cotas, encontramos nas grades de programação filmes, documentários, séries não ficcionais e outras formas de cumprir com a cota de programação nacional nos demais canais selecionados, que não ficções seriadas brasileiras.

Dentre os respondentes do QC que assistem à série *Unidade Básica*, foram selecionados a partir de critérios que incluíram classe, raça/etnia, gênero, profissão, local de moradia e sexualidade, 4 sujeitos da pesquisa. Eles e elas foram convidados a responder

¹⁴ Por meio da Ouvidoria da ANCINE, foi feita uma solicitação de informações desta natureza, cuja resposta foi: “A instituição recentemente firmou um contrato com empresa KANTAR IBOPE MEDIA que produz de forma privada esse tipo de dado sobre audiência. No entanto, o contrato firmado entre as partes prevê o uso desses dados apenas para elaboração de estudos e publicações que subsidiem a elaboração da política pública para o setor”.

entrevistas aprofundadas, construídas para atender ao objetivo de analisar mediações produzidas na relação da audiência com a série *Unidade Básica*.

A sistematização da relação entre os objetivos de pesquisa, as mediações e as técnicas aplicadas podem ser mais bem visualizadas no quadro 1, a seguir.

Quadro 1 – Objetivos, técnicas de coleta de dados e métodos de análise

| OBJETIVO GERAL | TÉCNICAS DE COLETA | MÉTODOS DE ANÁLISE |
|---|--|---|
| Analisar mediações produzidas na relação entre público e programação da série brasileira <i>Unidade Básica</i> , do <i>Universal Channel</i> , e sua relação com mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporadas da série | EHV EHC EV EP OO | - Análise da série - Análise de conteúdo das entrevistas |
| OBJETIVOS ESPECÍFICOS | TÉCNICAS DE COLETA | MÉTODOS DE ANÁLISE |
| Debater os impactos da lei 12.485/2011 no mercado audiovisual brasileiro | Entrevista com ex-presidente da Ancine e revisão bibliográfica | - Análise de dados primários e secundários |
| Aferir elementos de constituição de uma cultura das séries nesta audiência | EHC EV EP OO Revisão bibliográfica | - Análise de dados primários - Análise do conteúdo das entrevistas |

Fonte: elaboração própria. Legenda: EHC – Entrevista História de Vida Cultural; EHV – Entrevista História de Vida; EP – Entrevista de Produção; EV – Entrevista Videotécnica; OO – Observação online.

Assim, esta pesquisa tem caráter qualitativo e os sujeitos são: integrantes da audiência da série brasileira *Unidade Básica*, transmitida pelo canal de capital estadunidense *Universal Channel*, além de produtores da série e gestores ligados à indústria audiovisual nacional. A pesquisadora assistiu a todos os capítulos das Temporadas 1 e 2 da ficção seriada *Unidade Básica*. Apresentada esta sistematização, convém detalhar em que consiste cada técnica, ou seja, qual é a lógica de cada uma das entrevistas e como foi realizada a observação online.

3.3.1 Questionário de Consumo

O Questionário de Consumo foi elaborado na plataforma *JotForm* (versão gratuita) e teve por objetivo coletar informações integrantes da audiência da TV por assinatura que assistem a ficções seriadas brasileiras em canais estrangeiros ou de capital estrangeiro. O formulário online é composto por 35 perguntas (ANEXO III), divididas em 5 categorias: informações sociodemográficas (perguntas 1 a 8); classe social (perguntas 9 a 18); práticas culturais (perguntas 19 a 22); práticas de uso de internet (perguntas 23 e 24); TV por assinatura (perguntas 25 a 37).

O conjunto de perguntas serviu para identificar os sujeitos da pesquisa, ou seja, as pessoas que assistem a ficções seriadas brasileiras transmitidas no horário nobre em canais de espaço qualificado estrangeiros ou de capital estrangeiro que se dispuseram a responder a um conjunto de entrevistas aprofundadas. Além disso, foram coletadas informações importantes sobre os sujeitos da pesquisa, utilizadas na apresentação de cada entrevistado(a) na análise (capítulo III).

A pergunta 34 listou 7 títulos de ficções seriadas brasileiras transmitidas em horário nobre de canais estrangeiros (ou de capital estrangeiro) de espaço qualificado na TV por assinatura, conforme o processo descrito de seleção dos canais e séries conforme os critérios de pesquisa, cujas informações estão nos apêndices I e II, sendo útil à definição da série que veio a compor o *corpus* de pesquisa.

Para avaliar a pertinência do questionário, foi realizada uma prova piloto com 6 respondentes em novembro de 2020, em que os respondentes avaliaram: a) nível de compreensão das perguntas; b) nível de exaustividade das respostas; c) nível em que as respostas são excludentes; d) ordem no qual as perguntas estão formuladas; e e) tempo de duração no preenchimento de questionário. As respostas obtidas foram automaticamente organizadas em uma planilha.

Após a prova piloto, o QC começou a ser divulgado em 26 de janeiro de 2021. Até 11 de fevereiro do mesmo ano 143 pessoas haviam respondido, das quais apenas 15 citaram títulos de séries nacionais, sendo as duas mais citadas *Unidade Básica* (*Universal Channel*) e *Rua Augusta* (TNT Séries). A atriz protagonista da série *Unidade Básica*, Ana Petta, e autora do livro que deu origem à série, Helena Petta, compartilharam o link para o formulário em suas redes sociais no final de março de 2021. Até 11 de abril, mais 49 pessoas, de diversas regiões do país e diferentes realidades sociais haviam respondido, sendo que 18 delas afirmaram assistir a séries brasileiras, dos quais 16 pessoas assistem *Unidade Básica*.

Assim, partimos de 192 respostas ao Questionário de Consumo, com 26 integrantes da audiência da série *Unidade Básica* para definir os sujeitos a serem entrevistados na segunda etapa da coleta de dados. A maior parte dos respondentes atuam como profissionais ou estudantes da área de saúde; os que não são da saúde, em sua maioria, atuam politicamente.

3.3.2 Entrevistas

Conforme o quadro 1, foram estabelecidos quatro tipos de entrevistas aprofundadas, sendo que todas elas foram entrevistas semiestruturadas, com roteiro disponível nos apêndices

deste trabalho. Os quatro entrevistados que fazem parte do polo de audiência e os quatro que compõem o polo de produção da série *Unidade Básica* são apresentados no capítulo III desta tese.

3.3.2.1 Entrevista História de Vida

Conjunto de perguntas que compôs a primeira parte da entrevista realizada com os integrantes da audiência, com o objetivo de conhecer melhor a trajetória de vida, a fim de ampliar o nível de conhecimento da pesquisadora acerca dos entendimentos produzidos por cada entrevistado ao assistir aos episódios da série *Unidade Básica*. Este instrumento serviu de base à descrição dos entrevistados realizada no capítulo III e foi construído com base na pesquisa de Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Silvia Helena Simões Borelli e Vera da Rocha Resende (2002). O roteiro de perguntas está disponível no apêndice VI.

3.3.2.2 Entrevista História de Vida Cultural

Também a partir de Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Silvia Helena Simões Borelli e Vera da Rocha Resende (2002), a segunda etapa da entrevista realizada com os sujeitos do polo da audiência consistiu na Entrevista de História de Vida Cultural (EHC), buscando conhecer os hábitos de consumo cultural de cada entrevistado ou entrevistada, como relação com música, shows, viagens, teatro, cinema, internet, televisão, passeios, entre outras mídias e atividades. O objetivo é agregar informações para compreender melhor o quadro de referências e elementos de competência semiótica dos entrevistados e entrevistadas em relação a diferentes linguagens. O roteiro de perguntas está disponível no apêndice VII e as respostas também foram utilizadas na descrição dos entrevistados realizada no capítulo III.

3.3.2.3 Entrevista Videotécnica

Ainda com base na pesquisa de Lopes, Borelli e Resende (2002), mas com adaptações aos objetivos da presente investigação, a Entrevista Videotécnica (EV) consistiu em perguntas mais diretamente relacionadas à série *Unidade Básica* e a lista de cenas e/ou episódios listados durante as Entrevistas de Produção (EP). O roteiro das perguntas da EV está disponível no apêndice VIII.

3.3.2.4 Entrevista de Produção

Foram realizadas entrevistas com 4 integrantes do polo de produção da série *Unidade Básica*, a fim de perceber, por um lado, a visão deles a respeito dos impactos desta lei no mercado audiovisual e, por outro, conhecer o processo de construção da série para comparar com a visão apresentada pela sua audiência, a fim de buscar caminhos para esmiuçar o processo de produção de mediações.

3.3.3 Observação Online

Outra técnica qualitativa que somamos a este arcabouço é a observação online, tanto das redes sociais dos sujeitos entrevistados, bem com a observação de páginas oficiais ou de fãs das séries que compõem o *corpus* desta investigação, considerando o papel que a convergência de mídia cumpre na produção de mediações atualmente. Além disso, o engajamento nas redes é uma métrica perseguida pelos canais, como revela Helena Petta (2022):

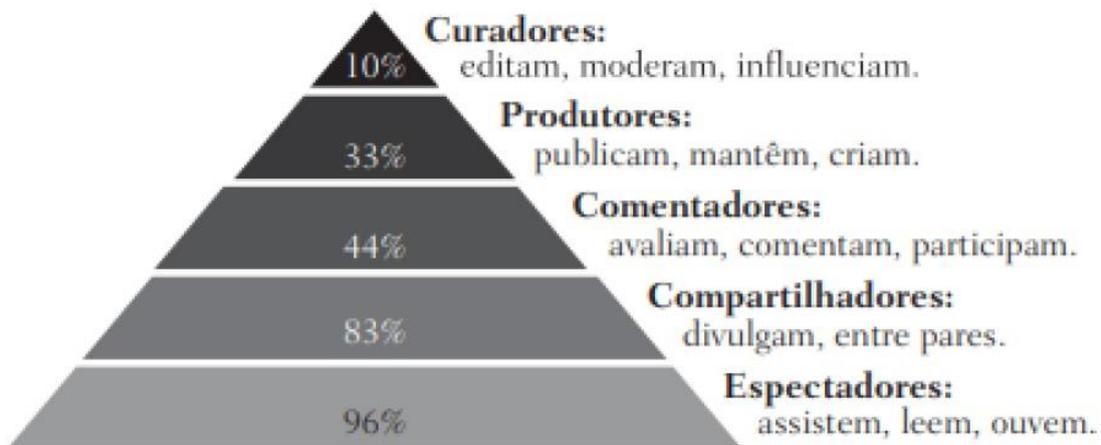
E eu achei interessante porque eu discuto um pouco também na minha tese essa coisa de como as redes sociais... porque às vezes a gente acha que tem os canais, a grande mídia que não tem relação com o que está acontecendo. Aí você vê como tem uma relação direta: pelas redes sociais a pressão foi feita e mudou personagens, o plot, quem aparece na propaganda... tudo por pressão do que foi feito em rede social. Então essa coisa de curtir, de comentar... O Paulo Barata falou isso também na entrevista, ele falou assim “Olha, não interessa muito para gente mais número de audiência, a gente mede hoje muito mais por engajamento. Então *Unidade Básica* teve muito engajamento perto das nossas outras séries e é por isso que a gente considera um grande sucesso.” Eles estão muito ligados nessa. Por isso que a gente fica pedindo “Ah gente, curte, comenta”.

O processo é similar ao utilizado por Pereira (2020), entretanto, diferente de sua pesquisa, não fizemos a observação da rede dos usuários em tempo real – no caso de Pereira (2020), foi realizada a observação em paralelo à observação etnográfica – fizemos uma análise das principais redes do *Universal Channel*, dos atores que encarnam os protagonistas da série e aquelas utilizadas pelos quatro entrevistados da audiência nos períodos em que foram transmitidas as duas temporadas da série *Unidade Básica* – sempre um mês antes o a exibição do primeiro episódio e uma semana após o último da temporada (no caso, entre agosto e novembro de 2016 e entre abril e julho de 2020).

Grandes lançamentos mundiais (filmes e séries), como *Harry Potter*, *Senhor dos Anéis* ou *Game of Thrones*, mobilizam um mercado transmídia, promovendo a venda de livros,

games, objetos como *action figures*, canecas, peças de vestuário e uma infinidade de outros produtos, bem como mobilizam a produção de fãs, capazes de criar histórias, seus próprios games, ou espaços de discussão de teorias a respeito do universo daquela determinada história. Conforme nos informa Pereira (2020), Lopes e Mungioli *et al.* (2011) propõem uma tipologia de fãs, elaborada a partir da investigação da recepção transmidiática da novela *Passione*, exibida pela Globo em 2011, útil para compreender a relação dos sujeitos desta pesquisa com a série estudada:

Figura 8 – Tipologia de fãs



Fonte: Lopes e Mungioli (2011, p. 162).

Após analisar as redes sociais das quatro pessoas da audiência de *Unidade Básica* entrevistadas para esta tese, ficou claro que todos se encaixam nos 96% de pessoas que assistem a séries, ou seja, encaixam-se na categoria de espectadores. Afinal, não foram encontradas postagens relacionadas à série em nenhuma das redes sociais mais utilizadas: Instagram, Facebook ou Twitter. Também não costumam trocar impressões sobre os episódios via aplicativos de mensageria, como o Whatsapp ou o Telegram, conforme apurado nas entrevistas.

A maioria deles, entretanto, afirmou acompanhar os perfis das idealizadoras da série, as irmãs Helena e Ana Petta, e dos atores do núcleo principal de personagens (além de Ana, acompanham o Caco Ciocler, o Vinícius de Oliveira e a Carlota Joaquina). Alguns acompanham também os perfis do canal.

O único que utiliza as redes para ter alguma interação sobre a série é o formando em medicina Pedro Daher, que disse já ter trocado mensagens com Helena Petta. Ela e a irmã costumam reproduzir mensagens que recebem de fãs da série, de forma que no dia 19 de junho de 2020 Helena postou uma mensagem enviada por Pedro em sua conta no Facebook.

Figura 9 – Postagem de Helena Petta com mensagem de Pedro Daher sobre *Unidade Básica*



Fonte: Facebook Helena Petta

Apesar dos integrantes da audiência entrevistados não apresentarem engajamento em relação à série nas redes sociais, a boa repercussão da série junto a internautas foi um elemento importante para a decisão do canal em realizar novas temporadas de *Unidade Básica*, como será mais bem explorado no capítulo III. Algumas das postagens feitas pelo canal também farão parte da análise.

3.3.4 Análise de conteúdo

A partir da proposta de Umberto Eco sobre como analisar programas de TV, descrita em *Apocalípticos e Integrados* (1970), realizamos uma análise das mediações produzidas nas trocas de sinais entre os polos da audiência e da produção da série *Unidade Básica*, buscando identificar como este processo promove mudanças entre a primeira e a segunda temporada da ficção seriada.

Para tanto, foram analisadas 14 sequências de imagens da série *Unidade Básica* mais comentadas durante as entrevistas, constituindo estas as unidades culturais a serem analisadas por meio do modelo de análise de conteúdos televisivos proposto por Umberto Eco (1970), considerando os códigos icônico e seus respectivos subcódigos, quais sejam: iconológico, estético, erótico e montagem; os códigos linguísticos e seus subcódigos, os jargões especializados e sintagmas estilísticas, bem como o código sonoro e os subcódigos: emotivos, sintagmas estilísticos e sintagmas de valor.

Considerando o processo de semiose ilimitada e o conjunto das entrevistas realizadas, à análise dos códigos e subcódigos presentes em cada cena serão agregados elementos das entrevistas realizadas, buscando identificar as mediações presentes na leitura realizada por cada entrevistado(a), nos conflitos e debates constantes no polo de produção e mesmo na interação entre os polos, considerando os dados coletados com os diferentes tipos de coleta de dados, conforme o protocolo multimetodológico apresentado. Além das cenas, serão consideradas as respostas dos entrevistados a respeito de episódios, personagens e sobre a narrativa da série como um todo.

Cruzar essa análise das cenas com os trechos das entrevistas e algumas postagens realizadas em redes sociais por parte do polo da produção, visa a permitir entender o processo de mediação presente no processo de produção de sentidos (entendimentos diferentes, análises, relação com discurso hegemônico, conformações, adaptações e resistências) e compreender as contradições que se destacam, percebendo de que maneira elas contribuem para mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporadas da série.

3.3.5 Polo da produção

Entretanto, como nosso intento é observar tanto a relação da audiência quanto a relação dos produtores com a programação de ficções seriadas veiculadas em canais estrangeiros qualificados de TV por assinatura e compreender o papel das cotas de

programação nacional neste processo, entendemos como um preâmbulo essencial recuperar o histórico de surgimento da TV por assinatura no Brasil, relatando as questões que estiveram em debate, os conflitos entre os atores públicos e privados e o processo que levou à consolidação do modelo vigente, considerando as influências internacionais que permearam todo o desenrolar de fatos.

Essa primeira discussão pode ser bastante elucidativa quanto aos interesses em jogo no momento de implementação da lei 12.485/2011, momento que foi contextualizado, a partir de informações fornecidas pela ANCINE e pela Associação Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA), bem como foram apresentadas as principais alterações no mercado promovidas pela nova legislação, com destaque à questão das cotas de programação nacional, pelo impacto que tiveram e pelo papel que cumprem para a presente pesquisa. Para tanto, além de um histórico das discussões que levaram à implementação desta lei, é importante apresentar dados sobre o crescimento da produção audiovisual neste período, buscando analisar os interesses envolvidos e os resultados efetivamente obtidos. Assim, além da busca de informações sobre o mercado audiovisual brasileiro, foram realizadas entrevistas com o ex-diretor-presidente da ANCINE Manoel Rangel, que esteve à frente da condução da autarquia de 2006 a 2017, sendo um dos principais articuladores da lei 12.485, tendo jogado papel na sua elaboração, aprovação e implementação. Trechos das Entrevistas de Produção (EP), realizadas com produtores da série que compõe o *corpus* desta pesquisa, *Unidade Básica*, também contribuíram ao entendimento sobre as mudanças no mercado audiovisual brasileiro desde a aprovação da referida legislação.

3.3.6 Combinação de técnicas

A combinação de técnicas de coleta de dados proposta busca analisar de maneira abrangente todo o circuito do processo comunicativo da série selecionada, à medida que abarca figuras em diferentes posições no polo da produção e métodos que permitem extrair uma percepção geral da audiência entrevistada sobre o seu conteúdo.

As Entrevistas de Produção (EP) e a entrevista com o gestor Manoel Rangel visam a trazer subsídios para compreender o contexto de debate, aprovação e implementação da lei 12.485/2011, que foram acrescido de dados sobre a produção audiovisual brasileira e leituras a partir do campo da Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, a fim de cumprir o objetivo específico de identificar o impacto desta legislação na indústria audiovisual brasileira. As entrevistas com integrantes da audiência da série *Unidade Básica*

combinadas com as EP objetivam fornecer material empírico para a análise das mediações realizadas na relação entre público e programação, o que foi combinado com uma análise da série, a fim de atender ao objetivo geral desta pesquisa, de identificar mediações produzidas na relação entre público e programação da série nacional *Unidade Básica*, transmitida no *Universal Channel* a fim de atender às cotas de programação nacional estabelecidas pela lei 12.485/2011, e estabelecer a relação das mediações produzidas com as mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporadas da série.

A observação online cumpre o papel de perceber se há engajamento da audiência da série, além de fornecer material sobre como o canal divulgou a série em suas redes, o que se relaciona com conflitos, contradições e entendimentos presentes no polo de produção. Esta análise também permitiu comparar peças da primeira e da segunda temporada, o que possibilitou observar algumas mudanças operadas entre esses dois momentos. Além disso, a OO forneceu elementos para debater a tese de que há uma *cultura das séries* que caracteriza a maneira contemporânea de consumo desta programação (SILVA, 2014).

Cabe ressaltar que está claro que a audiência não é constituída por um receptor passivo de mensagens. Pelo contrário, é um sujeito que produz discursos, elabora e reproduz conteúdos também, faz e provoca reflexões, enfim, atua na sociedade. Dessa maneira, a presença da entrevistadora/pesquisadora em si interfere nas respostas que o sujeito vai elaborar às questões que lhe forem apresentadas. Este aspecto foi considerado no momento da elaboração das perguntas, aplicação das entrevistas, assim como no momento de análise das respostas. Aliás, precisamente por este aspecto o presente projeto trabalha com diferentes técnicas de coleta de dados: trata-se de buscar diferentes formas de captar a percepção dos sujeitos a respeito da programação selecionada.

CAPÍTULO II

4 DA LEI DO CABO À LEI DO SEAC: UMA ANÁLISE DA ECONOMIA POLÍTICA DA TV POR ASSINATURA NO BRASIL

A necessidade de expansão permanente do sistema capitalista faz com que as tecnologias que resultam do desenvolvimento das forças produtivas tenham por finalidade a maximização do mercado na vida social ou, nos termos de Debord (2017, p. 54, grifos do original), “o espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social”.

Em tempos de capital-informação (DANTAS, 2013), as diferentes tecnologias desenvolvidas na indústria eletroeletrônica para viabilizar um modelo de televisão que se adequasse à lógica de segmentação que caracteriza a pós-modernidade estiveram no centro das disputas em torno da reorganização do capitalismo pós-fordista. É neste contexto que a TV por assinatura assume importância econômica e política na disputa de mercados entre grupos empresariais e entre nações.

Além do poderio econômico, cabe ressaltar que a indústria do entretenimento tem um papel fundamental em termos de disputa de hegemonia, seja política, cultural ou ambas. Não se pretende aqui desenvolver uma discussão teórica a respeito do conceito de hegemonia, mas destacar que a batalha por audiência no mercado audiovisual é também uma contenda entre nações, pois “controlar a agenda representacional para a nação é conquistar um considerável poder sobre a visão que os indivíduos têm de si próprios e uns dos outros. Esta é a razão de haver tanta preocupação em tantos países com o domínio da produção e distribuição de filmes e de programas de televisão por parte dos Estados Unidos” (TURNER, 1997, p. 134).

A questão da representação, ou seja, a relação entre símbolos de uma cultura que aparecem nas produções midiáticas e os modos de vida, foi um elemento importante na definição de cotas de programação nacional na TV por assinatura estabelecida pela lei 12.485/2011, como explicita a produtora da *Gullane* e ex-diretora da Ancine Débora Ivanov:

Ela [a cota] é fundamental para que a gente possa se identificar, primeiro que possa se reconhecer na tela e possa se identificar com a nossa cultura, com os nossos valores. Se não a gente passa a só assistir conteúdos estrangeiros, desejar o que um estrangeiro deseja. Você perde a sua identidade. Eu passo a pensar como uma mulher americana, desejar o que uma mulher americana sonha? Isso não tem nada a ver com a gente (IVANOV, 2022).

O audiovisual é central neste contexto, especialmente considerando as tecnologias multiplataformas que priorizam esta linguagem na atualidade. Desde o surgimento do cinema a linguagem audiovisual foi utilizada em disputas ideológicas – como foi o caso da Alemanha nazista. No contexto atual, continua sendo importante instrumento de disputa de imaginários.

Atualmente, as indústrias criativas que possibilitam o ganho de recursos pela exploração da propriedade intelectual são especialmente estratégicas para o desenvolvimento através do *Soft Power* no mundo digitalizado. Hollywood e a produção audiovisual norte-americana além de levar o *american way of life* para o mundo, geram bilhões de dólares em turismo e comercialização de produtos e serviços para os E.U.A. O *Hallyu*, fenômeno conhecido como “onda coreana” ilustra o crescimento da popularidade das produções originárias do leste asiático. O governo da Coreia do Sul investe e apoia suas indústrias criativas, principalmente a música, o audiovisual, e mais recentemente, os jogos digitais, o que projeta a imagem do país para o mundo. Não é por acaso a que o estilo *K-pop* leva no nome o “k” de *Korea* (FIRJAN, 2022).

Além da disputa ideológica, a circulação de conteúdos licenciados em um determinado país é uma questão bastante objetiva de mercado. Os lucros, o recolhimento dos impostos e a geração de postos de trabalho, por exemplo, são contabilizados em cada nação:

Se pensar cultura, hoje, pressupõe vê-la enquanto uma realidade que transcende os limites do Estado-Nação e se insere no processo de globalização, tal premissa só terá validade se permite compreender o vínculo entre produção simbólica e base econômica. Caso contrário, pode transformar-se em mera mistificação (ESCOSTEGUY, 2000, p. 15).

Além disso, trata-se de uma indústria que mobiliza uma série de ramos da economia e promove movimentos dinâmicos, como explica o ex-presidente da Ancine Manoel Rangel:

A indústria audiovisual, ela é uma indústria de ponta, ela atrai divisas porque ela é comercializada no mundo inteiro, portanto ela atrai divisas para o país quando você detém propriedade patrimonial. Ela gera riquezas, os salários têm patamar mais elevado do que a média salarial do país. Ela mobiliza diversos outros ramos da atividade econômica, sobretudo os de serviços: moda, construção, engenharia, técnica, elétrica, transportes, setor turístico... ela tem um enorme potencial de difusão da imagem, portanto ela tem o menor potencial auxiliar no turismo. Então, do ponto de vista econômico, ela tem um enorme impacto; do ponto de vista da cultura, tem um impacto ainda maior, porque se trata da possibilidade de você ter contato com as nossas histórias, com a nossa língua, os nossos talentos, nossa maneira de viver e criar, com o nosso modo de pensar, o nosso modo de ser e de se comportar. Essas coisas que são intangíveis, mas que são palpáveis e reconhecíveis quando a gente se depara com um conterrâneo nosso em qualquer lugar do mundo, e que nós reconhecemos, mas sobretudo que os outros reconhecem em nós. Então isso tem uma enorme força. Não há possibilidade do Brasil ser um país que projete sua imagem no mundo, um país soberano, um país com um projeto de desenvolvimento robusto, se ele não tiver a capacidade de contar histórias, de produzir sua imagem, de fazer circular sua cultura, de projetar a sua imagem. E a indústria do audiovisual cumpre esse papel, de projetar sua imagem (RANGEL, 2021).

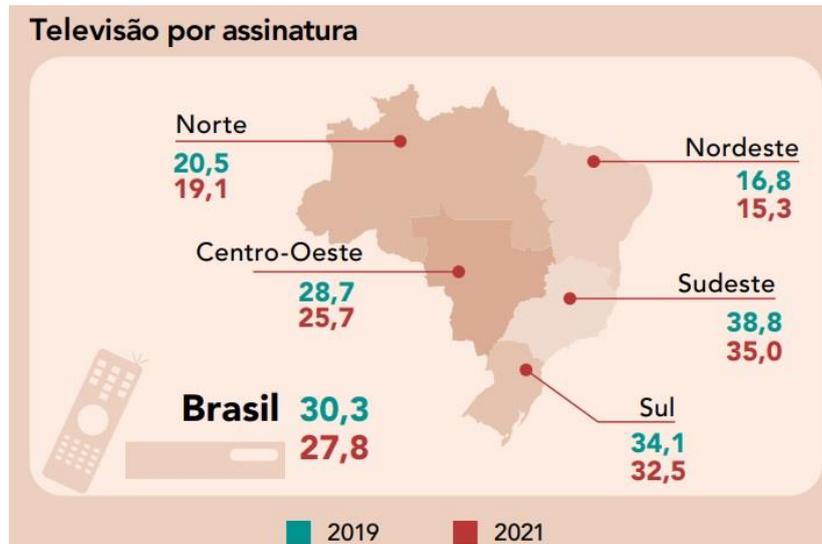
País referência em termos de poderio da indústria cinematográfica, os EUA constituíram novos modelos de negócios no início do século XXI, a partir de uma relativa estagnação na venda de ingressos em seu próprio território. A necessidade de expandir o negócio para ampliar o faturamento, aliado a novidades tecnológicas que facilitaram o processo de circulação da produção dos principais estúdios do país passassem a investir:

somas muito maiores no processo de pré-produção – compra de direitos autorais, recrutamento de novos diretores, prospecção global de novas histórias e roteiros, descentralização dos projetos, investimentos nos projetos considerados pequenos e médios (nomeados de “independentes”) – e de pós-produção – vultosos investimentos em publicidade e marketing, licenciamento e comercialização de produtos (roupas, brinquedos, videogames e desenhos animados), parcerias com redes globais de restaurantes, adoção das tecnologias que produzem novos efeitos emocionais, tradução e (ou) legendamento para as línguas locais, e, principalmente, a reserva do maior número de salas de exibição possível para o lançamento dos principais filmes. O processo criativo propriamente dito (escolha de elenco, locações, filmagens, edição e fotografia) é, cada vez mais, delegado a uma miríade de pequenas e médias produtoras consideradas “independentes” (Martel, 2012). O objetivo último é integrar os símbolos do filme, suas personagens, narrativas, experiências e produtos aos códigos de pertencimento do cotidiano, aos estilos de vida urbanos e, por conseguinte, à cultura pop mundializada (ALVEZ, 2016, p. 480).

No Brasil, a televisão está presente em impressionantes 95,5% dos lares (IBGE, 2022a). É o que informa a pesquisa *Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2021*, realizada anualmente pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNADC), a população total estimada do país se aproxima de 211,1 milhões de pessoas distribuídas em cerca de 72,9 milhões de domicílios (IBGE, 2022b).

Já o serviço de TV por assinatura é bem mais limitado, alcançando 27,8% dos domicílios com televisão no país. Entre 2019 e 2021, o percentual de domicílios com televisão por assinatura reduziu – a proporção era de 30,3% dos lares com TV em 2019 – e cerca de 40% da população (FIORE, 2021).

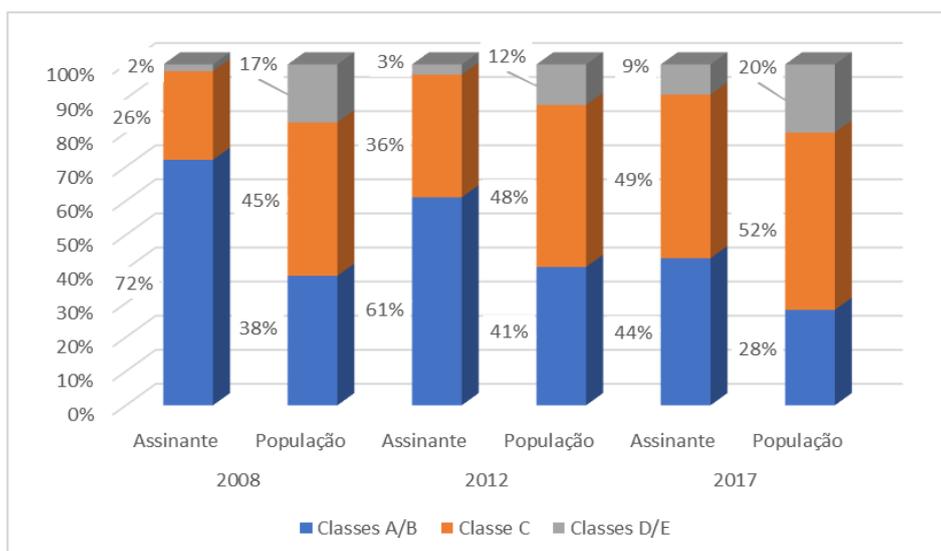
Gráfico 1 – Domicílios com acesso a TV por assinatura (%) – Brasil, 2019 e 2021



Fonte: IBGE, 2022a, p. 3

Como ocorre com novas tecnologias voltadas ao consumo de massa, o acesso foi possível primeiro às classes A e B, sendo aos poucos mais popularizado – ainda que os pacotes mais completos permaneçam sendo acessado apenas pelas classes mais abastadas. Como pode ser observado no gráfico 02, a parcela da população em que o serviço de TV por assinatura mais veio crescendo foi junto à classe C, seja pelo crescimento em 7 pontos percentuais desta classe no período entre 2008 e 2017 – e encolhimento das classes A e B em 10% –, seja pela saturação de público para este serviço nas demais classes.

Gráfico 2 – Acesso a TV por assinatura por classe social no Brasil (%) – 2008 a 2017*

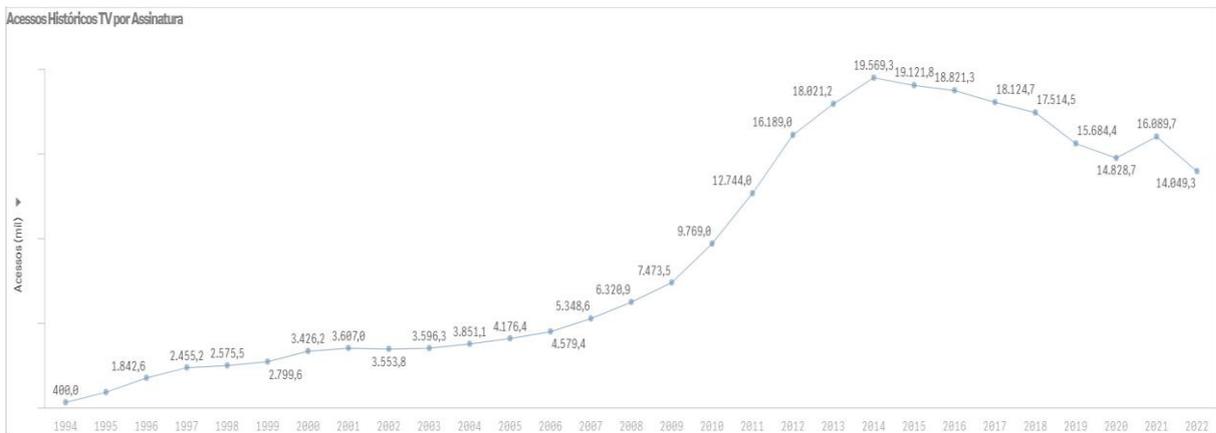


Fonte: Elaboração própria, com base em LIMA, 2015 e ABTA, n.d.

*Não foram encontrados dados posteriores a 2017 sobre a distribuição de assinantes por classe social.

De acordo com a o histórico disponibilizado pela Anatel, o ápice de assinantes foi em novembro de 2014, quando contava com quase 19,8 milhões de acessos (ANATEL, 2019). Desde então, o número de assinaturas vem reduzindo, seja pela situação econômica do país, que vem se deteriorando – como a TV por assinatura não é um serviço essencial, é previsível que seja cortado para reduzir o orçamento familiar em épocas de crise –, seja pelo crescimento dos serviços de *streaming*¹⁵.

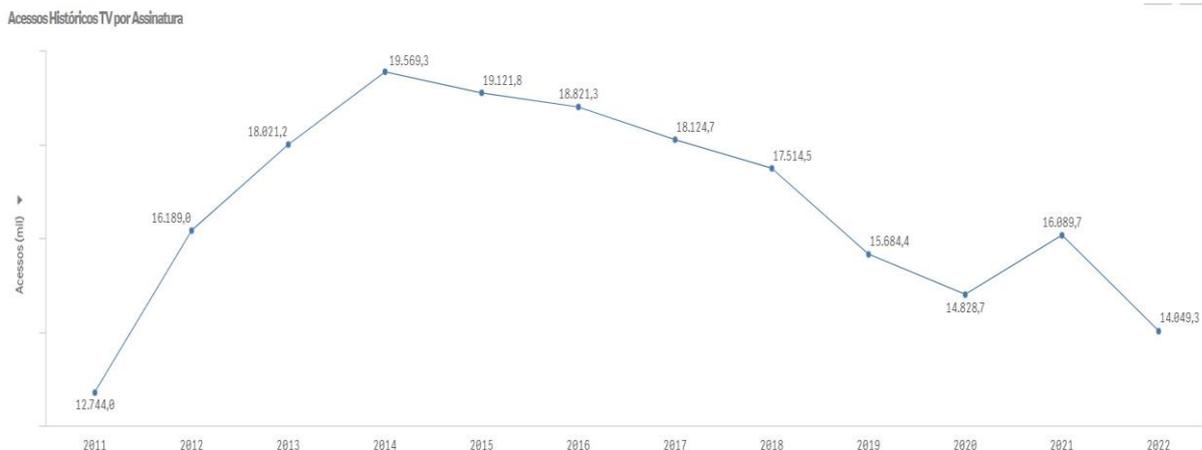
Gráfico 3 – Acesso a serviço de TV por assinatura no Brasil – 1994 a 2022 (mil)



Fonte: ANATEL, 2023

Para melhor visualização dos parâmetros desde o ano de aprovação da lei 12.485/2011, seguem os mesmos dados, com o recorte de 2011 a 2022.

Gráfico 4 – Acesso a serviço de TV por assinatura no Brasil – 2011 a 2022 (mil)



Fonte: ANATEL, 2023

¹⁵ “De acordo com uma pesquisa realizada pela Google, a quantidade média de horas que o brasileiro passa assistindo à vídeos por streaming semanalmente cresceu 90,1% em três anos. Isso quer dizer que, em 2014, a média por semana era de 8,1 horas e, em 2017, passou para 15,4 horas. Em comparação, o consumo de conteúdo na TV aberta e fechada saiu de 21,9 horas semanais para 22,6” (CHAGAS; PAZ, 2018).

É possível observar nos gráficos 03 e 04 um aparente aumento no número de assinantes em 2021, contrariando a tendência de queda constante de assinaturas desde o ano de 2014. Entretanto, não foi difícil descobrir a causa, que não representa nenhum fenômeno social ou econômico ocorrido no país no período, mas sim uma mudança na metodologia de contabilidade¹⁶, algo que caracterizou a prática do governo federal entre 2019 e 2022 na busca por números mais atrativos em diversos setores.

Assim, os números do crescimento do acesso a TV por assinatura no ano de 2021 se devem, principalmente, à mudança no método de contagem da Anatel, que passou a considerar também acesso de TV paga clientes que utilizam planos gratuitos para sintonizar apenas canais abertos. A mudança aconteceu em julho daquele ano. Na época, o número de acessos saltou de 13,9 milhões de clientes para 16,3. Ainda assim, em 2022 o número de assinaturas foi inferior ao de 2020 (FLESCH, 2022).

Ou seja, a tendência de queda no número de assinantes do serviço não só permanece como vem se acentuando no último período, tendo o mercado despencado mais de 10% em número de assinaturas em 2019. A queda continuou se acentuando mesmo em situação de isolamento social, quando serviços de radiodifusão e telecomunicações foram mais demandados: “Segundo dados da Anatel, o mercado de TV paga perdeu 89 mil assinantes durante o mês de março, metade do qual já sob medidas de restrição de deslocamento” (POSEBON, 2020, s/p). Atualmente, há cerca de 14 milhões de acessos a diferentes tecnologias de TV por assinatura no país (ANATEL, 2023).

Com a primeira transmissão de TV a cabo tendo ocorrido em 1991, os dados indicam que desde 2014 este mercado entrou em descenso. Uma provável leitura seria a tendência de encolhimento do negócio da TV por assinatura em função de novos modelos de negócio impulsionados por novas tecnologias a partir da internet, afinal, é possível assistir a séries, filmes e mesmo programas de variedade e até jornalísticos via plataformas de internet que oferecem esses serviços, em geral com mensalidades mais baratas que os pacotes de TV por assinatura. Além do valor, tal modelo tem o atrativo de oferecer a programação desejada no horário mais conveniente. Entretanto, embora o encolhimento da TV por assinatura seja um fato, a possibilidade de transição da televisão para a internet exige algo ainda distante em boa parte do território nacional: uma boa velocidade de internet a preços acessíveis.

¹⁶ Para entender a mudança de metodologia operada pela Anatel, conferir: FLESCH, José Norberto. TV por assinatura ganha 2,2 milhões de clientes em 2021. Tele síntese, 7 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.telesintese.com.br/tv-por-assinatura-ganha-22-milhoes-de-clientes-em-2021/>>. Acesso em: 21 dez. 2022.

De acordo com a pesquisa TIC Domicílios, realizada anualmente pelo Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (Nic.br), que implementa as decisões e projetos do Comitê Gestor da Internet do Brasil (CGI.br), cerca de 84,7% dos domicílios brasileiros tinham acesso à internet em 2021¹⁷ e “cerca de 130 milhões de indivíduos acessaram conteúdo audiovisual online, sendo que 73% dos usuários assistiram a vídeos, programas, filmes ou séries” (CGI.br/NIC.br, 2021, p. 6). Ou seja, reunindo usuários que utilizaram a internet para assistir a vídeos, a filmes ou a séries em uma única categoria, cerca de 94,9 milhões fizeram uso da rede para essas finalidades – ou aproximadamente 44,9% da população.

Considerando o objeto de nossa pesquisa e a concorrência dos serviços de *streaming* ou Vídeo por Demanda (VoD) com o de TV por assinatura, a informação que traz melhores parâmetros de análise nesta pesquisa é o dado sobre o número de brasileiros e brasileiras que pagaram pelo consumo de filmes ou séries online.

Em 2019 cerca de 28 milhões de pessoas pagaram para ter acesso a séries pela internet, número que subiu para 37 milhões em 2021 (de 13,3% para 17,5% da população). O número para filmes é parecido, saindo de 30 para 37 milhões entre 2019 e 2021. O que chama mais atenção, entretanto, não é o crescimento em si, de 9 milhões de pessoas a mais pagando por acesso a séries online, mas o fato da maior parte delas pertencer à classe C (6 milhões) e 1 milhão às classes D e E. Este é o público que a TV por assinatura efetivamente disputa, já que o número de assinaturas entre as classes A e B está estagnada há alguns anos, conforme indicam dados de 2013:

O Instituto Data Popular, em pesquisa encomendada pela Associação NeoTV, informou que 29% dos assinantes de serviço de TV por assinatura são “entrantes” e que a cada 100 novos clientes de TV por assinatura, 95 pertencem às classes C e D. Entre os novos clientes, 79% contrataram o serviço a menos de dois anos (LIMA, 2015, p. 56).

Ainda assim, apenas cerca de 17,5% dos brasileiros e brasileiras pagaram para assistir filmes ou séries online em 2021. O dado condiz com as informações da Pesquisa realizada pela Kantar Ibope Media (2022), a qual indica que os brasileiros consomem TV linear em 79% do tempo que passam em frente ao aparelho, enquanto nos “21% restantes do tempo em frente à TV são voltados ao consumo de vídeos on-line, sendo 15% em plataformas gratuitas, que exibem publicidade, e 6% em serviços de *streaming* de vídeos por assinatura”

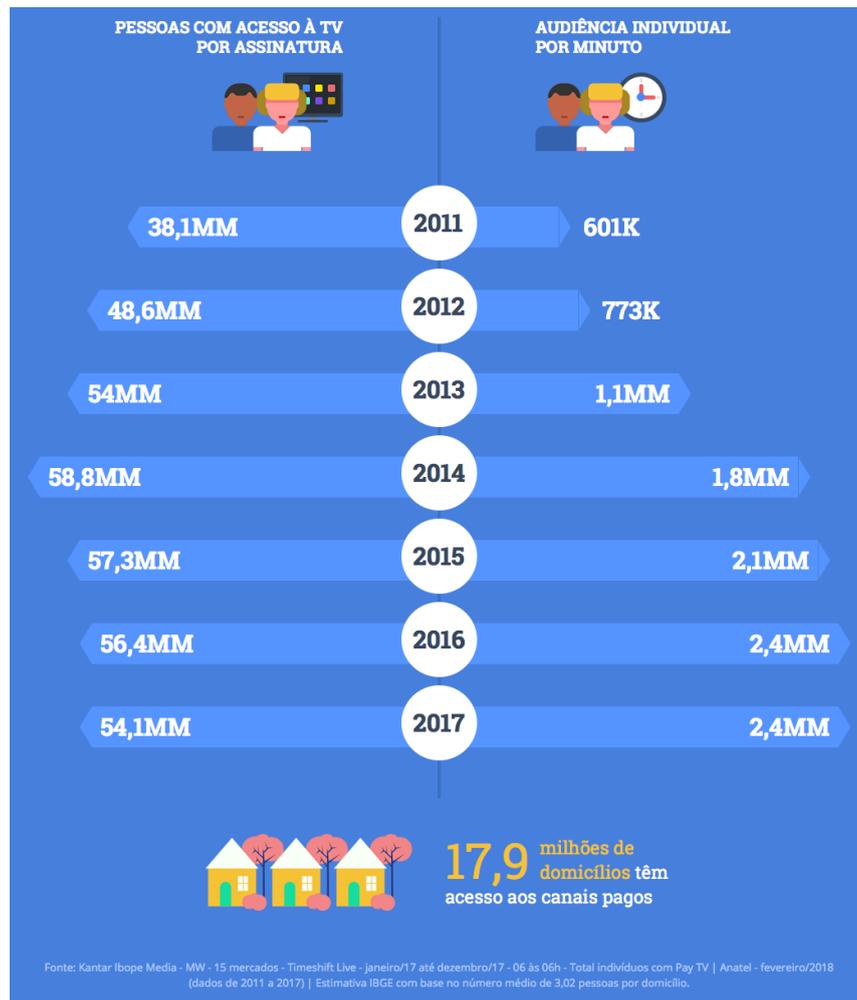
¹⁷ De acordo com a PNAD Contínua intitulada *Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal: 2021* (IBGE, 2022a), 84,9% dos brasileiros e brasileiras possuíam acesso à internet no ano de 2021, sendo que 89,1% desses e dessas a utilizavam para a finalidade de assistir a vídeos, inclusive programas, séries e filmes. Optamos por utilizar os dados do CGI.br por serem mais detalhados quanto às finalidades, fornecendo dados específicos sobre filmes e séries, por exemplo.

(BRASILEIRO, 2022, s/p). A explicação tende a se distribuir em dois fatores fundamentais: a) falta de acesso a internet de qualidade (29% dos domicílios com internet não possuem banda larga fixa, e mesmo os que possuem, nem sempre contam com velocidade de acesso ou serviço suficiente para sustentar plataformas de filmes e séries); b) baixo poder aquisitivo da população, com perda acentuada do poder de compra nos últimos anos – entre março de 2017 e março de 2022 o real perdeu 31,32% de seu valor e poder de compra (MATOS, 2022, s/p).

O confinamento forçado pela pandemia de Covid-19 levou a uma aceleração e intensificação da inserção de tecnologias no cotidiano das pessoas: plataformas de videoconferências, uso de aplicativos de entregas, *internet banking* ou acesso a conteúdos de estudo, informação e entretenimento online (KLEIN, 2004). Neste contexto, o acesso a plataformas de *streaming* também cresceu no Brasil nos últimos anos, havendo pesquisas que apontam o alcance deste serviço a aproximadamente 66% da população em 2021, enquanto os assinantes de TV por assinatura não passavam de aproximadamente 40% da população (FIORE, 2021). Ainda, segundo um levantamento realizado via *Google Survey* pela empresa *Finder*, 64,58% dos brasileiros e brasileiras respondentes afirmaram assinar pelo menos um serviço de *streaming*, índice superior à média mundial, inclusive, que é de 55,68% (AMARO, 2022). Como não há metodologia disponível e a pesquisa foi feita por meio de uma plataforma de internet, seu alcance é limitado, mas serve ao propósito de demonstrar a popularidade dos serviços de VoD no país.

Em que pese o crescimento recente do acesso a plataformas de *streaming*, estudos de 2022 indicam que 79% do tempo gasto com vídeo em casa é dedicado à TV linear (KANTAR IBOPE MEDIA, 2022). Além do mais, de acordo com infográfico publicado pela Associação Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA), a audiência deste serviço cresceu ao longo dos anos. Os dados são de pesquisa da Kantar Ibope Media realizada de janeiro a dezembro de 2017. A ABTA destaca que a audiência individual por minuto quadruplicou entre 2011 e 2017, dado que complementa a informação de que a audiência está passando mais tempo (79% do tempo gasto com vídeo) em frente à TV.

Figura 10 – Comportamento da base de assinantes de TV paga – 2011 a 2017



Fonte: ABTA, n.d.

Legenda: K = mil; MM = milhões

Apesar de historicamente duas décadas serem um período curto para surgimento e obsolescência de um determinado tipo de serviço de telecomunicações, o estudo sobre as legislações brasileiras a respeito da TV por assinatura, bem como os interesses em disputa, oferecem um campo fértil para debate sobre as diferentes perspectivas de desenvolvimento em jogo, bem como permitem apontar desafios a respeito dos rumos e possibilidades das tecnologias que, consideradas as contradições apontadas, possuem potencial para tomar conta do mercado e inclusive desbancar a TV por assinatura, qual seja, o *streaming*.

Considerando a inserção atual da presença da TV por assinatura no cotidiano da audiência, cabe apresentar breve histórico da TV por assinatura no Brasil, para em seguida realizar uma discussão mais aprofundada sobre a lei 12.485/2011, identificando os impactos da política pública para o SeAC estabelecida pela legislação no sentido de promoção do conteúdo nacional e desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira.

4.1 Breve histórico da TV por assinatura no Brasil

Para compreender o processo de desenvolvimento do mercado e das políticas voltadas à TV por assinatura no Brasil, é importante resgatar o apartamento histórico do setor audiovisual entre o cinema e a radiodifusão no país.

O Estado desenvolveu políticas distintas para a formação desses segmentos de mercado. A televisão se beneficiou com os altos investimentos estatais em infraestrutura de telecomunicações durante o regime militar, mas a operação da atividade desenvolveu-se comercialmente pelo capital nacional privado. Já o cinema se apoiou nas políticas culturais, como a “cota de tela” e o fomento direto (Embrafilme), como forma de manter a frequência da produção, não sem dificuldades diante da concorrência das distribuidoras internacionais e do conteúdo nacional veiculado na televisão aberta.

Paralelo à ação do Estado, a partir dos anos 60, foi paulatinamente construindo-se um discurso de disputa distintiva entre as duas esferas, “relegando ao cinema o lugar do culto edo artístico e à televisão o lugar do popular superficial e comercial” (BAHIA, 2012, p.81). Essa polarização ampliou o hiato entre os segmentos de mercado, inviabilizando a colaboração mútua (LIMA, 2015, p. 5).

Lima (2015) explica que apenas na década de 1970, motivada por uma redução do mercado exibidor, a política estatal passou a ver a televisão como mercado essencial para a indústria, mas a falta de vínculos entre TV e cinema não chegou a ser alterada, ao menos até o século XXI e as tecnologias de convergência.

Autor de uma aprofundada pesquisa sobre os impactos da lei 12.485/2011 no mercado audiovisual brasileiro, Heverton Lima avalia que, ao menos até a instituição da Lei do SeAC, o Estado não planejou políticas públicas para setor, limitando-se a reagir aos movimentos do mercado e da sociedade civil.

É possível perceber que o Estado não planejou uma política pública para o setor de audiovisual. As regulamentações foram surgindo para suprir demandas urgentes: privatização das telecomunicações e interesses econômicos do empresariado nacional. Não havendo, portanto, um pensamento estratégico para o setor a fim de solucionar as distorções provocadas pela força política e econômica do oligopólio concentrado de mídia no país (LIMA, 2015, p. 33).

Uma linha do tempo qualificada, com comentários sobre o papel de cada legislação, pode nos ajudar a ter uma visão geral deste processo, conforme o quadro 2, a seguir.

Quadro 2 – Linha do tempo das regulações relativas à TV por assinatura no Brasil

| Ano | Legislação | Ementa e/ou detalhamento |
|------|---|---|
| 1962 | Lei 4.117 - Código Brasileiro de Telecomunicações | Institui o Código Brasileiro de Telecomunicações, que rege tanto radiodifusão quanto meios de telecomunicações. |
| 1966 | Lei 5.070 | Cria o Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel), formado pela arrecadação de taxas cobradas pela Anatel. Os recursos do Fistel são uma das fontes de financiamento da Anatel, destinando repasses ao Fundo de Universalização dos Serviços de Telecomunicações (Fust) e ao Fundo para o Desenvolvimento Tecnológico das Telecomunicações (Funtel). Desde 2006, destina recursos também a o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) (Lei 11.437). |
| 1988 | Decreto 95.744 | Aprova o Regulamento do Serviço Especial de Televisão por Assinatura (TVA), que serviu para tratar do UHF codificado e do satélite. |
| 1989 | Portaria 250 (Ministério das Comunicações) | Regulamenta o serviço por cabo: implanta o serviço de Distribuição de Sinais de TV por Meios Físicos (DISTV), que disciplina a distribuição de sinais por meios físicos, sem necessidade de utilização do espectro radioelétrico. |
| 1991 | Projeto de Lei 2.120 | Dispõe sobre o serviço de cabodifusão e dá outras providências. O PL propõe regular o serviço de distribuição de sinais por meio das redes de cabo. Transformado posteriormente na Lei do Cabo (Lei 8.977/1995). |
| 1995 | Lei 8.977 - Lei do Cabo | Dispõe sobre o Serviço de TV a Cabo e dá outras providências. Com importante influência do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), essa legislação introduz o conceito de rede única, capaz de cobrir o mais amplo território possível, mesclando tecnologias (fibras óticas, cabos coaxiais e satélites). Foi essencial também à criação das emissoras públicas de televisão. |
| 1995 | Emenda Constitucional nº 8 | Altera o inciso XI e a alínea "a" do inciso XII do art. 21 da Constituição Federal. Na prática, autoriza a privatização da telecomunicação no país. |
| 1997 | Decreto 2.206 | Regulamenta Lei do Cabo, prevendo a criação do Canal Brasil, entre outros. |
| 1997 | Lei 9.472 - Lei Geral das Telecomunicações | Cria a ANATEL, desestatiza as telecomunicações, regulamenta MMS e DTH como Serviço Especial e diferencia juridicamente radiodifusão e telecomunicações. |
| 2001 | MP 2.228-1 | Cria a Ancine e novo modelo de produção, com novas entidades (CSC), novos mecanismos de fomento (Funcines, Prodecine e o artigo 39 X) e de financiamento (Condecine), prevendo maior integração entre produção independente e televisão. As permissões de operação foram transformadas em concessões (novas licenças só seriam concedidas por meio de licitação). |
| 2004 | Minuta de Projeto de criação da ANCINAV | Poder Executivo encaminha ao Congresso Nacional minuta do PL que dispõe sobre a organização de atividades cinematográficas e audiovisuais, sobre o CSC e sobre a criação da Agência Nacional do Audiovisual – ANCINAV |
| 2006 | Lei 11.437 - Lei do Audiovisual | Cria o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). |
| 2010 | Deliberação nº 95 (Ancine) | Estabelece limites e critérios para a divisão de direitos patrimoniais e de exploração comercial de obras audiovisuais independentes realizadas com recursos incentivados para TV. |
| 2011 | Lei 12.485/2011 - Lei do SeAC | Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Será abordada no próximo subtópico. |
| 2012 | Instrução Normativa 100 (Ancine) | Dispõe sobre a regulamentação de dispositivos da Lei nº 12.485/2011 e dá outras providências. Define com mais clareza as obras que constituem espaço qualificado e estabelece o horário nobre. |

Fonte: Elaboração própria.

A partir da literatura da Economia Política da Comunicação, sobretudo a partir de Valério Brittos (2001; 2022), é possível perceber como as primeiras legislações voltadas à TV por assinatura, a partir do início dos anos 1990, favorece os oligopólios já existentes na radiodifusão no país. Ele explica que a Globo entra no mercado em 1991, com a Globosat, que rapidamente realiza fusão com a gaúcha RBS. A Abril era o único outro grupo forte atuante no mercado e as estratégias de ambos buscam manter a lógica de oligopólio presente na radiodifusão também no novo mercado, o que seria consolidado a partir de 1993-1994.

ao ingressarem no mercado, Globo e Abril buscaram utilizar estratégias de diferenciação, construindo canais próprios, o que pode ser considerado uma tentativa de construção de barreiras estético-produtivas. No entanto, faltava ainda o caminho ideal para atingir o público, através da opção pela adequada modalidade de transmissão de televisão por assinatura, o que só vai ser obtido na fase seguinte, principalmente, através da conquista, por meio de aquisição ou afiliação, de novas operadoras. Ou seja, as barreiras político-institucionais acabam sendo uma condição para que as barreiras estético-produtivas, sendo aprimoradas na segunda fase, possam ser testadas junto ao público e aí estabelecidas. [...]

Foi na Fase da Ordenação, entre 1993 e 1994, que o mercado passou a estruturar-se como oligopólio. Nesse período, os principais grupos desencadearam o reposicionamento de suas atividades, separando as funções de programação e operação e reforçando posições, com Globo e Abril, a partir de 1993 e 1994, respectivamente, adquirindo operações de cabo e MMDS de terceiros (BRITTOS, ANO, p. 87).

Tais estratégias, voltadas à constituição de “barreiras estético-produtivas”, incluíam acordos de exclusividade com grandes estúdios dos Estados Unidos (MGM, Paramount, Fox, *Universa Channel*) para qualificar o canal de filmes das programadoras – como o Telecine, da Globosat, a criação de canais exclusivos de esportes, entre outras, pois “ao programar canais exclusivos, associar-se a eles ou distribuí-los, as Organizações Globo diferenciaram seus produtos, constituindo uma barreira preponderante” (BRITTOS, 2001, p. 184).

Até então havia apenas regulamentações pontuais para autorizar o uso de novas tecnologias, mas não havia propriamente uma regulação do setor, que só veio a se consolidar com a Lei do Cabo, de 1995, quando já haviam se desenvolvido tanto uma infraestrutura quanto uma organização de mercado que criou condições à concentração do mercado em torno dos dois grandes grupos pioneiros (BRITTOS, 2001).

No debate a respeito da regulação do serviço de TV por assinatura, o recém-criado Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC) jogou papel importante.

Se por um lado, a televisão por assinatura chega tardiamente no Brasil, no final dos anos 1980, e só se constitui como mercado em meados da década de 1990, por outro lado, houve inovações em relação a outros países. [Murilo] César Ramos (1998) aponta que as discussões do FNDC introduziram o conceito de rede única, não só no sentido da infraestrutura, da

mesma tecnologia e de apenas um proprietário, mas uma rede capaz de cobrir o mais amplo território possível, mesclando tecnologias, das fibras óticas e cabos coaxiais aos satélites (LIMA, 2015, p. 24).

Essa participação ativa do FNDC, “liderado pelas federações dos jornalistas, trabalhadores em rádio e televisão, artistas e técnicos” (BRITTOS, 2022, p. 86), era motivada pela contrariedade desses atores em aceitar a caracterização da TV a cabo como serviço especial de telecomunicações, conforme primeiras regulações definiram. A batalha era para garantir um serviço aberto à correspondência pública. Também pautavam a similaridade deste serviço com a radiodifusão, defendendo, portanto, que sua regulamentação e outorga passassem pelo Congresso Nacional.

Dessa forma, a Lei do Cabo acabou trazendo pontos importantes, como a obrigatoriedade de canais brasileiros e a restrição à entrada de capital estrangeiro. É bem verdade que tais definições interessavam aos grupos pioneiros no país, já fortes na radiodifusão, mas também representaram instrumentos importantes à defesa dos agentes nacionais diante da disputa transnacional.

Além disso, foi criado o *Must Carry*: toda operadora de TV a Cabo, na sua área de prestação do serviço, passou a ter a obrigação de tornar disponíveis canais básicos de utilização gratuita e obrigatória, integral e simultânea, sem inserção de qualquer informação, algo que possibilitou a viabilidade de canais públicos posteriormente. Cabe destacar que os setores mais ligados ao cinema não participaram do debate público que precedeu a aprovação da Lei do Cabo – confirmando a desarticulação entre agentes do cinema e da televisão no país.

Em 1997 a Lei do Cabo é regulamentada por Decreto, que trata de maneira mais técnica instrumentos como Consulta Pública, Licitação da Instalação e Licenciamento do Serviço, bem como infrações e penalidades. Também prevê o Canal Brasil, criado em 1998.

No mesmo ano da regulamentação da Lei do Cabo, entretanto, é aprovada uma nova regulamentação, desta vez sem debate público ou tempo de maturação. Trata-se da Lei Geral das Telecomunicações (LGT), que cria a Anatel, desestatiza as telecomunicações – em 1995 a EC nº 8 já havia possibilitado a privatização do setor –, regulamenta MMS e DTH como Serviço Especial e diferencia juridicamente radiodifusão e telecomunicações.

A nova legislação, em um momento de aprofundamento do neoliberalismo no país, no final do primeiro governo Fernando Henrique Cardoso, favorece o capital estrangeiro: “a LGT e ação da agência [Anatel] tiveram influência direta sobre o mercado audiovisual ao passo que foram entrando novas empresas, em sua maior parte sob controle de capital estrangeiro, que

encontrou uma legislação favorável para distribuição de sinais por satélite e MMDS” (LIMA, 2015, p. 26). Todavia, a nova legislação não ataca de nenhuma maneira o oligopólio nacional, afinal, a entrada de operadores estrangeiros (apenas utilizando as tecnologias MMDS e DTH, uma vez que a Lei do Cabo impedia a atuação de agentes de capital estrangeiro) se articula com a existência de programadores e empacotadores nacionais consolidados. A imprensa teve um papel muito importante em termos de defesa da redução do papel do Estado e naturalização do discurso que relaciona privatização a modernização ou globalização no período (BONONE, 2013).

Há, entretanto, uma contradição entre a Lei do Cabo e a LGT:

A expansão do mercado se deparava, além de outros fatores, com uma barreira legal: a Lei do Cabo. Este marco regulatório não permitia a entrada de empresas de capital estrangeiro no mercado de TV a cabo, levando a uma incongruência entre o regime legal da tecnologia de distribuição por cabos e as outras tecnologias, MMDS e DTH, regidos pela Lei Geral das Telecomunicações. Nesse sentido, é possível observar o paradoxo entre o cenário convergente, que possibilita a distribuição dos serviços de telecomunicações, internet e televisão por assinatura pela mesma rede, e os diversos instrumentos legais que impedem de regular, por um único marco regulatório, o mesmo serviço (LIMA, 2015, pp. 30-31).

Esta contradição permanecerá no cenário por pouco mais de uma década, até o estabelecimento de legislações para o audiovisual, finalmente visto de maneira integrada, como um setor. Nesse meio tempo, os atores sociais ligados ao cinema organizam, em 2000, o III Congresso Brasileiro de Cinema e começam se articular em torno de diagnósticos e proposições que culminarão na criação da Ancine (MP 2.228-1/2001); no projeto de criação da Ancinav (2004); na Lei do Audiovisual (Lei 11.437/2006), que cria o FSA; e, finalmente, na lei 12.485/2011, a Lei do SeAC.

Uma das contribuições importantes desta legislação é a reserva de mercado para produções audiovisuais brasileiras, como será abordado no próximo subtópico. Algumas legislações anteriores à lei 12.485/2011 chegaram a abordar a questão do conteúdo nacional, bem como em relação a produções independentes, entre outros aspectos, embora de maneira tímida.

A Lei nº 8.977, de 6 de janeiro de 1995 (Lei do Cabo), previu a destinação de um canal para o conteúdo nacional (BRASIL, 1995). O Decreto nº 2.206, de 14 de abril de 1997, regulamentou a Lei do Cabo e determinou que as operadoras ofertassem ao menos um canal exclusivo para obras cinematográficas e audiovisuais de produção independente, que veio a ser o Canal Brasil, criado em 1998 (BRASIL, 1997). Note-se que aqueles que distribuem conteúdo por meio do satélite (DTH) ou por micro-ondas (MMDS) não estavam submetidos a

essa regulação – só passaram a ser submetidos a uma mesma regra apenas após a lei 12.485/2011.

Entretanto, um elemento importante a ser destacado é que o processo de implementação da lei 12.485/2011 na verdade expressou mais que uma regulamentação, constituindo uma política pública para o audiovisual brasileiro, com clara intenção de promover a produção de conteúdo nacional. Além da regulação estabelecida pela lei, foram implementadas políticas de fomento à indústria audiovisual e houve um processo de articulação com os atores nacionais e internacionais desta indústria, processos capitaneados pela Ancine.

4.2 Lei do SeAC: uma política para indução da indústria audiovisual brasileira

Em 2011 foi aprovada uma lei para regular o conjunto do que se chamou Serviço de Acesso Condicionado (SeAC)¹⁸. Trata-se da Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, que dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado. Pela sua natureza, Lei do SeAC promoveu alterações nas legislações anteriores, quais sejam: a Medida Provisória no 2.228-1/2001 (que criou a Ancine), e as Leis nº 11.437/2006, 5.070/1966, 8.977/1995, e 9.472/199. Tal legislação é bastante abrangente em termos de regulação, mas chama a atenção uma obrigatoriedade em especial colocada aos órgãos regulados: a veiculação de programação brasileira em canais de espaço qualificado (que reproduzem basicamente filmes, séries e desenhos animados), incluindo quantidade de horas reservadas em horário nobre, assim como exigência de que parte desta programação seja de produtoras independentes. Além disso, foi ampliada a exigência de que as operadoras ofertem canais brasileiros.

Há alguns exemplos internacionais de proteção ao audiovisual, como o modelo da União Europeia, que define a veiculação de cotas mínimas de conteúdo produzido no bloco, conforme a Diretiva do Serviço Audiovisual¹⁹, ou o modelo que vigorou nos Estados Unidos de 1970 a 1995 por decisão da Suprema Corte, limitando as horas de programação produzidas pelas próprias redes, de modo a permitir o florescimento de um mercado independente²⁰.

¹⁸ “Serviço de Acesso Condicionado: serviço de telecomunicações de interesse coletivo prestado no regime privado, cuja recepção é condicionada à contratação remunerada por assinantes e destinado à distribuição de conteúdos audiovisuais na forma de pacotes, de canais nas modalidades avulsa de programação e avulsa de conteúdo programado e de canais de distribuição obrigatória, por meio de tecnologias, processos, meios eletrônicos e protocolos de comunicação quaisquer” (BRASIL, 2011, art. 2º, inciso XXIII).

¹⁹ A Diretiva do Serviço Audiovisual está disponível em: <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:095:0001:0024:PT:PDF>>. Acesso em 14 set 2015.

²⁰ Em 1970 a Suprema Corte dos EUA emitiu a decisão *Financial Interest Syndication Rules (Fin-Syn)*. A medida vigorou até 1995 e incentivou o mercado de produção independente no país.

Mesmo no Brasil, a própria Constituição Federal determina a criação de percentuais que contemplem a presença de conteúdo nacional regional e independente na televisão e em qualquer meio de comunicação social eletrônica, na forma da lei – ainda que este artigo esteja pendente de regulamentação há mais de 30 anos. Entretanto, salvo melhor informação a respeito, não há legislação equivalente à lei 12.485/2011 em termos de estabelecimento de cotas de programação nacional em TVs pagas articuladas a um conjunto de políticas voltadas ao desenvolvimento da indústria audiovisual. Seus efeitos impactaram em novos modelos e arranjos no setor e tornaram mais plurais até mesmo os formatos da produção audiovisual no país, como expressam Lopes e Greco (2016, p. 145):

A Lei da TV Paga está sendo, claramente, um ponto de inflexão na indústria televisiva brasileira, notadamente pelo grande estímulo dado à produção independente no Brasil. (...) A nosso ver, é essa nova produção que progressivamente (mas em tempo acelerado) pode levar à constituição de uma “cultura da série nacional”, tanto em termos de produção (“reaprender” a fazer esse formato) como da circulação (distribuição através de parcerias com *majors* internacionais) e do consumo (diversificação nos modos de assistir pelo espectador) numa espécie de resposta nacional ao cenário midiático globalizado caracterizado por uma “TV transformada”.

Até a entrada em vigência da lei 12.485/11 (Lei do SeAC), a principal fonte de financiamento para conteúdos audiovisuais no Brasil consistia em mecanismos de incentivo fiscal, estabelecidos pelas duas principais leis federais de incentivo à cultura: a Lei Rouanet (Lei 8.313/1991) e a Lei do Audiovisual (Lei 8.685/1993), as quais estabelecem abatimentos em impostos e tributações a empresas que contribuem com projetos culturais. Assim, após a aprovação da viabilidade do projeto pelo Ministério responsável pela pasta da cultura, há um processo de captação de recursos dos produtores das obras junto a grandes corporações privadas e estatais, e posterior prestação de contas do que foi captado e utilizado junto ao órgão público.

A reconstrução do audiovisual nacional após o período Collor, que foi um período de terra arrasada, que terminou com a Embrafilme, terminou com o Ministério da Cultura... ela [a reconstrução do setor audiovisual nacional] volta à cena com leis de incentivo. Você tem a lei do audiovisual, você tem o artigo terceiro que aproxima a gente das distribuidoras estrangeiras, aí você tem o artigo terceiro A, que é o 39, que dá incentivos fiscais para a televisão por assinatura, aí dá incentivo fiscal para televisões abertas. E foi criada em 2001 a Condecine, uma taxa por cada obra exibida comercialmente. Isso, em 2006, vai formar o Fundo Setorial [do Audiovisual], que passa a promover editais. Com os incentivos fiscais, quem não conseguisse acessar as grandes empresa, não conseguia produzir, então, com o Fundo Setorial e os editais, você passa a ter a possibilidade de ter mais diversidade, em outros estados, fora do eixo Rio-São Paulo e tudo mais (IVANOV, 2022).

Ou seja, os mecanismos de incentivo fiscal não estabelecem efetivamente uma política pública, à medida que a análise de mérito dos projetos fica a cargo das empresas, o que dificulta a promoção de projetos inovadores ou novos agentes no mercado. Conforme discorre Heverton Lima (2015, p. 9), “sem um órgão estatal que estabelecesse regras e financiamentos para o setor audiovisual independente, o mecanismo de renúncia fiscal dava apenas conta da produção cinematográfica, sem se ocupar dos outros elos da cadeia, como distribuição e exibição”. Apenas a partir de novas ferramentas de fomento foi possível instituir um novo ciclo no setor.

O presidente da Ancine de 2006 a 2017, Manoel Rangel, explica como o processo de retomada do cinema brasileiro após o desmonte produzido por Collor em 1990 foi importante para a articulação do setor no país.

Esse momento é um momento muito rico da atividade audiovisual no Brasil, porque embora tenha ocorrido uma retomada a partir de 93-94, por causa da extinção dos órgãos de cinema no governo Collor em 1990, essa retomada foi muito precária, muito lastreada por incentivos fiscais, e ela viveu crises periódicas. Então houve uma grande crise em 98-99, e essa grande crise acabou ensejando toda uma articulação institucional. A [revista] Sinopse, já tendo uma importância como instrumento de reflexão (a revista era publicada por nós, mas era uma revista ampara pela Universidade de São Paulo, então ela tinha uma presença institucional no cinema universitário da USP), de forma que nós tivemos a oportunidade de atuar com a revista nessa rearticulação do campo cinematográfico. Essa rearticulação culmina no ano 2000 com o III Congresso Brasileiro de Cinema que aconteceu em Porto Alegre, uma grande rearticulação do setor cinematográfico e audiovisual brasileiro, uma repolitização do cinema brasileiro, e dali saiu uma plataforma da reestruturação da política nacional de cinema e audiovisual brasileiro, e que vai sendo paulatinamente implantada a partir dali. Isso vai resultar na criação da Ancine em 2001 e vai ser muito importante quando começa o governo Lula, porque o governo Lula parte disso para um conjunto de outras transformações (RANGEL, 2021).

Rangel (2021) relata que foi realizado um amplo diagnóstico do setor, a partir do qual foi apresentado o projeto da Ancinav pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC). Entre 2004 e 2005 Manoel Rangel foi assessor especial do ministro Gilberto Gil e Secretário do Audiovisual substituto no MinC no mesmo período, quando coordenou o grupo de trabalho sobre regulação e reorganização institucional da atividade cinematográfica e audiovisual do Brasil.

nós precisávamos preparar a estrutura reguladora e a estrutura de fomento para lidar com as tensas transformações que o mercado audiovisual já estava vivendo e iam se intensificar; a convergência digital, a quebra da lógica de marcos regulatórios vinculados às tecnologias e a necessidade de impor marcos regulatórios sobre serviços prestado, o fato de que havia tarefas não realizadas desde as décadas de 60-70 e 80 e precisavam ser resgatadas. Portanto, eles estavam a olhar pro futuro, mas também precisava fazer um

resgate em relação ao passado, aquilo que não havia sido feito. A ideia de que o Estado precisava recuperar uma capacidade de investimento no setor audiovisual para enfrentar os gargalos, pra encontrar a forma de superar as diversas dificuldades. Mas sobretudo a ideia do Brasil ser um grande centro produtor e programador de conteúdos audiovisuais, em particular de conteúdos audiovisuais brasileiros [...]. É preciso se pensar, e ainda pensando assim, você tem empresas fortes atuando no setor, empresas brasileiras independentes. É preciso uma intervenção regulatória, ou seja, desorganizar o jogo do mercado de tal maneira que isso aconteça, e é preciso ao mesmo tempo ter uma forte operação de investimentos no desenvolvimento do setor (RANGEL, 2021).

De acordo com sua avaliação, embora o projeto tenha enfrentado resistências que não permitiram sua tramitação e aprovação, a partir do conjunto de elaborações nele presentes alguns passos importantes foram sendo dados, como a aprovação da Lei 11.437/2006, que criou o Fundo Setorial do Audiovisual e a criação da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), por exemplo.

A partir de um processo de avaliação de ao menos quatro diferentes projetos de lei, o deputado Jorge Bittar (PT-RJ) estabelece diálogo com a Ancine e a Anatel e constitui “um forte assessoramento técnico” (RANGEL, 2021), cuja equipe é composta, entre diversos outros nomes, pelo professor Marcos Dantas, para a redação de um substitutivo que viria a se tornar posteriormente o texto da lei 12.485, aprovada em 2011.

O processo de negociação, oitiva dos agentes e consideração dos interesses em questão teve participação ativa da presidência da Ancine (que o próprio Manoel assumiu no final de 2006, após um pouco mais de um ano compondo a diretoria da agência), uma vez que o projeto em tramitação no Poder Legislativo interessava à agência.

No curso de 2007-2008, foi se chegando um acordo entre radiodifusores e telecomunicações na ideia de que quem distribuí não programa e quem programa não distribuí. Era uma abertura da cadeia de valor, uma segregação da cadeia de valor e a fixação de que as empresas que distribuem, no caso as empresas de telecomunicações, elas não deveriam controlar programadores e não deveriam ter mais de 30% do capital de uma programadora e vice e versa. As empresas de radiodifusão e as empresas de programação não poderiam controlar as empresas de telecomunicações, não poderiam deter uma participação superior a 50%. Isso originou o artigo quinto da lei 12485. [...] Os grupos de telecomunicação rapidamente entenderam que o conteúdo brasileiro era bom para a atividade de distribuição, [...] logo também se entenderam com os produtores independentes. [...] Ao mesmo tempo os produtores independentes disseram “as empresas de comunicação brasileiras precisam ser preservadas, protegidas”, isso foi um ponto de aproximação com os radiodifusores dos grupos de telecomunicação brasileira. O programador disse “tudo isso é bom”, os grupos de comunicação devem ser preservados (os brasileiros, isso é importante); os produtores independentes devem ser preservados, deve haver cota para brasileiros, pode qualquer brasileiro entrar (os grupos de comunicação ou os independentes) e deve haver cota para independentes (onde só os independentes podem estar), é boa

a segregação entre distribuição e programação, é correta a regulação por camadas, deve haver outras salvaguardas para evitar a dominação de mercado (mecanismos de apuração de controle, coisas assim). E foi evoluindo esse arranjo. Quando chegou em 2009, isso amadureceu (no final de 2009). E foi possível cortar esse substitutivo [...]. O mais relevante é que nós temos em dezembro de 2009 um projeto na sua forma praticamente final, e foi aprovado um consenso e um ano e meio depois se tornou lei. Quem resistiu mais? Os programadores internacionais e uma determinada distribuidora de TV paga, uma apenas (RANGEL, 2021).

Rangel explica que os agentes internacionais não acreditavam que a regulação seria aprovada e não participaram do debate. Ainda houve um esforço para colocá-los na mesa, mas uma troca de comando da associação fez com que o diálogo fosse novamente interrompido. “arrogantemente eles se colocaram à margem do processo, não acreditaram no processo democrático, no processo legislativo, leram errado a cena e não perceberam que negociar era o caminho mais eficiente para que parte das suas preocupações fossem levadas em conta” (RANGEL, 2021).

Atualmente o mercado audiovisual brasileiro se constitui de serviços interdependentes que integram conteúdos de áudio e vídeo em múltiplas plataformas, suportes e telas. De acordo com Elder P. Maia Alves (2016), o setor é composto por seis grandes vetores: a) televisão aberta; b) TV por assinatura; c) internet (web 2.0 e VoD); d) games; e) conteúdos fílmicos, nacionais e estrangeiros, exibidos nas salas de cinema; f) CDs, DVDs e blu-rays, os quais mobilizam variadas interfaces tecnológicas, artísticas e empresariais, onde atuam diferentes agentes de mercado, que adotam também modelos de negócios diversos para atender aos interesses de cada componente desse ecossistema. A aprovação da lei 12.485/11 passa a estabelecer um ambiente favorável ao desenvolvimento deste mercado, como denota o autor:

no centro dos mercados culturais brasileiros e globais estão as instituições estatais, que, mediante a concessão de recursos financeiros, empréstimos subsidiados, políticas de regulação e apoio técnico especializados, atuam como agentes estatais de mercado (AEM). No que tange especialmente ao processo recente de construção, consolidação e expansão do mercado de conteúdos audiovisuais brasileiros, a atuação dos agentes estatais de mercado – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), a Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) – tem sido decisiva (ALVES, 2016, p. 478).

Atestando a importância da atuação do que classifica como agentes estatais de mercado, Alves (2016) destaca o crescimento da indústria audiovisual brasileira entre 2011 e 2016, especialmente nos vetores TV por assinatura, pela produção de séries, minisséries e documentários, e no cinematográfico, em função da profusão de longas-metragens de ficção,

animação e telefilmes. “Foi nesses dois vetores do mercado audiovisual existente no Brasil que ocorreu a mais contundente transformação política, econômica e criativa dos últimos anos” (ALVES, 2016, p. 479).

Esta organização do setor audiovisual e o foco da legislação em fomentar produções de ficção foram resultado de extensos e intensos debates e discussões entre diversos atores desde as formulações do III Congresso Brasileiro de Cinema, realizado em 2000. A intenção era produzir uma regulação capaz de acompanhar as atualizações do mercado.

Nos moveu a ideia de que deveria ser um Marco regulatório suficientemente abrangente e técnico para que pudesse evoluir com a evolução do mercado, com a evolução dos serviços. Segundo, era preciso segregar as duas camadas que compõem a TV paga: a camada de telecomunicação e a camada de audiovisual. Terceiro, deveria ser construída uma regulação por camada: uma regulação na camada de telecomunicações e uma regulação na camada de audiovisual. Quarto, essa regulação deveria ser uma regulação por atividades, e isso é uma novidade, ou seja, você deveria ter regras diferentes para as atividades a serem exercidas. Dentro da camada audiovisual você tem atividade de comunicação, atividade de produção, de programação, empacotamento... e essas atividades deveriam ter regras distintas entre elas. A de produção, por exemplo, deveria ser completamente livre; a de programação deveria ter alguns condicionantes a de empacotamento deveria ter outros condicionantes. Outro aspecto que nos orientou é de que deveria haver a presença de conteúdo brasileiro nas telas, nos canais, nacionais e internacionais, e em todos os tipos de canais, não apenas os de filmes, mas também nos de séries, de documentários, nos infantis... Daí se construiu um conceito muito importante, o conceito de espaço qualificado, que simplificada é filmes, séries, documentários, animações e realities (RANGEL, 2021).

A partir desses conceitos, o texto foi sendo amadurecido em debate estabelecido pelo Congresso Nacional com a Ancine, com a Anatel, com um grupo técnico organizado pelo deputado Jorge Bittar (constituído por integrantes da sociedade civil especializados nos temas) e com os agentes de mercado (radiodifusores, empresas de telecomunicações, programadoras, produtores independentes). Uma análise detalhada de todo o processo de debate, dos interesses em disputa e dos desafios e limites da legislação está disponível na dissertação *A Lei da TV Paga: impactos no mercado audiovisual* (2015), de Heverton Souza Lima. No ano seguinte à aprovação da Lei do SeAC, ou seja, em 2012, a Ancine publicou a Instrução Normativa nº 100, que define com mais clareza as obras que constituem espaço qualificado, estabelece o horário nobre e estabelece, além de detalhar aspectos definidos pela lei.

Para os fins da presente pesquisa, destacamos apenas as principais novidades trazidas pela Lei do SeAC, já considerando os adendos da IN nº 100, quais sejam: a) a definição cotas de 3h30 de programação semanal de conteúdo brasileiro em todos os Canais de Espaço

Qualificado (CEQ), durante o horário nobre; b) a definição de que metade desta cota deve ser cumprida com conteúdo de produtoras brasileiras independentes; c) a incongruência entre a Lei do Cabo e a LGT foi resolvida, dando isonomia ao tratamento do serviço de TV por assinatura realizado com base em diferentes tecnologias; d) foram devidamente tratadas as diferentes atividades do audiovisual: programação, empacotamento, distribuição e produção, sendo proibida a propriedade cruzada e as empresas de telecomunicação estrangeiras passaram a poder atuar como operadoras; e) foi estabelecido um conceito estruturante sobre licenciamento das obras, de que o poder dirigente sobre o patrimônio da obra audiovisual é da produtora independente; f) foi reformulada a política de fomento, com a criação do Condecine Teles em reforço ao FSA e adoção de uma lógica do Estado como parceiro nas produções, não apenas financiador.

Uma das motivações para o estabelecimento das cotas, ou seja, para a defesa da produção brasileira diante da concorrência, é justamente um dos atrativos da TV por assinatura: a oferta abundante de grandes produções estrangeiras, sobretudo estadunidenses. Outros atrativos são a lógica de segmentação dos canais e a transmissão de eventos esportivos e musicais, que migram da TV aberta para os canais pagos justamente pelo valor de mercado que tais eventos (e sua transmissão) carregam. Tais vantagens (exclusividade em grandes lançamentos de filmes e séries ou transmissão ao vivo de grandes eventos musicais e esportivos) também passam a ser disputadas por plataformas de *streaming*, de forma que a discussão sobre TV por assinatura pode se estender a outros serviços. Por ora, ao menos uma tendência se apresenta: a de que à TV aberta restará produzir/transmitir conteúdo básico ou geral, ou seja, o conteúdo consumido cotidianamente (chamado de conteúdo de fluxo), ficando a cargo de canais pagos e/ou Vídeo por Demanda a transmissão do que é central para o espetáculo: os grandes eventos esportivos e musicais, bem como das grandes produções cinematográficas e de séries.

O estabelecimento das cotas de programação nacional, com metade do espaço obrigatório destinado a produções independentes, criou uma reserva de mercado ao setor audiovisual brasileiro, aspecto reforçado com a definição de que pelo menos metade das cotas devem ser cumpridas com obras produzidas até 7 anos da veiculação (BRASIL, 2011, art. 20), o que garante um fluxo de produção e licenciamento de novas programações. Para que a produção no país pudesse atender à demanda e para que os canais e programadoras tivessem um tempo para organizar suas estratégias – considerando, inclusive, que as programadoras estrangeiras se envolveram com o debate –, a implementação das cotas foi gradual: em 2011 os canais tinham obrigação de cumprir com 1h10 de programação semanal em horário nobre;

em 2012 a obrigação sobe para 2h20 e finalmente em 2013 completa-se o ciclo com a exigência de 3h30. Além das cotas de conteúdo, a Lei do SeAC também ampliou a obrigação de presença de canais brasileiros a serem oferecidos pelas empacotadoras, definindo a exigência de 1/3 de canais brasileiros dentre todos de espaço qualificado de cada pacote.

Quanto à questão de lidar com diferentes tecnologias de oferta de TV por assinatura, a lógica utilizada para construir o texto resolveu o tratamento diferenciado que as legislações anteriores ofereciam:

Diferentemente dos instrumentos legais anteriores aplicados à prestação de serviço de TV por assinatura, a Lei 12.485 não regulamenta a distribuição de sinais a partir da tecnologia (MMDS, DTH ou cabo), e sim pelo tipo de serviço: a prestação de serviço de TV por Assinatura, que passa a ser chamado de “Serviço de Acesso Condicionado” (LIMA, 2015, p. 40).

Ao tempo em que trata com isonomia as diferentes tecnologias, a lei 12.485/2011 diferencia os diversos serviços e impede a propriedade cruzada, ou seja, não permite que o mesmo grupo econômico atue em mais de uma atividade simultaneamente.

O controle ou a titularidade de participação superior a 50% (cinquenta por cento) do capital total e votante de empresas prestadoras de serviços de telecomunicações de interesse coletivo não poderá ser detido, direta, indiretamente ou por meio de empresa sob controle comum, por concessionárias e permissionárias de radiodifusão sonora e de sons e imagens e por produtoras e programadoras com sede no Brasil, ficando vedado a estas explorar diretamente aqueles serviços (BRASIL, 2011, art. 5º).

A visão da regulamentação como uma política pública de fato para o audiovisual, permitiu que se avançasse na elaboração das questões tratadas pelo texto legal que desceram ao nível dos contratos, antes tratados como meras peças burocráticas pela Ancine. A definição de que as produtoras independentes teriam o poder dirigente sobre o patrimônio da obra audiovisual significa que pelo menos 51% dos direitos patrimoniais ficam com essas empresas, elemento que combate uma assimetria de negociação entre os agentes.

A Lei 12.485 e a IN 100 foram as bases para garantir a isonomia entre os agentes, principalmente produtores e canais, e construir uma estrutura jurídica e econômica necessária para a implementação das bases de um mercado de licenciamentos de direitos, componente fundamental para construir a esperada sustentabilidade do setor. Tendo em vista as experiências regulatórias de outros países, a agência entendeu que o controle patrimonial da obra deve ser do produtor independente, pois lhe permite se posicionar de forma estratégica para auferir receitas das obras por ele produzidas (LIMA, 2015, p. 135).

Assim, legislação proposta e aprovada dá conta de praticamente de todos os pontos do relatório organizado pelo Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Gedic), órgão criado por um decreto de 2000 como consequência das articulações resultantes

do III Congresso Brasileiro de Cinema. Sua incumbência era elaborar uma política cinematográfica abrangente, incluindo cotas para a exibição de filmes de produção independente na televisão.

No relatório final, divulgado em março de 2001, cinco pontos foram levantados como pilares para essa transição do cinema como “produto cultural” para uma indústria autossustentável:

1º Criação de um órgão gestor, no modelo de uma agência reguladora, com a finalidade de normatizar e fiscalizar o cumprimento da legislação

2º Redefinição das funções da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, que priorizaria as ações mais culturais em relação ao cinema como preservação e memória, formação de público e difusão do cinema brasileiro no país e no exterior enquanto a agência seria responsável pelo aspecto comercial da cadeia cinematográfica.

3º Criação de um Fundo Financeiro para fins de fomento das produções em diversos segmentos da cadeia do audiovisual.

4º Reforma da legislação existente para fortalecer a ação empresarial nos segmentos de mercado (produção, distribuição, exibição e infraestrutura).

5º Legislação para televisão, propondo cota para exibição da produção independente e coprodução com o cinema, financiada por parte do faturamento publicitário (LIMA, 2015, pp. 10-11).

Os dois primeiros pontos deste relatório foram resolvidos com a criação da Ancine, pela MP 2.228-1/2001, o terceiro foi contemplado pela criação do FSA (Lei do Audiovisual), mas e reforçado pela Lei do SeAC, que também abarcou o quarto e o quinto pontos.

Mas alguns gargalos permanecem como desafios – que provavelmente uma única legislação não teria como enfrentar a contento. Um deles é apontado por Heverton Lima (2015, p. 106): "a infraestrutura audiovisual no país não cresceu na mesma proporção do que a demanda", referindo-se à quantidade e estrutura de estúdios disponíveis, qualificação e grau de especialização de profissionais e até mesmo qualidade dos projetos, entre outras insuficiências, o que pressiona o valor de insumos e profissionais mais qualificados e encarece as produções.

Outra questão é a autossustentabilidade do setor. Embora as definições sobre licenciamento e direito patrimonial favorecendo as produtoras tenha dado um passo importante, um elemento-chave para induzir a indústria permanecem sendo as linhas de financiamento em que o Estado é “sócio” das produções. Ainda que a implementação de recursos com esta lógica por alguns anos tenha promovido dinamismo no setor, uma quebra do ciclo virtuoso impactou a capacidade das novas estruturas se autonomizarem, como veremos na análise dos dados de desenvolvimento do mercado audiovisual a seguir.

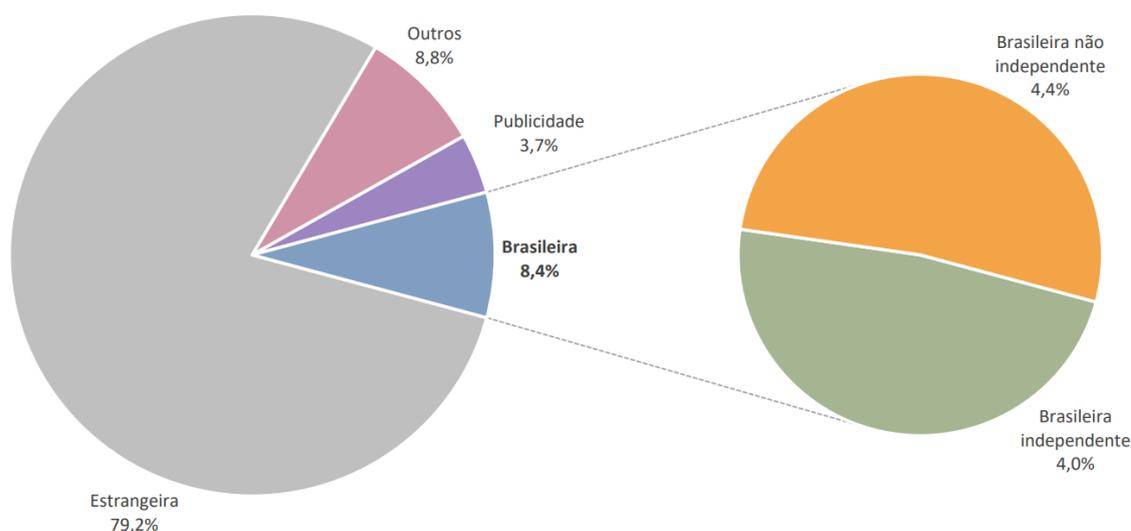
Por fim, a lei 12.485/2011 não enfrenta a questão do oligopólio existente do ramo industrial da Comunicação no Brasil – nem se propôs a isso. Pelo contrário, a legislação, na prática, fortalece os grandes grupos econômicos nacionais já proeminentes na radiodifusão,

que se fortalecem na disputa com agentes estrangeiros. Ao menos há uma reserva de mercado importante a produtoras independentes e dispositivos que buscam garantir melhor desempenho de produções regionais. Mas, na ausência de mecanismos permanentemente aprimorados monitoramento e indução, efetivamente algumas grandes produtoras acabam sendo as mais acionadas, dificultando a entrada de novos agentes no mercado que poderiam representar maior diversidade e maior competitividade.

4.2.1 Dados sobre o impacto da Lei do SeAC na indústria audiovisual brasileira

Dados fornecidos pela Agência Nacional de Cinema (Ancine) dão conta de que a predominância do conteúdo estrangeiro na TV por assinatura é significativamente maior que o conteúdo nacional nos canais transmitidos no Brasil.

Gráfico 5 – Percentual de tempo de programação por tipo de obra (2022)

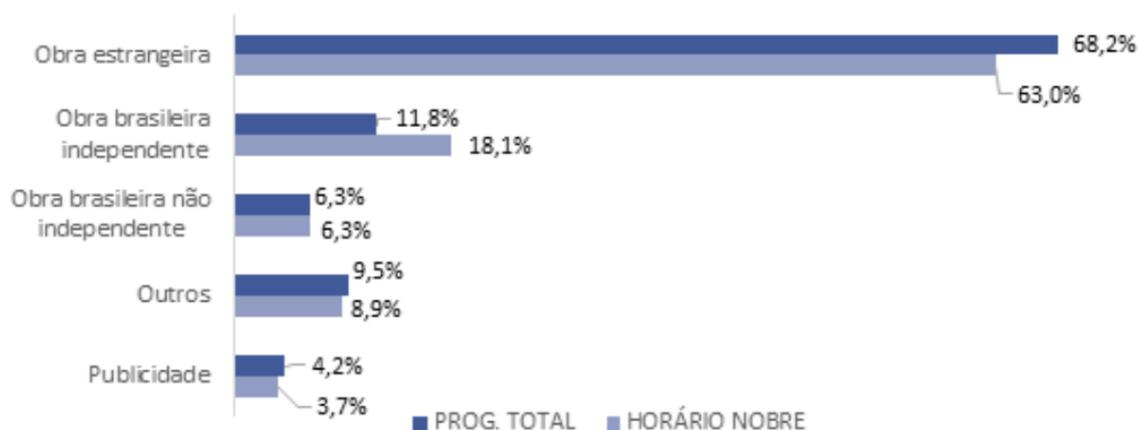


Fonte: ANCINE, 2023.

Os dados do gráfico XX permitem observar que, enquanto programas estrangeiros ocupam cerca de 79,2% da grade, as produções nacionais estão presentes em aproximadamente 8,4% das horas de transmissão. Cabe destacar que embora a produção não independente (4,4% da programação) ocupe espaço ligeiramente maior que a independente (4%), a distribuição é bastante equilibrada neste sentido, como pode ser observado no gráfico.

Também quando se trata da programação dos chamados Canais de Espaço Qualificado (CEQ)²¹, ou seja, aqueles que exibem basicamente filmes, séries e desenhos animados, um estudo da Ancine expressa a hegemonia de canais e obras estrangeiras.

Gráfico 6 – Distribuição do tempo de programação por categoria de obra em canais de programação qualificada – Programação total e horário nobre (%)



Fonte: ANCINE, 2022b

O instrumento das cotas de programação nacional – acompanhado de uma política de fomento – teve um impacto imediato de desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira e gerou reações de agentes econômicos, por meio de mobilização de assinantes e ações judiciais de questionamento dessa legislação, entre outras maneiras de demonstrar insatisfação com a nova lei.

A regulamentação de meios de comunicação é um tema controverso nas sociedades, pois há disputas políticas e econômicas – de proporções milionárias – em torno do assunto. Embora o mercado seja mais restrito no Brasil do que o sistema *broadcast* (TV aberta), a regulamentação da TV por assinatura enfrenta polêmicas importantes entre setores do mercado que apostam no desenvolvimento da indústria audiovisual nacional e aqueles que buscam lucro por meio da distribuição de grandes sucessos de audiência internacionais, produzidos sobretudo nos Estados Unidos. Neste sentido, a medida de estabelecer cotas é um divisor de opiniões e paixões que está no centro das discussões sobre a lei 12.485/2011 (Lei do SeAC).

²¹ “Espaço Qualificado: espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, televentas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador” (BRASIL, 2011, art. 2º, inciso XII).

Dados da Ancine dão conta de que a produção de filmes e séries nacionais no país teve crescimento desde a publicação da lei – é importante considerar que além das cotas houve um crescimento vertiginoso do fomento público a tais produções. Assim, é fácil perceber que as duas ações, o estabelecimento de cotas de conteúdo nacional e o estímulo à produção por meio do fomento, concorrem para uma política que visa a impulsionar a indústria audiovisual brasileira. Entretanto, há poucos estudos e avaliações sobre o impacto desta política, reunindo dados e informações que qualifiquem este crescimento, de forma que esta é uma das contribuições que este trabalho propõe, conforme explicitado entre os objetivos específicos. A lei 12.485/2011 é relativamente recente e alguns de seus mecanismos foram frontalmente atacados e/ou esvaziados pelo próprio governo federal desde 2016 e, sobretudo, a partir de 2019, de forma que agora, após um pouco mais de uma década de sua implementação, é possível identificar impactos objetivos, conforme a tabela 1.

Tabela 1 - Variação na Quantidade de Horas de Programação Brasileira – 2012 a 2022

| Canal | 2012 | Média p/ semana | 2013 | Média p/ semana | 2014 | Média p/ semana | Δ 2012- 2014 |
|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|-----------------|
| Multishow | 6557:35:00 | 126:06:27 | 6595:10:00 | 126:49:48 | 6366:33:00 | 122:26:01 | -2,91% |
| Canal Brasil | 8241:52:15 | 158:29:51 | 8353:47:16 | 160:38:59 | 8195:15:00 | 157:36:03 | -0,57% |
| GNT | 3052:39:00 | 58:42:17 | 4214:45:00 | 81:03:10 | 4910:13:00 | 94:25:38 | 60,85% |
| Demais Canais | 2610:24:01 | 50:12:00 | 5143:57:12 | 98:55:20 | 6748:35:00 | 129:46:50 | 158,54% |
| Total Geral | 20462:30:16 | 393:30:35 | 24307:39:28 | 467:27:18 | 26220:36:00 | 504:14:32 | 28,14% |

Fonte: Elaboração própria, com informações de ANCINE, 2015a.

A tabela 1 permite acompanhar o aumento do número de horas de programação nacional nos Canais de Espaço Qualificado entre 2012 e 2014, ou seja, nos três primeiros anos de vigência da lei 12.485/2011, período em que as cotas estavam sendo paulatinamente implementadas. Além da evolução que pode ser observada na tabela 1, de 28,14% de aumento de horas de veiculação de programação nacional no conjunto dos canais de SeAC, é importante notar que os “demais canais” – ou seja, excluindo os três maiores canais brasileiros da TV por assinatura – registram um crescimento de impressionantes 158,54% de horas de programação brasileira. Cabe registrar que entre os “demais canais” são aqueles com programação predominantemente estrangeira.

A penúltima linha da tabela 1 expõe os dados dos canais definidos como CEQ (canais de espaço qualificado, excluídos os canais brasileiros – CBEQ). De 2012 a 2014 o número de

horas de programação brasileira veiculada nos CEQ subiu mais de 4 mil horas, e a média semanal pulou de aproximadamente 50h para quase 130h em 17 canais – o que representa uma média de 7h30m de programação brasileira por canal, por semana.

A forma de apresentar os dados foi alterada pela Ancine a partir de 2015, mas atualmente a programação brasileira em canais de espaço qualificado aproxima-se de 11,8% – dados de 2021 (ANCINE, 2022c) – ou seja, quase 15h de programação semanal por canal (a obrigatoriedade são 3h30, necessariamente no horário nobre), o que indica um crescimento significativo do espaço reservado à programação de conteúdo nacional desde 2014. Agregue-se a isso a informação de que desde 2016 a diretoria da Ancine comemora o fato de os canais superarem a cota de programação nacional, exibindo número de horas de programação brasileira maior do que o exigido pela legislação:

Os Canais de Espaço Qualificado submetidos à exigência de três horas e meia de conteúdo brasileiro por semana no horário nobre exibiram mais de cinco horas semanais, em média, em todos os meses do ano passado. Em janeiro, foram exibidas no horário nobre, em média, cinco horas e doze minutos semanais, e o patamar subiu mês a mês até passar das seis horas em novembro e atingir seis horas e 37 minutos em dezembro (LISBOA, 2017, s/p).

Lima (2015) observa que antes mesmo da lei 12.485/2011 houve investimento de canais estrangeiros em dublagens de filmes estrangeiros e algumas programações brasileiras, a fim de disputar mercado na América Latina. Entretanto, a partir do estabelecimento das cotas, o monitoramento de canais revela crescimento de programação brasileira mesmo em canais que não teriam tal obrigatoriedade. É possível que o estabelecimento de cotas em outros canais tenha reforçado estratégias ou promovido inflexões em estratégias de mercado. Por ora, temos apenas o dado deste aumento da programação nacional, tanto em canais de programação qualificada quanto nos demais.

Para Alves (2016), o crescimento da indústria audiovisual observada se sustenta no

conjunto de interfaces jurídicas, tributárias, econômicas e criativas constituídas nos últimos cinco anos entre a Lei 12.485/2011 (nova lei da TV por assinatura), o FSA (Fundo Setorial do Audiovisual), o BNDES, a ANCINE e as empresas especializadas na produção, criação, distribuição, exibição e licenciamento de conteúdos audiovisuais brasileiros (ALVEZ, 2016, p. 480).

Neste sentido, é importante destacar as novidades em relação à política de fomento, sobretudo o papel do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), incrementado com a Condecine Teles a partir da Lei do SeAC. Por meio deste fundo foram instituídos programas relacionados aos setores cinematográficos (Prodecine), audiovisual (Prodav) e de infraestrutura (Proinfra) e

outras linhas de ação. A conjugação de operações financeiras diversas e a possibilidade de destinação de recursos a cada um dos variados segmentos da cadeia audiovisual fizeram do FSA um mecanismo abrangente de fomento (LIMA, 2015).

As linhas de ação do FSA são: linha A (produção de longa-metragem), linha B (produção independente para TV), linha C (distribuição/aquisição de direitos de distribuição) e linha D (comercialização), linha E (expansão do parque exibidor) e linha F (Projeto Cinema na Cidade) (LIMA, 2015, p. 16).

Gráfico 7 - Recursos disponibilizados pelo FSA – valores acumulados (R\$ milhões)



Fonte: Ancine, 2019b

Mas, para além da diversidade de linhas, a novidade em termos de fomento é que o estado passa a ser parceiro das produções, obtendo retornos dos projetos com sucesso comercial.

O FSA reintroduz uma lógica em que o Estado não só renuncia, mas é parceiro econômico e do sucesso da obra. Percebe-se com isso, a entrada do “risco” tanto para a empresa produtora quanto para o Estado. Nesse sentido, os projetos são pautados pelo “mérito”, no qual o Estado escolhe aqueles com maior potencial de retorno financeiro e performance comercial (LIMA, 2015, p. 17).

Neste sentido, a importância do Condecine e do Condecine Teles são destacados como fontes de financiamento ao FSA que produziram diferença.

A partir da criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), por meio da Lei nº 11.437, regulamentada pelo Decreto nº 6.299, de dezembro de 2007, e, sobretudo, pela destinação direta da arrecadação da CODECINE Teles (*sic*) (determinada pela Lei nº 12.485) para o FSA, a matriz de financiamento dos conteúdos audiovisuais nacionais se alterou inteiramente. Com o repasse dos recursos arrecadados pela CODECINE Teles (*sic*) para o FSA, já em 2012 (decorridos apenas seis meses da incidência do tributo), os repasses operados pelo FSA corresponderam a mais de um terço de todos os recursos somados, repassados pelas leis de incentivo para a produção de conteúdos audiovisuais

nacionais. Isso apenas no que se refere à produção, pois o fundo destina recursos para todos os elos da cadeia: criação, produção, distribuição e exibição (ALVES, 2016, p. 487).

Elder Alves (2016) ressalta que o Condecine representa 75% dos recursos do FSA, sendo que a modalidade CONDECINE Teles é responsável por 90% da arrecadação das três modalidades do tributo. “O FSA tornou-se um dos maiores fundos públicos de caráter artístico-cultural de todo o mundo” (ALVES, 2016, p. 489).

O principal argumento da Ancine em defesa do Condecine Teles, tributo instituído junto às empresas de telecomunicações – inclusive mediante questionamento judicial por parte de várias delas em 2016 – é que o consumo ampliado dos conteúdos de audiovisual por meio de smartphones, tablets e notebooks em plataformas como Youtube, Netflix e mesmo redes sociais e aplicativos de mensageria, como o Whatsapp, constituem um serviço a mais, devidamente cobrado pelas operadoras de telefonia, uma vez que intensifica e altera o tráfego da banda larga (ALVES, 2016). O impacto do tributo criado é evidente, incorporando cifras na ordem de R\$ 800 milhões a R\$ 1 bilhão para o financiamento de projetos audiovisuais a partir de 2012, conforme os dados dispostos na tabela 2.

Tabela 2 – Condecine – Valores Arrecadados – Em Reais (R\$) 2006 a 2021

| | Valor Total Arrecadado | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|------------------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|-----------------------|-------------------------|-----------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|-----------------------|-----------------------|
| | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | 2020 | 2021 |
| Condecine-Remessa | 527.539,24 | 297.180,69 | 661.821,34 | 938.454,58 | 1.828.146,03 | 1.539.104,05 | 6.360.115,14 | 13.687.156,23 | 9.233.345,15 | 9.658.238,94 | 20.327.679,43 | 16.326.527,26 | 19.987.609,31 | 27.618.668,00 | 7.681.225,70 | 16.358.176,64 |
| Condecine-Títulos | 33.922.505,70 | 38.463.056,07 | 44.068.555,98 | 43.199.659,63 | 47.740.357,43 | 53.084.458,75 | 80.720.719,73 | 105.196.186,96 | 93.577.791,19 | 102.177.996,13 | 107.010.972,90 | 93.782.080,59 | 92.330.665,10 | 88.835.654,23 | 89.722.937,71 | 99.455.674,78 |
| Condecine-Teles | - | - | - | - | - | - | 819.589.679,96 | 889.452.316,48 | 877.845.153,88 | 949.951.061,83 | 1.097.386.782,55 | 1.022.786.941,61 | 970.748.657,67 | 943.877.060,27 | 787.075.993,73 | 857.612.876,78 |
| Dívida Ativa | - | - | - | - | - | - | 53.174,11 | 140.873,15 | 134.183,66 | 112.623,23 | 345.686,05 | 458.697,59 | 1.068.463,24 | 1.003.944,81 | 670.986,27 | 847.535,65 |
| Total | 34.450.044,94 | 38.760.236,76 | 44.730.377,32 | 44.138.114,21 | 49.568.503,45 | 54.623.562,80 | 906.723.688,94 | 1.008.476.532,81 | 980.790.473,87 | 1.061.899.920,12 | 1.225.071.120,93 | 1.133.354.247,05 | 1.084.135.395,33 | 1.061.335.327,31 | 885.151.143,41 | 974.274.263,85 |
| | Valor Após Abatimento da DRU | | | | | | | | | | | | | | | |
| | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | 2020 | 2021 |
| Condecine-Remessa | 422.031,39 | 237.744,55 | 529.457,07 | 750.763,66 | 1.462.516,82 | 1.231.283,24 | 5.088.092,11 | 10.949.724,98 | 7.386.676,12 | 7.726.591,15 | 14.229.375,60 | 11.428.569,08 | 13.991.326,52 | 19.333.067,60 | 5.376.857,99 | 11.452.250,60 |
| Condecine-Títulos | 27.138.004,56 | 30.770.444,86 | 35.254.844,78 | 34.559.727,70 | 38.192.285,94 | 42.467.567,00 | 64.576.575,78 | 84.156.949,57 | 74.862.232,95 | 81.742.396,90 | 74.907.681,03 | 65.647.456,41 | 64.631.465,57 | 62.184.957,96 | 62.806.056,40 | 69.619.330,73 |
| Condecine-Teles | - | - | - | - | - | - | 655.671.743,97 | 711.561.853,18 | 702.276.123,10 | 759.960.849,46 | 768.170.747,78 | 715.950.859,13 | 679.524.060,37 | 660.713.942,19 | 550.953.195,61 | 600.329.015,78 |
| Dívida Ativa | - | - | - | - | - | - | 42.539,29 | 112.698,52 | 107.347,70 | 90.099,17 | 241.980,24 | 321.089,15 | 747.925,91 | 702.761,37 | 469.690,39 | 593.276,86 |
| Total | 27.560.035,95 | 31.008.189,41 | 35.784.301,86 | 35.310.491,37 | 39.654.802,76 | 43.698.850,24 | 725.378.951,15 | 806.781.226,25 | 784.632.379,87 | 849.519.936,68 | 857.549.784,65 | 793.347.973,77 | 758.894.778,37 | 742.934.729,12 | 619.605.800,39 | 681.993.873,97 |

Fonte: ANCINE, 2022a.

Notas:

1. A Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) é estabelecida na Medida Provisória 2228-1/2001 em três modalidades, com diferentes fatos geradores: Condecine-Títulos (incisos I e II do Art. 33), Condecine-Remessa (Parágrafo 2º do Art. 33) e Condecine-Teles (inciso III do Art. 33).
2. O cálculo do “Valor Total Arrecadado” foi feito por estimativa dos valores da Desvinculação das Receitas da União (DRU), com a seguinte metodologia: até o exercício 2015, o valor destinado ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) foi dividido por oito e multiplicado por dez; a partir do exercício 2017, o valor destinado ao FSA foi dividido por sete e multiplicado por dez. A opção por estimar os valores da DRU é necessária, pois na consulta por fontes, na qual pode-se ver os valores efetivos da DRU, não há distinção na codificação entre as três modalidades da Condecine, desde a reformulação da classificação por Natureza de Receita em 2016.
3. O “Valor Total Arrecadado” da Dívida Ativa não pode ser alcançado pelo método de estimativa, pois há outras regras - além da DRU - de destinação referentes a honorários advocatícios. Por outro lado, podemos consultar o valor exato “Valor Total Arrecadado” pela conta contábil, pois ela permanece discriminada da Condecine.
4. Os valores disponíveis nesse arquivo são valores correntes do ano de referência.

A instituição de políticas públicas que combinem fomento e outros mecanismos de indução são fundamentais ao desenvolvimento de uma indústria como a do audiovisual, e o ecossistema do setor existente no país é resultado das políticas até hoje implementadas, considerando suas insuficiências, descontinuidades, mas também seus méritos e acertos. A título de ilustração da importância do arcabouço institucional, Débora Ivanov relata brevemente a experiência da produtora Gullane.

A nossa produtora, a Gullane, é fruto das políticas públicas, ela começa lá em 1995, com a Lei do Audiovisual (a Ancine nem existia), e vai crescendo conforme vão se ampliando as fontes de financiamento, como é em todos os países. Todos os países contam com políticas públicas para alavancar os seus negócios, é uma falácia dizer que nos Estados Unidos é livre mercado e que lá não precisa de nada disso. Imagina! Quem me dera que o nosso país assumisse uma postura pública tão firme e tão forte como os Estados Unidos estabeleceram no pós-guerra! Eles apostaram tudo no audiovisual, sabe? Teve muitas cotas ali para produção dos canais de televisão; teve acordos de empréstimos para vários países se restaurarem da guerra e junto vinha a obrigação de abrir as portas para o conteúdo americano. Gente, é uma política de Estado, quem me dera ter uma coisa assim! Então eles não são frutos da livre iniciativa apenas, são fruto da livre iniciativa ancorados em políticas públicas, políticas de Estado. Então eu vejo como fundamental. A Gullane hoje é uma produtora forte, grande, que produz para todos os segmentos, mas como ela conseguiu estruturar? Através das políticas públicas. Foi crescendo junto com elas, até poder hoje trabalhar com políticas públicas e também com o mercado privado, porque hoje ela está forte. Está forte graças a toda essa implementação (IVANOV, 2022).

Um aspecto interessante de ser observado é o processo de adaptação dos canais à nova legislação. A Ancine lista 11 tipos de conteúdos audiovisuais: a) ficção, que inclui longas, médias e curtas-metragens; b) obra seriada; c) animação; d) documentário; e) vídeo musical; f) obra de variedades ancorada por apresentador; g) obra jornalística; h) *reality show*; i) obra pornográfica; j) registro de evento esportivo; e k) transmissão de evento esportivo (ao vivo). De acordo com Alves (2016, pp. 485-486), “do total geral de horas monitoradas pela ANCINE junto a 17 canais [de espaço qualificado] em 2013, a modalidade ficção respondeu por 82,4% da programação”. Ou seja, a solução imediata dos canais foi investir em filmes que já constavam no catálogo das empresas pertencentes ao mesmo grupo econômico e adquirir novos títulos para inserir na programação. Médias e curtas-metragens também foram utilizados, considerando que poderiam se encaixar melhor nos espaços abertos na grade para cumprir as cotas.

Um bom exemplo de adaptação da grade a partir da legislação é o processo construído pelo próprio *Universal Channel*, conforme o relato de Paulo Barata durante a Entrevista de Produção realizada com o diretor-executivo do canal.

Quando a lei foi aprovada, a primeira correria é “vamos ver o que é que a gente consegue”, porque era tudo muito em cima. A Lei era escalonada: primeiro tinha acho que era 90 minutos, depois 120 minutos por semana. A primeira solução que a gente deu é que era produzir ampliar a produção de jornalismo de entretenimento que a gente já fazia, que era o “Rock Song”, foi vetada pela Ancine, porque ela entendeu que não gerava direito patrimonial para o produtor, para a produção, porque continha muito material de filmes e de séries estrangeiras. E aí a gente fez uma parceria com o Canal Brasil e a gente começou a exibir curtas brasileiros. A gente licenciou 70 curtas brasileiros. E o Canal Brasil foi incrível porque nos ajudou na curadoria. E a gente criou uma moldura para apresentar, porque era um elemento estranho na programação. Primeiro, a gente selecionou curtas que estivessem mais alinhados com a programação do canal. E criou uma moldura que apresentava: era uma vinheta de 15 ou 30 segundos que apresentava aquele curta na programação. Dava um viés de compreensão de como aquele curta se concatenava com a programação do canal. Dos curtas, a gente foi para as compras de oportunidades: o material que estava disponível no mercado para licenciamento. Então, a gente licenciou 5 ou 6 séries. E esse foi o tempo que a gente conseguiu ganhar para começar a produzir os originais. Então, nos dois primeiros anos a gente operou com curta-metragem e com licenciamento. E a gente em algum momento passou a produzir o *Cinelab*, que era uma produção da Boutique Filmes. Era um reality sob efeitos especiais. Ele avançou para ser um game, um game de efeitos especiais. E o *Cinelab* tinha a função de ser uma espécie de fundo se tudo desse errado. Se todos os outros títulos dessem errado, a gente tinha o *Cinelab*, que era produzido com dinheiro próprio e não usava a verba incentivada, não usava verba de incentivo ao audiovisual, nem artigo 3, nem fundo setorial. E era pra gente assegurar controle do processo de produção e do e do calendário, pois a gente produzia 3 episódios por ano e nesses episódios a gente tinha certeza que a gente tinha direitos suficientes para, se tudo mais desse errado, o *Cinelab* cobria as cotas. E com isso também a gente ganhou tempo para fazer esse processo mais longo de produção das séries originais. (BARATA, 2022).

Um dos 10 canais mais assistidos da Globosat e vinculado a um estúdio de renome como o Universal, Barata relata que houve uma discussão no *Universal Channel* para que não fossem adotadas *cheap solutions*, ou seja, “soluções baratas”, em tradução literal. Foram encontradas, então, soluções provisórias nos primeiros anos e houve decisão de investimento em projetos de mais fôlego.

A *cheap solution* seria o quê? Produzir um *reality* e só, licenciar um filme e exibir 200 vezes, guetificar a programação brasileira. Tem um canal que botou essas 3 horas e meia num único dia, domingo. Três horas e meia de programação brasileira no domingo à noite! Se a gente não trata a programação internacional assim, se você cria um horário que vai terça-feira, às onze da noite, quinta às nove da noite, sábado às sete da tarde, às sete da noite, para dar justamente a opção de ver, se eu trato as séries internacionais assim, por que eu não vou tratar as séries brasileiras assim? Se está na grade, ela tem valor suficiente para ser tratada como uma programação prioritária. Então a gente decidiu que não teria *cheap solution*, não teria guetização, essa ideia absolutamente equivocada de esconder da grade. Como é que você esconde uma coisa que está num canal que vai para 15 milhões de pessoas? Mas isso tudo foi discutido, a gente foi vendo a solução que os outros canais

internacionais estavam tendo e entendendo que aquilo não servia. E eu tenho muito orgulho dessa visão ter prevalecido, porque permitiu que a gente tivesse um orçamento, permitiu que a gente fizesse um licenciamento ao valor de mercado, permitiu que a gente tivesse capacidade de produzir chamadas e veicular chamadas para essas séries, permitiu que a gente desse visibilidade... E essas duas séries que eu mencionei são séries que continuam: *Rotas do Ódio* eu sei que vai ter um *spin off* (isso é segredo ainda, até acabei de liberar, mas vai ter um *spin off*), e *Unidade Básica* continua em produção, que é um sinal de acerto, de vitalidade, de relevância, de importância que essas séries alcançaram no cenário brasileiro, nas suas grades, nas suas plataformas (BARATA, 2022).

Por fim, o diretor do *Universal Channel* fala sobre a (não) receptividade do público às séries brasileiras em um primeiro momento. O canal é especializado em séries produzidas para o *broadcast* nos Estados Unidos, como a franquia *Chicago* (que inclui *Chicago Med*, *Chicago PD* e *Chicago Fire*), a série médica *House* e a de crimes *Law and Order – Special Victims Unit*.

É muito engraçada essa história, quando a gente olha de longe hoje, porque quando a gente começou a exibir programação brasileira e olhava a audiência, ela era muito ruim. Porque existia um elemento estranho ali, a gente não combinou com o assinante de que teria aquela programação. Mas a notícia boa é que, a cada ano, essa audiência ruim se tornava melhor. E se aproximava... Eu não vou lembrar os números todos, mas eu lembro que a média da audiência da programação brasileira no início era menos de 60% da média do horário nobre. E isso no ano seguinte foi para 30, e a gente chegou a olhar nos 3 ou 4 anos e isso era crescente, o que era um sinal de eficácia do tratamento dessa programação que estava sendo absorvida pelo assinante. E o pacto de audiência estava funcionando, estava incorporando essa programação (BARATA, 2022).

Barata ainda explica que as decisões sobre a programação na TV por assinatura não são tão ágeis quanto na TV aberta e que, portanto, não poderiam se basear apenas em audiência. Isso fica explícito quando ele conta como foi o processo de decisão para produção da segunda temporada de *Unidade Básica* (atualmente o canal anuncia a terceira temporada da série para o segundo semestre de 2023).

A decisão de renovação veio porque a gente acreditava muito em *Unidade Básica*. A gente não podia tomar uma decisão ali baseado puramente em audiência. Até porque na TV por assinatura, diferente da TV aberta, não há uma capacidade de resposta de audiência tão rápida. Se tem uma atração em um programa ao vivo na TV aberta que não está funcionando, você chama a próxima; se tem uma novela que não está indo bem, você encurta. Na TV por assinatura não tem essa... Porque, por exemplo, existe uma condição contratual que, quando você compra uma série, você se compromete a comprar essa série enquanto ela for produzida. Você pode até se sair, mas só se tiver um outro comprador. As decisões são muito longas, são apostas muito longas. Então, parte da decisão é baseada em audiência, parte da decisão é uma aposta na afinidade que aquele conteúdo tem com o posicionamento e os filtros de programação (BARATA, 2022).

Um dos aspectos observados é o engajamento da audiência nas redes. Elder Alves (2016) explica a importância das interações entre múltiplas redes na circulação de conteúdos.

A disseminação dos usos e contrausos dos suportes digitais com acesso à internet e, logo, o acesso a um novo fluxo de notícias e informações, engendrou uma comunidade global muito mais diferenciada e multifacetada de consumidores, bem mais críticos e reflexivos (Giddens, 2012), vinculados a centenas e milhares de comunidades de fãs, muitos dos quais mantêm blogs e sites especializados na curadoria dos conteúdos audiovisuais, prática que Henry Jenkins chamou de engajamento total na era da cultura da conexão (Jenkins, 2014). Parte substancial desses engajamentos artístico-culturais acentua o fluxo de notícias, comentários, análises, debates e avaliações estéticas acerca dos filmes, gerando, por conseguinte, insumos publicitários para os filmes e séries, irrigando e dando sustentação ao apanágio central da chamada web 2.0: a espiral de conteúdos que os próprios usuários, consumidores e fãs produzem, circulam e distribuem na rede mundial digital. Essa espiral é devidamente acompanhada pelas marcas corporativas associadas aos conteúdos em tela. Foi exatamente esse o mecanismo que fez do Facebook, do Instagram e do Youtube três das mais poderosas empresas globais, cotadas entre as dez mais valiosas na bolsa de valores de Nova York (ALVES, 2016, pp. 481-482).

A diretora Caroline Fioratti avalia que a presença de mais produções nacionais nos canais especializados contribuíram para mudar a visão do público brasileiro sobre as produções audiovisuais nacionais de forma geral.

Eu acho que era aquele público que estava lá assistindo aqueles mesmos canais e começava aquele filme, assistia e gostava. Por exemplo, *Chega de saudade* é um filme independente da Laís Bodanzky, aliás, os dois da Laís: este e o *As melhores coisas do mundo*, que tem um lugar muito afetivo e que minha família adorou, mas que nunca teria assistido no cinema. *O ano em que meus pais saíram de férias* a mesma coisa: viram por causa da lei da TV a cabo, porque estavam lá zapeando. Então eu acho que isso começou tirar o preconceito contra o cinema [nacional] que ainda tinha, de que a produção é ruim. Aí as séries começaram a ser produzidas. Porque é uma coisa que foi uma batalha da produção independente, das associações, do tipo: se vocês colocam a lei agora vocês precisam dar os mecanismos para isso acontecer, que são os mecanismos de financiamento. Então veio o Fundo Setorial [do Audiovisual]. Então a gente ajuda vocês, canais, com esse esquema: vocês entram com esse licenciamento depois que a produção está pronta. Os canais não gostaram porque eles não eram donos do conteúdo, as produtoras eram donas do conteúdo, eles só licenciavam e mesmo assim saía mais caro. Mas depois, passado esse primeiro trauma, eles perceberam o quanto eles começaram a ter de audiência, porque o brasileiro queria ver o próprio conteúdo. O público não sabia, mas a partir do que ele começou a assistir, ele começou a gostar. E aí os canais começaram a perceber que o público começou a gostar, então, quando chegaram os *streamings*, já tinha estabelecido isso, já sabiam disso. Então eles vieram com tudo: “vamos produzir, o brasileiro consome audiovisual brasileiro”. E agora massivamente estão produzindo aqui (FIORATTI, 2022).

Como houve mudança na metodologia do Informe Anual TV Paga a partir de 2015, não foi possível estabelecer uma série histórica desde o ano de aprovação da lei, em 2011. Mas há um outro gráfico bastante significativo no *Informe Anual TV Paga 2021* (ANCINE, 2022b):

Gráfico 8 - Participação das obras brasileiras de espaço qualificado na programação total da TV Paga (todos os canais) – 2016 a 2021



Fonte: ANCINE, 2022b.

Conforme pode ser observado no gráfico 08, há um crescimento da presença de obras brasileiras de espaço qualificado (obras seriadas e filmes) na programação total entre 2016 e 2017. Também é possível observar uma leve, porém constante queda de produções independentes em relação às não independentes nos anos seguintes. Enquanto as obras brasileiras de espaço qualificado de produção independente saem de 9% em 2018 para 9,5% em 2019, depois 9,3% em 2020 e finalmente 8,7% em 2021, a tendência contrária é observada em relação às obras cuja produção não é independente, que saem de 4,8% em 2018 para 5,3% em 2019, depois 5,6% em 2020 e 6% em 2021. Ou seja, enquanto a produção independente tem uma queda de 0,3 pontos percentuais entre 2018 e 2021, a produção não independente tem um crescimento de 1,2 pontos no mesmo período.

Infelizmente a mudança de metodologia da Ancine não permite a construção de uma série histórica justamente nesse período de transição da presidência da agência, exercida por Manoel Rangel até 2017, bem como de uma mudança na Presidência da República, dado que Michel Temer assume o cargo em 31 de agosto de 2016, consolidando o golpe jurídico-

parlamentar que redundou no *impeachment* de Dilma Rousseff. Essas mudanças terão impacto importante nas políticas para o audiovisual, considerando que o primeiro ato do novo presidente do país foi extinguir o Ministério da Cultura, ao qual a Ancine era vinculada.

O mercado audiovisual, que vinha em um crescimento na última década, destacando-se no panorama mundial, aumentando postos de trabalho, gerando mais renda que diversos outros setores, sofreu um freio brusco. “O desmonte começa com Michel Temer, entre 2017 e 2018. Ele começou esse trabalho de desestabilizar as políticas públicas da agência, tentando torná-la uma fachada que não dificultasse mais a vida do estrangeiro”, afirma Marina [Rodrigues, pesquisadora e produtora audiovisual]. [...]

A queda de editais de fomento para produções nacionais no governo Bolsonaro representou mais de 85%. Se nos anos de 2015 e 2016, a média anual de editais publicados era 14, a média passou para apenas 2 durante o governo Bolsonaro. [...]

Em maio de 2019, O Tribunal de Contas da União determinou que a Ancine suspendesse o repasse de recursos públicos para o setor audiovisual, paralisando produções que estavam em andamento (ORTEGA, 2022, s/p).

Entretanto, o principal impacto virá a partir de 2019, com a posse de Jair Bolsonaro na Presidência da República, como observado por Ortega (2022) e constatado na evolução da arrecadação de recursos públicos para o setor audiovisual.

A série histórica de arrecadação pelos diferentes mecanismos disponíveis entre 2006 e 2021, sistematizado e publicado pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), da Ancine, permite compreender o período de ascenso das políticas públicas voltadas ao setor audiovisual, que vai principalmente de 2014 a 2018, e o período de declínio das atividades, marcadamente a partir de 2019, conforme a tabela 3, a seguir.

O crescimento do fomento de 2013 para 2014 é de 35% – o montante de valores captados varia de R\$ 184 milhões em 2013 para R\$ 249 milhões em 2014. O ápice de captações ocorre em 2018, quando chega à ordem de R\$ 377 milhões, ou seja, mais que o dobro do que 5 anos antes.

Tabela 3 - Valores captados por mecanismo de incentivo – Em milhões de reais (R\$) – 2006 a 2021

| Mecanismos de Incentivo | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | 2020 | 2021 |
|------------------------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| Artigo 1º da Lei 8.685/93 | 56,60 | 40,65 | 38,08 | 31,53 | 28,54 | 24,64 | 22,82 | 27,00 | 14,89 | 10,31 | 9,53 | 12,67 | 15,92 | 16,96 | 5,99 | 2,57 |
| Artigo 1º A da Lei 8.685/93 | - | 35,25 | 49,02 | 44,78 | 68,66 | 76,65 | 66,52 | 71,60 | 68,24 | 69,68 | 65,70 | 55,29 | 49,91 | 30,38 | 12,81 | 21,11 |
| Artigo 3º da Lei 8.685/93 | 63,41 | 37,89 | 32,62 | 23,54 | 29,21 | 18,94 | 18,30 | 22,02 | 34,47 | 33,07 | 39,92 | 33,96 | 59,83 | 33,10 | 26,02 | 18,22 |
| Artigo 3º A da Lei 8.685/93 | - | - | - | 2,50 | 29,14 | 25,83 | 15,77 | 31,52 | 66,80 | 91,45 | 113,25 | 171,70 | 168,40 | 114,39 | 54,42 | 44,07 |
| Artigo 39 da MP 2228-1/01 | 5,33 | 21,04 | 16,98 | 11,80 | 13,09 | 20,60 | 19,67 | 27,98 | 60,18 | 39,04 | 59,12 | 85,62 | 79,14 | 44,28 | 26,19 | 25,00 |
| Funcines - Art. 41 da MP 2228-1/01 | 3,44 | 1,92 | 8,18 | 1,85 | 9,79 | 6,50 | 1,54 | 3,34 | 3,59 | 13,74 | 16,90 | 7,16 | 4,16 | 4,66 | - | - |
| Lei 8.313/91 (Lei Rouanet) | 41,47 | 9,17 | 6,50 | 8,49 | 2,88 | 5,51 | 2,65 | 0,58 | 1,62 | 1,77 | 1,55 | 0,24 | 0,13 | 0,08 | 0,00* | - |
| Total | 170,26 | 145,95 | 151,41 | 124,50 | 181,35 | 178,70 | 147,28 | 184,06 | 249,81 | 259,09 | 306,00 | 366,67 | 377,52 | 243,87 | 125,44 | 110,99 |

Fonte: Adaptado de ANCINE, 2022d.

*R\$ 2.800 (dois mil e oitocentos reais)

A suspensão de repasses interrompeu um ciclo virtuoso que já havia sido fragilizado com as mudanças na Presidência da República e no comando da Ancine²². Além da não aplicação de recursos previstos em lei, a atuação da Ancine passou a fazer um “filtro” ideológico nas produções, tendo várias sido censuradas, à medida que foram impedidas de receber recursos da agência. As censuras tiveram como consequência descontinuidade de diversas políticas.

Entretanto, há outros indicadores além da quantidade de programação nacional nos canais. Para uma visão geral, coletamos uma série de dados sistematizados em relatórios da Ancine para avaliar aspectos do desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro desde a aprovação da lei 12.485/2011 (Lei do SeAC), disponibilizados na tabela 4, a seguir.

²² Para mais sobre o desmonte da Ancine durante o governo Jair Bolsonaro (2019-2022), conferir o artigo completo de Anna Ortega (2022).

Tabela 4 – Indicadores do Mercado Audiovisual Brasileiro – 2010 a 2021

| Indicador | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | 2020 | 2021 | Variação* |
|--|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|------------------|
| PIB (R\$) | 3,9 tri | 4,4 tri | 4,8 tri | 5,3 tri | 5,8 tri | 6 tri | 6,3 tri | 6,5 tri | 7 tri | 7,3 tri | 7,4 tri | 8,6 tri | 120,50% |
| Valor Adicionado pelo audiovisual no PIB (R\$) | 13,1 bi | 16,3 bi | 20,4 bi | 23,1 bi | 25,6 bi | 25,7 bi | 24,2 bi | 26 bi | 26,7 bi | 27,5 bi | ND | ND | 109,92% |
| Participação do audiovisual no PIB | 0,34% | 0,37% | 0,43% | 0,44% | 0,44% | 0,43% | 0,38% | 0,40% | 0,38% | 0,38% | ND | ND | -- |
| Participação da produção independente brasileira nos CEQ ¹ | ND | ND | 8,48% | 10,70% | 10,41% | 10,70% | 10,50% | 13,80% | 11,18% | 12,35% | 12,00% | 11,80% | -- |
| Canais de TV Paga (sem HD) | ND | ND | ND | ND | ND | 205 | 224 | 215 | 238 | 253 | 258 | 271 | 32,20% |
| CBEQ (sem HD) | ND | ND | ND | ND | ND | 20 | 19 | 19 | 19 | 19 | 18 | 18 | -10,00% |
| Empresas produtoras registradas | 845 | 815 | 1.036 | 1.049 | 963 | 1.019 | 891 | 982 | 1.015 | 790 | 850 | 924 | 9,30% |
| Certificados de Produto Brasileiro emitidos ² | 2.121 | 1.916 | 1.707 | 3.297 | 3.251 | 3.484 | 3.341 | 3.425 | 3.227 | 3.547 | 2.941 | 3.357 | 58,27% |
| CPBs de obras de espaço qualificado emitidos ² | 1.020 | 865 | 1.291 | 2.972 | 2909,00 | 3.187 | 3.067 | 3.150 | 3.036 | 3.268 | 2.751 | 3.101 | 104% |
| CPBs de obras de espaço qualificado em relação ao total de CPBs | 48,09% | 45,15% | 75,63% | 90,14% | 89,48% | 91,48% | 91,80% | 91,97% | 94,08% | 94,53% | 93,54% | 92,37% | -- |
| CPBs de obras seriadas de espaço qualificado emitidos ³ | 134 | 100 | 213 | 777 | 705 | 629 | 691 | 748 | 697 | 748 | 612 | 649 | 384,33% |
| CPBs de obras seriadas de espaço qualificado em relação ao total de CPBs | 6,32% | 5,22% | 12,48% | 23,57% | 21,69% | 18,05% | 20,68% | 21,84% | 21,60% | 21,09% | 20,81% | 19,33% | -- |
| Habitantes por Sala de Cinema | 86.471 | 81.794 | 77.067 | 75.068 | 71.585 | 68.037 | 65.216 | 64.431 | 62.293 | 59.922 | 113.847 | 65.315 | -24,5% |
| Lançamentos de filmes brasileiros sobre total | 24,42% | 29,67% | 25,54% | 32,49% | 29,01% | 29,23% | 31,00% | 34,56% | 38,81% | 37,70% | 34,10% | 41,75% | -- |

Fonte: Adaptado a partir de ANCINE, 2022c.

Notas:

1. Filmes, obras seriadas e obras de formato específico para TV exibidos em todos os CEQ, incluindo os CBEQ
2. Excluídos os cancelamentos; nos CPBs de longas, médias e curtas foram considerados apenas os gêneros animação, ficção e documentário.

Legenda:

ND - Nenhuma Definição (não há dados disponíveis)

* Quando há ND, a variação considera o primeiro e o último dado disponíveis

Como pode ser observado, o momento de maior participação do audiovisual no PIB nacional no período analisado foi nos anos de 2013 e 2014, com 0,44% de participação do setor nos dois anos consecutivos. É válido destacar que o índice teve um aumento significativo de 2011 para 2012, subindo de 0,37% para 0,43%, e que há uma queda também significativa a partir de 2016. Esses resultados expressam um impacto no setor com a mudança de governo em 2016, que significou menos investimentos públicos na cultura. Nos anos de 2020 e 2021 sequer há informações disponíveis, mas os outros dados relativos ao período que se inicia em 2019 levam a crer que a tendência é de que a participação do audiovisual no PIB nacional tenha se reduzido.

Quanto à participação da produção independente brasileira nos canais de espaço qualificado, há um crescimento até o ano de 2017, com dois momentos de crescimento mais significativo entre 2012 e 2013 e entre 2016 e 2017. Em seguida há uma leve redução das produções independentes em relação ao total de produções brasileiras nos CEQ, mas nota-se uma estabilidade. Provavelmente a estabilidade tem por motivo o fato das cotas serem uma política de Estado, que segue sendo uma obrigação independente das trocas de gestão governamentais e nas agências reguladoras.

Embora também seja uma obrigação prevista em lei, a proporção de Canais Brasileiros de Espaço Qualificado (CBEQ) se reduz com o passar dos anos. O número absoluto varia pouco, caindo de 20 canais em 2015, para 19 em 2016 e 18 a partir de 2020. Entretanto, o número total de canais ofertados na TV paga cresceu de 205 para 271 no período. O provável motivo para o número de CBEQ não crescer tende a ser a pouca isonomia, já que as exigências para este tipo de canal são bem maiores em termos de horas de programação brasileira, o que leva a serem normalmente canais pertencentes a programadoras nacionais, em geral ligados aos principais atores do oligopólio nacional da radiodifusão. Além disso, não foi disponibilizado o dado sobre o número total de canais de espaço qualificado na série histórica, é possível que o número não tenha variado muito, considerando que a quantidade de CBEQs nos pacotes deve ser proporcional ao total de CEQs.

Já o número de empresas produtoras registradas junto à Ancine tem um crescimento significativo de 2011 para 2012 (eram 815 e passam a ser 1.036 empresas registradas, um crescimento de 27,11%), depois há algumas variações, mas o número se mantém relativamente estável. É provável que o aumento do número de registros em 2012 tenha se dado justamente pela entrada em vigor da lei 12.485/2011, que abriu mais perspectivas de captação e realização de projetos.

Talvez o principal dado seja a variação do número de Certificados de Produto Brasileiro (CPBs) emitidos, pois este dado indica o número de obras produzidas e registradas junto à Ancine. O índice teve queda entre 2010 e 2012, em seguida teve um crescimento de impressionantes de 93,14% - saindo de 1.707 CPBs emitidos em 2012 para 3.297 em 2013. Desde então manteve uma certa estabilidade até 2019, ano em que foram emitidos 3.547 certificados. Houve, então, uma queda significativa (-17,08%), com 2.941 CPBs em 2020, e em 2021 o número voltou a crescer (para 3.357, ou seja, 14,14%). Novamente, o início da gestão do governo Bolsonaro na cultura demonstra ter tido impacto na quantidade de produções. Em 2020, embora as regras de isolamento social tenham dificultado os processos de produção, rapidamente entidades ligadas ao setor estabeleceram protocolos de funcionamento²³; isso somado à resposta do Congresso nacional com a lei Aldir Blanc (Lei 14.017, de 29 de junho de 2020), permitiu uma reação do audiovisual brasileiro.

A estes dados, soma-se a informação sobre a proporção de obras de espaço qualificado em relação ao total de CPBs emitidos, que saiu de 48,09% em 2010 para 92,37% em 2021. A enorme variação ocorre porque havia uma maioria de obras publicitárias registradas junto à Ancine, e a partir da política pública implementada pela lei 12.485 o número de obras de espaço qualificado passa a subir. É importante registrar que não houve qualquer redução significativa da quantidade de obras publicitárias registradas, a proporção muda em função do crescimento das obras de espaço qualificado. Como consequência deste processo, o número de CPBs obras seriadas de espaço qualificado quase se quadruplica entre 2010 e 2021.

Quanto ao crescimento relativo ao parque exibidor de cinema e produção de filmes no país, os dados também indicam crescimento. Para medir o crescimento das salas e complexos de cinema, o dado mais relevante é a quantidade de habitantes por sala de cinema. Quanto menos habitantes por sala de cinema, melhor é o índice, pois significa que há mais salas para atender ao conjunto da população. No ano de 2010 havia 86.461 habitantes por cada sala de cinema no país. Este número se desenvolveu em um bom ritmo até 2019, quando havia 59.922 habitantes por sala. Neste caso, há um impacto bastante presente da pandemia, pois a necessidade de confinamento levou ao fechamento de diversas salas e até complexos no Brasil. Dessa forma, em 2020 havia 113.847 habitantes por sala de cinema no Brasil, número que já se reduziu para 65.315 em 2021.

²³ Vide protocolo elaborado e publicado pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP), pelo Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual do Estado de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal (SINDCINE) e pela Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais (APRO), publicado em junho de 2020 e disponível em: <[https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/PROTOCOLO-DE-SEGURANCA-E-SAUDE-NO-TRABALHO-AUDIOVISUAL\(2\).pdf](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/PROTOCOLO-DE-SEGURANCA-E-SAUDE-NO-TRABALHO-AUDIOVISUAL(2).pdf)>. Acesso em: 26/11/2022.

Por fim, a proporção de lançamentos de filmes brasileiros em relação ao total de cresceu de 24,42% em 2010 para 41,75% em 2021. Em 2022 é provável que o índice tenha voltado a cair, embora o dado não esteja disponível, pois até setembro de 2021 havia uma cota de tela para exibição de filmes nacionais nas salas de cinema, estabelecida pela MP 2.228-1/2001. Ocorre que, embora a cota seja prevista em lei, todos os anos era preciso ser publicado um Decreto renovando os termos de sua aplicação, e em 2021 não houve publicação do Decreto presidencial, que venceu em 05 de setembro daquele ano. Além disso, houve um importante revés em relação à ocupação de salas com grandes lançamentos, pois no final de 2018 a Justiça suspendeu os efeitos da Instrução Normativa 117 da Ancine, publicada em 31 de dezembro de 2014, que limitava a exibição do mesmo filme a 30% das salas. A IN 117/2014 foi resultado de um processo de negociação estabelecido por meio de uma Câmara Técnica organizada pela agência, reunindo diferentes agentes do setor, para discutir o assunto. O fim da limitação permitiu que blockbusters dominassem o parque exibidor nacional em suas estreias, como o filme *Homem-Aranha: Sem Volta Para Casa*, que chegou a ser exibido em mais 90% das salas de cinema no país. Este nível de ocupação constitui uma barreira estético-produtiva aos filmes nacionais, para utilizar a categoria de Valério Brittos (2022).

Contribuindo com o ambiente de fragilização das políticas para o setor, no final de 2017 o Supremo Tribunal Federal (STF) considerou inconstitucional o artigo 25 da lei 12.485/2011, o qual vetava a veiculação de propagandas contratadas por agências internacionais para o público brasileiro. Um ano depois, a justiça suspendeu a cota de tela, acordo entre a Ancine e agentes de mercado que limitava a 30% o número de salas de cinema que poderiam exibir um mesmo filme – a intenção era impedir que cadeias cinematográficas promovessem lançamentos predatórios.

Mas, além dos reveses na justiça, a Ancine passa por uma crise institucional grave a partir de 2016, que vai se acentuando. O relato da produtora e ex-diretora da Ancine Débora Ivanov, em entrevista concedida em março de 2022, é extenso, porém revelador.

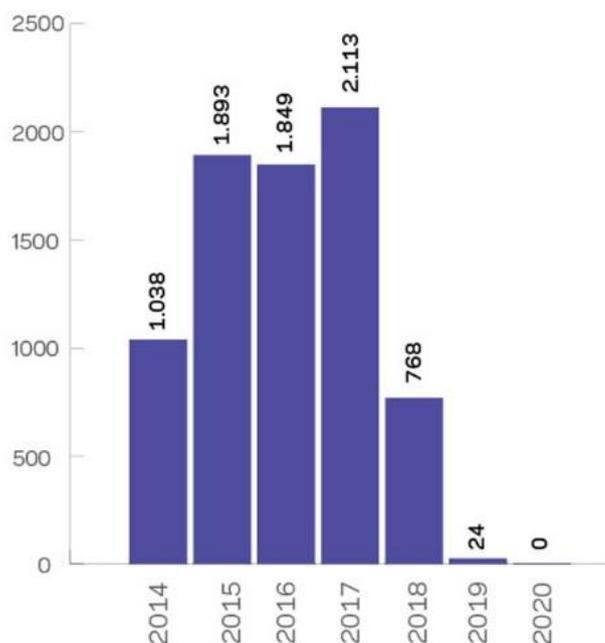
Se você parar para pensar, a gente teve, de 2016 para cá, muitas mudanças de governo. Só na nossa área, eu estava contando de semana passada, a gente teve 13 gestões diferentes em seis anos. Troca de ministros, depois a extinção do Ministério, e aí em vez de um ministro, tem um secretário, onde tem muitas trocas de secretários. Então não há gestão que pare de pé com essa troca incessante de gestores... Porque a Ancine, apesar das agências reguladoras terem sido criadas para serem autônomas, elas não são. Então, o Conselho Superior de Cinema é presidido por um ministro, metade da sua formação é de membros do governo, o comitê gestor do fundo setorial a mesma coisa... Ela não é independente. Então, primeiro que essa turbulência na troca de gestões, troca de governo e tudo mais trouxe muita instabilidade para a agência. E também nessas trocas de governo houve mudanças de

gestão interna. E depois houve também um questionamento grande do TCU relacionado a essa gestão, o que ao meu ver foi bastante inusitado, porque toda a gestão estava ancorada num decreto presidencial da presidente Dilma, de 2014. Quer dizer, permitia uma gestão de verificação de todas as contas e de um percentual de amostragem para uma verificação linha a linha²⁴. Enfim, começa um tumulto na gestão federal em todos os sentidos que também impactam na Agência. Teve o afastamento de um presidente da agência, teve um afastamento de servidores, tudo isso junto com essas mudanças no Ministério trouxe um vácuo muito grande. Teve períodos em que a gente teve um diretor só, o que não é permitido nas agências. Por um semestre você teve um diretor só na agência. Depois, por mais um ano e meio, um diretor só nomeado, e três diretores substitutos, que podem ser tirados a qualquer momento. A gente tem uma fragilidade institucional brutal nesse período, nesses últimos seis anos, e mais a pandemia. A gente ficou dois anos sem nenhum edital no Fundo Setorial [do Audiovisual], imagina que loucura! Você tem um crescimento em um ritmo e de repente você tem uma ruptura. E tudo isso foi e ainda está sendo muito negativo, né? Muitas empresas faliram. Se você juntar pandemia e falta de investimentos, faliram. Estão falindo. Então foi um período... A gente vê a Ancine decolando, mas a Ancine demora para decolar, porque quando ela é criada por lei, não tem cadeira, não tem sede, não tem servidor, não tem nada. Leva anos para ela decolar e quando ela decola a gente tem essa turbulência... vamos chamar de turbulência para não entrar em detalhes! Aí depois dessa turbulência, a gente agora tem um novo cenário: tem três diretores servidores sabatinados, nomeados, com mandato, então volta a ter uma estabilidade institucional. Vai levar anos para se recuperar agora, né? Vai levar alguns anos para se estabilizar... (IVANOV, 2022).

Tal conjuntura explica um ápice da presença de programação nacional de espaço qualificado na TV por assinatura em 2017, considerando que muitos agentes de mercado tendem a ter feito esforço adicional para serem contemplados em editais e programas, bem como para fechar contratos com canais antes que a mudança de governo e futura transição de comando da agência afetassem as políticas para o audiovisual, como efetivamente passou a ocorrer nos anos seguintes, sobretudo a partir da posse de Bolsonaro, em 2019.

As consequências da crise na Ancine atingiram sobretudo ações de fomento, como indicam os dados do gráfico 09, a seguir:

24 Para compreender melhor os detalhes da crise institucional da Ancine e contradição com o TCU, conferir: SOUSA, 2021. Em 2022 há uma perspectiva de solução do impasse entre TCU e Ancine. Para mais informações a respeito, conferir: <<https://www.filmeb.com.br/noticias/impasse-entre-tcu-e-ancine-esta-perto-do-fim>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

Gráfico 9 – Número de projetos aprovados em editais da Ancine – 2014 a 2020

Fonte: SOUSA, 2021, s/p

Como consequência do desmonte, “produtoras e trabalhadores do setor tiveram que buscar outras formas de financiamento, como coproduções internacionais, plataformas de *streaming*, editais municipais e estaduais, e leis incentivo emergenciais, como a Aldir Blanc” (ORTEGA, 2022, s/p). Assim, mesmo que a quantidade de programação qualificada tenha se mantido estável na grade dos canais nos anos seguintes, as condições dessa participação começaram a ser alteradas.

A diretora Caroline Fioratti explica que havia uma luta em curso para que a regulamentação estabelecida para a TV por assinatura fosse regulamentada também para o *streaming*, mas que este processo foi interrompido a partir de 2016. Como consequência, existe uma demanda de produções nacionais por plataformas de *streaming*, mas sem as garantias de direitos de propriedade intelectual sobre a obra que a lei 12.485/2011 garante às produtoras independentes nos contratos com os canais de TV.

uma luta que começou a ser feita para os *streamings*, para que acontecesse isso com os *streamings* também. Mas a partir do *impeachment* da Dilma, do golpe, parou. Porque não havia interesse. Havia interesse de agradar os *streamings* americanos e não de incentivar a indústria brasileira e proteger a indústria brasileira. Então hoje a gente vivencia um *boom* de produção, sim, está todo mundo empregado, mas está todo mundo empregado num esquema em que você é uma mão de obra de um cliente, em que você não tem domínio nenhum daquele conteúdo que você está produzindo e nem nenhum direito patrimonial. Então a gente se torna realmente mão de obra barata (FIORATTI, 2022).

Aliás, este é apontado como um dos limites ou insuficiências da lei, ela já poderia ter incluído o Vídeo por Demanda na regulação. Além disso, seria importante algum instrumento de articulação entre as duas agências responsáveis pela fiscalização, a Ancine (conteúdo) e a Anatel (distribuição): “poderia haver um mecanismo formal de integração regulatória entre Anatel e Ancine, uma espécie de câmara que levasse à evolução do serviço. A lei 12.485 podia ter sido uma lei que já abarcava o vídeo por demanda, ele já existia naquele momento, já existia a compreensão” (RANGEL, 2021).

De forma geral, os dados indicam crescimento do setor e estabilidade de diversos índices, embora haja reveses importantes, indicando que foi instituída uma política de estado relativamente sólida, que se consolidou em poucos anos, mas que possui gargalos e lacunas importantes para garantir a autossustentabilidade do setor a longo prazo.

Em 2001, 30 longas-metragens brasileiros haviam entrado em cartaz. Em 2019, último ano pré-pandêmico, foram 169 as estreias de filmes aqui produzidos. Nesse período, o número de espectadores dos filmes feitos no País saltou de 6,9 milhões para 24 milhões. Calcula-se que, desde então, a Ancine tenha se envolvido na produção de 2 mil obras, entre séries e longas-metragens (SOUSA, 2021, s/p)

Isto posto, é oportuno o momento para entender que mediações são produzidas pelo sujeito que interage com este conteúdo nacional, em especial a programação de ficção, pela sua relação com a cultura do país. Afinal, “temos que resgatar a cultura, a ideia de *sujeito*. Se não retomarmos a ideia de relações sociais, o conceito de cultura e mesmo o conceito do que é o sujeito não conseguiremos pensar no processo de comunicação” (FÍGARO, 2000, p. 39).

Um tema de fronteira no campo da Comunicação Social e, em especial da Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, é compreender se a audiência desenvolve trabalho gratuito para a acumulação de capital, como argumentam alguns autores (DANTAS, 2016; 2019; FUCHS, 2012); e ao qual Dantas (2016) classifica de trabalho material sígnico. Neste sentido, investigamos as mediações produzidas na relação da audiência com a programação de uma série brasileira, podendo ter como desdobramentos desta pesquisa em futuros trabalhos identificar possíveis caminhos para políticas de defesa do conteúdo nacional, compreendendo a importância deste tema em termos da inserção do Brasil na Divisão Internacional do Trabalho no modo de produção contemporâneo, o capital-informação.

CAPÍTULO III

5 UNIDADE BÁSICA: UM ESTUDO SOBRE MEDIAÇÕES E ENGAJAMENTO EM PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NACIONAL

Unidade Básica é uma série brasileira. Esta é a primeira afirmação necessária ao apresentar o objeto de análise, pois significa que toda a produção de linguagens, signos e ícones se enquadram em uma referência cultural compartilhada específica do Brasil. Entre os protagonistas há um ator que já frequentou muitos folhetins na televisão aberta, em papéis mais ou menos populares, além de ser figura frequente também no cinema nacional, Caco Ciocler. Tais elementos tornam a série de alguma forma familiar desde as peças de divulgação, antes mesmo que se assista o primeiro capítulo. Ainda assim, o diretor-executivo do *Universal Channel* explica que houve estranhamento da audiência do canal quando este passou a transmitir programação nacional.

Havia uma resposta muito positiva nas redes sociais. Depois da estreia dos episódios inéditos, a gente fazia *lives* no Instagram ou no Facebook. (...) A gente fazia *lives* e a resposta era muito boa. (...) Tem um outro comentário em relação ao engajamento que foi muito curioso de ver, porque no começo quando a gente começou a exibir programação Brasileira a reação dos assinantes era “Que merda é essa? Por que tem isso no ar? Por que está passando isso?” Gradualmente, a gente tinha uma resposta, tinha um protocolo para responder esse tipo de questionamento, mas gradualmente os próprios assinantes passaram a defender a programação via redes sociais, no Facebook e Instagram [do canal] (BARATA, 2022).

Mas a peça ficcional em análise não é brasileira apenas porque produzida no Brasil ou com uma linguagem própria. Diferente de produções audiovisuais que se inspiram em histórias ou mesmo roteiros de outros países e criam uma versão nacional, esta é uma série sobre o Brasil, ou ao menos, sobre uma parte de sua realidade, concebida para falar do atendimento básico no Sistema Único de Saúde, mas também sobre elementos da realidade vivida nas periferias da maior metrópole do país, São Paulo.

Idealizada pelas irmãs Helena e Ana Petta, a primeira, médica infectologista e a outra atriz, ambas com atuação política desde a adolescência, a série se passa em uma Unidade Básica de Saúde (UBS) de um bairro periférico de São Paulo e nas casas dos pacientes que são visitados pela equipe. De acordo com a sinopse disponibilizada pela produtora Gullane:

Série médica sobre a rotina de uma unidade básica de saúde da periferia de São Paulo. Dr. Paulo (Caco Ciocler) é um médico da Família muito experiente que trabalha há anos na comunidade. Sua preocupação é cuidar das pessoas, envolvendo-se com suas histórias e buscando soluções não convencionais para tratá-las. Sua vida muda com a chegada da Dra. Laura

(Ana Petta), uma médica tradicional que está de passagem pela UBS e almeja se tornar uma especialista em um hospital particular. Com formações e objetivos de vida tão diferentes, Dr. Paulo e Dra. Laura vão, aos poucos, aprender um com o outro ao mesmo tempo em que lidam com a complexidade dos casos médicos (UNIDADE BÁSICA, 2016).

Resultado de um projeto apresentado pela produtora brasileira independente Gullane, *Unidade Básica* tem a estreia de sua terceira temporada prevista para o segundo semestre de 2023 no *Universal Channel*, canal inicialmente concebido para exibir as chamadas *broadcasting american series*, ou seja, séries feitas para a TV aberta dos EUA, ou para canais de TV a cabo mais populares, como explica o diretor-executivo Paulo Barata. No Brasil, trata-se de um canal dos pacotes mais básicos de TV por assinatura, que “chega a dezessete milhões de assinantes. É um canal que está entre os dez mais assistidos” (PETTA, 2020, p. 80). Em março de 2019 o *Universal Channel* não estava entre os 10 mais assistidos do país, mas não estava distante disso, figurando como 14º entre os canais de TV por assinatura, conforme tabela disponível no apêndice I deste trabalho. A inserção de uma série brasileira em canal desta natureza foi resultado direto das políticas públicas criadas pela lei 12.485/2011, como relata Helena Petta em sua análise:

Entre os anos 2009 a 2016 (correspondentes ao segundo mandato do governo Luís Inácio Lula da Silva e ao primeiro mandato e parte do segundo do governo de Dilma Rousseff) foram criadas políticas públicas para o audiovisual, como maior incentivo e regulação das TVs pagas, possibilitando o financiamento de obras independentes para TV, tornando obrigatórias as cotas de programação nacional nas TVs pagas. Medidas que permitiram que a produção da série *Unidade Básica* não se vinculasse totalmente a um canal de TV, o que proporcionou certa independência artística e maiores possibilidades de contribuição externa ao conteúdo e à linguagem estética (PETTA, 2020, p. 181).

Além disso, ao ser demandado a respeito do cumprimento de uma nova legislação, o *Universal Channel* estabeleceu uma estratégia de mercado para lidar com a novidade, criando critérios de seleção dos projetos que serviriam ao propósito de se encaixar na regulamentação mantendo a forma de atuação no mercado do canal, como fica claro na fala de seu diretor-executivo, Paulo Barata (2022):

Quando a Lei 12.485 foi aprovada e a gente se viu na função de produzir conteúdo brasileiro para um canal internacional que não foi concebido pra isso, não tinha o necessário pra isso, não tinha *know-how*, muito diferente de um canal brasileiro, que de alguma forma já estava operando nesse processo. A gente trouxe pra operação do canal *Universal*, do canal *Sci-Fi*, do canal *Studio Universal*, um processo completamente novo. E aí, num processo de aprovação interna, que a gente acreditava que deveria ser um processo de produção brasileira para os canais da *Universal*, a gente trabalhou com alguns valores, alguns critérios. O primeiro é que a gente não queria uma solução barata, digamos... uma solução que guiasse a gente para resolver isso

com menores custos. A mesma prioridade, o mesmo grau de investimento, o mesmo grau de importância na promoção, de visibilidade na grade que a gente dava pra programação internacional, a gente assumiu que daria para a programação brasileira. O segundo critério é que a gente deveria ter um orçamento relevante, porque havia soluções, digamos assim, que eram mais econômicas, mais baratas, mas eram soluções que não seguiam exatamente o DNA do canal.

O que o representante do *Universal Channel* chama de “solução barata”, como explica em outro trecho da entrevista, é o caminho adotado por outras emissoras, de investir em *realities* ou em outras soluções de produção que não fossem ficção, ou mesmo repetir à exaustão a programação que se tem. “A gente decidiu que a gente seguiria, por exemplo, o mesmo padrão de repetição da programação internacional, que a gente trataria a produção brasileira com a mesma força promocional, com o mesmo critério promocional da programação internacional, o mesmo grau de prioridade e importância” (BARATA, 2022).

A prova de que o projeto foi bem avaliado dentro do *Universal Channel* é a própria existência de novas temporadas – a série já caminha para a terceira. Como explica Paulo Barata, as métricas são produzidas constantemente pelo canal para avaliar a adesão da audiência à programação:

you can see minute by minute, [to see] if the episode sustains the programming, if it switched from public, if the public that was watching *Chicago* before the airing of *Unidade Básica* stayed, if it switched the profile, who stayed, who left, who came in only to watch *Unidade Básica*, who wasn't watching [the channel]... With the measurement tools that TV has, it's possible to have a very rich reading of the viewer's behavior. And, besides that, there are social networks and, besides that, there are surveys. People were doing a lot of qualitative research (BARATA, 2022).

Infelizmente o diretor do canal não disponibilizou tais métricas para esta nem para outras pesquisas já realizadas sobre a série, inclusive pela idealizadora Helena Petta., que teve acesso apenas a alguns dados na produção de sua tese de doutorado, que depois foi editada como livro, intitulado *Unidade Básica: a saúde pública brasileira na TV* (2020). Mas suas respostas permitem compreender que a disputa por audiência passou por mudanças com o surgimento do *streaming* e as redes são um território importante dessa disputa atualmente.

It's called *appointment viewing*. I combine with you that you will see this eleven hours, I'll tell you, I'll show you calls two months before saying that *Chicago Fire*, the new season will be on Friday, eleven hours at night, and will premiere on March 15. I combine with you a *appointment viewing* with you. This creates a pact based on habit, in this commitment, and creates a concept that people explored on Twitter for a long time, and now it's done in *streaming*, which is the idea of watching in community. So in episodes that were new on the series, people worked on Twitter, for example, to create a *hashtag*. This is very used today, in that era [in 2016,

quando a série foi lançada] era uma sacação, era uma novidade, de você criar um senso de comunidade em torno dessa agenda, que você pudesse assistir naquele horário junto com todo mundo que gosta e que comenta com você nas redes sociais que você estiver (BARATA, 2022).

Ele explica, ainda, que a manutenção do público depende de um conjunto de estratégias.

Mas na TV por assinatura o conceito do engajamento vem dessa união, dessa coincidência entre afinidade de marca, fidelidade aos títulos e a conveniência da grade no horário de execução, e a eficácia do processo de promoção com as chamadas, com todo o intervalo preparado para que você seja convidado a continuar assistindo o próximo programa, que começa às 11 da noite, ou a mesma série que vai ter um episódio novo na semana que vem, ou aquela outra série que é parecida com essa que você gosta, mas que você não está vendo. Então a programação vende o tempo todo essa manutenção da relação desse pacto de audiência (BARATA, 2022).

Como pode-se concluir, a partir do depoimento de Paulo Barata, que a escolha dos programas que tenham identidade com a grade do canal e seu posicionamento de marca é essencial para tal estratégia. Além disso, há elementos relacionados ao ritmo de exibição, que precisou se afinar a uma nova cultura das séries, atualizada pelo *streaming*.

Quando o *streaming* começou a surgir, aí a gente criou o conceito de *binge watching*, de maratona, começou a surgir (maratona em TV por assinatura era um conceito de evento: vamos estreiar a nova temporada de *Lei e Ordem*). Quando esse conceito do maratona veio no *streaming*, a gente mexeu na grade de programação da *Universal*, a gente passou a ter blocos de 3 episódios da mesma série. A gente trouxe para o conceito de programação linear um conceito de bloco, mesmo (...). No horário nobre você trabalha o que é estreia, o que é reapresentação, o que é um programa que é meio que um pilar, que a gente sabe que sustenta audiência ali. Então, por exemplo, tinha épocas que a gente exibia *House* de segunda a sexta, às 8 da noite. Porque a gente sabia que, por mais que não fosse inédito, existe um público para ver aqui e esse público que formava o público de entrada pra série nova que a gente ia exibir, ou para a série brasileira, ou você pode exibir um filme, que o filme fala com um público mais diverso. Você exibe um filme para buscar essa audiência e esse filme entrega para a série que vem depois. Então tem várias estratégias de horário nobre. Mas na época que surgiu o conceito de maratona, a gente trouxe isso para o horário nobre na forma de pilhas (*pyle* era a expressão que os gingos usavam). A gente trouxe isso na forma de pilhas, de blocos de programação com três episódios da mesma temporada em sequência, para modernizar, digamos assim, tornar mais contemporâneo o conceito de programação (BARATA, 2022).

No caso de *Unidade Básica* (assim como as demais séries brasileiras do canal), são exibidos dois episódios por vez, além das maratonas quando há estreia de temporada.

Mas além de produzir *teasers* da série que iria estreiar e colocar anúncios na programação da TV e nas redes sociais, no caso de *Unidade Básica* foram convocadas também *lives* com a participação de atores da série, conforme as imagens da figura a seguir.

Figura 11 – Divulgação da primeira temporada de *Unidade Básica* pelo canal



391 curtidas
universaltvbr Eu ouvi #UnidadeBásica? A nova série do Canal Universal estreia HOJE, às 22h! Vem acompanhar essa incrível série brasileira com a gente! :D
 Ver todos os 17 comentários
 11 de setembro de 2016 · Ver tradução

246 curtidas
universaltvbr Carlota posou toda toda pra foto pra chamar vocês para o LIVE no Facebook hoje às 23h! Será logo após a exibição de #UnidadeBásica, que começa às 22h. Vem conversar com os atores sobre a série! \o/
 Ver todos os 6 comentários
 25 de setembro de 2016 · Ver tradução

Curtido por **anapetta** e outras 213 pessoas
universaltvbr Hoje tem #UnidadeBasica às 22h no canal e Vinicius ao vivo no Facebook às 23h! Vem bater um papo com o ator e contar o que você está achando da série!
 25 de setembro de 2016 · Ver tradução



519 curtidas
universaltvbr Quanto orgulho desta série! ❤️ #UnidadeBásica na Folha de S. Paulo na edição de domingo \o/
 Ver todos os 7 comentários
 22 de agosto de 2016 · Ver tradução



Curtido por **anapetta** e outras 464 pessoas
universaltvbr Vem aí a nova série nacional com Caco Ciocler e Ana Petta no elenco: #UnidadeBásica! Prepare-se para se envolver com intensas histórias médicas inspiradas na nossa realidade ❤️
 Ver todos os 12 comentários
 30 de julho de 2016 · Ver tradução

De acordo com o depoimento de Paulo Barata (2022), a equipe da série se envolveu de maneira compromissada com as *lives*. Este elemento foi importante para engajar um público à primeira série brasileira exibida pelo *Universal Channel*, e faz parte da avaliação positiva do canal sobre sua exibição.

5.1 Metodologia de análise da série

A análise da série *Unidade Básica* será feita a partir da proposta apresentada por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (1970) de como realizar uma investigação sobre a mensagem televisiva.

A primeira providência deve ser a definição dos termos a serem utilizados, conforme debatido nos *Fundamentos para uma análise de conteúdo*, no item 2.6 desta pesquisa, quais sejam: polos da audiência e da produção, campos pragmáticos, semânticos e sintáticos, mediações, unidades culturais e códigos sonoro, icônico e linguístico.

Em seguida, Eco propõe que se faça uma distinção entre “códigos do ente transmissor e códigos dos operadores técnicos particulares (‘produtores-autores’ da transmissão por conta do ente); analisar determinadas mensagens, estabelecendo em referência a que códigos foram elaboradas e que quadro de referência presumam nos receptores” (ECO, 1970, p. 369). Neste ponto as entrevistas de produção e o livro escrito por Helena Petta (2020) serão de grande valia, pois elucidam de forma até didática algumas escolhas técnicas e os efeitos que pretendem criar. Ao longo das análises das cenas serão apresentadas unidades culturais relativas a diferentes códigos, que dizem respeito a partes específicas da operação de algumas técnicas dentro da produção da ficção seriada.

Isto posto, o autor propõe que, para se analisar uma determinada mensagem televisiva, é preciso conhecer as intenções do polo de produção. Também neste ponto as entrevistas de produção e a obra de Helena Petta (2020) serão fundamentais, pois há uma lista de elementos-chave construída entre os produtores sobre o que o produto final deveria comunicar à audiência.

Entendidos os códigos e a intenção do polo de produção, deve-se então “verificar, através de uma pesquisa sobre o público, como as mensagens previamente analisadas foram *de fato* recebidas” (ECO, 1970, p. 369). No polo da recepção, as entrevistas com pessoas que assistiram à série servirão de base para tal análise. Eco indica, então, que se faça a comparação dos dados recolhidos nas análises dos polos de produção e recepção.

No caso em tela, serão apresentadas as intenções gerais do polo de produção em relação à série como um todo, bem como destaques de códigos próprios na operação da produção, que serão confrontadas com percepções da audiência, contradições e mediações produzidas, as quais serão, por sua vez, comparadas com mudanças operadas entre a primeira e a segunda temporadas da série, pinçando unidades culturais que permitam perceber as alterações realizadas. Para tal, serão realizadas análises de códigos icônicos, linguísticos e sonoros, além de funções das mensagens. O mesmo procedimento será realizado para analisar as cenas e episódios da série citadas pelo conjunto dos entrevistados.

5.1.1 Sujeitos da pesquisa entrevistados

Foram realizadas quatro entrevistas com integrantes do polo de produção e quatro entrevistas de participantes da audiência da série ficcional brasileira *Unidade Básica* no *Universal Channel*, cuja apresentação segue.

5.1.1.1 Polo de Produção

Foram entrevistados quatro integrantes do polo de produção: a médica infectologista e uma das idealizadoras da série, Helena Petta, que também produziu uma tese a respeito da experiência, posteriormente publicada como livro; uma das diretoras da série, Caroline Fioratti, que iniciou o projeto como diretora-assistente de Carlos Cortez, o diretor-geral da primeira temporada, e acabou assumindo a direção-geral da série após o falecimento do colega, ocorrido no intervalo entre a primeira e a segunda temporada. Caco Ciocler também dirigiu alguns episódios na segunda temporada, ainda que Fioratti assinasse a direção-geral.

O terceiro entrevistado foi o diretor-executivo do *Universal Channel* no período de exibição da primeira temporada, Paulo Barata, diretamente envolvido com o processo de aprovação da série; e a quarta integrante do polo de produção entrevistada foi Débora Ivanov, representando a produtora Gullane, que realizou o projeto. A Gullane é considerada uma das maiores produtoras independentes do país. Ivanov foi diretora da Agência Nacional do Cinema (2016-2019). Ela foi nomeada na agência antes do impeachment da presidenta Dilma Rousseff e permaneceu até o final de seu mandato como diretora.

5.1.1.2 Polo de Audiência: Pedro Daher

Pedro Daher, jovem (18-24 anos), branco, estudante de medicina na Universidade Federal de Viçosa, classificado como C1 de acordo com o Critério de Classificação Econômica Brasil (CCEB), estabelecido pela Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa (ABEP), e classe D de acordo com o IBGE, mora sozinho e não tem renda própria, recebe apoio dos pais para se manter na cidade onde estuda e vive uma União Estável com sua namorada. Filho único, nasceu em Passos (MG) e cresceu morando com os pais, que ainda são casados. Escolheu fazer residência em Medicina de Família e Comunidade, mas havia acabado de finalizar seu curso e ainda não havia iniciado a residência quando foi entrevistado. Tem uma companheira, que faz mestrado em Comunicação e mora com os pais, com quem Pedro convive, pois é vizinho deles. Procura almoçar e jantar com a namorada todos os dias.

Por ser filho único, conviveu muito com os primos quando criança. Tinha dificuldade de lidar com pessoas de sua idade e depois descobriu que essa dificuldade existia porque ele está no espectro do TEA (Transtorno do Espectro Autista). “Eu não tinha traços tão fortes que prejudicaram minha aprendizagem ou coisa do tipo, mas eu tinha comportamentos que só depois de investigação que eu fui entender” (DAHER, 2022). Ele conta que só foi fazer amigos realmente após os 10-12 anos de idade. Seu pai tem uma doença rara e durante um período sua mãe mudou para a cidade onde ele precisava se tratar, momento em que Pedro foi criado pela avó e teve mais conflitos na escola (bullying, brigas físicas etc.).

Sua mãe é professora de escola pública (ensino fundamental). Seu pai não chegou a terminar o ensino fundamental, trabalhou muito tempo como vendedor, era sócio de alguns parentes, vendia bebidas, doces, coisas para bares, supermercados etc. Quando adoeceu, foi aposentando por invalidez. Embora aposentado, às vezes faz serviços por conta própria: limpa terreno, ajuda a construir casa... Pedro afirma que ele gosta muito de trabalho braçal e sempre fez esse tipo de trabalho.

Pedro estudou em escolas públicas até ganhar uma bolsa e ter acesso a uma escola privada. “eu acabei ganhando uma bolsa na escola particular e, assim, a oportunidade infelizmente é o que dita no Brasil. Eu tive uma oportunidade de ter um ensino bom, numa escola boa” (DAHER, 2022). Ele conta que no começo do curso de medicina teve dificuldades: “De início, eu tive uma estranheza muito grande, nos primeiros anos da medicina é um conteúdo muito teórico, sabe? Vê a pessoa como um pedaço de carne, vê a pessoa como uma doença, e eu não me conformava com aquilo” (DAHER, 2022). Entretanto, a Medicina de Família é forte na UFV, tema em que ele se encontrou desde os primeiros dias

de curso. “Eu nunca cogitei outra coisa, foi onde eu me identifiquei, onde eu me via. E foi até aí que eu conheci a série” (DAHER, 2022). Afirma-se defensor do SUS.

Segundo o entrevistado, após a medicina, sua segunda paixão é a pesca esportiva, que ele pratica com regularidade, tendo inclusive conseguido apoio de lojistas locais para participar de eventos. “Meus grupos de Whatsapp, meus contatos, meus amigos, a maioria é envolvida com isso” (DAHER, 2022). Ele diz que adora viajar e faz muitas viagens para pescar. Quando tem viagens relacionadas à prática da medicina, aproveita para ficar mais um tempo, conhecer os lugares, procurar grupos de pesca etc. Ele se define como pescador e médico.

Fã de animação, usa jogos de cartas relacionados a animes. Pedro Daher (2022) afirma que “isso é uma coisa que eu aprendi: dedicar um tempo para mim, e eu sempre faço”, referindo-se à rotina que estabeleceu com sua companheira e à sua dinâmica, que envolve assistir a programas de que gosta todos os dias e estudar cerca de 3 dias na semana. “Eu gosto bastante realmente de animes, eu consumo bastante cultura geek, bastante cultura japonesa, eu me interessava bastante. Eu gosto das histórias, de acompanhar os enredos, acompanho vários” (DAHER, 2022). Ele explica que joga competitivamente Yu-gi-oh, jogo de cartas de anime, que ele acessa virtualmente. Citando histórias famosas, como Cavaleiros do Zodíaco e Naruto, ele afirma que os enredos influenciam sua visão de mundo. “Críticas que esses animes, que essas histórias contam, eu me identifico muito. E eu costumo gostar daqueles que realmente fazem críticas das coisas que eu concordo, sabe?” (DAHER, 2022).

Pedro afirma que acompanha fatos políticos e sociais e que se identifica mais com a esquerda. Participou do Centro Acadêmico de sua faculdade e disse ser muito ativo no movimento estudantil.

Eu acho que a vontade do povo está acima de qualquer regra ou tradição estabelecida e o poder é do povo, tem que ir pra o povo, sem burocracia, sem demagogia, sabe? E principalmente, muito a favor da distribuição de renda. Eu sou muito anti-milionário, muito anti-concentração de renda (DAHER, 2022).

Perguntado sobre o que mais detesta, ele diz ser o negacionismo.

Sobre seu consumo cultural, Pedro afirma que sempre amou ler, mas que tem tido que se dedicar mais às leituras teóricas do curso, embora mantenha-se consumindo também conteúdos relacionados a pesca esportiva (revistas, sites, programas de youtube, televisão etc.). Também ouve muita música (sobretudo via Youtube e Spotify) e diz não ter preferência por algum estilo em especial, mas quando está sozinho ouve mais rock e músicas dos animes que gosta. Já fez curso de violão e guitarra, mas há anos não toca. “Cerca de 70% das

atividades do meu dia eu faço escutando música” (DAHER, 2022). Também afirma que antes da pandemia ia muito ao cinema, teatro e “gostava de consumir todo tipo de Cultura que eu pudesse”. Afirma que pelo menos uma vez por semana consumia alguma atividade cultural. Ele diz não ter interesse por assistir televisão, seja canal aberto ou TV a cabo. “Televisão mesmo eu quase não assisto, eu tenho uma televisão em casa mas uso ela de monitor pro computador e pra assistir as coisas que eu gosto: filmes, animes etc. A única coisa que eu assisto na televisão, que acompanho com a minha companheira é jornal” (DAHER, 2022). Assiste algumas séries por *streaming*, principalmente animes.

Usuário principalmente do Instagram e de Whatsapp, Pedro diz que consome muito conteúdo sobre medicina na internet. “Quando eu não tô pesquisando, lendo, eu tô vendo coisas de peixe ou de anime mesmo. É no YouTube, Instagram, Facebook, costumo ver fotos, ler relatos, entro em grupos, vejo discussão... O conteúdo que eu consumo 80% do tempo na internet é basicamente esse” (DAHER, 2022).

Pedro não se lembra exatamente em que situação teve contato com uma divulgação da série, mas explica como isso marcou sua trajetória:

Eu não me lembro exatamente o momento em que eu conheci a série. Eu não sei se foi o pesquisando ou se apareceu em alguma página de medicina de família que eu curtia no Facebook que divulgou a série. Mas eu lembro que tinha até um teaser... isso foi no primeiro ano de faculdade, inclusive. E a série foi uma das coisas que me fez não desistir da medicina. Se eu não conhecesse *Unidade Básica*, talvez eu tivesse desistido e ido para Psicologia. [...] E eu não lembro exatamente onde, mas tinha esse *teaser*, essa propaganda que eu vi que mostrava o resumo da série (eu até tenho salvo esse vídeo no YouTube, um vídeo de 50 segundos) e algumas frases que o dr. Paulo fala que eu guardo, por exemplo: “a gente acha que tem que saber tudo sobre doenças e esquece de saber um pouco mais sobre as pessoas”. Sempre que eu estava desmotivado, eu via esse *teaser*, procurava o episódio da série pra ver e me motivar. Então, foi um motivador muito grande pra mim, no meu primeiro ano de faculdade, e sempre que podia, eu assistia (DAHER, 2022).

Ele acompanha quase todos os perfis relacionados à série, inclusive de seus atores, nas redes sociais e sempre que pode interage com as idealizadoras, Helena e Ana Petta. Assiste à série sozinho, mas pediu aos pais para assistirem, para entenderem a especialização que ele escolheu, e diz que a mãe é a pessoa com quem mais conversa sobre a série. Além dela, conversa com dois colegas de faculdade, também interessados em Medicina de Família e Comunidade.

5.1.1.3 Polo de Audiência: Bárbara Ravena

Mulher preta, da faixa etária de 30 a 39 anos, solteira, Bárbara mora com sua mãe, seu irmão, seu padrasto e seu filho de 6 anos em Betim (MG). Seu pai mora em bairro próximo e tem boa relação com todos da família. A mãe é enfermeira obstetra, o pai é pintor aposentado e o padrasto metalúrgico aposentado. Quando deu a entrevista era assessora na Secretaria de Governo da prefeitura de Betim e fazia um curso de Ciência Política semipresencial em uma instituição privada, com intenção de fazer um mestrado assim que terminar. Pertencente à classe B1 pelos CCEB e à classe E pelos critérios do IBGE, ela estudou em escola pública durante a maior parte de sua vida, depois ingressou em um curso de Enfermagem na PUC Betim, que não chegou a concluir porque começou a se interessar por Ciência Política em função do trabalho e após realizar alguns cursos rápidos da Fundação João Pinheiro. Atuante em movimentos políticos desde a juventude, quando atuou nos movimentos estudantil e de mulheres, vem de uma família atuante. Sua mãe sempre participou do movimento sindical e uma tia foi prefeita da cidade pelo PT. A própria Bárbara também foi candidata a vereadora, o que reforçou seu interesse pela Ciência Política.

Ao comentar sobre sua infância e adolescência, Bárbara comenta que os debates sobre machismo e racismo não eram muito presentes na sociedade, por isso desenvolveu mecanismos de defesa para lidar com as situações. “Às vezes eu revidava batendo, às vezes eu revidava indo na diretoria, às vezes eu revidava ignorando essa pessoa e aí sempre com mecanismo de defesa, nessas duas fases da vida” (RAVENA, 2022). Ela conta um caso de quando uma colega de escola a chamou de “macaca” e Bárbara reagiu jogando a bola de handball que acabou machucando a menina.

E nessa ação, só eu que sofri punição, ela não sofreu punição por ter me chamado de macaca. Mas eu sofri punição porque eu joguei a bola e machucou ela fisicamente, eu fiquei machucada emocionalmente. Só que ninguém tratou o caso dessa forma. Esse foi o caso que me mais me marcou de toda minha história de vida (RAVENA, 2022).

Ela diz que sempre praticou esportes até a adolescência e brincava na rua com outras crianças. Já neste momento exercia um papel de liderança e de resolução de conflitos para evitar brigas que pudessem estragar as brincadeiras. Na fase adulta, frequenta academia.

Diz que adora assistir TV, tanto TV aberta, quanto a cabo ou *streaming*, principalmente novelas e séries (sobretudo policiais e médicas); ouve música o tempo todo (é fã de pagode e música sertaneja); às vezes vai a shows ou a uma boate; e voltou a ler a partir da reclusão forçada pela pandemia. Gosta de literatura espírita, de gibis da Turma da Mônica

e de ler jornais. Também aproveita as campanhas de popularização do teatro quando pode. Utiliza internet também para realizar pesquisas, para o trabalho, para participar de cursos e fazer compras. Também utiliza redes sociais e joga um *game* pelo celular (*Candy Crush*). Tem o costume de viajar com frequência, na maioria das vezes dentro de MG mesmo.

Pratica religião de matriz africana de forma bastante assídua, conforme relata:

Eu sou de matriz africana, candomblé, desde que me entendo por gente, já faz mais de vinte anos. Minha família é toda do candomblé, somos iniciados, até meu filho é iniciado também. Então nossa relação com religião é bem íntima. A gente cultua sempre. Estamos lá em todas as cerimônias e cultos que têm a gente vai (RAVENA, 2022).

Sua rotina começa às 7h e inclui levar o filho às aulas de inglês duas vezes por semana antes de entrar no trabalho, às 9h. Embora seu horário de trabalho vá até 18h, costuma ficar um pouco mais, e vai monitorando como está seu filho durante o dia, conferindo se o pai da criança ou se sua mãe o buscou no inglês, se já tomou banho, almoçou etc. à noite prepara os materiais escolares, a lancheira e tudo que for necessário para a rotina da criança no dia seguinte. No trabalho, diz se dar bem com os colegas e afirma gostar do que faz.

Perguntada sobre o que mais detesta, Bárbara diz que é a ingratidão. “Uma pessoa muito extrovertida, determinada, explosiva, não, de opinião forte, mas também uma pessoa muito frágil. Acho que essa sou eu” (RAVENA, 2022).

Seu contato com a série *Unidade Básica* se deu pelas propagandas no *Universal Channel*.

Passava muita propaganda no canal, né? Aí, eu falei assim “Meu Deus, é uma série Brasileira que vai falar de saúde pública”. [...] Aí, eu comecei a assistir à série [...] e eu pensava o seguinte: por que os postos de saúde não são assim? Porque eles se preocupavam (não vou falar que num geral não se preocupa), mas a série transmite que eles iam fazer a busca ativa das pessoas. É um episódio que me marcou muito foi o episódio que uma personagem sofreu violência doméstica e o Malaquias foi lá, conversando com ela pra ela denunciar o companheiro, fazendo aquele trabalho todo, que eu fiquei muito impressionada e eu falei assim “Gente, a gente não consegue fazer esse trabalho na vida real”. Porque é muito difícil isso ser abordado nos postos de saúde. Nossa, fiquei encantadíssima e comecei a assistir os episódios (RAVENA, 2022).

Ela acompanha a atriz Ana Petta (que interpreta a dra. Laura) nas redes sociais e costuma assistir a série com a mãe (quando o horário das duas permite), que é a pessoa com quem mais conversa sobre os episódios. Também costuma recomendar que amigos e conhecidos passem a assistir. “Eu tive o retorno da minha mãe, que ela fica assistindo agora mesmo quando eu não estou com ela. Ela não procura especificamente, mas se ela está

mudando de canal e a série está passando, ela começa a assistir. E ela gostou muito” (RAVENA, 2022).

5.1.1.4 Polo de Audiência: Walmir Penedo

Walmir Penedo, homem pardo com faixa etária entre 50 e 59 anos, casado, é servidor técnico-administrativo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ele é administrador predial da Praça Jorge Moreira Machado, da Cidade Universitária, que cuida do entorno urbano da Cidade Universitária do Fundão, ou, em termos mais simples, é administrador da sede da prefeitura universitária. Pertencente à classe B1 pelos CCEB e classe C pelos critérios do IBGE.

Aos 15 anos sua mãe faleceu e passou a morar com um tio, a esposa dele e o filho (seu primo), quando começou a aprender o ofício de marceneiro enquanto também estudava. “Passei a estudar à noite e fui procurar emprego. E o meu emprego foi uma fábrica de móveis, eu comecei varrendo lá. Dali eu fui a meio oficial de marcenaria e depois marceneiro” (PENEDO, 2022).

Até os 15, eram apenas ele e a mãe, que era enfermeira instrumentadora no hospital da polícia militar. Considera sua infância “maravilhosa”, relata que brincava na rua e conta como sua mãe cobrava que tivesse excelência nos estudos. Frequentava escola pública em Nova Iguaçu. Aos 15 mudou para o Rio de Janeiro, na casa do tio. O primo também entrou para a universidade, virou contador e depois servidor da UFRJ, hoje está aposentado.

Casou-se com 25 anos, com Solange Penedo, com quem teve um filho, atualmente com 25 anos, o Lucas. A família mora em uma casa própria em Duque de Caxias. Solange é “do lar”, conforme o termo utilizado por Walmir.

Me formei professor de primeira a quarta série no colégio estadual Heitor Lira. Logo depois, fui para a UFRJ comecei a tentar fazer uma Arquitetura, parei pelo meio do caminho porque eu virei funcionário público. E hoje sou administrador de sede da prefeitura já vão pra trinta e alguns anos dentro da universidade (PENEDO, 2022).

Walmir conta que morou de aluguel por um tempo após o casamento com Solange, mas depois de algum tempo de esforços vãos para adquirir o imóvel, combinou com a esposa que ela voltaria para a casa da mãe e ele para a do tio até terem condições de comprar uma casa própria. Assim fizeram, até surgir a oportunidade de comprar a casa de um primo em Duque de Caxias. “Hoje eu não mudo. Pode me dar um apartamento mobiliado na da Zona Sul, para onde for, com condomínio pago por 50 anos que eu não volto. Uma casa. Eu estou

na varanda da minha casa. Pra você ter uma ideia dá uma olhadinha para cá” (PENEDO, 2022).

Ele é sucinto sobre sua rotina, mas dá uma ideia bastante clara de suas obrigações em casa e de como relaxa após o trabalho:

Trabalhar na universidade, o nome já diz: universidade é uma coisa em que você não faz a mesma coisa todo dia. A prefeitura tem uma característica hoje...

É uma rotina normal. Acordo cedo, tiro o cocô do cachorro do quintal, me arrumo. Quando eu não vou pro trabalho de carro, eu saio um pouco mais cedo. Pego o ônibus aqui próximo da minha casa, entre 7h30 e 7h45, aí de lá para cá a mesma coisa. Chego em casa do trabalho, faço um lanchinho, vou ver televisão que é pra poder esquecer o dia de trabalho. Aí, aproveito e vejo aquela série, vou vendo séries, fazendo maratona de séries (PENEDO, 2022).

Ele conta que deixou de assistir TV aberta há alguns anos, de forma que assiste a TV por assinatura e principalmente *streamings*, pois gosta de “maratonar” séries. Diz ainda que não vai ao cinema há muitos anos e reclama dos valores altos. Também não costuma frequentar peças de teatro ou shows, nem frequenta clubes – “clube, só o Flamengo, mas não sou sócio” (PENEDO, 2022).

Ele descreve com muito afeto a convivência familiar: “a gente brinca bastante, finalzinho de semana a gente vai ao mercado, compra uns hambúrgueres e bota na chapa. [...] aqui em casa a formação somos eu, D. Solange, Lucas e a Chiquinha (a cachorrinha). A Chiquinha também faz parte da família” (PENEDO, 2022). Ele torna a contar, em outro momento da entrevista, que nos finais de semana costumam fazer churrasco, abrem “uma cervejinha”, montam uma piscina de plástico etc.

Afirma, ainda, que quando tem oportunidade, lê um livro, dizendo ter preferência por literatura marxista. “Ultimamente está mais difícil ler livro, porque trabalho no Fundão e quase não tem livraria. Mas sempre que tenho a oportunidade de baixar um livro na internet pra ler...” (PENEDO, 2022).

Outro hábito de lazer que tem cultivado no período mais recente é viajar com a família.

Descobri que é muito mais barato você viajar através de agências de viagens do que pegar o carro. Agência de viagem você tem motoristas, tem hotel, tem tudo pago por uma mixaria. Então a parte de lazer é viajar. Além do “halterocopismo”, de beber a cervejinha no final de semana em casa, sempre que pode a gente tá viajando (PENEDO, 2022).

Ele afirma também que está sempre ouvindo música, tanto no trabalho quanto em casa, seja um blues ou algum rock, muitas vezes via Youtube.

Eu sou eclético. Só não gosto de funk, desse funk nacional, esse funk paulista. O funk carioca é diferente, mas o funk paulista e música sertaneja, aí meu Deus do céu... Mas tem algumas sertanejas que eu até ouço. Eu gosto de rock. Se tem uma escala, em primeiro lugar é rock. Mas rock tipo Iron Maiden, Gun's and Roses, Pink Floyd, essas coisas. É, porque a gente fala do Iron Maiden e as letras deles são revolucionárias, de defesa, são socialistas (ou marxistas, sei lá). Se a gente pegar, é um rock que diz toda essa situação. De Iron Maiden eu adoro Classman, que é um homem da classe, dessa coisa toda. E por aí vai descendo: MPB. Adoro MPB. Mas a música popular mesmo. E aí eu venho, MPB... A gente hoje na nossa música popular, ou vamos botar “música pop”, não sei como é que está essa divisão (que hoje tem várias de divisões). Os nossos compositores, perdemos a maioria deles. Cazuza, o menino da Legião, o cara do Titãs, que de repente resolveu parar de compor. Então, a gente vem perdendo. E aí surge aí a Jojô Toddyinho, o “Mc não sei o quê das aranhas”, isso tudo vai baixando. Fora a música sertaneja, que Deus me livre. É um negócio bem maluco (PENEDO, 2022).

Antes de começar a trabalhar na UFRJ chegou a ter sua própria marcenaria, com mais de uma dezena de funcionários, mas conta que o confisco da poupança durante o governo Collor quebrou suas finanças, o que o levou a fechar a fábrica. Ele também conta que já havia trabalhado no BNH²⁵ e que entrou na UFRJ como autônomo antes de 1988, depois foi absorvido como servidor, então não saiu mais. Sua escolha de iniciar o curso de arquitetura foi motivada pela convivência com esses profissionais em seu ofício de marceneiro.

Walmir demonstra afeto e orgulho pelo trabalho que realiza na prefeitura universitária, diz que dialoga com os trabalhadores para identificar o que precisa ser resolvido e “ganhar mentes e corações” para algumas mudanças necessárias, que têm a ver com culturas estabelecidas. Walmir diz que resolve as questões administrativas da sede para que o prefeito do câmpus possa exercer sua função sem ter que se preocupar com o dia a dia da sede. Também relata conflitos pontuais, por discordâncias eventuais com outros servidores sobre como encaminhar algumas questões, mas diz ter muita autonomia, conferida pelo prefeito, seu superior hierárquico.

Eu tenho orgulho de trabalhar na UFRJ, tenho orgulho da minha trajetória, eu comecei ali pequenininho, um marceneiro. Hoje eu sou um cara, uma figura pública dentro da UFRJ, reconhecido e respeitado por grandes figuras dessa universidade. Aprendi muito nessa universidade, companheiros técnicos e outros professores que me ajudaram muito da minha trajetória, não posso negar. E é orgulhoso, é bom demais trabalhar a com aquele povo. Essa coisa do respeito, né... Eu sempre fui muito entrão nas coisas, sempre gostei de conversar bastante e tal, e aí acabei fazendo amizade com todas as pessoas, então vou chamar pelo primeiro nome o Lessa, o falecido Carlos Lessa. O Lessa sempre dizia vestir a camisa da

²⁵ Extinto em 1986, o Banco Nacional da Habitação (BNH) foi uma empresa pública brasileira voltada ao financiamento de empreendimentos imobiliários. Vários prédios e condomínios populares construídos com financiamento da instituição ficaram conhecidos pela sua sigla.

UFRJ. [...] Hoje eu vejo, por exemplo, alguns alunos que eu vi entrar calouros e hoje são juízes. Então isso dá muito orgulho, é muito bom você ver aquela coisa. E ser reconhecido por eles, isso é muito bom (PENEDO, 2022).

Sindicalista, também valoriza a relação que acredita desenvolver com os demais trabalhadores:

Eu sou um socialista marxista que procura fazer o melhor de mim na defesa do trabalhador, na construção de uma sociedade mais justa. Tento da melhor forma fazer isso, tento levar para as pessoas a minha experiência dentro do governo sindical. Fazer com que o trabalhador se respeite enquanto trabalhador. E tento levar isso no meu dia a dia também. Enquanto trabalhador, respeitar o outro trabalhador. Sem que eu me deixe ser desrespeitado, né? Eu acho que é por aí. O Walmir hoje na universidade é apelido, mas o Jacaré é diferente (PENEDO, 2022).

Seu interesse por política teve início ainda na escola:

[O começo] foi lá no [Colégio Estadual] Heitor Lira, que tínhamos um grupo e, por não ter muita atividade para os alunos, nós começamos a fazer palestras, discussões. Na época discutia a política brasileira, o que a gente tinha no país, o que acontecia. Era finalzinho de 70 pra 80. Tinha até o negócio das Diretas, a gente ainda vivia uma ditadura (PENEDO, 2022).

Ao contar sua história no movimento sindical, onde atuou apenas uma gestão como diretor do sindicato – porque acredita que ficar muito tempo cristaliza a ação do militante –, valoriza as pessoas que participaram de forma mais ativa na sua formação.

Perguntado sobre o que não suporta ou o que detesta, responde “mentiroso” e “puxa-saco”, e explica:

Existem alguns servidores da nossa universidade que se acham mais espertos que os outros e você sabe que é mentira, que ficam contando mentira. Hoje mesmo eu estou com problema lá nos servidores nessa questão de mentira. E aí eu entro em conflito, por que como é que faz? É um colega de trabalho de trinta e tantos anos e sempre teve boa vida nas outras unidades, mas eu não tenho boa vida, eu estou ali para trabalhar, 8 horas [diárias], 40 horas semanais. Se eu posso por que o outro não pode? Então essa coisa me deixa muito mal dentro da universidade (PENEDO, 2022).

Sua atuação nas redes sociais se restringe a temas mais políticos e da universidade, normalmente via Facebook ou Whatsapp. Não acompanha as redes das séries que assiste, por exemplo. Costuma assistir às séries sozinho e não conversa com outras pessoas sobre o que assiste.

5.1.1.5 Polo de Audiência: Roberta Reis

Roberta Alvarenga Reis, 51, fonoaudióloga e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pertencente à classe B2 pelos CCEB e classe B pelos critérios do IBGE. Foi coordenadora do curso entre 2015 e 2017 e diz que ficava na universidade até 22h, nem percebia. Sente-se uma “estrangeira” entre os gaúchos e não gosta de morar em uma cidade grande. Estava afastada no período da entrevista, por conta da pandemia, período em que foi morar com os pais e cuidar deles; também decidiu fazer um curso de Pedagogia online. Ela fala sobre a relação com os colegas de trabalho:

Eu tive algumas questões que eu não sei se fui eu que provoquei ou se foi a situação, mas eu tenho bastante dificuldade com os colegas do meu curso, principalmente. De ouvir “ah esse povo da saúde coletiva”, “esse povo que vem de fora tendo ideia” algumas coisas assim. Então eu acabei fazendo muita coisa, acho que isso também que me envolvia, né? Porque eu ia tentando abrir outras redes (REIS, 2022).

Entre as muitas coisas que fez, lutou para manter um projeto de estágio relacionado a extensão universitária, em que seus alunos conheciam o serviço de fonoaudiologia funcionando dentro do SUS, nos territórios. Depois de um tempo, acabou ficando isolada na luta por manter o projeto funcionando e ele acabou sendo encerrado.

Então eu sempre fiz muita coisa, agora não, agora eu estou só com supervisão. E aí pesquisas, extensão, né? Eu sou muito extensionista. Eu trabalhei 15 anos no serviço e o serviço não sai da gente. É muito diferente você vê um colega que que saiu da graduação na iniciação científica, mestrado, doutorado. Eu acho que nenhum é melhor que o outro, mas são experiências que precisavam dialogar. Eu ainda não encontrei esse caminho (REIS, 2022).

Mãe solteira de filha única. Quarta filha de uma família que teve duas perdas, então são apenas ela e o irmão. Fez questão de falar também das sobrinhas e da família de seus pais, que são um médico e uma professora universitária (do campo das Ciências Sociais) que já deu aulas de religião.

Duas sobrinhas, e uma delas meio que seguiu a minha mãe, tem quatro filhos e a outra tem só um. Então nesse núcleo é uma família pequena, mas o meu pai é o décimo sétimo e a minha mãe é a primeira de sete. Então a gente tem uma família e eu gosto muito, sempre gostei muito de histórias familiares. Um dos meus sonhos não realizados era entrevistar as velhas, principalmente, da família, e coletar essas lembranças, essas histórias (REIS, 2022).

Roberta afirma que teve uma infância muito feliz, embora tenha uma lembrança negativa da escola – lembra de ser considerada muito avançada para sua turma e ter que trocar de escola, o que não gostou. Quando tinha 15 anos seu irmão adoeceu (câncer no cérebro).

Ele fez uma cirurgia, voltou e fez outra, foram três anos bem complicados pra todo mundo. Minha mãe foi morar seis meses com ele, eu tinha 16 anos, em São Paulo, e aí fiquei sozinha com meu pai porque o meu outro irmão estava fazendo faculdade. Eu queria fazer faculdade em São Paulo e aí eu não tive coragem de ir porque eu prestei vestibular ele estava bem mal já, chegou a ficar em coma, e aí eu não tive coragem de ir pra São Paulo. Demorei muitos anos pra entender isso, porque São Paulo para mim era sinônimo dele, eu conheci São Paulo por ele. Então teve essa situação e, talvez (eu acho que não), eu decidi com uns 15 anos que eu ia fazer fono, mas eu acho que o meu pai ficou muito decepcionado porque ele [é médico e] me levava para o hospital desde pequena, passava a visita com ele no sábado, sabe? Adorava ir lá ver neném, mas eu não quis essa vida pra mim não, que não é fácil (REIS, 2022).

Roberta conta que o período da faculdade foi difícil, pois havia a questão do seu irmão internado, lutando contra o câncer. Saiu de casa aos 17 anos para fazer seu curso em Campinas e chegou a ter dúvidas se queria terminá-lo.

Imagina, o meu irmão morreu de câncer no cérebro e eu fui ter aula de neuroanatomia no primeiro ano da faculdade. Era muito difícil para mim, eu tinha 17 anos, saí de casa com 17 anos, né? Então eles não tiveram essa sensibilidade de perceber a minha questão também. E eu não os culpo, não. Estava todo mundo bem maluco, não é? Enfim, aí voltei e fiquei fazendo a disciplina com aluno especial, na linguística, na educação, tentando me encontrar. E quando eu decidi que eu ia terminar o curso, era porque eu descobri a prevenção e a promoção de saúde, e veja que a saúde coletiva estava ali, né? O SUS mal existia, mas a saúde coletiva estava passando por mim. Então quando eu percebi que eu podia trabalhar com isso, que eu não precisava trabalhar com a doença, com a reabilitação, aí eu quis ser fono (REIS, 2022).

Fez mestrado, doutorado, morou um ano na Alemanha fazendo pesquisa e seguiu carreira acadêmica, portanto. Mas chegou a trabalhar em ambulatório, e no Rio Grande do Sul conheceu mais a atenção primária, “o território onde as pessoas de fato vivem e uma realidade muito diferente da que eu vivia, porque eu sou do interior de São Paulo, família mineira, de cidade bem pequenininha” (REIS, 2022).

Seu posicionamento político fica claro quando se refere à situação que vivia durante a entrevista, realizada em um período de confinamento em função da pandemia de coronavírus. “Ultimamente tem sido difícil, porque eu estou numa cidade pequena, mineira tradicional, machista e bolsonarista. Então tem sido bastante difícil algumas situações, inclusive com a minha mãe, por exemplo” (REIS, 2022). Ela diz que acompanha bastante fatos políticos e sociais e conta que foi por 7 anos do conselho municipal de saúde em Porto Alegre. Quando

morava em Araraquara (SP), chegou a acompanhar algumas reuniões como cidadã e participar de conferências, mas não compunha o conselho. Participou de um movimento que chama o Movimento Saúde dos Povos e diz ser simpatizante de muitas causas. “Sempre que posso estou envolvida, sim, mas não aquela coisa que nos deixa vinculados demais” (REIS, 2022).

Perguntada sobre o que detesta, responde “injustiça” e explica: “a pessoa que julga previamente, que não dá escuta para o outro ou que tem uma postura de injustiça mesmo” (REIS, 2022).

Sobre seus hábitos culturais, ela afirma que gostava muito de ir ao cinema e a shows, mas que tem crescido sua sensibilidade a sons altos e incômodo com lugares cheios, de forma que parou de frequentar. Costuma frequentar os parques ao ar livre de Porto Alegre. “Não sou amante de frequentar teatro, museu, mas sempre gostei de ter uma oportunidade de ir. E isso Porto Alegre nos proporciona, né? Não estou frequente como eu gostaria, mas é uma coisa que eu gosto bastante” (REIS, 2022). Ela diz que gosta de baralho e de jogos de tabuleiro e que quando era criança frequentava muito clubes com a família. Gosta de viagens, mas não costuma planejar passeios de férias, geralmente aproveita para dar uma “esticadinha” em destinos onde participa de congressos acadêmicos – já teve a oportunidade de conhecer lugares em todas as regiões do país desta maneira, também diz que viajou bastante quando estava na Alemanha e sua última viagem antes da pandemia foi em 2019, para a Disneylândia (em Los Angeles EUA.), sempre na companhia da filha.

Gosta de bares, mas diz que não encontrou sua turma no RS ainda. Ela também diz que gostava muito de ler por lazer, mas desde que se aprofundou na carreira acadêmica, acaba não tendo disposição para ler nos momentos de lazer e acaba optando por assistir televisão, mas se preocupa em não exagerar.

Eu tenho um pouco de medo de séries, sabe? Porque aquilo gruda na gente, né? Então eu assisti muita série, mas muitas a minha filha falava “assiste essa, você vai adorar”, eu falava “não posso”, porque aí eu vou deixar de fazer as coisas que eu tenho que fazer, porque a gente fica maratonando, então eu assisto várias, mas eu estou tudo nas velhas porque ultimamente eu tenho evitado (REIS, 2022).

Roberta usa Facebook, está passando a usar mais o Instagram e às vezes também entra no Twitter, além de utilizar o Whatsapp e acessar plataformas de streaming para assistir a filmes e séries. Mas afirma ser “do hiperlink”, referindo-se à maneira como pesquisa assuntos na internet, dado que diz ter múltiplos interesses:

Aí aparece um negócio, você clica, abre um link. Aí você leu um texto, aí do texto você fica curioso para pesquisar alguma coisa a mais. [...] Então eu leio muito e leio coisas diferentes, daquela que chega uma hora que “mas por que tem tanta janela aberta aqui no meu computador?” e não é de

um assunto só. Então, como fonoaudióloga eu me vejo generalista, mas eu sou assim na vida, eu gosto de saber de tudo um pouco. E hoje isso está nos matando, né? Porque chega muita informação, a infodemia não é só nesse tempo de pandemia, a gente vem vivendo ela já algum tempo (REIS, 2022).

Considera a música algo poderoso e diz gostar muito, embora estivesse ouvindo pouco quando estava em Porto Alegre – diz que percebeu que estava sentindo falta. Chegou a começar a aprender piano e violão, mas não deu seguimento, não toca nenhum instrumento. Ela conta que deu uma vitrola de presente para o pai durante a pandemia e passou a ouvir os discos que ele colocava, com músicas da década de 50, orquestras que tocavam no RJ, e achou a experiência muito interessante, além de ser um certo resgate da infância. Mas não é seu tipo de música favorito, ela gosta de música brasileira, MPB, até bossa nova, e algumas bandas de rock por influência do irmão. Ela também conta que sua filha coloca algumas músicas no carro para ela ouvir, para apresentar a ela (às vezes funk, sertanejo...) e que lhe indica séries.

Tomou contato com *Unidade Básica* por meio de uma propaganda na TV e costuma assistir aos episódios sozinha. Conversa sobre a série com estudantes, colegas, com a filha, já conversou um pouco com os pais também, de forma mais pontual.

5.1.2 Intenções do polo de produção e mediações produzidas

A partir das Entrevistas de Produção realizadas com uma das idealizadoras da série, a médica infectologista Helena Petta, com a diretora Caroline Fioratti, com o representante do *Universal Channel* Paulo Barata e com a produtora da Gullane Débora Ivanov, além dos aportes oferecidos pelo livro escrito por Helena Petta com base em sua tese de doutorado, intitulado *Unidade Básica: a saúde pública brasileira na TV (2020)*, foi feito um mapeamento de intenções dos produtores com o conjunto da série, bem como em torno de capítulos, temas ou cenas específicas.

Os eixos elencados como intenções do polo de produção estão resumidos em um parágrafo da pesquisa de Helena Petta (2020, p. 68, grifo do original), em que se afirma:

De maneira geral, os casos apresentados conseguiram captar os três eixos definidos no processo de pesquisa. Os dois personagens principais representavam o diálogo entre o discurso biomédico, por meio da personagem Dra. Helena [posteriormente renomeado Dra. Laura], e uma abordagem mais ampliada do *cuidado*, na figura do Dr. Paulo. Os temas propostos abordavam histórias relevantes no contexto da saúde pública brasileira e caracterizavam bem as vulnerabilidades presentes na vida dos pacientes. Além disso, como pano de fundo havia a atenção primária,

representada pela equipe de saúde, o vínculo com o território e ações de integralidade.

O campo semântico a ser explorado, portanto, exige algum nível de repertório da audiência no campo da saúde, seja experiência de usuário do sistema ou ter assistido a outras séries médicas, ao menos. Efetivamente, o público selecionado é composto por uma profissional de saúde, um estudante do campo e duas pessoas que atuam em instituições públicas e atuam politicamente na sociedade, o que demonstrou ser um ponto de interesse da série (o debate sobre questões sociais do país). Ou seja, todos possuíam alguma referência anterior e repertório suficiente para conseguir produzir sentido a partir dos episódios, em função de diferentes unidades culturais com que cada um(a) teve contato.

Para a diretora Caroline Fioratti, o tom de uma série é assumido logo em seu início:

(...) acho que as primeiras temporadas são aquelas que a gente estabelece a direção do tom, estabelece o conceito, estabelece justamente qual é a relação que a gente quer com o público. Porque as escolhas de direção determinam muito como o público vai receber a série. Se você vai ter um tom realista, se você vai com um tom naturalista, se você vai para um tom melodrama... Então tudo isso é uma forma que a gente tem, técnicas pra acessar o espectador (FIORATTI, 2022).

Ou seja, as funções da mensagem da série são consolidadas desde os primeiros episódios. Em *Unidade Básica* podemos observar o desenvolvimento das funções em diferentes processos de construção da série, como será demonstrado ao longo da análise.

Há um trecho da entrevista feita com uma integrante da audiência, Bárbara Ravena, que revela um pouco da sua relação com a produção de ficção seriada brasileira:

Eu assisto a duas séries nacionais: *Unidade Básica*, que eu assisto mais frequentemente, e a outra é *Rotas do Ódio*. E eu acho que essas duas séries conseguem abordar temas de forma mais leve. Porque se a gente consome série americana, a gente vê que naquela série tem exagero. Não sei se é porque não é a nossa realidade, pois a gente não está nos EUA ou na Europa, mas na série do Brasil eu sinto que, por exemplo, a qualquer hora eu vou encontrar um médico no posto desse jeito; que a qualquer hora eu vou encontrar uma policial igual à Carolina na delegacia. Então, parece que você fica mais próximo das séries nacionais, você consegue ter uma visão maior e melhor que as estrangeiras. E uma outra que eu assisti e eu acho que não vou conseguir assistir ao restante é *Bom Dia, Verônica*, que é uma série que me marcou. A gente que trabalha com violência contra a mulher todos os dias fica assim “Não é possível que exista esse tipo de pessoa”. E existe. As nossas séries brasileiras, a produção delas, a qualidade melhorou muito. Quem assistia série brasileira antigamente ficava falando “Ah, é programa ruim, série do Brasil é ruim”. Mas eu acho que nossas séries hoje, as produções nacionais estão excelentes. São muito bem escritas, muito bem roteirizadas. Toda vez que puder assistir série nacional, vou assistir. Eu já assisto a novela. Novela é um trem assim, uma loucura. E série eu adoro (RAVENA, 2022).

Esta fala traz muitas informações importantes. Uma delas é uma mudança de percepção acerca de produções seriadas brasileiras. Considerando a discussão sobre gosto realizada no capítulo I, cabe questionar se houve uma melhora ou se simplesmente o público passou a ter mais acesso a uma variedade maior de produções nacionais, tendo a oportunidade de encontrar aquelas com as quais se identifica. Entretanto, o debate realizado no capítulo II explicita que houve sim um volume maior de investimentos e uma profissionalização crescente da indústria audiovisual no país, elementos do campo pragmático que tiveram impacto importante na qualidade e variedade das produções.

Outro aspecto que se destaca na fala de Bárbara é a percepção de que poderia encontrar personagens das séries a que assiste em seu cotidiano, ou seja, pessoas como aqueles profissionais retratados. É claro que Bárbara falava de duas séries com esse tom mais naturalista, *Unidade Básica* e *Rotas do Ódio*, mas o fato de serem séries nacionais permite que essa construção de um ambiente com alto grau de verossimilhança seja alcançado, uma vez que a equipe de produção, direção etc. conhece os códigos da cultura do país, da cidade de São Paulo, do Sistema Único de Saúde etc. Ou seja, os elementos do campo sintático, quais sejam, os códigos linguístico, icônico e sonoro utilizados, somam-se aos do campo semântico, que possuem um quadro de referência cultural compartilhado pelos polos de produção e de audiência. Assim, há uma produção de mediações de identidade que se relacionam com um aspecto geral de viver no Brasil e conviver com instituições que operam em nosso cotidiano.

Há também mediações de tempo sendo produzidas, já que os entrevistados traçam uma espécie de linha histórica de suas percepções a respeito de produções nacionais, como fica claro no depoimento de Roberta Reis (2022):

Quando a gente vai assistir a primeira vez a gente fica “Ah, mas é uma série nacional, né?”. Eu sou velha, então eu já vi muita porcaria nacional, né? Hoje tem muita coisa boa. E a série [*Unidade Básica*] é uma delas, né? Eu acho que ela tem bastante qualidade, ela respeita a realidade. Numa medida boa, eu acho que como estava falando, eu não entendo muito da técnica, mas eu acho que ela é adequada do ponto de vista técnico, né, com toda a minha ignorância a respeito. Eu acho uma série muito boa. E fala da vida da gente.

A fala de Roberta se assemelha um pouco à de Bárbara, mas traz ainda um outro elemento, que é ponderação sobre sua própria competência semiótica, enquanto integrante da audiência, para realizar uma crítica mais especializada, que leve em considerações questões “técnicas”. Ela está se referindo à qualidade da produção, capaz de passar a impressão de que quem assiste está de fato acompanhando o cotidiano de um posto de saúde, como fica claro ao longo de sua entrevista.

Essas mediações de tecnicidade estão relacionadas à percepção mais fina de como os elementos que fazem parte da construção de uma ficção seriada atuam para prender a atenção do espectador, para transmitir sensações ou provocar emoções. Embora Roberta fale muito superficialmente a respeito disso, é uma constante entre os entrevistados leituras mais generalistas valorizando a qualidade da produção ou o realismo/naturalismo da série, de forma que há uma percepção sobre unidades culturais relacionadas a elementos como enquadramento, iluminação, fotografia, sonorização e outros aspectos que estão presentes na avaliação geral dos entrevistados, ainda que não tenham sido detalhados, por falta de um repertório cultural mais aprofundado a respeito desses aspectos mais técnicos.

De forma geral, há uma valorização de uma série nacional que aborda uma unidade básica de saúde localizada em uma periferia brasileira, tanto por parte do polo de produção, quanto pelo de audiência, havendo inclusive uma avaliação positiva sobre a qualidade da produção feita para dar conta do desafio de retratar um recorte da realidade do país.

5.2.2.1 SUS e realidade brasileira

Petta (2020) expressa os objetivos de produzir uma série de TV sobre uma unidade básica de saúde em sua obra, tendo entrevistado roteirista, diretores, representantes do canal, da produtora, além de outros integrantes da produção, no esforço de explicitar as mensagens que a equipe desejava colocar no ar. Para a autora, pensar uma série de TV a partir de sua experiência como médica e em parceria com sua irmã atriz – Ana Petta, a dra. Laura de *Unidade Básica* – tinha “um sentido político e estético. Um sentido e vontade intensos de intervir no mundo de outra forma. Um sentido de comunicar para fora” (PETTA, 2020, p. 29). Ou seja, há um repertório compartilhado por Helena e Ana que as permitiu constituir uma série ficcional sobre uma UBS; e esta série constitui unidade cultural carregada de sentidos políticos e estéticos a ser colocada em contato com a audiência para que novos sentidos e mediações fossem produzidos.

Na visão do roteirista, Newton Cannito, a proposta era fazer um “mapa sociológico” (PETTA, 2020, p. 29) a partir da saúde, assim como considera ter feito a partir do gênero policial na série *9 mm*, em que também trabalhou. Esta perspectiva foi bem compreendida por uma parte da audiência, como expressa Roberta Reis (2022):

A vida. A vida como ela é. Eu costumo dizer que é o que a gente encontra no território. Esse território vivo, dinâmico, complexo, né? Eu acho que eles conseguem mostrar isso muito bem. Tem um episódio que me marcou muito, que é aquele da saúde mental que tem o ir e vir da família, que depois se

sente traída e isso é muito real. Então, pensar que um médico tem que lidar com essas coisas...

Roberta está fazendo referência a sua própria experiência, de conduzir um projeto de estágio voltado ao atendimento de fonoaudiologia “nos territórios”, ou seja, em um bairro de Porto Alegre, como parte do Atendimento Primário em Saúde. Este aspecto é caro a ela, pois lutou para manter um projeto que acabou extinto pouco antes do início da pandemia, de forma que sua experiência pregressa é repertório fundamental para sua produção de sentidos. Há um envolvimento afetivo com a série em função dessas questões, de forma que mediações de espaço, cidadania/urbanidades, sensorialidades e narrativas/relatos são produzidas neste processo. A vida dos personagens da série no bairro da UBS é comparada pela audiência à sua experiência ou ao que guardam em seus imaginários sobre como é a vida em um bairro de periferia (espaços e urbanidades); a vivência do serviço de saúde em um posto de saúde de bairro e com visitas domiciliares realiza uma visão de SUS, seja ela uma luta, uma prática ou um desejo de profissionais de saúde e cidadãos que assistem à ficção (narrativas); e a combinação desses aspectos mobiliza afetos e convicções (sensorialidades) relacionados à defesa da saúde pública, do SUS, ou à luta contra a desigualdade social (cidadania/urbanidade novamente).

A percepção de Walmir é parecida. Ele percebe a abordagem de assuntos importantes em termos de gerais, além de entender que a série tem a intenção de mostrar que o papel do posto é o atendimento primário em saúde. Ele ainda valoriza o papel de acolhimento da equipe da UBS retratada na série em relação aos pacientes atendidos:

Pelo que eu vi ali, são assuntos que estão na sociedade. A nossa sociedade hoje tem várias situações, várias doenças, vários tipos de atendimento e de acolhimento, que eu acredito que é isso o papel de uma unidade básica: acolher todo e qualquer cidadão. Seja ele aquele caso do esquizofrênico, e procurar entender. Ele tem uma esquizofrenia, tem um problema, e não é um remédio que vai resolver, mas sim o acolhimento, que é o que eu acredito que uma unidade básica tem que fazer. Não tem um médico para fazer uma cirurgia complexa e tal, não tem um equipamento para fazer um exame complexo, mas o acolhimento ajuda muito. E eu acho que é isso que uma unidade básica precisa e é isso que parece que está sendo transmitido (PENEDO, 2022).

Esta fala de Walmir Penedo indica produção de mediações de urbanidades/cidadania, afinal, há um ganho de informações acerca do papel da Atenção Primária em Saúde. Esta produção de sentido promove uma conscientização a respeito do papel daquele equipamento público que passa a fazer parte do repertório cultural deste integrante da audiência. Roberta Reis também acredita que a série cumpre o papel de mostrar o papel do SUS no cotidiano.

Eu acho que eu diria isso mesmo, que é sobre questões de saúde na vida real, assim, como ela acontece ali. Inclusive, já falei para muitas pessoas assim, amigos dos meus pais, meus pais: “Assistam!”. Mas pensando sempre no SUS, né?, sempre na nessa militância, de as pessoas entenderem o quê que é o SUS e a complexidade que ele tem. [...] E eu acho que uma coisa muito bonita é o fato dos médicos de fato irem ao território, porque quem conhece medicina de família e comunidade sabe que isso é uma realidade, mas nem todo médico de unidade, de postinho, como dizem genericamente, seja de unidade de saúde básica ou da família, sai, ou, como dizem lá no Rio Grande do Sul, “bota o pé na lama”. Isso eu acho encantador, independente de pensar no uso acadêmico, mostrar que tem profissionais da medicina que não estão encastelados nos hospitais (REIS, 2022).

Ainda assim, Roberta Reis (2022) entende que o principal tema de *Unidade Básica* “é o conceito ampliado de saúde”. E Pedro, que é formando e pretende se especializar em Medicina de Família e Comunidade, aborda os aspectos mais ligados à representação do tipo de atendimento realizado no posto de saúde da série.

Pra mim, até hoje, eles abordaram quase todos os temas relacionados a cuidado longitudinal e adoecimento na atenção primária. Cuidado longitudinal que é o cuidado da pessoa ao longo da vida. Não só ir numa consulta, mas acompanhar todos os tipos de adoecimento da atenção primária, incluindo um episódio da segunda temporada, que tem a violência doméstica e depois tem o feminicídio. Aquilo também é uma forma de adoecimento, é um problema de saúde.

A série eu acho que o principal tema é: abordar os problemas de saúde como eles devem ser. Tem o episódio também do racismo, do empoderamento negro, a enfermeira, chefe da unidade, ela trabalha com uma criança negra... Então eu acho que é mostrar todas as complexidades do adoecimento humano. Isso é o que eu resumiria como tema da série (DAHER, 2022).

Apaixonado pela Medicina de Família e Comunidade, especialidade que decidiu cursar, Pedro traz um outro repertório, mais especializado em termos médicos. Mas destaca justamente questões como violência doméstica, temas que talvez não fosse compreendido como questão de saúde até mesmo por colegas, em especial aqueles com uma concepção mais fechada do discurso biomédico. Todos esses temas trazidos por Pedro nesta fala – feminicídio, racismo etc. – são retratados na segunda temporada. Ou seja, os aspectos que melhor evidenciam do que se trata o tal “cuidado longitudinal” defendido por Pedro fazem parte da segunda temporada da série, já com modificações realizadas com base em uma série de mediações produzidas na primeira temporada e considerando mudanças também na conjuntura do país e do mundo no período entre 2016 e 2020, que separa as duas temporadas de *Unidade Básica* no *Universal Channel*.

De acordo com Helena Petta, após três meses de pesquisa de roteiro, processo do qual ela participou diretamente, três eixos principais conduziram a caracterização dos personagens e temas abordados nos episódios:

Diferentes visões em ações de saúde: discurso biomédico *versus* novas formas de se pensar o *cuidado* em saúde;
 Diálogo com a Prevenção de agravos e Promoção à saúde ampliando o entendimento do Processo saúde-doença e observando suas diferentes *vulnerabilidades*;
 A *integralidade* como norteadora das ações da APS (PETTA, 2020, p. 54).

Com termos mais leigos, a diretora Caroline Fioratti expressa um entendimento que converge com o de Helena:

Eu vou te falar o que eu sempre entendi como propósito da série e que acredito que seja muito alinhado com a [atriz] Ana [Petta] e com a Helena [Petta] – não sei com os outros envolvidos no processo –, que é o propósito de falar da saúde pública de uma forma humana, de olhar para a medicina de família e a importância dela. Olhar para o ser humano como um ser completo e não como um órgão. Olhar para a comunidade e para os problemas da comunidade... que ainda assim são distantes de nós que somos privilegiados, do audiovisual, por trabalhar e criar conteúdo, é um lugar distante. Eu, por exemplo, não conhecia, não frequentava unidades básicas. Agora, sim. Mas não frequentava porque eu não sabia, eu era uma pessoa com plano de saúde. E foi muito bonito conhecer pessoas que trabalhavam nisso (FIORATTI, 2022).

Ela depõe sobre a importância do comprometimento de toda a equipe com o propósito da série e conta como isso foi importante inclusive na escolha do elenco: “isso foi importante no *casting*: ter pessoas que compreendessem o SUS, a importância de defender esse tema, que fossem engajadas na questão da comunidade, que querem uma transformação social... (...) a gente não deixou de levar isso em conta, pela característica da série” (FIORATTI, 2022). Assim, mediações relacionadas a sensorialidades, identidades, narrativas e urbanidades fizeram parte da construção das bases da série, já no polo de produção. Esta percepção do cuidado humanizado tem a ver com uma concepção de saúde, mas é também um processo de produção de mediações de sensorialidades, que dialogam com preocupações e práticas de resistência e transformação contemporâneas nos mais diversos campos de atuação. A perspectiva de um elenco com uma postura mais ativista ou militante constitui mediações importantes de urbanidades/cidadania; a perspectiva de tratar de “problemas da comunidade” e ter acesso a um espaço público jamais frequentado por ela própria, a diretora da série, que eram as unidades básicas de saúde, produz mediações de identidade, à medida que aprofunda-se o conhecimento dos integrantes do polo de produção sobre seu próprio país; de espaço, porque há um lugar que se amplia de significados e possibilidades para a equipe de produção; e de narrativas/relatos, pois as experiências vividas no processo de pré-montagem, montagem e edição dos episódios tornam-se testemunhos que vão sendo reproduzidos, reelaborados, contados de diversas maneiras.

De acordo com a produtora Debora Ivanov, as novas possibilidades apresentadas pela proposta era atraente também para a Gullane:

Chegam na produtora talvez centenas de projetos e esse projeto em especial nós ficamos bastante interessados por conta do universo que ele iria explorar, quer dizer, o universo da saúde e a gente via que tinha várias séries médicas, especialmente fora do país, que faziam muito sucesso. E a gente poderia então testar essa possibilidade aqui no Brasil também. E o que era mais encantador ainda é que seria uma série médica passada numa unidade básica, quer dizer, com temas que lidam com as comunidades, com a carência das comunidades, não é um hospital de elite. É o dia a dia de uma unidade de saúde e que enfrentaria duas concepções médicas através dos personagens principais. Então a gente ficou muito encantado com a proposta e decidimos investir nela por algum tempo. A gente também nunca sabe, pois alguns projetos chegam, a gente se dedica e nem todos a gente consegue concluir. Em geral devido ao financiamento, principalmente, né? Mas enfim, o que nos encantou foi a possibilidade de ter uma série médica no Brasil e a perspectiva dessa história, com um viés mais humanista na sua abordagem. E eu acho que isso tem muito a ver com a identidade da Gullane (IVANOV, 2022).

O elemento da identidade aqui aparece como uma espécie de ativo da marca, do *branding* da produtora, que se propõe a realizar projetos com relevância social. Nem por isso deixam de ser operadas mediações de identidade relacionadas ao entendimento de que uma produção que abordasse um aspecto relevante da realidade brasileira poderia agradar ao público. Inclusive, um ponto consensual nas Entrevistas de Produção é a ideia de que um dos objetivos da série é “Mostrar a realidade brasileira” (PETTA, 2020, p. 34). Por isso a ideia de apresentar o cuidado com a saúde de forma integral, a partir de uma visão da humanização da saúde – no lugar de uma visão mais clínica, de diagnóstico e tratamento da doença –, deveria ocorrer no cotidiano, observando a vida do indivíduo, da comunidade, abordando problemas coletivos, sociais e contemporâneos. Essa compreensão de Helena Petta revela a produção de mediações de sensorialidade e de tempo desde a produção. Afinal, tratam-se de temas e formas de abordar próprias deste momento histórico, desta conjuntura, neste país e neste momento. Essa foi a chave para inserir nos roteiros cenas de reuniões da equipe de saúde da UBS, as visitas domiciliares e ações no território, por exemplo. Tal intenção foi prontamente captada por Pedro Daher (2022), que integra o público da série:

Acho que primeiro de tudo é a própria atenção primária. Porque isso não existe em outros países, na verdade existe em poucos países, mas tal qual funciona no Brasil como estratégia de saúde da família, é próprio daqui, é praticamente único daqui, é um modelo de saúde único daqui. Então, mostrar aquilo, mostra [que] é do Brasil, não tem como ser de outro lugar, porque em outro lugar aquilo não existe. As músicas, os cenários, né? As músicas são muito identificativas, eu acho que tem essa representatividade bacana e os cenários também. Tudo o que mostra na série, dia a dia passando na cidade, as transições entre cena e outra, mostra a cidade de fundo, né, aparentemente

São Paulo. Então fica uma coisa muito bacana. Dá pra você saber: “é do Brasil”. A cultura demonstrada na unidade é essencialmente uma cultura brasileira.

A percepção de Pedro sobre elementos da cultura nacional em detalhes dos episódios, como transições, músicas etc., demonstram uma competência semiótica dele para perceber esses elementos, produzindo mediações de identidade, como ele próprio descreve.

Uma das formas de reforçar essa intenção foi a decisão de adotar um tom naturalista, tomando o cuidado de não transformar uma série ficcional em um documentário. Para tanto, houve uma preparação e algumas adaptações necessárias. A diretora Caroline Fioratti conta que os atores que interpretaram médicos, estagiários, enfermeira e agente comunitário de saúde acompanharam equipes do SUS em diversas visitas domiciliares, reuniões de equipe etc. Além disso, conta como realizou algumas adaptações necessárias à intenção estética desejada.

É uma coisa que eu falo para Helena, porque às vezes a gente tinha discussões em que ela me falava assim: “ah, mas essa unidade básica é muito grande, essa sala é muito grande, e esses vidros... tem muito vidro”. Aí eu falava pra ela: “eu te entendo como alguém que está querendo representar a realidade, mas a realidade audiovisual não é a mesma realidade da vida. Porque, se eu tenho um lugar pequeno, ele não vai passar aconchego na tela, ele vai passar claustrofobia”. E eu falei: “a gente quer ser fiel à sensação de estar na unidade básica e não ao que a gente vê a olho nu. Eu entendo que as janelas não existiriam porque é um lugar muito privado do médico, mas a janela é um lugar que entra a luz, e a luz é um lugar que dá esperança. Então, se você faz entrar uma luz no momento certo na cena, você sente esperança como aquele personagem sente esperança, e é isso que a gente quer passar” (FIORATTI, 2022).

O que Caroline está didaticamente explicando a Helena neste trecho é a função estética da mensagem que ela, enquanto diretora, quer passar. De acordo com Umberto Eco (1970, p. 381, grifos do original), “a função estética de uma mensagem existe quando a mensagem *indica, antes de mais nada, a própria estrutura como o primeiro dos seus significados*, isto é, quando é *auto-reflexiva* (isto é, quando não é só organizada para comunicar alguma coisa, mas ‘formada por formar’)”. Ou seja, não haverá placas ou diálogos sobre como o espaço da UBS da série é acolhedor ou sobre como há uma sensação de esperança em alguma cena, mas os elementos dos códigos icônicos e sonoros procurarão promover tais sensações.

Uma vez compreendido o conceito, partiu-se à construção do cenário, montado em um galpão da Freguesia do Ó, uma vez que já havia sido definida a opção da série de trabalhar em uma unidade básica de bairro periférico da cidade de São Paulo. O espaço amplo permitiu a construção do espaço conforme idealizado pelos diretores e produtores.

A locação principal, a gente tem um outro profissional que é o produtor de locações, que ele investiga na cidade possibilidades para acolher uma produção de acordo com o seu perfil. Então, eles encontraram nessa busca um galpão que estava parado e que seria possível acolher ali, não só o cenário da unidade básica, como acolher também toda a infraestrutura necessária para a produção num só lugar. Quer dizer, aí lá mesmo você teria os camarins, o lugar para guardar os equipamentos, o refeitório, enfim, a parte administrativa... Então era um lugar grande o suficiente para poder acolher não só a locação em si da filmagem, mas toda a infraestrutura necessária para *Unidade Básica*. E isso, quer dizer, são feitas várias visitas a várias unidades básicas, você fotografa (uma grande pesquisa de cenário, né?), todos essas unidades básicas para depois você poder cenografar uma semelhante. E quanto às outras locações, aí para cada episódio você busca de acordo com os personagens e a história uma locação adequada (IVANOV, 2022).

Na composição do cenário são utilizados subcódigos do código icônicos para produzir o efeito desejado: jalecos, crachás, equipamentos, coletes e a placa à frente da UBS, por exemplo, compõem elementos do *subcódigo iconológico*, que se refere a imagens que “conotam alguma coisa a mais, por tradição” (ECO, 1970, p. 377), como um estetoscópio, que remete de forma imediata à medicina. Já o *subcódigo estético* é composto, neste caso, pela paleta de cores da série, ambientação das casas do bairro, detalhes da unidade básica, afinal, trata-se do que “adquire um certo significado com base em convenções de gosto estético” (ECO, 1970, p. 377).

A respeito das locações escolhidas e caracterizadas, ao menos parte da audiência considera bastante convincente, como expressa Barbara Ravena (2022): “são lugares reais, porque se a gente for olhar na periferia é assim mesmo. Em volta do posto tem a comunidade funcionando, é bar, ocupação, criança na rua, som de carro passando. Eu acho que a ambientação da série também é bem colocada, é a realidade da maioria das periferias do Brasil”. A utilização dos códigos icônicos parece ter sido eficiente no sentido de transmitir os significados intencionados pelo polo de produção, portanto. Há uma produção de mediações de identidade relacionadas ao que Bárbara entende por um bairro periférico e a relação que estabelece com o que assiste em *Unidade Básica*. Roberta Reis também destaca a importância de mostrar uma ambientação realista de uma periferia de uma cidade grande brasileira.

Eu acho que reproduz bem uma periferia urbana. Eu acho que é a realidade de boa parte das cidades médias a grandes. E é um pouco isso que eu estava te falando antes, quando eu falei da minha trajetória: cidades com mais de quinhentas mil pessoas tendem a ter aquela realidade bem mais forte do que cidades menores. Mas ela é muito verdadeira, a própria movimentação deles, eu acho que mostra bem essa realidade. Quer dizer, pode ter unidades, o Rio de Janeiro por exemplo, tem unidades muito mais estruturadas do ponto de vista físico, mas eu acho que ela é bem adequada. Becos, as pessoas passando... não precisa ser uma favela, uma comunidade, uma vila (como lá

em Porto Alegre não tem favela, tem vila), mas essa coisa dos becos, de que você vai entrando e vai aparecendo mais coisa, eu conheci isso em Porto Alegre. Talvez pessoas que não conheçam as cidades maiores sejam invisibilizadas para essa realidade, e a série traz isso também (REIS, 2022).

Mas, além de ter espaço para toda a infraestrutura necessária, era preciso que o *set* de filmagem tivesse as características de uma unidade básica de saúde. Um dos elementos da caracterização era uma placa com os dizeres “Unidade Básica Cecília Donnangelo”, nome dado em homenagem a uma médica referenciada na luta pela saúde pública brasileira, e, de acordo com Helena Petta (2020), havia manhãs em que a equipe se deparava com uma fila de populares aguardando atendimento da UPA ao chegar para as gravações – quando explicavam que não havia uma UBS ali, mas apenas um cenário. Este relato traz a força das escolhas estéticas adotadas pela equipe de produção, afinal, o galpão cenográfico demonstrou-se verossímil inclusive para a população do entorno. Há, portanto mediações de urbanidades, identidades e de tecnicidades importantes aí, antes mesmo da série ser exibida para a audiência, pois há uma identificação concreta da população com aquela UBS, a ponto dela ser percebida como um equipamento público real; há uma percepção de que aquela nova instituição passa a fazer parte do território urbano, daquele bairro específico, e ela se integra ao espaço; todo este processo faz parte de uma produção técnica cuidadosa, capaz de reproduzir em detalhes elementos de UBS reais. Além da fachada, houve adaptações importantes no espaço de gravação, como explica a diretora da série.

A gente já tinha estabelecido que seria realista, seria fiel à realidade, porém uma realidade cinematográfica, audiovisual. Então a gente não podia simplesmente pegar uma unidade básica, a gente tinha que criar a nossa unidade básica. A ideia era achar um espaço grande o suficiente para que pudesse ser construído um cenário. A gente achou um galpão lá na Freguesia do Ó, esse galpão tinha o espaço necessário para que a gente pudesse construir, e foi feito todo um trabalho de arquitetura e de cenografia pelo diretor de arte e a equipe. Pensando nisso que eu falava para eles, eu e o Carlos, que a gente queria um espaço que tivessem conexões, que não fosse esse espaço, aquele espaço, aquele espaço, que, claro, a gente entendesse a função dos espaços, mas que pudesse ter cruzamentos de personagens, que a gente pudesse acompanhar personagens. Porque a gente via a vida nessa unidade básica como deslocamentos também, essas idas e vindas de pessoas que estão sempre circulando. Então eu queria um espaço que tivesse possibilidade de circular com a câmera (isso também é uma coisa conceitual: de como representar a realidade emotivamente visualmente), e então ele fez esse desenho. Aí eu perguntava “ah, como que eu vou conectar a recepção à sala de espera, à sala dr. Paulo, à sala da dra. Laura... quero que as duas salas deem uma de frente pra outra; onde vai ser a cozinha? Eu quero que tenha uma conexão da recepção com toda a parte de atendimento” então ele fez uma unidade básica em que tudo se conectava. E foi maravilhoso para a gente poder trabalhar nela, porque era outro conceito, esses cruzamentos, conexões... (FIORATTI, 2022).

Há um processo de mediações de espaços, a partir de entendimentos sobre como deveria ser a UBS, desde as visões conflitantes inicialmente entre Caroline Fioratti e Helena Petta, até o conjunto de demandas da diretora atendidas pela produção na construção do *set*. Ao propor as conexões físicas do espaço, a intenção é dialogar com aspectos não racionais da percepção do público, como explica a diretora, deixando explícita, novamente, a função estética da mensagem construída:

Conexão é uma palavra chave, eu gosto de, sempre quando dirijo, levantar as palavras-chaves daquele universo, mais do que do roteiro mas daquele conceito de projeto, e transformar aquilo em algo visível e em algo que possa ser sentido pelo público. Não é racional, é racional para a gente que constrói, mas é algo que o público sente sem racionalizar. Então foi assim que a gente construiu a nossa unidade básica (FIORATTI, 2022).

Mas além do efeito desejado pela diretora, a constituição do espaço precisava dialogar com o papel concreto de uma Unidade Básica de Saúde. Neste sentido, a presença de Helena Petta foi importante, para garantir maior verossimilhança.

Eu participei das reuniões que eles me mostraram como seria a unidade básica, o projeto que estava no papel, o desenho, assim “aqui vai ser a sala da Laura, aqui vai ser a do Paulo...”, e eu dei opiniões porque eu lembro que tinha uma coisa de “Ah, aqui é o acolhimento”, mas só tinha maca, e eu disse “Não, gente, unidade básica não é só maca. É raro chegar alguém tão grave”. Então não tinha uma mesa, e mudaram. Na segunda temporada, eu falei “Tem que ter a sala da Beth, que é a enfermeira” (em geral, na unidade básica tem a sala da enfermagem), então eu fui dando essas opiniões no ponto de vista da arquitetura. Sempre junto muito com a Carol, essas escolhas, os cartazes, coisas que a equipe de arte apresentava “O que você acha disso aqui, combina?”, e durante as filmagens eles queriam pôr, por exemplo, um Raio-X (porque série médica tem muito essa coisa de ter as imagens, né?) no meio lá... eu disse: “Gente, não tem nada a ver ter isso aí, não estaria aí esse Raio-X agora”. Então eu também tive esse papel de, durante as filmagens, ajudar na coisa mais técnica de como é uma unidade básica (PETTA, 2022).

Helena conta que se emocionou ao ver os detalhes da produção: confecção de crachás, jalecos, isso tudo harmonizado em uma paleta de cores etc. Afinal, tudo isso para a idealizadora da série era uma novidade. Já a experiente produtora Débora Ivanov explica a complexidade do trabalho de produção e o desafio de realizar uma série de baixo orçamento, uma vez que a equipe necessária à produção de cada detalhe é grande.

Nas tomadas de decisão, primeiro a gente tem a limitação orçamentária. Essa foi uma série de baixo custo. Então, começa aí uma tomada de decisão radical, quer dizer, quantos dias de filmagem por episódio, tudo isso limita muito toda a produção. A fotografia, o som, diretores, os ensaios, tudo. A tomadas de decisão sobre locação passam pelo perfil, claro, e também pelos custos. Tudo isso é levado em conta. Do ponto de vista do conteúdo, os roteiristas, essa é uma série que chega já com uma construção realizada pelos roteiristas, pela equipe de roteiro, com a ajuda da Helena e também com a

interação dos diretores. Os diretores, a partir do fechamento da história, cabe a eles a definição do elenco, a definição da cenografia, a definição da tonalidade que vai ser dada para a série, as cores da série, a definição da fotografia, do estilo da fotografia, do movimento de câmera. E a partir dali tem uma interação gigante de toda a equipe, quer dizer, desde a equipe de arte que vai adaptar o lugar, que vai colocar cada objeto, a escolha de cada objeto que aparece no cenário ajuda a compor um personagem. Tudo isso é sugerido pelas equipes e os diretores batem o martelo “Mais assim, mais assado, como que está por isso, como está por aquilo”, enfim. A partir dali, também você tem a escolha dessa equipe, né? Quem vai fazer a fotografia, quem vai fazer o som, em geral os diretores que definem a escolha do diretor de fotografia, especialmente, os assistentes de direção são fundamentais, e da equipe de arte. As demais equipes, o diretor de fotografia indica a sua equipe de maquinário, de elétrica, o diretor de arte indica o figurinista, o maquiador, a pessoa que vai fazer os objetos de cena e por aí vai (IVANOV, 2022).

A síntese das contradições entre Helena e Caroline a respeito de como deveria ser o espaço parecem ter tido êxito no sentido de representar um posto de saúde que se aproxima da realidade a partir de uma estética decidida pela direção, considerando a linguagem desejada. De acordo com Pedro, formando em medicina que integra a audiência da série:

Eu acho bem realista. Do que eu já trabalhei em posto de saúde, do que eu visitei da comunidade que provavelmente vou trabalhar na cidade que eu escolhi, é bem realista. Tem um espaço de maior vulnerabilidade, a unidade é muito bem representada, você vê que é um espaço acolhedor, tem espaço pra realizar atendimentos. Não é um espaço que tem tudo, tem suas desorganizações, sim, como é na vida real. Eu acho que é bastante representativo. E é bacana também ver o seguinte: eles atuam no bairro mostrado pela unidade e mostra no mesmo bairro, na mesma comunidade, na mesma área de abrangência da comunidade, os mais diversos níveis socioeconômicos e isso faz parte da realidade. Você pega uma unidade de saúde aqui (ainda mais no Brasil, que as diferenças socioeconômicas são gritantes, um país de desigualdades) a gente tem às vezes no mesmo território uma área de extrema vulnerabilidade, como é o espaço de aglomeração mostrado lá no 1º episódio da segunda temporada, que tinha os casos de tuberculose. Uma ocupação mesmo de moradores que não tinham outra opção. Enquanto você tem pessoas de condição social melhor, que têm empregos de boa qualidade, casa própria, no mesmo bairro. Isso mostra muito a realidade também (DAHER, 2022).

Novamente entram em cena mediações de tempo e espaço, pois a percepção de Pedro tira sentido justamente da localização dos elementos da série no espaço (uma UBS em bairro de periferia) e no tempo (atual).

Petta (2020, p. 184) avalia, entretanto, que o conceito de *integralidade* ficou prejudicado pela “impossibilidade de representar outros níveis de atenção” que não a Atenção Primária em Saúde (APS). A intenção manifesta de Helena Petta era mostrar ações de prevenção de agravos e promoção à saúde no cotidiano da UBS, retratando situações como vacinação, pré-natal, combate à transmissão de dengue e tuberculose, estímulo à prática de

atividades físicas etc. A fonoaudióloga Roberta Reis teve uma percepção parecida, alegando a ausência de interdisciplinaridade nos episódios, de forma que mediações de identidade (no caso, relativas à profissão), foram produzidas neste processo de produção de sentidos.

falta interdisciplinaridade, que é o lugar de onde eu falo. Então, poderia ter pensado... Não sei se tem e eu não vi nenhum episódio com o NASF, o *Núcleo de Apoio à Saúde da Família*, que depois virou *Núcleo Ampliado da Saúde da Família* [...]. Mas era a oportunidade de profissionais de outras áreas e até especialistas, médicos, psiquiatria, homeopatia, ginecologia e obstetrícia, pediatria interagirem com o médico que está na unidade de saúde da família (REIS, 2022).

Eu queria ser a fono lá daquela unidade. [...] ela está muito focada na equipe básica mínima. Não tem nenhum cirurgião-dentista, pelo menos eu não me lembro de ter visto nenhum episódio que eles montassem um consultório odontológico. Então, assim, ficou bem fechada na equipe mínima (REIS, 2022).

Apesar de acreditar que a série consegue passar o dia a dia de uma UBS, para o servidor público Walmir, ela está longe de abarcar a realidade da saúde brasileira:

Para mostrar a realidade do nosso país, falta muito, muito mesmo. Do país atual. Já tivemos no nosso país questões bem melhores, situações bem melhores. Até mesmo na Ditadura, nós tínhamos melhores condições. Na crença na Ciência. Eu tomei vacina de pistola, aquela pistola de ar que doía pra cacete. E ninguém questionava que laboratório construiu aquela vacina. Hoje é um negócio muito complicado, né? E fomentado pelo próprio governo. A realidade do nosso país onde na questão de saúde, a série está muito aquém de demonstrar a realidade (PENEDO, 2022).

Neste caso, Walmir Penedo claramente traz uma questão bastante debatida no país no momento em que sua entrevista foi realizada, relacionada ao negacionismo em relação a vacinas, sobretudo da Covid-19. Assim, há uma produção de sentido que parte de mediações de tempo, que se relaciona com as questões enfrentadas naquele preciso momento histórico.

A partir da compreensão expressa pelo roteirista de que sua intenção é “quebrar a identificação” do público com o formato de séries médicas, define-se a abordagem do tema a partir de médicos-heróis – afinal, como ele explica, para que haja quebra, é preciso, antes, haver identificação –, mas são inseridos outros personagens de quem o herói depende, para que seja alterada essa figura tradicional, tornando-se menos autossuficiente e mais humana, mais coletiva (PETTA, 2020, p. 33).

Eu acho que tem uma coisa de tentar criar um outro tipo de imaginário sobre o universo da saúde, porque a gente é muito bombardeado por um tipo de ambiente que se passam em geral as séries médicas tradicionais, que são em grandes hospitais, hospitais privados, que são médicos que vestem jaleco e são muito bonitos, os galãs. Em geral, desde a década de 60 nas séries médicas, o galã é um médico, é um especialista, é um grande cirurgião... Ou mesmo que seja um médico excêntrico como é *House*, por exemplo, ele é

um médico muito genial nos diagnósticos raros, mas não quer falar com a paciente, o paciente mente e tal. Então esse lugar, esse ambiente espelhado, todo esse hospital e grandes centros cirúrgicos... era isso que de alguma forma a gente queria criar um outro tipo de representação. Então é esse médico que não veste jaleco, que é barbudo, que não é especialista, que é um médico de família que visita a casa das pessoas, que acha que é importante essa relação com os pacientes, que entende que o ambiente tem a ver com como as pessoas adoecem... E a Laura vem muito também para lembrar esse outro lugar, então ela chega toda de jaleco com o noivo em um carrão, e ele acha um absurdo ela trabalhar lá, então acho que vem muito da nossa tentativa de: “isso, vamos tentar construir um outro tipo de imaginário do que são os profissionais da saúde”, e aí tem a enfermeira, que é uma figura muito importante, tem um agente comunitário... Porque, em geral, nessas séries tradicionais são os médicos, os outros personagens são muito secundários. Eu acho que vem muito disso também, dessa tentativa de um outro imaginário (PETTA, 2022).

Este depoimento de Helena Petta ilustra o debate sobre o grau de redundância e de novidade que a mensagem da série traz. Realizado no capítulo I a partir de Wilden (2001), Eco (1970) também aborda o tema, propondo que a estrutura da mensagem é constituída por uma dialética entre obviedade (ou, nos termos de Wilden, redundância) e novidade (diferença, ou seja, novo significado, informação). É exatamente esta a discussão que leva o polo de produção a discutir elementos que mantenham a série identificada/relacionada com outras séries médicas, mas que ao mesmo tempo, traga novidades estruturantes de seu formato, que identifiquem sua característica de série brasileira.

Tal perspectiva parece ter sido identificada com sucesso pelo integrante da audiência Pedro, que é formando em medicina e pretende atuar justamente na especialidade Medicina de Família e Comunidade.

Pra mim a série *Unidade Básica* mostra a realidade da atenção primária no Brasil. Isso é o que eu mais me apeguei na produção. Lógico que é uma série de entretenimento. Tem a parte de desenvolvimento dos personagens, de relações amorosas e conflituosas entre eles, e isso é o que produz o interesse, o entretenimento. Mas a identificação com a atenção básica foi o que mais me guardou. Eu acho que a série mostra a realidade atenção primária no Brasil. E eu recomendo ela pra qualquer pessoa que queira conhecer, saber o que um médico de família faz (DAHER, 2022).

Já para Bárbara Ravena, moradora de Betim (MG) que também assiste a *Unidade Básica*, a série traz um funcionamento do SUS que não é tão organizado na prática. Ela observa a questão como usuária do sistema e também como integrante da gestão pública municipal.

Parece que as pessoas lá na série são mais responsáveis que as pessoas do meu dia a dia, do cotidiano. Eu sou usuária SUS, tanto na atenção básica quanto no hospital e tal. Não tenho plano de saúde, então sou usuária do SUS. O que você vê na série que você quer viver no posto é a agilidade do

atendimento, que a gente vê que não tem, porque lá é um PSF [Programa de Saúde da Família] que tem praticamente todos os profissionais e a gente vê na realidade do posto de saúde que não tem todos os profissionais, né? A gente aqui está brigando para implementar o PRE, que é um programa de profilaxia para as pessoas que transam sem camisinha. E não tem uma referência dessa. Então, como a gente vê numa série e quando chega na realidade do nosso posto de saúde não tem? E olha que eu moro na região central, não é nem numa área periférica. Aí eu penso “Se aqui, no meu bairro, na área central da cidade, tá desse jeito, imagina as periferias”. E não é falta de cobrar, é falta de profissional. E a série coloca que tem que ter. E eu fico pensando: aqui eu não sei quem faz a busca ativa desses pacientes que não vão, que não estão no posto, “porque que não foram fazer o exame, fazer a coleta?”. Eu não vejo isso frequentemente acontecer nos postos de saúde daqui do município (RAVENA, 2022).

Neste caso há uma produção de mediações de identidade para negar a semelhança da série com experiências concretas vividas pela integrante da audiência. A partir disso, há um processo de reflexão crítica sobre o funcionamento do SUS em seu município. Walmir vai além e descreve elementos cotidianos de uma UBS não representados na série.

Eu tenho uma unidade básica aqui, bem pertinho, uns 400 metros da minha casa. E aí a questão da falta do médico mesmo, do atendimento, o agente de saúde deveria, aqui no nosso caso, estar circulando. O agente de saúde de *Unidade Básica* é solícito, está lá o tempo todo, está trabalhando. Na realidade, o agente de saúde não trabalha. Ele fica lá, se você quiser falar com seu agente de saúde você tem que ir lá na unidade procurar, né? Então eu acho está fugindo um pouquinho. Mas é ficção. E nessa série, tudo dá certo. Tudo se resolve no final e na realidade não é bem assim (PENEDO, 2022).

Ainda que perceba essa diferença entre o que é apresentado na série e a realidade vivida nos postos de saúde, Bárbara considera que *Unidade Básica* apresenta o SUS a leigos, o que considera algo importante: “falei para as pessoas assistirem que era uma série muito bacana, que falava a realidade do SUS. A gente não vê o SUS como um todo, a gente vê o SUS assim: ‘Ah, eu vou no posto não, eu vou no posto tal não tem médico’, mas ali [na série] não. Ali mostra o cotidiano” (RAVENA, 2022). Ou seja, Bárbara legitima o papel conscientizador/formativo da série em relação ao papel do SUS, mesmo que muitas vezes a experiência prática seja diferente daquela representada na série. Há mediações de cidadania/urbanidades neste processo.

Também acredita que, apesar de a série apresentar um posto de saúde mais organizado do que os equipamentos de Atenção Primária em Saúde com que tem contato, não se trata de uma narrativa fantasiosa ou muito distante da realidade. “Pra mim ela [a série] é de ótima qualidade, porque ela coloca o que acontece no dia a dia da galera que tá no posto de saúde.

Ela não tem elementos mirabolantes e fantasiosos, é a realidade do brasileiro mesmo” (RAVENA, 2022). Novamente, mediações de identidade.

Walmir Penedo relata alguns elementos que se parecem com a análise de Bárbara no sentido de que a UBS da ficção é mais organizada que as reais:

Acho que mostra mais ou menos a realidade. São salas pequenas. Apesar que aquela unidade ali é maravilhosa. Não tem um vazamento, tem um PM ali, solícito, que abre o portão, fecha o portão. E apesar de ser baseado em fatos reais, fugiu aí dessa situação. Os pacientes estarem sempre comportados, aguardando o atendimento. Isso aí não condiz com a realidade (PENEDO, 2022).

Apenas disso, de forma geral Walmir avalia que a série faz um retrato verossímil e reforça a presença de elementos da realidade brasileira nos episódios:

Essa série é sobre um posto de saúde pequeno, né? *Unidade Básica* é aquele postinho de saúde que tem na esquina dos bairros atualmente e que faz o atendimento médico das pessoas, o acompanhamento. Aqui no Rio a gente chama de “médicos de família”, que eles lá fazem esse papel do médico da família, mas que faz o atendimento primário ali naquela unidade. Ela mostra muito a questão social da saúde do brasileiro, e algumas situações. Aliás, a série é baseada em fatos reais, né? [...] O dia a dia do médico numa unidade básica. E isso acontece de verdade. Aqui no postinho perto da minha casa isso deve acontecer, só que a gente não tem essa informação. E ali [na série] está passando (PENEDO, 2022).

Ainda que haja muitas avaliações sobre o quanto a série consegue representar a realidade brasileira (ou ao menos um recorte dela), Walmir percebe que o tom da série também é crítico a esta mesma realidade:

São baseadas em fatos reais. Há uma outra cena, outro episódio que me chamou a atenção foi o da leptospirose, que é uma realidade. O cara lá, o que tem o padrão, que tem o dinheiro, mantendo lá a reciclagem sem nenhuma forma de segurança dos trabalhadores. Eu acho que é mais uma crítica: a unidade básica trabalhando. Só nesses dois capítulos que deu pra perceber (pelo menos foi o que eu percebi) que ele é uma crítica ao que vem acontecendo na nossa sociedade (PENEDO, 2022).

Walmir Penedo atua no movimento sindical, de forma que sua atenção em relação a temas como direitos trabalhistas é aguçada. Neste sentido, há também um processo de mediações de identidade entre o integrante da audiência e o personagem que não teve seus direitos garantidos.

Idealizadora da série, Helena Petta reconhece as insuficiências do cotidiano dos equipamentos de saúde pública, mas falou também sobre o incômodo de haver no noticiário e na dramaturgia uma visão sempre muito negativa do SUS.

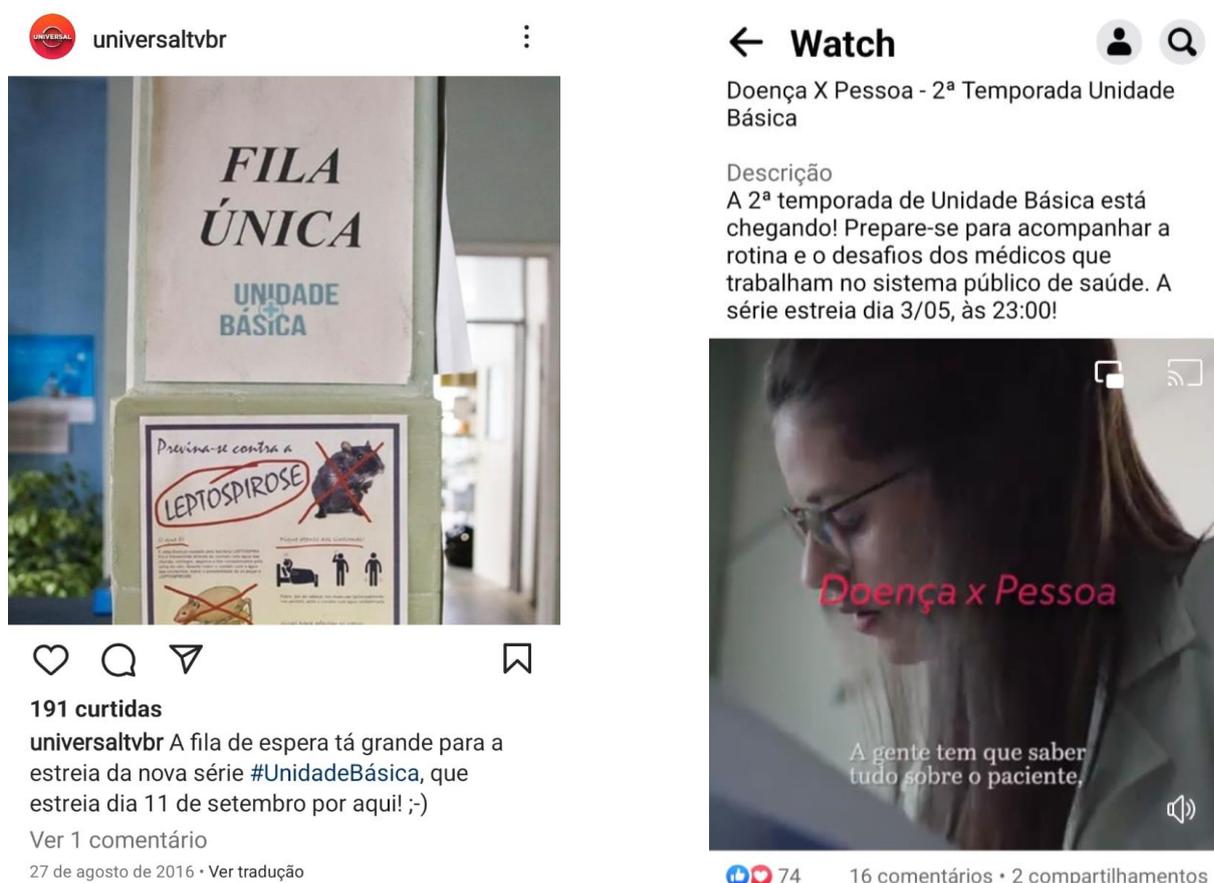
Então essa insatisfação e essa coisa: “poxa estou trabalhando num lugar...”, claro é difícil, tem muita dificuldade, mas é uma coisa muito potente, contribui muito, consegue resolver muitos casos... Eu acho que isso foi o

sentimento principal. Aí, quando eu me aproximo mais da saúde coletiva, vem uma discussão também de modelos de assistência à Saúde. Então, tem o modelo que é mais voltado à doença, à prescrição, aos exames, que é o modelo seguido por alguns países, grandes hospitais; e tem o modelo que fala: “não, você tem que investir na prevenção, você tem que entender o contexto do paciente...”. E aí que surgem os dois personagens principais, que é o conflito Paulo e Laura nos primeiros episódios.

Então eu acho que vem uma discussão mais geral, que é essa coisa do papel do SUS, de como mostrar o SUS, e dentro dos episódios vem uma discussão do campo, né? Por isso eu discuto um pouco na minha tese essa coisa: dentro do campo da saúde coletiva você teve essa produção, que a gente chama de cuidado ampliado em saúde, a medicina centrada na pessoa... Então os episódios tentam discutir isso (PETTA, 2022).

Há uma intenção manifesta de propor uma narrativa a respeito do SUS, a partir de uma ficção que apresenta o funcionamento de uma UBS, na impossibilidade material de apresentar todo o processo de APS. E, considerando a percepção da audiência a respeito do papel do SUS aferida até aqui, foram produzidas mediações de narrativas/relatos neste sentido. Além disso, a atuação dos médicos-heróis junto com outros profissionais de saúde se dá a partir de uma perspectiva própria: “a diferença da nossa série é essa: *House* é sobre doença. A nossa [série] é sobre saúde” (PETTA, 2020, p. 32). Esta fala é repetida de diferentes maneiras por todos os integrantes da produção entrevistados: de que a série é sobre saúde, não sobre doenças. Esta é uma concepção, entretanto, que passou por disputas importantes no polo de produção e foi sendo revista na relação entre polo da produção e audiência. Como foi apresentado até aqui, a audiência em geral considera um ponto forte da série apresentar um atendimento humanizado no SUS, em especial em uma UBS localizada em uma periferia. O conjunto de mediações no próprio polo de produção e a partir da produção e sentidos da audiência foi produzindo mudança na narrativa do canal, como pode ser observado na diferença entre peças de divulgação da primeira e da segunda temporadas.

Figura 12 – Divulgação do *Universal Channel* da primeira e da segunda temporada de *Unidade Básica* (2016 e 2020)



Fonte: Instagram e Facebook do *Universal Channel*

Como pode ser observado, enquanto a divulgação de um dos episódios da primeira temporada se concentra na doença que seria abordada (leptospirose), a divulgação da segunda temporada coloca cento no confronto entre concepções, proposta central da série apresentada desde o projeto piloto (disponível no trabalho de PETTA, 2020). Há outros episódios da primeira temporada que são divulgados de forma parecida, como diabetes ou a desconhecida síndrome de Munchausen. A mudança de estratégia de divulgação é bastante evidente.

Cabe ressaltar que a proposta de ser uma série médica que traz uma visão mais ampliada do cuidado em saúde foi justamente o que atraiu a atenção de uma parcela importante da audiência, como pode ser percebido em diferentes relatos do polo da produção e entre os integrantes da audiência entrevistados, inclusive Pedro Daher.

Unidade Básica que me chamou a atenção. Eu odeio qualquer outro tipo de série. Eu acho que não é representativo. Odeio *Grey's Anatomy* ou qualquer outro tipo de série médica. Por exemplo, odeio *Super*, porque trata a pessoa

como doença. O episódio é o diagnóstico. É o edema pulmonar, é o câncer, é o diagnóstico, é o problema. Às vezes, é um dr. *House*, que é genial no diagnóstico, mas trata a pessoa como um lixo. Tem um episódio, inclusive, que tem uma personagem trans e ele começa a tratar ela no masculino, uns negócios ridículos. E tem muito médico que faz isso, que se identifica: “House é um gênio”. Eu acho isso ridículo. Então não tem outra série médica que não seja *Unidade Básica*. Embora, eu assisti a uns episódios daquela “Sob Pressão” que passou na pandemia, feita pela Globoplay. E eu gostei bastante também. Achei que era representativo, mas não me agradou tanto quanto *Unidade Básica*.

[Entrevistadora: Então, você não é fã do gênero “séries médicas”, né? Você se atraiu de alguma maneira por representar mais a realidade do Brasil...?]

Exatamente. Em especial, *Unidade Básica*. E, principalmente, o que mais me atrai nessa série é, além da realidade, mostrar o conflito das pessoas, não das doenças. A gente não trata doenças, a gente trata pessoas. E isso é um grande problema da medicina. A gente fala da medicina da abordagem extremamente mecanicista contra a medicina biopsicossocial. Então, as séries que representam o lado biopsicossocial são as que costumam me atrair (DAHER, 2022).

As mediações produzidas em relação a este tema de ser uma série que se propõe a representar um recorte da realidade brasileira, identificam as representações de bairros periféricos e do funcionamento da UBS como positivas (ainda que em alguns casos haja uma compreensão de que fora da ficção a realidade é mais dura do que em *Unidade Básica*). Elementos que identificam a cultura brasileira, como becos e ruas, músicas, casas, vestimentas, linguagens e o próprio funcionamento da UBS contribuíram à produção de mediações neste sentido também, que valorizam a verossimilhança da série, sem a percepção manifesta de que este processo se dá a partir da construção de uma “realidade audiovisual” ou “realidade cinematográfica”, como explica a diretora Caroline Fioratti.

Por fim, há uma contradição entre a proposta do canal, de aproximar ao máximo o formato de *Unidade Básica* ao de outras séries médicas na divulgação da primeira temporada, e os sentidos produzidos no contato da série com a audiência que apontam o valor justamente dos elementos de diferença, de novidade que *Unidade Básica* traz, ao trabalhar uma concepção mais ampliada de cuidado em saúde – ou seja, o capital (neste caso, representado pelo canal) é o mediador em última instância, por isso define por um formato mais clássico na primeira temporada, atendendo a uma marca consolidada do *Universal Channel* no mercado, e permite flexibilização do formato na segunda temporada, em atenção a uma demanda de seu próprio público consumidor, ou seja, a audiência da série.

5.2.2.2 Série médica

Em consonância com a compreensão de que a comunicação se constitui de um processo de semiose ilimitada, em que uma unidade cultural pode se tornar significativa de outra e os polos estão em constante interação, conforme apresentado na figura 5 (p. 64), Helena Petta avalia que o diálogo com formatos tradicionais de séries médicas, conhecidos do público, permitiu que a audiência reconhecesse padrões, o que foi um “facilitador na comunicação da outra perspectiva que *Unidade Básica* apresentou, conforme argumentado pelo roteirista da série” (PETTA, 2020, p. 182). Ela ainda acrescenta que a relevância do tema saúde aliada ao formato *série médica* foi um atrativo importante para que o canal manifestasse interesse pela produção: “o histórico de sucessos internacionais e a baixa produção nacional mostraram-se questões-chaves para a realização da série” (PETTA, 2020, p. 182). Na visão dos produtores, *Unidade Básica* se diferencia das demais séries médicas por apresentar outra concepção, como explica Helena Petta (2022):

Eu, depois que fiz o doutorado, uma das coisas que eu continuei pesquisando é um pouco assim: como as imagens vão determinando o nosso entendimento sobre o processo saúde e doença. *House* pra mim é um exemplo típico: ele parte sempre de que existe um lugar do organismo que está com defeito, um câncer ou uma veia ou alguma coisa, e você precisa descobrir o que é. Tirando aquilo, você resolveu. Operando ali, você resolveu. Então é uma concepção sobre saúde e doença, que é como se o nosso organismo fosse uma máquina que você troca uma peça, que você tem que descobrir o defeito da peça. Sendo que a gente hoje tem entendimento que a coisa é muito mais complexa, que você tem a saúde mental, que você tem as questões sociais, que muitas doenças não são localizáveis no seu organismo. Só que eu acho que o audiovisual foi indo por esse caminho [...] você vai ver as séries médicas, tem uma indústria por trás, de imagem, de medicações que bancam coisas e querem que mostre aquele remédio. Evidente que tem alguém patrocinando.

Surgiu uma nova série, que é do mesmo cara do *House*, que é *The Good Doctor*, não sei se você já viu, que é um menino que é autista. Só que, qual é o lance da série também? Ele tem uma visão além do alcance, que ele olha para o paciente e ele vê como que a veia do coração... e ele descobre o diagnóstico. Então na verdade é muito parecido com *House*. E aí o quê que eles fazem durante os episódios: eles jogam essas imagens super avançadas do corpo humano. E é lindo, porque você vê aquele coração batendo... Até tem um texto da daquela Ivana Bentes que é interessante, porque ela vai falar que tem uma bioestética digamos assim, assim como a biopolítica, biopoder, o controle dos corpos, Foucault... Ela vai discutir um pouco isso: como essas produções do *mainstream* vão criando uma estética também do controle dos corpos, tem toda uma discussão lá. Mas eu acho interessante, porque a gente tenta de alguma forma, com um milionésimo do recurso, fazer algo numa outra perspectiva, de entender saúde e doença de um outro lugar, né?

Há mediações de tecnicidades importantes por parte de Helena, idealizadora de *Unidade Básica*, que percebe nas séries médicas estrangeiras mais consagradas a existência de uma estética que contribui para uma concepção do discurso biomédico, com supervalorização dos exames de imagens, diagnósticos, medicações de última geração, desconsiderando o elemento humano no processo de análise clínica, até mesmo para definir diagnósticos.

Em seguida, Helena assinala que as características do formato *série médica* acabaram influenciando o conteúdo, no sentido de dialogar com essas unidades culturais, que já fazem parte do repertório da maior parte da audiência – reforçando o papel definidor do capital (canal) no processo de produção, interferindo inclusive no conteúdo por meio da definição de formatos mais adequados ao mercado. Como consequência, o roteiro fica centralizado nos personagens médicos, mantendo a figura do médico-herói, desenvolve-se um romance entre protagonistas médicos, tendo pouca participação do restante da equipe multiprofissional, e mantém-se um formato próximo do *procedure* ou procedural – formato de programa em que um problema é apresentado, investigado e resolvido dentro do mesmo episódio –, ou seja, a partir da investigação de uma doença. Petta fala sobre o papel do canal nessa definição do formato.

Então, na primeira temporada teve uma coisa assim... eu sempre fui muito defensora de que os outros profissionais aparecessem mais. Eu queria que a Beth fosse mais, eu queria que tivesse outra enfermeira. No primeiro projeto inclusive tinha uma outra enfermeira, porque a Beth era gerente e tinha uma outra que era Bárbara, eu acho. O Malaquias e tal... E eu lembro que teve uma coisa um pouco do canal de: “Não, vamos centrar nos médicos, os personagens principais são os médicos”. Acho que muito porque os fãs de séries médicas querem os casos médicos, então teve um pouco isso. Não é uma coisa direta, mas é: “Poxa vamos concentrar mais aqui, acho que esta personagem está demais” aí cortaram a enfermeira, “vamos tentar priorizar aqui” ... (PETTA, 2022).

Há, portanto, uma contradição de antemão: a ideia compartilhada de que a série deve ser sobre saúde confrontada com um formato tradicional do gênero *série médica*, com o qual *Unidade Básica* se vê obrigada a dialogar, que se pauta pela doença. Tal contradição promoverá diferentes processos de mediação de identidade e narrativas/relatos quando em contato com a audiência: o formato da série concentrado nos médicos como protagonistas, com nível de participação limitado dos personagens que representam a equipe multiprofissional da UBS. As mediações de identidade dizem respeito em especial aos profissionais de saúde que acompanham a série e reclamam maior participação da enfermeira, do agente comunitário de saúde e de outros profissionais não retratados ou que aparecem de maneira muito pontual, como a nutricionista que aparece em um episódio, ou dentista,

profissional sequer mencionado nas duas temporadas. Já as mediações de narrativas passam pela construção de visão acerca da Atenção Primária em Saúde, que para alguns integrantes da audiência é ou deveria ser muito mais integral – algo observado pela própria Helena Petta, conforme já discutido.

Ao discutir o código icônico na análise da mensagem televisiva, Eco (1970, p. 377) define o subcódigo da montagem como uma das categorias, o qual “fornece uma série de sintagmas prefixados. Estabelece regras combinatórias de imagens segundo as regras cinematográficas e televisivas, tanto na ordem do enquadramento, quanto na da seqüência”. Juntando esta informação ao depoimento da diretora Caroline Fioratti, dizendo que os primeiros capítulos são definidores quanto aos caminhos que serão seguidos pela série, percebe-se a importância das decisões sobre inversão de capítulos tomadas no processo de lançamento da série, conforme descrito a seguir.

Uma outra coisa que aconteceu foi que o episódio 1 na verdade virou 3. O episódio 3 é um episódio da menina que a mãe simula doença nela (não sei se você lembra). E, pra gente era um episódio muito interessante, porque a Laura vai propor um caminho dr. *House*, ela quer a biópsia e não sei o quê; o Paulo vai por outro caminho, e no final descobre que nem era uma doença, né? Que era a mãe simulando uma doença. Começava assim a série. O canal achou que como não era uma doença, as pessoas não iam entender muito, que era melhor começar... Então o primeiro episódio era uma paciente que tem diabetes. Ele tentava sempre [esse caminho]: “Poxa, qual é a doença mesmo? Essa aí não tem uma doença”, então esse entendimento de que a discussão da série é sobre o processo, determinantes sociais, eles tentavam meio que... Tanto é que os comerciais (isso é uma coisa que eu queria morrer, porque eu não participei), então, por exemplo, esse episódio da Sofia, a propaganda no canal era assim “Você sabe o que é Granulomatose de Wegener? É uma doença do rim, não sei o quê não sei o quê...” e falava da doença. E o episódio era justamente não discutir isso, ela não tem essa doença. E aí no diabetes “Você sabe o que é diabetes? É uma doença que afeta...”. Eles fizeram umas chamadas que era a doença, e eu queria morrer porque eu falei “E a concepção?”. Mas isso nem passou por mim, entendeu? Isso o canal que fez porque era uma coisa deles. Eles identificaram que, para o público, eles chamariam mais atenção com a doença.

Uma outra coisa que eu lembro era o negócio do slogan que era assim “Dois médicos, duas visões” e aí o canal queria que fosse “Dois médicos, duas visões diferentes, uma missão: salvar vidas”. Eu falava “Gente, não é salvar vidas, porque na UBS não é essa questão de vida ou morte, é uma outra não sei o quê e tal...”. Então, é isso. Eu acho que a tensão (que também é uma das coisas que eu discuto na minha tese), sempre essa tensão desse modelo biomédico, das séries americanas, é o tempo todo na mesa, entendeu? É negociação aqui, negociação ali, mas tá o tempo todo uma tentativa de puxar para lá (PETTA, 2022).

Conforme Helena Petta percebeu, houve conflitos relativos à própria concepção da série que fizeram o canal intervir diretamente na ordem dos episódios, gerando uma demanda para a direção de refazer todo o processo de montagem dos primeiros episódios, uma

alteração significativa na construção da narrativa da série. Assim, há contradições relativas ao entendimento do próprio formato dos episódios, que serão fundamentais no entendimento mais geral da série por parte de quem assiste. O contato dos episódios com a audiência produzirá mediações de tecnicidades neste sentido, que têm origem nos próprios conflitos presentes no processo de produção.

É possível identificar esta contradição na diferença entre o discurso de Helena Petta e o de Paulo Barata sobre a série. O diretor-executivo do *Universal Channel* explica a escolha por um formato que se aproximasse do procedural, argumentando que mesmo assim haveria espaço para aprofundamento dos personagens e debate sobre o tema da saúde pública no Brasil de forma mais ampla.

Unidade Básica chegou para a gente como uma série serializada, mais focada até na relação dos protagonistas, do Dr. Paulo e da Dra. Laura, e isso estava muito presente e aí, nas conversas com o Newton Cannito, a gente sugeriu transformar *Unidade Básica* em série procedural clássica. Uma série que teria um caso de saúde pública a cada episódio (...). Então a gente propôs ao roteirista Newton Cannito que a série se tornasse uma série procedural, com um enredo que se resolve a cada episódio, e teria um arco serializado, que era o arco do relacionamento do Dr. Paulo e da Dra. Laura, e mais um aprofundamento do momento de vida dos outros personagens. E decidimos também que cada episódio trataria de um tema de saúde pública. Então, um episódio seria AIDS, no outro episódio seria o alcoolismo, esquizofrenias, a partir da experiência da Helena Petta, do Marcos Takeda [um dos roteiristas da série] e do Dr. Victor Hugo Valois... A Helena e o Victor são médicos, né? A partir da experiência, da vivência deles em saúde pública, que trouxe-se esses 8 temas que eram o tema da primeira temporada. E a gente então traria casos de saúde pública relevantes no Brasil e esses casos seriam tratados do que a gente chama de “fim fechado”, né, de *closet ended*, que é o procedural.

O procedural, Luana é muito utilizado em série de investigação, séries clássicas como “Lei e Ordem” são estritamente procedurais. Hoje não se produz mais uma série procedural clássica em que o procedimento: crime, investigação, primeira tese de investigação que não funciona, a segunda tese que está errada, e a terceira tese que está correta, julgamento e punição, por exemplo, no caso de uma série jurídica. Hoje esse modelo clássico puramente procedural já não é mais produzido. É raramente produzido. Hoje você tem modelos híbridos, modelos mistos, em que há um elemento procedural na trama, mas que existem elementos serializados que se alongam por toda a temporada, muito a ver com o aprofundamento dos personagens e vida pessoal. A “Lei e Ordem” clássica é procedural, aprofundava muito pouco. A “Lei e Ordem: Special Victims Unit” já tem esse aprofundamento, já debate o comportamento e a vida pessoal dos personagens. Então, *Unidade Básica* tinha esse elemento de relevância social que a gente buscava. O diálogo com a produtora, com os criadores, com a equipe (Helena, Newton, Victor, a própria produtora...) o diálogo foi muito fluido, foi muito eficiente, funcionou muito bem. E trazendo esse elemento procedural para a série, a gente aproxima a série do pacto que a gente tem com o assinante na época, que era um hábito de assistir já a séries procedurais. E a gente já tinha séries procedurais, já tinha uma série médica

procedural como *House*. E, com isso, *Unidade Básica* já se alinhava, digamos, com o nosso perfil de estrutura narrativa (BARATA, 2022).

Para um dos integrantes da audiência entrevistados, houve um amadurecimento da série entre a primeira e a segunda temporada neste sentido, de perceber a potência de tratar mais da relação entre saúde pública e realidade brasileira do que falar sobre doenças em si.

[Na segunda temporada] eles aprofundaram mais os temas e também foram mais pro lado de saúde pública do que pra doenças raras. Eu acho que no começo, na primeira temporada da série, eles ainda trabalhavam algumas doenças raras que às vezes a gente não vê muito na prática, mas que é entretenimento, né? Quem vê, se encanta. E aí na segunda temporada eles trabalharam mais as questões de saúde próprias da atenção primária. Eu até lembro uma outra frase do Paulo que eu guardei: “O diagnóstico raro é pura vaidade médica”. A pessoa não precisa do diagnóstico, ela precisa de cuidados. Muitas vezes a gente provém cuidado melhor não tendo o diagnóstico do que fazendo um exame e ter um diagnóstico raro e que, fazer esse diagnóstico não mudaria o prognóstico de vida da pessoa, né? Então, não beneficiaria ela em nada. Então, como a medicina às vezes é vaidosa. E esses momentos são os que eu mais lembro da série (DAHER, 2022).

Independente da avaliação que se faça sobre a importância de um diagnóstico, há uma percepção de Pedro Daher sobre uma mudança de abordagem entre a primeira e a segunda temporadas. Outras mudanças serão percebidas por outros integrantes da audiência, em geral em relação a temas que foram motivo de conflitos no próprio polo de produção, ou contradições observadas pela audiência e manifestadas via redes, por exemplo.

Com avaliação similar à de Pedro, Bárbara também valoriza as mudanças da série que marcam a segunda temporada: “na primeira temporada passava mais dentro do postinho. E eu acredito que no começo da segunda começou a abordar os problemas sociais que a gente está vivendo. Não foi uma mudança brusca, foi uma mudança leve que não perde a identidade da série, e tem o desenrolar da história e a gente vai vendo até onde vai” (RAVENA, 2022). Esta percepção de que a série passou, na segunda temporada, a abordar temas mais ligados a problemas sociais atuais na sociedade brasileira é compartilhada por outros membros da audiência e explicitada na fala inclusive de integrantes do polo de produção.

Uma primeira temporada mais parecida com formatos tradicionais de séries médicas foi um elemento importante do ponto de vista comercial, como explica o representante do canal, Paulo Barata. Ele avalia que o fato de ser uma série médica contribuiu para a decisão do canal em abraçar o projeto de *Unidade Básica* e explica como foi feita a avaliação do canal, considerando o público que já atingia e seus hábitos de consumo televisivo.

House marcou muito a identidade do canal. Então quando o projeto *Unidade Básica* chega pra a gente com relevância social, com o diálogo produtivo com os criadores, sendo uma série médica, com um elenco bacana, sólido,

com uma produtora super respeitável, super confiável (a Gullane) ... Então essa foi uma decisão muito fácil, comparada com outros projetos em que a gente tem um pouco mais de dúvida. Esse foi um projeto que chegou para a gente com muita segurança (BARATA, 2022).

Quando você cria um canal linear na estrutura da TV por assinatura (o *streaming* está mudando tudo isso, né?), mas na estrutura da TV por assinatura você criava uma formação que era um hábito, você tinha o seu público ali tinha, um conceito de grade, tinha um conceito que hoje não existe no *streaming*, chamado *point make view*, que era hora de assistir. E quando você cria esse hábito, você cria um posicionamento do canal, toda a programação que é veiculada tem de alguma forma que dialogar com esse posicionamento. E esse diálogo pode ser mais purista: “Só exibio programas de moda, só exibio programas de cozinha, eu tenho um corte etário: só exibio programas para crianças de 8 a 12 anos” ou ele pode ser um diálogo um pouco mais flexível. *Unidade Básica* é uma série médica com elementos de investigação. O episódio era sempre aberto com a apresentação do caso e aí você já coloca um enigma ali para o assinante. Isso que a gente chama de “organicidade” (não é a palavra melhor para isso), mas essa organicidade é o comportamento do portfólio de programas numa grade como um elemento único que permitiria que uma pessoa que tenha afinidade com essa programação passe 5, 6 horas assistindo (BARATA, 2022).

O formato dos episódios, ou seja, seu desenho narrativo, apresenta-se como elemento fundamental ao canal e foi estabelecido um guia para a criação de roteiros, como explica Paulo Barata (2022):

Você cria uma estrutura narrativa, um desenho narrativo, e todos os episódios seguem aquele desenho narrativo. Então na abertura você apresenta o caso, né? E aí, tem 2 ou 3 teses para explicar aquele caso, aquele caso é solucionado e há um encaminhamento. Ele pode ser solucionado e não necessariamente a pessoa se cura (...). É sempre: apresenta-se um caso, criam-se 2 ou 3 teses que expliquem aquela situação e você tem uma tese vencedora, uma tese que é apresentada como a correta, que prevalece. E tudo isso, nesse meio tempo, encontra-se tempo de tela, espaço para algum grau de aprofundamento das relações dos personagens da série e suas relações familiares, ou da relação entre eles. Então havia disputa de poder no posto de saúde, o doutor Paulo tem um filho gay e tinha problemas com isso... Uma coisa muito interessante que os roteiristas conceberam e que ficou muito interessante na série foi trazer casos médicos nos familiares dos personagens. Então tem um episódio que a mãe do Malaquias fica doente. E aí a gente consegue discutir o caso, discutir a questão de saúde pública e aumentar o tempo de tela para o aprofundamento do relacionamento dos personagens e das relações familiares. Mas todos esses critérios, Luana, precisam dialogar, são estruturas narrativas, são escolhas narrativas que dialogam com os filtros de programação que sustentam o posicionamento do canal.

Ou seja, enquanto empresa capitalista, o canal precisa garantir que o produto veiculado em sua grade atenda ao posicionamento do canal no mercado. Cabe ressaltar, ainda, que mesmo uma presença maior de personagens como Beth e Malaquias foram demandados pela audiência (público consumidor do canal), em comentários nas redes sociais e outras

interações com o polo de produção, além de haver visões conflituosas dentro do próprio polo de produção a este respeito também. Este episódio em que a mãe do Malaquias é a paciente já é da segunda temporada (Episódio 3, “Irene”), ou seja, já faz parte das mudanças operadas na série a partir das mediações produzidas com a exibição da primeira temporada.

Entretanto, ainda que tenha se adequado a série a um formato mais tradicional, procedural, para o produtor Caio Gullane, *Unidade Básica* tinha uma originalidade por ser “naturalista”. Esta percepção de que a série apresenta o cotidiano de um posto de saúde de forma muito aproximada do funcionamento real, com verossimilhança, conforme já debatido no tópico anterior, é uma percepção compartilhada pelos integrantes da audiência entrevistados. De acordo com o produtor,

a série teria uma “originalidade de abordagem” comparada a outras séries médicas, pois há menos “dramatização e mais dramaturgia” ao tratar o tema: “a nossa série é mais naturalista. Ela coloca o mundo mais como ele é. Os problemas como eles são. É um estilo que tem gente que gosta e tem gente que não gosta. Um estilo mais contemporâneo” (PETTA, 2020, p. 43).

A visão de uma série naturalista busca atender ao objetivo de mostrar a realidade brasileira, ou ao menos uma parte importante dela. Neste sentido, para os integrantes da audiência entrevistados, a missão parece ter sido cumprida. Parte do público da série, Bárbara Ravena valoriza o fato de a série mostrar a relação da equipe do posto de saúde com a comunidade e recupera em seu repertório uma unidade cultural para comparar com *Unidade Básica*, que é uma outra série médica nacional, intitulada *Sob Pressão*.

Sob Pressão conta a vida do cotidiano do hospital, naquele ambiente hospitalar. E *Unidade Básica* desenvolve também os personagens da comunidade, as pessoas que frequentam o posto de saúde. Então cada personagem daquele tem a sua história. Quando a polícia chegou para desocupar uma ocupação também, o médico foi lá colaborar com os moradores, aí envolveu toda a comunidade com o posto de saúde. Então, a diferença é que a *Sob Pressão* se passa dentro do hospital e *Unidade Básica* consegue envolver mais conteúdo com os personagens secundários da série. Eu gostei muito. É uma série brasileira que conta o dia a dia de uma unidade básica de saúde, de um posto de saúde de uma comunidade e conta o dia a dia dessa comunidade. Como as pessoas são diagnosticadas previamente, para onde as pessoas são encaminhadas, o que acontece naquele posto de saúde. É uma série médica, mas não é igual a *House*. É uma série médica, assim, que conta a realidade do nosso país (RAVENA, 2022).

Novamente, o episódio citado para ilustrar o argumento apresentado é da segunda temporada (“Nelson”, primeiro episódio). Isso é importante, porque a própria Bárbara já havia expressado que na primeira temporada os atendimentos eram realizados com mais frequência dentro do posto de saúde, sendo que na segunda temporada percebeu que a equipe circula mais, vive mais a comunidade e trata de questões sociais mais complexas. Independente se de

fato os médicos atuavam mais dentro da UBS na primeira temporada ou não, essa percepção permanece válida à medida que se avaliam os temas tratados em cada episódio, pois é evidente a abordagem de temas sociais mais candentes, menos óbvios em uma série médica e pouco prováveis em um formato procedural mais tradicional. Esta comparação entre os temas está disponível no último tópico desta análise.

De acordo com o formando em medicina Pedro, a série lhe chama atenção por guardar muita verossimilhança com a atuação de um médico de saúde de família e por tratar mais sobre a relação desses médicos com a comunidade, por falar mais sobre o cuidado humanizado do que sobre doenças.

Da mesma forma que o cardiologista está apto para ser o especialista do coração, o médico de família e comunidade é especialista da atenção primária. Ele não é um médico generalista, é um médico especialista, e eu gostaria que esse conceito fosse mais trabalhado. Mas o quanto eu me identifico com aquelas histórias, a maneira de lidar com os pacientes e ver que as pessoas não são as próprias doenças, e que muitas vezes (o que eu acho bonito na série e na vida real) a gente não cura, a gente não tem a solução, mas a forma de lidar, de comunicar, a gente faz muito mais do que imagina. Até um professor que é referência pra mim aqui da faculdade, eu conversei com ele essa semana, eu liguei pra ele porque ele se mudou e vai ficar um ano na Europa acompanhando a esposa dele que está fazendo doutorado lá, e ele falou isso: “Pedro, estou muito feliz que você vai continuar na medicina de família, porque a medicina de família pra mim (palavras dele) a gente acha que faz pouco, que não resolve nada, mas a gente tem um *feedback* tão bom, que a gente vê que não fez nada e fez tudo. Coisas que as outras especialidades não suprem”. Então, eu acho que seria isso: tratar pessoas como pessoas e não como doenças (DAHER, 2022).

Tal percepção reforça as concepções defendidas por Helena Petta, Caroline Fioratti e expressa até mesmo pela produtora Gullane, que entram em contradição com as definições de formato estabelecidas pelo canal na primeira temporada. Ou seja, há conflitos dentro do polo de produção relativos ao formato defendido pela parcela mais criativa deste polo (diretora, idealizadora do projeto, até mesmo a produtora) e o formato definido pelo canal para atender ao seu posicionamento de mercado. A definição em última instância será sempre do capital (canal), o que não significa que não haja negociações nesse processo – há, mas são assimétricas.

Há também conflitos relativos aos diferentes sentidos produzidos pelos integrantes do polo de produção a respeito da Saúde Pública no Brasil ou do lugar da mulher na sociedade, que resultam em mediações entre o repertório de cada um desses agentes e o repertório cultural geral da sociedade brasileira. O debate entre concepções, entretanto, não anula nenhuma das posições existentes no polo de produção, tanto que é possível perceber a disputa entre concepções de saúde desde a primeira temporada, a presença do cuidado ampliado,

sobretudo nas ações do dr. Paulo, da enfermeira Beth e do Agente Comunitário Malaquias. De forma que a própria concepção dos episódios passou por alterações após uma série de mediações produzidas na relação entre os polos, considerando os conflitos existentes entre os agentes do polo da audiência e as repostas do público - produções de sentido que levaram parcelas da audiência a se manifestar nas redes sociais, nas *lives* e mesmo considerando os episódios que tiveram mais audiência ou em que houve queda, índices minuciosamente acompanhados pelo canal (capital) –, sendo o repertório cultural da sociedade brasileira um referente neste processo.

Apesar da verossimilhança descrita por Pedro, o entrevistado considera uma falha não destacar que o atendimento no posto é feito por médicos especialistas em Medicina de Família e Comunidade. Ele também observa que o formato limita o aprofundamento dos temas.

Alguns detalhes que eu já me atentei é que às vezes alguns temas não são aprofundados. Eu acho que é próprio do tamanho do episódio, ou porque fica muito na perspectiva do médico, do conflito interno do médico. Mas não são trabalhados certos conceitos, como a própria questão de não identificar a palavra, o termo “medicina de família e comunidade” na série. Eu acho que esses detalhes são as coisas que me incomodam um pouco. O que eu destacaria de forma pontual seria isso: não mostrar o médico do posto como médico de família e comunidade (DAHER, 2022).

Ainda que haja esses elementos de verossimilhança e baseada em casos reais, trata-se de uma série ficcional, por isso precisa ser feita, nas palavras de Caio Gullane, “como peça de entretenimento, ou como obra de arte, como você preferir chamar” (PETTA, 2020, p. 45). Em seguida, o produtor ressalta que a peça audiovisual precisa ser atraente para a audiência, “sexy”. Débora Ivanov (2022), também produtora da Gullane, tem opinião semelhante:

apesar de ter esse pano de fundo que é mais de postura, de política filosófica, a gente sabe que as séries médicas (e as outras) têm que ter sua construção focada no entretenimento, atrair pelos personagens, pelos temas abordados em cada capítulo, enfim, ela tem que ser, acima de tudo, entretenimento. Se não, ela não acontece, né?

Desta forma, as funções emotiva e estética da mensagem, conforme Eco (1970), são elementos fundamentais. Esta intenção parece ter tido êxito em sua implementação, ao menos na visão de Bárbara Ravena. Perguntada sobre a principal mensagem da série, ela avalia:

A prevenção das doenças. Porque você vai ali na atenção primária, cria um vínculo familiar querendo ou não com os funcionários, porque é um posto de bairro. Você se sente mais acolhido, mais protegido. Eu acredito que seja isso o que prende o telespectador. E não fica aquela coisa maçante, vai desenvolvendo a história, cada dia foca um personagem, cada dia foca num problema social. Por isso eu acho que essa série prende e por isso eu acho que tem que ser passada em TV aberta (RAVENA, 2022).

A preocupação estética debatida no ponto anterior atende a um elemento de diferenciação da série médica brasileira em relação ao gênero, na opinião de Caroline Fioratti (2022), que seria justamente o melodrama.

Ao contrário de outros procedurais que você estabelece pouco contato com os personagens, aqui a gente tem um misto, chama de uma série mista, que é o procedural com o serializado, com *character driven*. Então você tem o procedural, que é o caso do dia, são aqueles personagens que só vão participar naquele dia, e o *character driven*, que são aqueles personagens que você vai se ligar a eles e vai torcer por eles, que é o Dr. Paulo, a Dra. Laura, o Malaquias enfim... Então a gente queria dar muito características e de fato dar personalidades para esses personagens fixos que sabemos que o público gosta de seguir. Que é um público, inclusive, que é muito próximo do da novela, é o aspecto da série que é mais melodrama.

Ocorre que mesmo as séries chamadas *procedurais* costumam trazer a trama de personagens que representam o núcleo principal e elas também dialogam bastante com o melodrama, trazendo histórias de romances, conflitos de famílias, dramas como o adoecimento ou acidente com algum personagem etc. É o caso de *House* – muitas vezes citada por integrantes da produção de *Unidade Básica* como o exemplo clássico de série médica procedimental –, ou mesmo *Emergency Room*, que no Brasil foi traduzido para *Plantão Médico*, a já clássica *Grey's Anatomy*, ou as mais contemporâneas, como *The Good Doctor* e *Chicago Med*. Conforme Paulo Barata argumentou, não se produzem mais séries procedurais “puras”, tem sido uma tendência incluir aprofundamento de personagens mesmo quando o formato tem por base um caso por episódio.

Assim, é possível admitir o argumento de que, no caso brasileiro, há uma aproximação maior com o gênero novela ou algum outro elemento que diferencie o melodrama latino ou mais especificamente o brasileiro, assim como é evidente o êxito em discutir questões relacionadas à realidade brasileira ao longo dos capítulos, mas não é exatamente a existência de melodrama que diferencia a série *Unidade Básica* de outras séries médicas.

É verdade, entretanto, que há uma inversão do que é o principal na série. Se em *House* o principal é o mistério de cada episódio – no caso, o diagnóstico – e a relação entre os personagens é assessória e pode ser acompanhada ou não, no caso de *Unidade Básica* ocorre o contrário, como explica a diretora Caroline Fioratti (2022):

O procedural, que é o procedural mais puro, os protagonistas não importam, o aqueles que investigam, eles não têm uma importância, você só quer saber o caso. Inclusive você pode ver em qualquer ordem, que o é o caso que importa. Aqui não pode ser o caso porque o personagem é o principal.

A respeito da percepção do público sobre o fato de ser uma ficção seriada brasileira, Roberta avalia que há muito preconceito em relação a filmes e séries nacionais e considera que a qualidade das produções avançou muito em período recente.

Como eu falei, eu já vi de tudo, né? Então, o primeiro filme nacional que eu achei incrível foi *A Marvada Carne*, que muita gente nunca viu. Sei lá, da década de 80, 90... É um filme bem antigo com a Fernanda Torres. Eu não sei, eu acho que o que mais marca, sim, é a questão do financiamento e da tecnologia. Não tem mais, mas tinha muito... É filme nacional? Então vai ter putaria, vai ter palavrão, não vai ter um enredo muito legal e vai ter uma qualidade ruim de imagem, coisas assim. Isso é um preconceito que eu trago das coisas que eu vivi. Mas, por exemplo, depois dessa série, houve uma outra que é 3%, que eu conheço pouquíssimas pessoas que já viram, que é uma série que eu acho incrível assim. A maneira como eles foram construindo e tudo o que está por trás também dessa questão de ter os 3% dos escolhidos para viver num lugar melhor. Então, hoje eu acho que a gente tem uma inteligência da criatividade que é bem típica, dos países em desenvolvimento. E uma inteligência de vida, de vivência mesmo, que não deixam nada a desejar. Pior, ainda retratam a vida como ela é. [...]

A gente tem esse preconceito: “Produção nacional?” Aí a gente já vai olhar com uma expectativa, porque eu falo muito assim. Na saúde, a gente trabalha com satisfação do usuário e uma menina da engenharia que eu orientei o TCC virou minha cabeça quando ela disse: “a gente não pode trabalhar com satisfação, a gente tem que trabalhar com qualidade percebida”. Porque a satisfação depende da expectativa. Louco, né? Virou minha cabeça essa menina. Hoje ela está fazendo doutorado, tá indo lá para Portugal, querida. E sempre isso me marcou, né? Então, assim, a série é boa? Depende da minha expectativa, né? Então, se você tem na cabeça um *Grey's Anatomy* ou *ER*, sei lá, outras séries também *Chicago PD*, eu tenho aquela coisa daquela dinâmica de uma coisa que é quase uma aventura, a série. E essa não é uma aventura, não. Ela traz a vida real, dentro das coisas que precisam ser trabalhadas ali. Então talvez tenha isso, sabe? As pessoas não querem assistir à realidade, as pessoas querem se alienar assistindo uma série (REIS, 2022).

Esta percepção dialoga, mais uma vez com a ideia de que mediações de tempo são produzidas a partir desta percepção sobre o processo de evolução das produções nacionais.

5.2.2.3 Discurso biomédico *versus* cuidado em saúde

Uma outra contradição, essa presente no debate sobre saúde pública no país, aparece na série, desta vez por decisão dos produtores. Desde a pesquisa para produção do roteiro até a definição de personagens, um dos motes da série *Unidade Básica* é a polarização entre o discurso biomédico e uma abordagem mais ampliada do processo saúde-doença-cuidado, expressa de forma mais central nas divergências entre as concepções da prática da medicina entre os protagonistas, dr. Paulo e dra. Laura, mas também entre as concepções de gestão da enfermeira Beth, que gerencia a UBS na primeira temporada, e a gerente Cilene, personagem

que aparece na segunda temporada. A questão aparecerá, ainda, nas falas de outros personagens, como da estagiária Samara ou do namorado de Laura da primeira temporada, por exemplo, e no próprio conteúdo das histórias.

Eu acho que uma coisa importante também é uma discussão sobre algo que a gente chama de “determinantes sociais” do processo saúde e doença, que é você entender que o adoecimento está muito ligado às condições sociais das pessoas. Tanto condições de moradia, então tem episódio que vai discutir a ocupação ou não ter saneamento básico, e isso interferindo diretamente na saúde das pessoas; quanto condições emocionais: uma senhora que está luto e não quer fazer o tratamento, ou a religião que diz que ele está curado do HIV... Então, como é que essas questões sociais interferem diretamente em como as pessoas adoecem ou em como as pessoas se tratam. Porque tem uma concepção na medicina que não é essa, que acha que doença é biológica, tá dentro do corpo e não tem nada a ver com o resto. Então tem uma disputa de concepções dentro da medicina e a gente tentou trabalhar dentro dos episódios essa concepção mais social da doença (PETTA, 2022).

Esta polarização contrapõe uma visão mais humanizada do cuidado em saúde a uma perspectiva mais tecnicista, centrada em números de atendimentos ou na frieza das baterias de exames para a produção de diagnósticos. De acordo com Petta (2020, p. 87), comentando uma fala da diretora Caroline Fioratti: “concentramos esforço para encontrar a melhor forma de mostrar o lado humano das relações e sentimentos daqueles personagens (médicos, profissionais da saúde, pacientes). A partir daí, criamos uma linguagem específica para a série”. Efetivamente há uma série de recursos com base em códigos icônicos, linguísticos e sonoros – e seus respectivos subcódigos – que são usados para reforçar elementos desta contradição proposta pelo polo de produção como temática da série, conforme exposto no quadro 3 (p. 242).

Além do conteúdo do roteiro, das histórias, a estética construída do ambiente e dos personagens também expressa os temas listados, inclusive o debate entre diferentes concepções de saúde.

eu entrevistei a Carol também, não sei se ela falou pra você. Mas pra mim ela falou uma coisa assim “Quando você fecha os olhos, você lembra o que é a série *Unidade Básica*”. E isso é uma identidade visual, então as cores são pensadas, não é qualquer cor que está lá, tem uma paleta, tem alguém pensando num figurino específico... O figurino teve uma coisa de tipo “Como que seria a Laura? Mais arrumadinha, o jaleco bordado...” Eu fui meio que dando sugestões “Ela se veste mais social... E o Paulo? Ah, o Paulo não usa jaleco...”. Então eu participei um pouco de dar opiniões assim. É, o Paulo não vai usar jaleco, o Paulo deixa a barba crescer... porque é meio que um tipo de médico de família que existe. Então eu fui ajudando o pessoal do figurino (PETTA, 2022).

Ou seja, enquanto o dr. Paulo, representante principal da concepção que privilegia o tratamento humanizado, é um profissional que não usa jaleco, usa barba, mistura-se às

peças da comunidade, estabelecendo vários códigos icônicos que o aproximam de um herói de perfil mais idealista, a dra. Laura chega com uma vestimenta mais clássica, sempre com o jaleco impecável, com maquiagem leve, mora em um apartamento nobre, chega de carro para trabalhar etc. Os códigos icônicos aqui estabelecem uma diferenciação de classe que marca profundamente a estrutura social brasileira. Ele usa de sintagmas estilísticos como ironia, por vezes deboche e outras conotações emotivas em seu modo de falar, enquanto ela prioriza jargões especializados e uma fala mais formal. As concepções estão impressas, portanto, nos códigos icônicos e linguísticos que constituem os personagens, em sua forma de se comunicar, de se portar, de se vestir etc.

A produtora Débora Ivanov vai além, afirmando que a intenção da série, a partir desta polarização, é trabalhar o tema das políticas públicas de saúde no Brasil.

A proposta da série é a gente mergulhar no dia a dia do desafio dos médicos numa unidade básica de saúde. Isto é, num bairro popular, com pouca infraestrutura, como é o funcionamento de uma unidade básica, que é completamente diferente de um hospital grande. Existe um trabalho que é um agente comunitário que visita as famílias, que tenham uma atenção especial no monitoramento das famílias, enfim. E eu acho que de fundo a discussão entre linhas médicas, né? Uma linha mais humanista e uma linha mais técnica. Mas enfim, basicamente discutir a os projetos de política pública para a Saúde. O pano de fundo é esse (IVANOV, 2022).

Na visão de Bárbara Ravena, a série consegue apresentar uma perspectiva de saúde humanizada, reforçando a importância do cuidado e sendo um instrumento de informação e aprendizado a respeito.

mesmo eu sendo estudante da área da saúde, eu fiz um estágio no posto que foi só uma semana, então eu não vi tudo. Mas como eu também sou frequentadora do SUS, a série trouxe essa visão de humanização do atendimento, eu era uma coisa que a gente não tinha, era uma coisa muito mecanizada. E a série mostrou a humanização de todos os atendimentos. Todos os atendimentos que a série mostra são humanizados, são bem assistidos, são explicados, os casos são discutidos com a equipe médica, então minha visão mudou demais. A possibilidade de a gente ser mais humano nos atendimentos, não só nos postos, mas nas redes de saúde inteiras. Porque a pessoa não gosta de ir ao médico porque ela gosta de estar lá. Ela está lá porque precisa de um atendimento, um cuidado, uma orientação. Então a gente precisa humanizar a rede. Não adianta fazer curso de capacitação. As pessoas precisam saber que ela está atendendo outra pessoa que está com uma demanda de doença que, às vezes, não consegue se expressar. A gente tem muito disso nos interiores. A pessoa fala “O que você tem?” e a pessoa responde “Ah, tô com água na barriga” e aí você tem que saber o que “água na barriga” significa. E se você não souber o que a pessoa está falando, você não vai conseguir tratar ela. A pessoa fala “Tô com uma dor de cabeça aqui”, aí você tem que ver se é enxaqueca, sinusite, AVC. Você precisa ter essa humanização e essa sensibilidade pra você tratar doença dessa pessoa (RAVENA, 2022).

Novamente, a percepção da audiência reforça a produção de mediações de narrativas/relatos, à medida que formam uma referência a respeito do funcionamento do SUS no nível da Atenção Primária em Saúde.

Feita a análise sobre o fato de *Unidade Básica* pertencer ao gênero *série médica*, há uma série de contradições que se apresentam, sendo a primeira delas em relação ao formato, sendo presente uma disputa entre formatá-lo de uma maneira mais clássica procedural e uma outra vertente, que busca valorizar mais o trabalho em equipe para além dos médicos-heróis. Neste aspecto, integrantes da audiência perceberam algumas mudanças entre a primeira e a segunda temporadas da série, quando o papel de Beth e de Malaquias passa a ser mais valorizado e aumenta o número de personagens, à medida que passam a ser dois estagiários ao invés de apenas um e ainda há a inclusão de outra nova personagem, a gerente Cilene. Destaque-se, ainda, que o aspecto de melodrama presente no roteiro é valorizado pela audiência entrevistada. Outra alteração percebida pela audiência foi em relação aos temas tratados, que eram mais focados em casos específicos na primeira temporada e passaram a abordar temas sociais complexos na segunda.

5.2.2.4 Lugar das mulheres

Uma outra contradição identificada surge na própria composição da equipe e parte de questões sociais mais profundas. Trata-se do lugar das mulheres, tanto na produção, quanto na trama. Quem relata com mais vigor esta questão é a diretora Caroline Fioratti:

Foi um processo um pouco difícil, no aspecto que era uma época em que as mulheres tinham menos voz ativa. Eu sofri muito preconceito no início, de outras partes da produção duvidar da minha capacidade. Eu tive que batalhar muito para falar: “Olha, eu mereço estar nesse espaço, eu tenho a capacidade técnica para estar nesse espaço, e criativa, artística”. Mas o Carlos, ele me bancou muito; falou: “Não, a Carol é minha parceira há muito tempo, ela vai dirigir comigo, quero o olhar dela, quero um olhar feminino”. Chegou um ponto em que até houve uma discussão, que eu não sabia, mas que chegou nos meus ouvidos, de que falaram: “não queremos uma diretora mulher”, e aí o Carlos falou: “desculpa, se vocês tirarem a Carol eu saio também”, porque... como assim não queremos uma diretora mulher? E é algo que eu briguei muito – a Ana sabe, a Helena sabe –, para que as personagens mulheres não ficassem caricatas; porque na primeira temporada (eu acho que você pode até perceber) a gente suavizou muito na direção, mas as mulheres acabam sendo aquelas que têm que aprender com os homens, aquelas que são a causa do problema dos homens, os problemas físicos e emocionais dos homens. Isso me incomodava demais e isso é uma coisa que eu levantava muito na participação da sala de roteiro e tal (FIORATTI, 2022).

Caroline Fioratti, diretora-assistente de Carlos Cortez na primeira temporada de *Unidade Básica*, relata que um dos roteiristas contrapôs uma argumentação dela dizendo que se tratava da “visão do roteirista” sobre a personagem. Ela retrucou, acusando que se tratava de uma visão machista e afirmou que estes embates ocorriam, mas eram difíceis, pois considera que em 2015 havia menos discussão sobre o tema. Ela acredita que a partir do movimento *Me Too*²⁶ a questão feminista ganhou mais espaço junto à indústria audiovisual. Ela explica como os embates nos bastidores vieram a refletir também no conteúdo, considerando que houve também um avanço no contexto social geral, em sua avaliação:

Eu me lembro que eu, Helena e Ana, na segunda temporada, tivemos muito cuidado para falar do aborto. Não teve nem discussão, quando estávamos dividindo os episódios, que eu faria os últimos dois que é sobre aborto e sobre violência doméstica, por uma questão de lugar de fala. A gente fez muita pesquisa, eu mudei muita coisa em cima da conversa que eu tinha com colegas colaboradoras minhas que trabalham com violência doméstica e tudo mais. Porque ainda assim vinham roteiros... porque a sala de roteiro que coloca a mão na massa era só de homens ainda. E sorte que a produtora já tinha me dado o aval para mexer no que eu achasse que ideologicamente não estava bom, assim como para Helena e para Ana. E a gente foi lá e falou: “Isso daqui não se faz, isso daqui não se fala, isso daqui está retratando a mulher dessa forma”... e então a gente pôde trabalhar nesse lugar. A própria Ana, a personagem da Ana, a dra. Laura... eu falei: “chega dela ter que aprender com o doutor Paulo”, na própria preparação de elenco eu falei: “Eu vou trazer uma mulher para fazer a preparação, não mais um homem”. Apesar de eu adorar o trabalho do preparador da primeira temporada, eu falei: “vou trazer uma mulher porque eu acho que uma mulher vai te empoderar mais, porque você precisa ser empoderada como atriz para você estar empoderada como personagem. Você precisa descobrir o empoderamento da doutora Laura, que já vem com um conceito que a gente não pode mudar, mas que precisa se transformar numa segunda, porque era um conceito criado por homens” (apesar da gente estar lá brigando, foi um conceito de alguém que tinha que aprender), e aí a gente fez esse trabalho na segunda. Por isso que eu tenho muito orgulho dessa evolução das 2 temporadas, da gente ter lutado na primeira e ter amenizado muito, porque quando eu recebi os roteiros eu quase caí para trás com [algumas] coisas (FIORATTI, 2022).

Conforme a própria diretora relata, houve embates dentro do próprio polo de produção para que fossem feitas mudanças quanto ao lugar das mulheres na série, mas também houve uma mudança de contexto, com o avanço de pautas relacionadas ao combate ao machismo, à LGBTfobia, ao racismo, entre outras pautas políticas que vêm ganhando cada vez mais espaço político e social nos últimos anos – ainda que haja uma reação forte a este processo, como o crescimento de forças fascistas em diversos países, inclusive no Brasil, na última década. Isso

²⁶ Movimento contra assédio e agressão sexual que começou a se espalhar viralmente em outubro de 2017, como uma hashtag nas mídias sociais, na tentativa de demonstrar a prevalência generalizada de agressão sexual e assédio contra mulheres, especialmente no local de trabalho. Este movimento levou às acusações de abuso sexual contra Harvey Weinstein.

também tem relação com mediações produzidas no contato da audiência com os episódios, pois transformações no contexto, nos entendimentos de uma sociedade, impactam a produção de sentidos dos sujeitos. Assim, há entre integrantes da audiência uma percepção de que os personagens reforçam o "papel de gênero", ou seja, a divisão sexual de trabalho na sociedade, bem como características entendidas como "masculina" ou "feminina" nos traços de personalidade:

Eu acho que existe, sim, uma diferença de gênero, que até uma construção social do gênero na sociedade. Se você vai seguir o gênero masculino ou feminino, você vai seguir estereótipos. Por exemplo, são marcantes algumas atitudes do Paulo como sendo uma pessoa que às vezes está com um problema, se cala, se fecha e cai na bebida. Enquanto a Laura é uma pessoa mais acolhedora, mais sentimental. Às vezes acaba expressando mais seus sentimentos, chora mais. Ele paga mais de durão. Acho que essa dicotomia é representada e é o que a gente vê na realidade mesmo. Mas eu acho que existe, sim, uma diferença nos papéis de gênero que é demonstrado na série. O fato de as enfermeiras serem mulheres, eu acho bacana ter isso: os agentes de saúde são homens e mulheres, mas as enfermeiras serem mulheres. É muito bacana mostrar a Beth, enfermeira, como a chefe da unidade também. Muita gente não sabe que enfermeiro pode ser chefe do médico e isso eu acho muito bacana ser representado (DAHER, 2022).

Há um conjunto de mediações de sensorialidades, de identidades, de cidadanias/urbanidades e de narrativas/relatos presentes nessas compreensões sobre o lugar da mulher na série *Unidade Básica*. Esse debate permanente e mesmo os conflitos enfrentados no polo de produção foram importantes para que o resultado final fosse de uma representação mais equilibrada, sobretudo no desenvolvimento da primeira para a segunda temporada:

Ela [a série] coloca as mulheres como mulheres fortes. Acho que a Cilene e a Laura são mulheres fortes; na fala popular, se igualando aos homens. Porque como eu falei, no começo o Paulo era um pouco arrogante. Então ficava aquele ar de superior, porque ele estava há mais tempo no posto de saúde. Então quando a Laura chega, ela se iguala nessa questão, e os dois começam a se completar. Ele fica menos arrogante, ela conversa com ele, ele fala com ela pra ela ficar um pouco mais esperta, porque ela vê tudo com bons olhos e ele já vê tudo com maus olhos, então os dois se completam. Então, o papel do homem e da mulher nessa questão dos protagonistas, eu acho que ficou bem equilibrado (RAVENA, 2022).

Algumas diferenças ou mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporada da série, apontadas por Caroline Fioratti, também dizem respeito a este avanço no debate sobre questões relacionadas sobretudo ao machismo.

Eu acho que o principal é a questão ideológica, quando eu falo dessa questão de feminismo, racismo, homofobia... é a gente ter um olhar mais cuidadoso para todas essas questões que evoluíram nesses anos que se passaram. Então poder falar de transfobia de uma forma mais delicada, trazer uma atriz trans pra fazer... claro, ainda tiveram erros, talvez a gente deveria ter trazido com uma diretora, uma roteirista trans pra escrever. Mas por questões de custos,

de correria de fazer, não deu. Mas trouxemos uma super atriz trans para fazer.

A questão de falar da violência doméstica, falar do aborto... então os temas se tornaram mais urgentes e potentes nesse lugar. Coisas que fazem parte da saúde, mas fazem parte dessa saúde que se liga não só no físico mas também nesse psicológico, emocional. E como a sociedade foi representada de uma forma mais delicada, mais fiel nesse sentido. Essa diversidade representada de uma forma mais presente e potente. Eu diria isso: acho que essa foi a principal mudança, que foi esse momento que o mundo mudou, que nós mulheres envolvidas podemos falar “agora vocês vão ouvir a gente, agora vocês vão escutar”. Eu acho que foi essa conquista de falar para o homem branco hétero “vocês não podem falar sempre de todos os assuntos sem escutar as pessoas que vivenciam isso, e trazer pessoas com olhares para a contribuir para isso”. Isso foi uma questão (FIORATTI, 2022).

Helena também relata a operação de mudanças importantes na série, tanto em relação aos temas tratados, quanto na postura da personagem dra. Laura.

Eu acho que a gente começou a ter um certo incômodo, do ponto de vista de sermos mulheres, dessa coisa da Laura estar sempre aprendendo. Porque, como a gente escolheu esse lugar: o Paulo é que representa o cuidado ampliado, a Laura é essa medicina biomédica, ficou a temporada praticamente inteira de alguma forma ele ensinando para ela e ela aprendendo. Até que no último episódio de alguma forma ela que ensina para ele, ela que tem mais condições naquela situação com o filho que era homossexual, ela que ajuda ele a entender que era uma coisa que ele tinha que aceitar.

Então na segunda temporada a gente tentou trazer ela mais empoderada, a gente tentou construir uma Laura que aprendeu com as coisas. Ela chegou com uma formação que não dava conta, mas ela entendeu, e agora ela se coloca muito mais fortemente. E na relação com as mulheres ela é muito melhor, porque ela entende daquilo. Ela atende uma menina que quer fazer um aborto e ela já fez um aborto, então para ela aquilo tem outro significado. O feminicídio, ela que se envolve, então acho que essa coisa do nosso feminismo que foi crescendo durante esses anos, a gente acabou refletindo muito na segunda temporada (PETTA, 2022).

O diretor-executivo do canal, Paulo Barata, credita importância ao aprofundamento da história dos personagens na segunda temporada, o que permitiu à série depender menos do formato procedural, de acordo com sua leitura.

Eu acho que na segunda temporada houve mais espaço para o aprofundamento dos personagens, das histórias dos personagens, com essa solução, por exemplo, no caso do Vinícius, da mãe dele ser paciente. Eu acho que o conflito da Beth com a Cilene, também está mais evidenciado, na segunda temporada, essa questão da disputa de poder. Então, eu acho que na segunda o roteiro amadurece mais, ele se arrisca mais, ele depende menos do procedural para acontecer (BARATA, 2022).

O próprio representante do canal, que, por sua função, foi o principal defensor de diálogo com o formato procedural, tradicional em séries médicas, percebe a importância de uma mudança de lógica na segunda temporada. Do que se trata este “amadurecimento” do

roteiro, senão o resultado das mediações produzidas, dos embates realizados e dos retornos recebidos da audiência?

Este entendimento do canal permitiu nova postura por parte da equipe de produção e direção da série. Helena Petta acredita que foi possível o aprofundamento de questões que ela classifica como “estruturantes” do Brasil, fator que reputa a um amadurecimento do próprio projeto da série e sua consolidação no canal em função do sucesso da primeira temporada.

Uma outra coisa que eu acho importante: a gente tentou entrar mais a fundo (acho que a primeira já tem alguma coisa), mas a gente entrou mais a fundo em questões estruturais do Brasil. Então o primeiro episódio já é uma ocupação, uma tuberculose, condições de moradia. Aí, tem um episódio que é uma transfobia, tem episódio que, é isso: feminicídio, direitos reprodutivos, aborto. Tem episódio que é racismo. Então na segunda temporada foram temas muito mais estruturantes do Brasil. E eu acho que a gente conseguiu fazer também porque era a segunda temporada. Por exemplo, a questão do aborto, já era uma vontade nossa desde o começo. Mas a primeira temporada é isso: “Poxa, mas já vai falar disso?”, a gente ainda era um pouco mais receoso de tratar de alguns temas, sabe? Eu acho que a segunda temporada, por mais que fosse mais difícil, porque eu acho que o Brasil estava mais polarizado, mas a gente sentiu mais força para poder tocar em alguns temas. Porque eu acho que o projeto já estava mais consolidado, a gente tinha mais respaldo do canal para fazer as coisas. Por isso que essas pessoas, por exemplo, o Paulo Barata, uma pessoa que estava ali, foi muito importante, porque tudo isso são negociações muito finas, de: “Tudo bem falar disso? Vamos em frente? Dá para ter um episódio desse?”, e aí precisa tanto da Gullane, dos produtores, quanto o canal concordar (PETTA, 2022).

Como pode ser observado, ao opinar sobre essas mudanças, Helena Petta deixa claro que há um processo permanente de negociação entre idealizadores, diretores, produtora e canal. Ela também observa que havia uma conjuntura mais polarizada no país, em uma clara referência ao crescimento do neofascismo, o que pode fazer parecer contraditória a decisão de, justo neste contexto, abordar temas mais complexos, “questões estruturais do Brasil” como feminicídio, racismo, transfobia etc. Entretanto, as decisões do canal, conforme já relatado por Paulo Barata, partem de dados bastante objetivos acerca do acompanhamento dos índices relacionados a audiência, engajamento etc. Então houve algo neste processo que levou o diretor-executivo do *Universal Channel* a concordar com a ousadia proposta na segunda temporada: leituras do comportamento do público, que passam, entre outros elementos, pela atuação da audiência nas redes.

Assim, os sentidos produzidos pela audiência refletem no seu comportamento, que é estudado pelo canal para tomar decisões sobre o futuro da série, expressando como as mediações produzidas na relação entre os polos constitui elemento concreto da realidade social, que interferem em decisões tomadas pelos sujeitos – como, por exemplo, de continuar

ou não assistindo à série (polo de audiência), de operar mudanças ou não em sua narrativa (polo de produção).

Não à tona, a renovação do contrato com a produtora *Gullane* para a realização de uma segunda temporada de *Unidade Básica* rendeu frutos. Em junho de 2020, o ator Vinícius de Oliveira, que interpreta o Agente Comunitário de Saúde (ACS) Malaquias, reproduziu um card produzido pelo *Universal Channel* comemorando o sucesso de audiência da série.

Figura 13 – Postagem de Vinícius de Oliveira sobre a audiência de *Unidade Básica*



Fonte: Instagram Vinícius de Oliveira (@vinicentral), em 20 de junho de 2020.

Entretanto, provavelmente em função da delicadeza do tema e das controvérsias já elencadas, ao ser perguntado sobre o lugar das mulheres na série *Unidade Básica*, Paulo Barata (2022), se limitou a dizer: “A gente sempre buscava protagonismo feminino. Tanto que a gente tem o casal como protagonista em *Unidade Básica*, a gente tem uma Dra. Carolina Ramalho, que era a [atriz] Maiana Neiva em *Rotas do Ódio*”.

Já a produtora Débora Ivanov debate o compromisso da série com as representações de mulheres e pessoas negras.

Se a gente pretende fazer uma série que tem um compromisso acima do entretenimento, é uma série comprometida, ela não está ali só para entreter. Ela está ali para mostrar o cotidiano dos médicos, mostrar o cotidiano da periferia, mostrar a precariedade do sistema de saúde. Então ela é comprometida com uma causa. Aí você entra para uma outra camada de discussão. Eu lembro de alguns ajustes finos dos personagens. Nós temos um personagem negro que a gente teve que mudar. No começo o personagem não era negro, ele era muito superficial. E a gente falava: “Por que o personagem negro tem que ser uma pessoa superficial, Paulo?” ... ou tem que ser uma pessoa chata, sabe? Aí você começa a entrar numa outra camada. E por que a personagem feminina está nesse tom? Se a gente é comprometido também com o empoderamento feminino etc.? Aí você já começa a entrar em nuances. É muito bonita essa discussão. Nuances de cada personagem com esse compromisso de respeito, de diversidade, diversidade de gênero e de raça, enfim (IVANOV, 2022).

Ela também destaca que este grau de consciência é uma conquista e um processo, destacando a importância de ter havido mulheres em espaços de decisão.

A gente via que o roteiro era criado por homens e que talvez – a gente sabe que o machismo está impregnado em todos nós e ele é muitas vezes inconsciente – e existia, assim, na primeira temporada, uma postura machista na construção dos personagens. Não só machista, mas misógina, racista, e isso precisava ser trabalhado. E às vezes esse diálogo é difícil com uma equipe que está com toda a boa vontade do mundo, mas não enxerga isso. Tem muita gente bacana que não enxerga isso, né? “Imagina, eu não sou racista, imagina, eu não sou misógino”, mas aí vem um personagem e a mulher é chatinha, o negro é estereotipado... Aí você fala: “Bom, tudo bem, já que vocês não estão enxergando, mas eu tô... Vamos mudar isso, a gente tem que mudar isso, porque senão a gente vai estar reproduzindo com sutilezas um papel específico para as mulheres, um papel estereotipado para os negros, o que não é bom, que não é bacana”. Por que a mulher negra não pode estar numa posição mais empoderada? Por que a personagem mulher tem que ser chatinha e o personagem masculino tem que ser um cara bacana? Um cara que tem uma visão mais assim, mais assado. Então esse debate foi bastante intenso também. Uma boa vontade de todo mundo e eu lembro que foi difícil. E a presença de uma mulher ali foi fundamental. Ela é sempre fundamental. Se você parar pra pensar, inclusive a gente fez essa pesquisa na Ancine: mais de 2.000 obras por ano e as mulheres estão à frente da direção e do roteiro em torno só de 20%. O que significa? Que 80% do conteúdo que chega à nossa sociedade e que forma o imaginário da nossa sociedade, que forma o imaginário e que vai influenciar no comportamento de várias gerações, é construída só por uma visão masculina. Então se repete, se reproduz. Então isso acontece o tempo todo, uma visão estereotipada das mulheres, isso é o tempo todo. Então você perpetua comportamentos. É fundamental que a gente tenha mais participação feminina nas tomadas de decisão, né? Teve várias discussões nesse sentido, sabe? (IVANOV, 2022).

Mas nem toda a audiência capta esse protagonismo ou o desenvolvimento da narrativa no que diz respeito ao papel das mulheres entre as duas temporadas. Alguns integrantes da audiência percebem apenas aspectos mais superficiais, como expressa Walmir Penedo:

Tem um pouco de machismo nos homens. A questão daquele agente de saúde junto com o próprio médico, a questão de falar sobre a mulher,

namoradas e tal. Eu vejo um pouquinho de machismo. E das próprias mulheres eu ainda não consegui pegar alguma coisa de feminismo ou alguma outra coisa (PENEDO, 2022).

Destaque-se, entretanto, que Walmir admitiu durante a entrevista não ter assistido ainda aos episódios da segunda temporada, o que impacta bastante esta avaliação em especial.

A mudança do papel das mulheres entre a primeira e a segunda temporada, especialmente no que diz respeito à postura da dra. Laura, foi um elemento muito enfatizado pelas três mulheres entrevistadas do polo de produção. A mudança foi percebida pelos integrantes da audiência entrevistados (à exceção de Walmir, que não chegou a assistir à segunda temporada). Junto com uma mudança do papel das mulheres, há um avanço em termos de narrativa, pois a série passa a abordar questões sociais mais profundas e complexas do país, que não caberiam em um formato de série mais alinhado ao desenho narrativo procedural.

5.2.2.5 Papel educativo e conscientizador sobre Atenção Primária no SUS

Outra intenção manifesta do polo de produção em relação à série *Unidade Básica* era que ela tivesse um papel educativo e/ou conscientizador do papel do SUS e da UBS. Helena afirma em sua pesquisa que a equipe procurava fugir de uma linguagem didática, relatando que um dos diretores, Carlos Cortez, entendia que um dos principais desafios seria passar um conjunto de conceitos e conhecimentos sobre o que considera um novo modelo de medicina, sem cair na didática. “O objetivo era que a série ‘emocionasse o público e fugisse do institucional, do didático, e ao mesmo tempo’ transmitisse as informações que tinham que ser passadas” (PETTA, 2020, p. 74). Em tom parecido, a outra diretora da série, Caroline Fioratti,

pensava que, talvez, seu principal desafio residia na dificuldade de como transformar o roteiro “em entretenimento” sem deixá-lo com cara de propaganda “panfletária [...] como unir discurso e dramaturgia? [...] Eu não tento encaixar uma estética no roteiro [...]. Estava também com dificuldade de encontrar uma linguagem. De encontrar uma estética. Foi um desafio de todos”.

Dessa forma, acentua a preocupação já manifestada por Newton Cannito [roteirista] a respeito da verossimilhança e revela a dificuldade de transpor um tema real e importantíssimo, saúde pública brasileira, para uma obra ficcional (PETTA, 2020, p. 73).

Justamente por ter o claro objetivo de retratar o funcionamento de uma UBS, ou seja, por este caráter naturalista, houve cobrança de parte do público no sentido de dar mais visibilidade ao papel da enfermeira no cotidiano, como explica Helena Petta (2022):

E a [personagem da segunda temporada] Cilene vem muito também porque, entre a primeira e a segunda temporada, as enfermeiras reclamaram bastante. Talvez uma das maiores reclamações que a gente teve foi essa das enfermeiras “Como assim? A enfermeira tem que aparecer mais, tem que aparecer”. Porque como a Beth era gerente, ela não atendia, ela não estava na clínica.

Então a enfermagem meio que cobrou isso até do canal, escreviam lá nos negócios do canal [nas redes sociais]. E aí foi engraçado porque o canal também reagiu, eu lembro na época: “Vamos mostrar mais a Beth na chamada”, sabe? Teve uma reação imediata de tipo: “o nosso público está pedindo e a gente faz”. E na segunda [temporada] topou que viesse uma outra para então a Beth ser a enfermeira, ter a sala dela, atender as pessoas, ir na casa dos pacientes... Então isso foi muito da audiência mesmo, né? Eu brigava por isso, mas aí eu tive um reforço.

Nos processos de negociação, Helena explicita como os sentidos produzidos no contato da série com a audiência são fundamentais às alterações operadas entre as temporadas. Neste caso, as mediações de identidade e de redes/fluxo das profissionais de enfermagem transformaram-se em ação de reivindicação de espaço, de representação. Em outros temas a vocalização pode se dar de outra forma, seja pela argumentação de integrantes do polo de produção, como no caso da mudança operada em relação ao lugar das mulheres na série, seja pela leitura do comportamento do público feita pelo canal a partir das informações de audiência, conforme explicado por Paulo Barata.

A relação da série com o público da enfermagem é valorizada pelo diretor-executivo do canal pela “capacidade de resposta para isso. É possível trazer o personagem mais para frente, dar mais tempo de tela para ele... Essa indicação, esse desejo é um sinal forte que certamente os roteiristas e os produtores têm capacidade de responder, têm possibilidades para de responder” (BARATA, 2022).

Apesar do desafio colocado, a ideia de apresentar aos espectadores de forma naturalista como funciona a Atenção Primária em Saúde aparece na análise de Helena como êxito: “tornou-se possível o diálogo com os elementos que caracterizam a APS, uma vez que em todos os episódios há cenas que representam esse nível de atenção, por exemplo: a presença e as reuniões da equipe de saúde, as visitas domiciliares, as ações no território” (PETTA, 2020, p. 184). Esses códigos icônicos cumprem uma função referencial, ou seja, “indica’ alguma coisa” (ECO, 1970, p. 382). Neste caso, é uma forma de mostrar o trabalho coletivo da equipe multiprofissional mesmo quando ela não faz parte de forma significativa da narrativa do episódio.

Embora um integrante da audiência que escolheu fazer residência em Medicina de Família e Comunidade concorde que esses aspecto de mostrar a equipe multiprofissional é muito importante, ele avalia que a série poderia avançar mais nesse sentido.

Existe uma questão de representatividade pra mim dos personagens principais serem médicos, mas eu acho incrível que todo personagem tem o seu destaque, tem a sua própria história. A segunda gestora da unidade, que substituiu a Beth, fica cobrando produtividade, ela tem os próprios conflitos também, ela fica muito comovida com a história do aborto porque ela não conseguiu ter filhos. E então, eu acho que mostrar a multiprofissionalidade dentro do posto e a interação das pessoas como pessoas, além de como personagens, é genial. E eu valorizo muito a série valorizar o cuidado multiprofissional. Eu gostaria que houvesse até mais profissionais mostrados, não sei nem se teria espaço no episódio, mas mostrar o dentista, mostrar o psicólogo. Eu acho que isso seria bacana também, porque são profissionais que também integram o cuidado longitudinal. Mas a maneira que faz, principalmente valorizando enfermagem e agentes de saúde, que é uma competência própria da atenção primária, é fenomenal. Eu gosto muito da valorização desses profissionais na série (DAHER, 2022).

Além de conscientizar sobre o papel do SUS e das Unidades Básicas de Saúde, Walmir acredita que a série traz reflexões sobre questões mais gerais da sociedade. Apesar de elogiar essa perspectiva crítica, o servidor público acredita que a crítica poderia ou mesmo deveria ser mais direta.

É uma qualidade razoável, porque ela está mostrando até agora o que acontece na vida da gente. Não tem nada de novo. Tem algum momento que fazem algumas críticas e aí você tem que pegar lá no meio, puxar uma linha daquela coisa, porque não é claro. Essa situação, por exemplo, do esquizofrênico da questão do monitoramento: ela não deixa claro isso. Então você tem que parar e pensar o que está acontecendo ali naquela série. Uma outra série que eu comecei a assistir é *Inventando Anna*, mas ainda tô no primeiro capítulo, ainda não sei. Aquela *Não olhe pra cima* também, eu acho que a gente tem que pegar essas coisas. E eu acho que essa série *Unidade Básica* tá indo por esse caminho, mas ainda tá engatinhando. As nossas produções ainda estão engatinhando nesse tipo de apresentação. É crítica social, e eu acredito que poderia ser mais forte. As novelas da Globo, por exemplo, em alguns momentos falham em algumas críticas fortes. Teve uma novela aí que o cara era homossexual, mas estava dentro do armário e aí aquela coisa de mostrar para a sociedade. Então foi um pouco mais forte, ela subiu um nível. Eu creio que as séries poderiam, até por conta de *streaming*, de TV fechada, ser um pouco mais incisivas nessa situação. Ser mais explícitas (PENEDO, 2022).

Neste caso, o espectador produz mediações de identidade. Considerando sua própria atuação social, uma vez que é sindicalista, e tomando como referência produções como *Não olhe para cima*, uma sátira bastante atual, o espectador se frustra com o tom das críticas em *Unidade Básica* – importante lembrar mais uma vez que ele não assistiu à segunda temporada.

Mesmo em se tratando do tema mais restrito à saúde, justamente pelo papel de conscientização e informação a respeito do SUS que os integrantes da audiência entrevistados enxergam na série, Bárbara elenca alguns temas que acredita que poderiam ser mais abordados ou melhor desenvolvidos:

Eu acho que a questão da tuberculose poderia ter um pouco mais de desenvolvimento. Eu acho que todos os temas abordados até agora foram muito bem colocados, mas acho que podemos tratar as ISTs (antigo DST que agora mudou a terminologia). Poderia focar mais essa questão na atenção primária (RAVENA, 2022).

A insatisfação de Bárbara com a pauta das ISTs (Infecções Sexualmente Transmissíveis) revela-se também uma mediação de narrativas/relatos, afinal, houve insegurança por parte de ao menos duas entrevistadas do polo de produção (Helena Petta e Caroline Fioratti) sobre o episódio “Juliano” (E2, T1), que tratou sobre o tema da AIDS. Pois a percepção de Bárbara é justamente que as ISTs precisam ser abordadas, em especial destacando o papel da Atenção Primária em Saúde na prevenção e orientação.

A perspectiva educativa ou conscientizadora sobre o papel do SUS é reforçada por um dos caminhos encontrados para o financiamento da primeira temporada, que foi o apoio dado pelo Instituto de Ensino e Pesquisa do Hospital Sírio Libanês em parceria com o Ministério da Saúde por meio de um projeto que integrava o Programa de Apoio ao Desenvolvimento Institucional do SUS (PROADI-SUS). De acordo com Helena Petta (2020, p. 47), “O PROADI-SUS concedia benefícios fiscais aos considerados ‘Hospitais de Excelência’, os quais, em contrapartida, deveriam desenvolver projetos de apoio ao SUS, em especial na área de educação e capacitação dos profissionais”. Foi neste contexto que parte do financiamento da primeira temporada foi feito com recursos deste programa, como explica a própria Helena Petta (2022):

Acho que em 2014-2015, eu comecei a trabalhar no Sírio Libanês e aí tinha um projeto no Sírio que é o PROADI-SUS, que é de apoio a atividades no SUS que os hospitais de excelência... na verdade é uma contrapartida fiscal também, eles pagam menos imposto e eles têm que aplicar um recurso no SUS. E eu apresentei esse projeto e eles toparam entrar com metade que faltava do recurso. E então a gente fica assim: de 2009 a 2016, 7 anos nisso. É tipo: “vai... vai, faz isso... faz aquilo”, é um negócio que demora...

O grosso da produção foi contemplada por um edital da Ancine, lançado para estimular a produção nacional de filmes e ficções seriadas, a fim de ampliar o cardápio disponível para os canais cumprirem as exigências da lei 12.485/2011, que estabeleceu a exigência de 3h30 semanais de programação nacional no horário nobre em canais de espaço qualificado, sendo que 50% do tempo deveria ser ocupado necessariamente por conteúdos de

produtoras brasileiras independentes. Foi neste contexto que a Gullane inscreveu o projeto *Unidade Básica*. Contemplada junto a outros 22 projetos, a série havia garantido metade do recurso para a produção da primeira temporada, ou seja, R\$ 1,5 milhão. A outra metade deveria vir de outros apoios, patrocínios e parcerias, como foi o caso do aporte do Hospital Sírio Libanês (PETTA, 2020; BARATA, 2022).

Mas a produtora atesta a importância dessa parceria com o Hospital Sírio-Libanês para que o projeto se sustentasse em seu início:

Existia também desde o início uma parceria com o Hospital Sírio-Libanês, com uma área que a Helena deve ter comentado com você, mas eu não lembro como chama essa área, que é uma área dedicada a estudos, formação e ação social. E eles viram a possibilidade, a Helena levou essa possibilidade para eles de se valer do audiovisual do entretenimento para abordar questões relevantes junto aos médicos. Tinha essa perspectiva, esse desejo de potencializar ações que o Sírio-Libanês já fazia através do entretenimento. Seria uma coisa muito inovadora para eles. Então nós tínhamos ali com eles uma parceria no começo mais relacionado aos estudos dos temas que seriam relevantes, e através da Helena. E aos poucos eles foram se envolvendo também na busca por financiamento. Então, à época – tudo isso demorou muito, demorou anos para fechar a parceria com o canal de televisão, conseguir recursos do fundo, levou anos, anos... Tanto que por muitas vezes a produtora pensou em desistir. Falamos: “Gente, vamos tocar outros projetos, porque esse não está decolando”. E o Sírio-Libanês ajudou a gente a conseguir a outra parte do financiamento (IVANOV, 2022).

Como resultado, tendo conseguido ou não fugir da linguagem didática, a série tem sido utilizada no ensino em saúde, como um caso particular relatado pela diretora Caroline Fioratti sinaliza:

E em termos de recebimento do público, eu tive feedback desde o meu pediatra de quando eu era criança, que agora é reitor da universidade particular do Einstein, falando para mim “Carol, que engraçado!” porque eu queria ser cineasta desde criança. (...) e de repente ele: “pô, eu vi seu nome na *Unidade Básica*. Eu estou usando na sala de aula”! Aí ele me falou: “eu sou reitor hoje do Einstein e a gente usa em sala de aula para mostrar para os alunos que não é dinheiro, você não vem aqui para ser médico e ganhar dinheiro, você tem que ter vocação. E aí a gente passa todos os episódios em sala de aula, trabalha os episódios”. Tenho amigos que estudaram outras faculdades de saúde também que me ligam e falam “olha, estão passando *Unidade Básica* pra gente assistir, faz parte de algumas aulas”. E também, além de todos esses feedbacks de profissionais de saúde ou pessoas que querem fazer alguma coisa relacionada à saúde, alguma profissão, também tem um feedback muito grande de pessoas que são aquele público comum, no bom sentido. Você não imagina que aquela pessoa um dia estava clicando, parou no *Universal* e assistiu, de repente assistiu tudo (FIORATTI, 2022).

O depoimento do estudante de Medicina Pedro reforça como a série virou um instrumento para o ensino em saúde:

Teve até uma disciplina que eu fiz no meu 3º período que era muito difícil, era mesclado a nossa parte prática nos postos de saúde e a parte da comunicação clínica da medicina de família, que a gente chama de “método clínico centrado na pessoa”, que é próprio da atenção primária, e com uma matéria da neurologia. Era tudo uma matéria só. Era uma matéria completamente conteudista e eu não me identificava muito com aquele tipo de conteúdo, que era uma visão mais mecanicista da medicina. E era uma matéria que eu estava indo muito mal. Eu lembro que na última prova, o que me salvou foi que a professora de medicina passou um episódio da série *Unidade Básica* e pediu a nossa opinião, pra gente descrever o método clínico realizado no episódio. Foi muito maneiro e interessante pra mim. Foi o episódio que tem o conceito de cuidados paliativos, na primeira temporada. Eu não vou lembrar o número, mas é uma em que um senhor está com problemas de fígado, ele tinha que fazer um transplante e ele acaba falecendo. Aí, ele acaba falecendo e, depois que ele falece, o Dr. Paulo consegue fazer uma abordagem com a família dele. Mesmo com o falecimento do idoso, a família encontra uma maneira de lidar com aquelas adversidades, com aqueles padrões que se repetiam. Foi esse o episódio (DAHER, 2022).

O depoimento da fonoaudióloga e professora universitária Roberta também reforça o papel da série no ensino em saúde:

Eu ministro uma disciplina introdutória de saúde coletiva no curso de fono. Ética e bioética junto com a Odonto também. Já trabalhei com a fisio... e a fisio lá na UFRGS, ela tem uma característica muito interessante que ela vai ao território desde o primeiro semestre. Então eles têm aproximações com temáticas específicas, mas ao longo dos anos iniciais do curso. E eu faço parte de uma disciplina, que agora são duas, que são 14 cursos integrados. Então a gente trabalha em duplas de professores com 4 estudantes, de preferência todos de áreas diferentes, trabalhando a interprofissionalidade no território. Inclusive eu recomendei a série para essa disciplina, que eu não estou mais nela. Porque eles resolveram cancelar durante a pandemia. E eu falei “Mas gente? Por que vocês não usam a série?” Que não é exatamente estar no território, mas dá uma noção, né? Então acho que eu sou um pouco isso (REIS, 2022).

Isso constitui uma série de mediações de redes/fluxo, pois a série acaba circulando em meio a um público específico que se relaciona, comenta, estuda e critica as soluções apresentadas nos episódios.

Este uso também foi relatado por Helena Petta (2020; 2022) e constatado pelo próprio canal. Perguntado sobre o uso nas faculdades de saúde, Paulo Barata (2022) avalia que é um sinal de “aceitação, um sinal da correção do conteúdo, da previsibilidade do conteúdo [...]. A gente tem séries jurídicas também, as séries de crime e as séries de tribunal também são muito usadas, tem exemplos muito claros. Porque é um acerto”. Ele também destaca a relação da série com os profissionais de saúde.

Eu acho que houve uma manifestação dos trabalhadores do SUS, das pessoas que trabalham em saúde pública que se viram representadas ali, que viram uma série que eles julgaram que era realista, no sentido de representar o que

se passava ali. Normalmente, quando você cria uma série médica, uma série policial, há um grau de espetacularização do processo para tornar aquilo fenomenal e para, de alguma forma, reforçar o aspecto heroico do trabalho, mas há uma espetacularização, há um excesso de recursos, nas séries médicas internacionais, né? Tudo é muito disponível: “Faz ali uma ressonância, faz exame de sangue, faz isso...”. O tempo médico, a escassez de recursos, a fila, nada disso entra, em benefício do tempo da história, do *timing*. Quando a gente vai para *Unidade Básica* é justamente o contrário: na narrativa, essas limitações, essa dificuldade, estão presentes, como em *Sob Pressão* [outra série médica brasileira]. E parte do sucesso da obra eu acho que vem dessa ausência de fantasia. E do que eu lembro, os profissionais de saúde pública se sentiram representados e vibraram muito com a série (BARATA, 2022).

Esta perspectiva de formação e conscientização atende também a uma proposta de mercado, ou a uma escolha da produtora e do canal de como e onde disputar audiência.

[A comunidade dos profissionais de saúde] se valeu desse conteúdo para promover debates, a Helena acabou desenvolvendo todo um estudo em cima do entretenimento e conteúdo médico, sabe? Teve muitos frutos. E um grande fruto foi que a série foi um sucesso. Depois de tanto sacrifício, ela foi bem-sucedida a ponto do *Universal* propor pra gente seguir com uma segunda temporada. E agora está na terceira, já. Então significa que o conteúdo foi bem acolhido pelo público, foi um bom negócio para o canal e, enfim, foi uma proposta sofrida no começo para a sua viabilização, mas a gente nunca esmoreceu quanto à importância do conteúdo. A importância de realizar aquele conteúdo. Acho muito bacana essa perspectiva de você ter não só o entretenimento, mas o entretenimento a serviço da reflexão, do aprendizado, da transformação. É uma maneira de você mergulhar num tema. É muito bacana, muito bom (IVANOV, 2022).

Essa perspectiva do “entretenimento a serviço da reflexão, do aprendizado, da transformação” é uma escolha de mercado também, pois identifica o tipo de público que será atingido/disputado. Mas, na perspectiva de um profissional de saúde que compõe a audiência da série, esse papel formativo em sentido mais amplo, de mostrar o papel do posto de saúde para a população. De acordo com Pedro Daher (2022):

A primeira coisa é que eu gostaria que todo mundo que assistisse à série... É ver a importância e o valor da atenção primária e o quanto ela consegue ser resolutiva. A série é genial em fazer isso. Eu acho que ela tem plenamente a capacidade mostrar às pessoas o direito delas e mostrar que posto de saúde não é o “postinho onde pega a receita”, é um lugar onde se faz cuidados de saúde de verdade. Eu acho esse papel social muito importante. [...] A pessoa saber que tem uma referência em saúde ao lado da casa dela, no bairro dela, na comunidade dela, na população dela. Ver o posto de saúde como referência em saúde, acho que esse é o impacto que a série tem.

Perguntado sobre qual seria a principal mensagem da série, a resposta de Walmir Penedo reforça que a questão do papel do SUS é central, embora ele tenha tido dúvidas sobre como responder à questão: “É, pode até ser que não tenha uma mensagem. A princípio eu

posso pensar na importância de uma unidade básica. Isso é o básico, né, essa importância? Todo mundo sabe dessa importância. Mas eu ainda não tenho uma resposta pra essa pergunta” (PENEDO, 2022).

Sobre o fomento, é importante ressaltar que a política implementada teve efeito mesmo após a interrupção do financiamento público, tanto pela criação de uma cultura e pelo estabelecimento projetos que se tornaram sólidos, quanto pela manutenção da obrigatoriedade de programação nacional em horário nobre. A idealizadora da série, Helena Petta, fala sobre o financiamento após a exibição da primeira temporada, quando há uma mudança brusca nas políticas públicas para o audiovisual (e também para a saúde).

aí o Sírio Libanês, quando muda o governo (o golpe foi em 2016), quando tem o golpe, essa direção que cuidava desses projetos foi toda mudada e entra um outro perfil que fala “não, não queremos isso, não tem nada a ver”... Politicamente a coisa mudou em todos os âmbitos, né? Mas o que aconteceu foi que no canal continuou o interesse, porque a série teve audiência, a série pro canal teve um retorno muito positivo. Então quem banca a segunda temporada toda é o canal pela lei lá 1A, 3A, sei lá como se chama, que o canal também tem um recurso para aplicar, mas então não entra dinheiro nem de Ancine, nem diretamente de edital, nem de Sírio Libanês, aí é uma coisa só com o canal... (PETTA, 2022).

O relato de Helena é complementado por uma informação mais precisa fornecida pelo diretor-executivo do *Universal Channel*, Paulo Barata (2022):

Quando a gente montou o orçamento a partir da visão que a gente tinha do que fazer, do que um canal com a importância do *Universal* deveria fazer diante da obrigatoriedade de produção brasileira. Então, a gente montou uma linha de orçamento com verba própria para fazer o Cinelab e ter uma produção de calendário garantido, que não dependesse de do processo de aprovação da Ancine, do processo de liberação dos recursos... E a gente tinha uma condição específica do *Universal* que nos ajudou bastante. A *Universal* é geradora de artigo 3A, então com a venda de programação internacional ela (eu não sei qual é o nome específico do *Universal* como papel), mas ela é administradora, ela gera uma conta em que se acumula valores de 3A então o que a gente combinou é que a gente teria uma reserva desses valores já direcionadas para as séries que a gente recomendasse. Todas as séries que a gente recomendou a esse *board* de programação foram aprovadas. Todas, todas.

Este depoimento revela uma consequência da obrigatoriedade de programação brasileira nos canais estrangeiros não percebida ou, ao menos, não manifesta por Paulo Barata: a relevância que os diretores executivos brasileiros passaram a ter para esses conglomerados. Este dado não é desprezível, pois cria um espaço de atuação qualificada a tais atores, que passam a ser elemento importante de articulação entre forças políticas, agentes de mercado e audiência. Além disso, fica claro que a questão do financiamento tem um impacto muito importante na forma de construção da série, como revela Helena Petta (2022):

o que eu tenho ouvido falar (não sou da área, mas eu tenho ouvido muito falar) que o que aconteceu foi um pouco isso: como não tem mais Ancine, não tem mais política pública, quem hoje tem a grana são as plataformas: Netflix, Globoplay, Amazon... Então as produtoras passaram a ser muito terceirizados. Só contrata para fazer a produção, mas você não é dono da obra. Você me faz aqui, me entrega, eu te pago e tchau. Esse modelo *Unidade Básica*, que na verdade quem é dono da obra é a Gullane e a gente (a gente tem direitos autorais sobre a obra) não existe mais, acabou. Várias pessoas falaram “Vocês não fariam *Unidade Básica* desse jeito agora. Vocês poderiam vender pra Netflix e tal, e era da Netflix. Ela poderia fazer, mas vocês serem donas, vocês serem tão atuantes, esse modelo meio que acabou”. Então a Gullane para sobreviver... uma coisa que o próprio Caio fala “É, a gente virou prestador de serviço”.

Esses depoimentos pautam a importância de políticas públicas que impulsionem a produção audiovisual nacional a partir de um modelo que garanta sua sustentabilidade, ou seja, o direito sobre as obras aos autores e produtores. O contrário disso é justamente um processo de subalternização da produção audiovisual nacional aos interesses e lógicas do mercado transnacional de *streaming*.

5.2.2.6 Responsabilidade do polo de produção com a mensagem

Ao mesmo tempo em que valoriza a possibilidade de produzir um conteúdo de conscientização do papel do SUS e coloca como desafio a linguagem a ser utilizada, a diretora alerta para sutilezas que, em sua concepção, dizem respeito a uma responsabilidade do polo de produção:

Eu tô usando como exemplo, mas *Unidade Básica* tem muito isso, que é a gente se responsabilizar pela mensagem. Porque qualquer decisão errada que você não presta atenção, que nem eu falei: é um ator que é mais carismático do que precisa na hora necessária, que pode passar uma mensagem para o público e gerar um estopim em algo que a gente não quer. Eu penso no que aconteceu com o Tropa de Elite. Tinha um ator muito carismático...

[Entrevistadora: Era pra denunciar a violência e acabou virando uma propaganda da violência.]

Exato. Porque o Wagner é muito bom, e não teve uma dosagem ali, um olhar para falar: “aqui a gente não está sendo crítico suficiente, a gente está construindo um herói ao invés de um anti-herói”. Enfim, eu acho que cada um tem as suas decisões, mas qualquer coisa que você erra nesse lugar da mensagem é perigoso. Não é só ir lá e dirigir, enquadrar e fazer uma coisa bonita. A responsabilidade no discurso, sua decisão é discurso... Então acho que é isso (FIORATTI, 2022).

Este processo de mediação se dá na relação com o quadro de referência cultural geral, ou seja, “o patrimônio de ‘saber’ do receptor: a sua posição ideológica, ética, religiosa, as suas disposições psicológicas, os seus gostos, os seus sistemas de valores etcetera” (ECO, 1970, p.

379). A conclusão sobre a disparidade entre as intenções – presumidas – do polo de produção de *Tropa de Elite* e os sentidos produzidos pela audiência revelam um conjunto de elementos ideológicos, psicológicos, éticos, religiosos etc. presentes no inconsciente coletivo expressos no processo mais recente de ascensão do neofascismo – embora tais elementos não tenham sido percebidos e a reação do público diante do filme tenha sido tratada como irrelevante pelos setores progressistas e democráticos. Afinal, “[...] é conforme o quadro ideológico de quem emite ou recebe que as duas mensagens poderão parecer repugnantes ou entusiasmantes, e conotarem ‘fato louvável’ ou ‘fato reprovável’. É possível que uma mensagem emitida para conotar ‘fato reprovável’ seja recebida como conotando ‘fato louvável’” (ECO, 1970, p. 380). Por isso a calibragem do tom, do gestual, das palavras e ações de dr. Paulo aparecem como uma preocupação da diretora de *Unidade Básica*.

Esta visão sobre a responsabilidade é compartilhada por Paulo Barata, embora sua preocupação tenha, por motivos óbvios, um foco maior no alinhamento da série com o restante da programação exibida – o que reforça o papel de responsabilidade do polo de produção, pois há um diálogo entre os programas que compõem a grade, que contribuem para a expressão de um posicionamento do canal no mercado e, portanto, na sociedade.

A gente, na verdade, a produtora e os criadores, são responsáveis pela série. E cabe ao canal, à plataforma, assegurar que esta série funcione no ar, que ela atenda aos filtros, que ela dialogue com os outros títulos que estão sendo exibidos, que ela reverbere corretamente junto ao público, que ela seja perfeitamente compreendida pelo espectador. Esse papel os gringos chamam de “*comission editor*”, que é o editor que faz uma encomenda, que é o “*comission*”, e a gente tem o trabalho de ser o editor, ser o responsável pela gestão e pelo diálogo com a produtora. É como se a gente tivesse intermediando a relação entre o público e a produção (BARATA, 2022).

Uma situação concreta observada pela diretora Caroline Fioratti ao falar sobre este tema da responsabilidade, é a escolha do elenco (*casting*) e o ajuste do tom do personagem em cada situação, sempre com a preocupação de conscientização já referida, mas considerando a questão da responsabilidade do polo de produção também levantada:

nós da direção, quando a gente faz *casting* e começa a dirigir, que eu também fico me policiando o tempo todo e o tempo todo refletindo... Você às vezes, vai pelo que é melhor ator e por aquele que vai entregar um personagem humano dentro do mais equivocado possível... Quando você lê, às vezes, no papel, é um personagem intragável, mas quando você coloca na boca de um Caco Ciocler, ele fica extremamente humano e amoroso. Ele fala umas coisas absurdas e você “ai, eu adoro o Dr. Paulo”. Só que tem também um perigo nisso, porque aí você começa a adorar demais e receber aquelas informações sem um olhar crítico para elas. (...)

[Entrevistadora: O carisma do ator, que transfere para o personagem...]

Que transfere para o público e que aceita aquele discurso. Por isso que a gente tem que tomar esse cuidado. Às vezes eu chegava pro Caco e falava

“Caco, tá legal demais”, às vezes eu falava “Caco, a gente tem que deixar isso legal, se não vai ficar muito escroto”. Ele sempre piscava para mim e falava “deixa comigo”. Então “Caco, a gente tem que aliviar aqui porque isso tá muito pesado” mas aí tinha vez que eu falava também para ele “Caco, aqui tem falar mais escroto, porque isso que você está falando, o público tem que ter um olhar crítico, não pode gostar de você” (FIORATTI, 2022).

A escolha de temas também se apresenta como uma responsabilidade importante, assim como a forma de abordá-los, conforme a avaliação da integrante da audiência Bárbara Ravena sobre episódios da segunda temporada:

Esse do aborto pra mim excepcional, da violência também foi excepcional e o da ocupação. Esses três colocaram o retrato das pessoas mais vulneráveis do Brasil, que são as pessoas que não têm casa e ocuparam o lugar pra ficar; uma pessoa que não tem instrução e procurou fazer um aborto; e a violência contra a mulher, que é a mulher que não se sentiu segura, apanhou do marido e precisou de uma intervenção médica pra poder denunciar e não ser morta. Eu acho que os temas foram bem pertinentes (RAVENA, 2022).

Muito além do elenco, as decisões sobre cada passo da produção fazem parte da composição da mensagem pretendida, como explica a produtora da Gullane Débora Ivanov (2022):

O produtor de elenco, o produtor de locações em geral é escolhido pelos produtores, que somos nós. E as tomadas de decisão a partir dali que são decisões artísticas: como vai ser o movimento de câmera, vai ter close, vai ter plano aberto, tudo isso dentro do *timing*, porque é uma produção barata, desse *timing* que você tem aí, todas essas decisões, se está boa a interpretação do ator ou se não. (...) A partir dali, durante as filmagens, todas as decisões são de responsabilidade dos diretores. Estão ali contra o tempo, tendo que fazer render os planos de filmagem e tomar as decisões rápidas tanto de interpretação, se repete ou não repete a cena, se tá bom o tom que os atores trouxeram, se o movimento de câmera está bom ou não está bom etc. Depois de tudo filmado, quando vai para a montagem, o montador sugere algumas cenas. Já estão claras ali as que não valem, ele faz uma pré montagem e aí, junto com os diretores, ele vai propondo soluções, porque você filma numa ordem, não na ordem que é a história. Você filma na ordem que facilita a produção, está tudo fora da ordem do roteiro. Mas todas as cenas foram filmadas conforme o roteiro, mesmo que em tempo diferente. O montador vai fazer uma montagem preliminar. E é muito comum que na montagem as coisas não se encaixem tão bem quanto você idealizou no roteiro. Porque a interpretação, o movimento de câmera, porque isso, porque aquilo... Então tudo isso vai ter que ser revisto e testado. Então, muda uma cena, que estava prevista para ser a cena 35, muda para a 15, testa novas aberturas, novos ganchos, aí é um drama. Fica lá o montador e os diretores nesse drama por meses, meses depois, até desfechar. Aí, entra na fase do acabamento, onde você vai visitar todos os sons, os diálogos, as cores, vai colocar trilha sonora... É um trabalho gigantesco de meses e meses (IVANOV, 2022).

Diretora da série, diretor-executivo do canal e produtores são unânimes em afirmar que para conseguir passar qualquer mensagem, é preciso envolver a audiência. É neste

aspecto que o reconhecimento da brasilidade e latinidade assume um lugar importante na definição do formato. Em consonância com a elaboração de Martín-Barbero (2015) sobre a importância do melodrama para a cultura latina, a diretora Caroline Fioratti afirma:

Para mim sobre o que que é a série? É sobre o ser humano. É sobre medicina, mas é a medicina olhando para o ser humano. Então você olhando para o ser humano, o clímax é emoção, ser humano é emoção, principalmente o ser humano brasileiro. E o ser humano brasileiro sendo emoção, ele vem com o melodrama, as famílias são melodramáticas. O melodrama não está só na televisão, ele está na nossa família. Nós somos latinos, ele está na gente. Então como que você vai se conectar com a sua audiência? Também utilizando o melodrama. Se a gente vai naquele realismo, naturalismo puro, a gente vai para Brecht, que é aquilo: você olha criticamente se distanciando. A gente quer que você olhe criticamente, se envolvendo. Por isso a utilização do realismo naturalista com o melodrama. Se você for ver no figurino, nas locações... a gente está no realismo naturalista. Na forma de falar... realismo naturalista. Mas se você for ver nos momentos de clímax dos personagens, de resoluções, a gente dá aquele passinho para o melodrama, porque é lá que a gente vai conseguir a conexão humana (FIORATTI, 2022).

Apesar de valorizar a função emotiva das mensagens (ECO, 1970), voltadas a envolver e emocionar o público, apostando no melodrama como argumento de captação de audiência, Caroline Fioratti avalia que não houve muitas intervenções do *Universal Channel* no sentido de direcionar a série em termos de conteúdo, uma vez definido o formato de qual tipo de série médica se tratava.

O *Universal* deu muita liberdade. Acho que foi, em termos de canal, o que eu tive mais liberdade para trabalhar, os comentários eram sempre muito pequenos, em termos tanto de narrativa quanto de montagem. Acho que eles ficaram felizes com o resultado e falaram “continue”. Talvez tenha coisa que eu não estava sabendo, mas não chegou até mim algo “vamos mudar” “vamos fazer isso de diferente” “é preciso porque o público” ... não. Mas também não sei o quanto de medição eles têm. Hoje que o *Universal* agora, de fato, tudo se fundiu nesse Globoplay, deve ser diferente. Mas naquela época não era. Hoje tudo é muito diferente com os algoritmos do *streaming*, tá tudo muito mais pesado em termos de audiência (FIORATTI, 2022).

Já Débora Ivanov explicita de maneira mais clara que o representante do canal participa justamente no momento final de fechamento, nas decisões finais sobre o que vai ao ar e como:

É uma cadeia de tomada de decisão: parte dos produtores, parte dos roteiristas, parte dos diretores e parte pelas equipes chamadas. É cabeça de equipe que a gente chama. Os cabeças de equipe chamados para colaborar. E no final, final, as últimas decisões são tomadas pelo diretor e pelos produtores. O fechamento, se ficou bom ou não ficou bom. Ah, e tem também a participação do canal de televisão, afinal o Paulo Barata tem que assistir e também interagir com essa tomada de decisão. Pois tem todo esse diálogo com o canal.

Na verdade, o papel do canal (capital) está no cerne da própria viabilização do projeto. A série *Unidade Básica* só teve a parceria do *Universal Channel* porque se encaixava com a visão de mercado expressa pela direção do canal.

Resolvidas as questões de orçamento, as questões estruturais de grade de programação, a gente parte para as decisões editoriais. E um dos primeiros valores, critérios que a gente aprovou junto com o conselho do *Universal* era de que as séries deveriam ter temas de relevância social. Então, nesse aspecto a gente produziu *Unidade Básica*, que traz o debate sobre saúde pública, a gente produziu *Rotas do Ódio*, que trazia um debate sobre violência, sobre o ódio, sobre homofobia, sobre transfobia, sobre xenofobia... A gente produziu *Jungle Pilot*, que era uma série que discutia a situação da Amazônia. A gente buscava sempre que possível essa relevância social (BARATA, 2022).

A produtora também fala da importância da visão do canal para garantir um formato atraente ao seu público.

Foi muito importante essa interação [com o canal], que é o de gancho. A gente fala de ganchos, quer dizer: você entre um bloco e outro. Gancho que você tem na história para manter o espectador curioso, para se manter assistindo, para você não perder o espectador no intervalo. Os ganchos para um próximo episódio, o gancho para o início da série, o início do capítulo. O início do capítulo não pode ser lento, ele tem que ter um plot, né, tem que ter uma construção que desperta a curiosidade do espectador. Então, esse diálogo é muito estreito entre a produção, a direção e o canal. Então, mesmo com o roteiro pronto, a direção faz adaptações, faz mudança, isso é natural. E a televisão, o canal interage na fase do roteiro e depois na fase da montagem. Durante a filmagem, não. Mas na fase do roteiro e na montagem tem muito essa interação para achar esse ajuste fino (IVANOV, 2022).

O fato de o projeto estar alinhado com a visão do canal, já vir mais redondo, facilitou um processo longo e trabalhoso, como explica Barata (2022):

Um canal de programação linear ou streaming – ou qualquer plataforma, né? –, eles são monstros comendo programação. É uma voracidade que, por mais programação que você compre, está sempre precisando, é sempre necessário. Tem coisas que a gente tem tempo de produzir e tem as chamadas “compras de oportunidades”, que são coisas que aparecem num caminho já evoluído e, de certa forma, permitem que a gente encurte o caminho. Entre decidir aprovar uma série e ter essa série disponível pra exibição são dois anos e meio. Esse prazo pra gente começou com quatro anos e a gente conseguiu encurtar para dois anos e meio. Então, a gente na verdade estava decidindo em 2016 o que iria ao ar no segundo semestre de 2018. Então esse ciclo entra pra você selecionar as séries, pra você fechar equipe, fechar valores, fechar todos os contratos, discutir roteiristas, discutir elenco... Nesse processo, um processo eficiente são dois anos e meio.

O critério de relevância social dialoga com uma intenção do canal de exibir uma programação mais “quente” em termos de diálogo com os debates do nosso tempo, ainda que haja uma janela de produção que dificulte um diálogo mais próximo com a conjuntura imediata.

Normalmente os canais de ficção, os canais de séries de ficção são canais frios. É um canal que não reage ao que está acontecendo no mundo. Caem as Torres Gêmeas e a programação fica a mesma. É diferente dos canais de *hard news* que mudam a programação e abrem sinal ao vivo e ficam o dia inteiro naquilo. Pela característica da nossa programação, você até pode promover “Morreu um ator importante” e exibe um filme, uma homenagem. Mas a capacidade de reação ao que está acontecendo no momento é muito pequena porque a programação já está comprada, os episódios já estão produzidos, tem uma programação internacional que não necessariamente dialoga com as condições aqui no Brasil. *Special Victims Unit* fez é um trabalho de tentar aquecer esse debate trazendo para os seus episódios, para suas temporadas, casos muito em cima de episódios que aconteceram nos Estados Unidos. Então, você tem episódios de antivacina, você tem episódio inspirado no assédio sexual inspirado no Harvey Weinstein... (BARATA, 2022).

Dialogando com o debate aprofundado por Fontenelle (2006) sobre a construção de imagem das marcas, o *Universal Channel* elege a relevância social como critério para buscar se posicionar enquanto marca diante dos concorrentes, como explica seu diretor-executivo.

As séries internacionais começaram a reagir, a responder e a trazer. Porque já havia uma relação, né? Muito da pesquisa dessas séries de investigação é feita nos tribunais dos jornais, os casos todos vêm a partir desses casos reais, mas não necessariamente desses casos de alta visibilidade. E eles passaram a trazer. Então, trazer esses debates para um canal de séries de ficção não é simples. Porque tem toda a questão do tempo de produção, pode ser que a gente esteja abordando uma coisa e quando for de uma certa e, daqui a um ano, quando for exibida a visão já é outra. Mas o que é interessante é que os meus chefes na época toparam esse risco, entenderam que era relevante para a marca, a gente trouxe o conceito de responsabilidade social muito antes de isso ser (a gente está falando aí de 2014, 2015) muito antes disso ser muito disseminado. E num universo que não busca isso como elemento de engajamento. Se a gente olhar os outros canais de séries AXN, Sony ou Fox, não necessariamente tem essa capacidade de resposta. Eu acho que é importante trazer o debate, o cuidado e o limite a gente não fazer disso um debate panfletário, incendiário, não fazer acusações, não tomar necessariamente uma desproporção.

E que esse debate aconteça alinhado com os fios de programação, com o posicionamento de marca, com o pacto de audiência, com o pacto do hábito que a gente tem lá no *Universal*, que havia com os assinantes da época (BARATA, 2022).

Assim, a responsabilidade do polo de produção tem um papel importante na definição de como as narrativas serão construídas, mas há uma análise de contexto (conjuntura, concorrentes, público do canal etc.) que passa também pelas mediações a partir dos sentidos

produzidos na relação entre audiência e programação, que trará ações em resposta em termos de comportamento do público ou mesmo manifestações de crítica ou reforço a respeito de aspectos da programação.

5.2.2.7 Personagens

Embora haja todas essas contradições e conflitos, que de alguma maneira mobilizam tanto a narrativa quanto o amadurecimento da produção, há também alguns pontos fortes quase consensuais. Um deles parece ser o papel que o personagem dr. Paulo, interpretado pelo ator Caco Ciocler, representa para a série. Diante da pergunta se há algum personagem que seja emblemático na mensagem da série, quase todos os entrevistados escolheram o médico humanista.

É que eu acho que, realmente, o Dr. Paulo, apesar de todo errado que ele é e de eu não gostar do fato da Laura ter que aprender com isso, e isso já ter sido mudado, o Dr. Paulo é o personagem que representa a *Unidade Básica*, o cara que decidiu estar lá desde sempre, num momento em que as pessoas (como a Helena bem coloca) achavam que quem ficava na unidade básica era fracassado, não entendia que era uma escolha profissional ser um médico de família, uma escolha ideológica, profissional... e então eu acho que o Dr. Paulo representa isso. Eu acho que o fato de o Caco Ciocler, um ator famoso, muito bom, carismático, fazer o Dr. Paulo, ajuda a mudar essa visão de que [não] é um fracassado. Ele não é, ele é um puta cara. Equivocado nas colocações? Às vezes é grosso, é machista? Mas ele não é fracassado, ele é carismático, as pessoas gostam dele.

[Entrevistadora: Ele é uma liderança na comunidade.]

Exato. As mensagens que a gente recebe, as pessoas falando “decidi ser médico de família vendo a série” ... Muita gente, de verdade... “Eu passei a frequentar a unidade básica, passei a conhecer”... pessoas e muitas falavam “nossa, eu amo a *Unidade Básica*”. Então aumentou mesmo a escolha. Eu não acho que é só pela série, é pelo momento do país; o ideológico das pessoas que fazem medicina mudou também, as cotas nas universidades. As pessoas agora querem voltar às comunidades, olhar para as comunidades, fazer uma diferença. Tem a ver com vocação mesmo. Então aumentou muito e mudou a forma de olhar para o médico de família. Então eu acho que o doutor Paulo representa isso. Eu poderia escolher alguém de um caso e tal, mas não tem como, eu acho que o dr. Paulo é a *Unidade Básica* (FIORATTI, 2022).

Acho que vários personagens transmitem, mas o personagem principal que é o médico. O médico puxa esse lado mais humanista, menos formal, mais acolhedor, que depois vai influenciar a médica também, que vem muito preparada tecnicamente, muito refratária, que aos poucos ela vai também se transformando, né? Eu acho que a figura desse médico mais humanista, que tem muitos, é muito lindo ver essa postura. Eu acho que ele representa aquilo que a gente espera também da medicina, a gente espera que tenha toda a técnica, tenha toda a ciência, mas que tenha sobretudo também a compaixão, a solidariedade, o acolhimento, e eu particularmente vejo isso na figura dele (IVANOV, 2022).

Embora a ampla maioria das opiniões vá neste sentido, a complexidade da personagem não permite que o dr. Paulo seja uma unanimidade. Na avaliação de Bárbara, suas características negativas acabam sobressaindo:

Eu não gosto muito da arrogância do Paulo, ele se acha demais, ele briga com todo mundo, eu não sei se ele tem que fazer um tratamento psicológico. Eu acho ele muito arrogante, porque ele quer impor a vontade dele a todo mundo, a fico meio estressada com isso. Fico “Ai, que médico é esse, pelo amor de Deus”. Quando a Laura chegou na série deu uma sacudida, um médico diferente tentando subir na carreira. O Paulo já estava ali há mais tempo e parece que a Laura chegou ali pra revolucionar o posto. E revolucionou mesmo. Então eu acho que a característica da Laura é essa: a perseverança e a mudança. O Paulo é um pouco arrogante, o Malaquias eu acho que é fundamental, (...) a enfermeira Beth, que também é gerente, ela consegue ter resoluções de conflito muito rápido. A série tem todos os elementos possíveis para ser a série médica mais bombada do Brasil (RAVENA, 2022).

Walmir também não teve uma boa primeira impressão do dr. Paulo, embora tenha mudado sua percepção momentos depois, durante o primeiro capítulo da primeira temporada da série:

Eu não vejo um líder comunitário nele, vejo um médico que se aproximou das pessoas, que tem consciência do que o trabalho dele significa para aquelas pessoas. Antes, eu achava que ele era um assediador, mas aí eu identifiquei essa outra situação dele. Ele se preocupa.

[Entrevistadora: Você consegue lembrar por que você achou isso, o que te levou a pensar que ele poderia ser um assediador?]

Logo no primeiro capítulo, né? Ele tem fama de pegador. No primeiro capítulo ele tinha fama de pegador e aí em algumas situações que pareciam, que demonstravam que fosse isso. [...] Mas aí, após esse mesmo capítulo, ele descobriu o câncer da filha da senhora. Ele olhou e falou “Você está doente também” e partir dali deu uma mudada, percebi que ele não era um assediador.

[Entrevistadora: Pela postura dele na relação com as personagens?]

É, é. Identifiquei que ele era uma pessoa comprometida com o trabalho. Pode ser que mude daqui para frente (PENEDO, 2022).

Apesar da primeira impressão negativa, ao longo dos episódios o dr. Paulo se tornou o personagem com quem Walmir mais se identifica: “Aquela coisa de entender, de procurar entender as pessoas, de procurar acolher, de procurar fazer. Eu acho aquele cara legal. Apesar de que no início eu achava que ele era assediador, né? Coisa que eu tenho pavor” (PENEDO, 2022).

Já a leitura de Roberta Reis é que a necessidade de abordar muitos assuntos em pouco tempo e com um elenco pequeno acabou carregando o personagem do dr. Paulo:

Olha, tem alguma caricatura, às vezes, porque eles precisam ser tantas coisas para compor a história, mas tem muita realidade. É que assim, uma pessoa só acaba sendo muitas coisas. É isso que eu quero dizer de caricaturas, sabe?

Ele tem que naquele único personagem mostrar, porque eu acho que é um cuidado que as autoras têm, né, de mostrar muitas realidades dentro de um espaço restrito, né? Mas eu acho que não fica assim caricato... Eu estou usando essa expressão porque às vezes a pessoa não é tudo aquilo. O conflito, por exemplo, do personagem principal de... tanta coisa de lá das relações com a família, coitado, é tudo em cima dele, né? Então, assim, em todas as pessoas, acaba sendo... não sei se a vida precisava ser tão pesada numa pessoa só, né? Mas talvez seja (REIS, 2022).

Bárbara Ravena ainda destaca que gostaria de ver mais protagonismo do personagem que é Agente Comunitário de Saúde: “o Malaquias, eu acho que poderia ter um pouco mais de destaque. Por esse papel de ser a pessoa que anda mais na comunidade, ele poderia ter um pouco mais de destaque. Mas eu acho que os papéis foram bons escritos e desenhados” (RAVENA, 2022). Esse desejo de ver outros personagens mais valorizados é compartilhado por parte dos entrevistados do polo de produção e por uma parcela da audiência que se manifesta pelas redes sociais, conforme relatado em diferentes depoimentos. Assim, há mediações de redes/fluxos que reforçam a importância de maior protagonismo, sobretudo de Beth e Malaquias.

Também integrante da audiência, Pedro Daher (2022) observa a importância de personagens complexos, que carregam conflitos cotidianos, preconceitos, comportamentos questionáveis, mas que também podem ser generosos, empáticos, comprometidos.

Na verdade, eu acabo me identificando com várias atitudes de vários personagens. Acabo valorizando vários personagens, mas o que eu mais me identifico é o Paulo. Não só porque ele é um médico que valoriza muito a identificação da pessoa como pessoa, não como uma doença (eu acho que essa é principal qualidade que me impressionou na série). Ele tem uma capacidade de mudar as pessoas ao redor dele, eu acho muito bacana (como aconteceu com a relação dele com a Laura). Mas além também de ele não ser perfeito, ele passar pelos conflitos dele, ele é uma pessoa muito durona e teimosa. E isso me identifica também. Às vezes ele não gosta de uma coisa, ele fecha a cara e não quer conversar, às vezes ele não comunica o que tá sentindo, se fecha pra si e eu também tenho esse problema. Tento trabalhar isso com terapia. É uma coisa que, por mais que eu não veja como uma qualidade, quando a gente se identifica é reconfortante.

Eu acho que tantos as qualidades quanto os defeitos dele são bem trabalhados. Outra coisa que me marcou muito é que às vezes ele se expressando de uma maneira... soltando explosivamente algum pensamento que ele tinha. Como lá na primeira temporada, quando ele não aceita que o filho dele é gay. Ele era uma pessoa que até então não demonstrava preconceitos, tinha pacientes gays, pacientes trans, e que ele acolhia muito bem. Mas quando doeu no dele, ele se incomodou. E é legal demonstrar isso, pra mostrar que as pessoas não são perfeitas. A gente não tá isento de sofrer. Eu acho que mostrar os dilemas dos médicos na série, principalmente do Paulo e da Laura, é muito bacana, pois as pessoas notam que os médicos têm sentimentos. Eles se sentem abalados quando tocam na ferida deles. A Laura chorando no caso da paciente que queria abortar... são cenas muito marcantes. Eu acho que tanto os defeitos como as qualidades são muito bem

representadas e mostram o que a gente vive no dia a dia. Os nossos próprios dilemas. Eu ainda não trabalho em saúde como profissional, trabalhei como estagiário por muito tempo. Vou começar mês que vem. Mas tudo que eu vivi é muito parecido com o que eles vivem. Tem os casos mais fáceis que a gente leva numa boa, tem uma relação boa com o paciente, os casos mais difíceis que puxam drama da gente, e aquilo às vezes agoniam a gente por vários dias, meses. É muito bonito ver isso representado numa série.

Sobre Laura, Roberta observa justamente a contradição pretendida pelos produtores, entre um ensino de medicina que direciona para a especialidade – e o *status* associado a isso – e uma prática em UBS que não tem o mesmo reconhecimento ou mesmo as condições de trabalho tão adequadas. Ela também se identifica com a contradição entre querer exercer dois tipos de práticas diferentes, considerando que é professora universitária com dedicação exclusiva e gostaria de clinicar.

Mas muitos também têm a crise da médica que quer ganhar melhor, quer ter mais *status*? Então vai seguindo... porque, é estranho, é uma coisa muito comum, né? O postinho acaba sendo um trampolim para a residência, para outras áreas, né? E eu não sei se as pessoas entendem isso, mas o conflito está muito claro, de que: “Puxa, eu quero ser radiologista, mas eu gosto de estar lá”. Eu acho que eu vivo um pouco isso também. Eu sinto muita falta de pacientes, desse convívio. E aí a universidade faz isso com a gente. Como eu sou dedicação exclusiva, eu não posso escolher uma coisa que eu gostava de fazer e continuar fazendo. Tem que abrir um projeto de extensão e criar todo uma estrutura para isso. Não era isso que eu queria, que aí eu tenho outras atribuições de gerenciamento disso também, né? Mas o convívio é muito importante, eu sinto muita falta disso. Seja ele clínico mesmo, na unidade, seja fora (REIS, 2022).

Sem desconsiderar o protagonismo da dupla de médicos dr. Paulo e dra. Laura, Paulo Barata destaca também o papel de Malaquias e Beth, considerando que há um crescimento desses personagens ao longo da série.

Eu gosto muito do personagem do Malaquias, Vinícius de Oliveira, e gosto muito do personagem da gerente Beth. (...) São personagens que cresceram bastante na série, que se tornaram muito fortes, muito relevantes. O personagem do Vinícius está na série em si sobre agentes comunitários. Tem um *spin off* do *Unidade Básica*, que é a vida do agente comunitário de saúde, essa pessoa que depende da palavra, não tem a autoridade do médico, não tem a autoridade do diploma, mas é quem tem que entrar na casa e tem que ser ouvido, tem que conseguir fazer com que a visita dele prevaleça, e a pessoa se cuide, se trate, ou até vá ao médico. Tem um componente heroico no papel dos personagens, que eu acho que foi isso que me chamou a atenção. Porque assim, o heroísmo da dupla Laura e dr. Paulo você espera que tenha, no núcleo dos 2 é um heroísmo menos aparelhado, tem menos recursos, né? (BARATA, 2022).

Este protagonismo dos médicos, entretanto, e a participação limitada do restante da equipe é percebida mesmo por integrantes da audiência que não atuam na saúde:

Aparecem poucos [personagens fixos]. Somente aparece a enfermeira, Beth, a chefe da UBS. Só ela aparece. E o resto, e o restante dos funcionários? Os outros enfermeiros, os maqueiros, quem trabalha na UBS? Ali não aparecem, são invisíveis. É isso que falta para a série se tornar um pouco mais [inaudível] para a sociedade. É isso, mostrar o cotidiano real baseado em fatos reais, mas que esconde muita coisa. Deixa o restante dos trabalhadores invisíveis. São eles os protagonistas, né? O médico, a médica, a enfermeira-chefe e os supostos pacientes. Muito centrado no elitismo da profissão (PENEDO, 2022).

Outro elemento valorizado pela audiência é a relação entre os personagens, como se desenvolve, tanto em termos do melodrama aludido pela diretora Caroline Fioratti, quanto em termos das relações no posto de saúde, do ponto de vista do cuidado em saúde trabalhado por toda a equipe:

Eu gosto muito da forma que eles se relacionam. Gosto especialmente do Paulo, me identifico com algumas coisas dele. Ele não é um personagem perfeito, tem os erros dele também, mas isso é muito bem trabalhado. Aquele episódio me marcou muito, quando ocorre o feminicídio e ele fala “Poxa, essa responsabilidade também é minha. Eu vou sair daqui, eu não aguento mais. Enquanto o interno está lá, tirando foto e postando no Instagram, eu poderia ter feito mais pelo meu paciente, eu poderia ter intervindo nessa situação”. Então, esse tipo de atitude de corresponsabilização e às vezes se responsabilizar até mais do que deveria, embora problemático, eu considero uma qualidade. Eu já passei por coisas parecidas, já tive comportamentos iguais, então essa identificação conta muito pra mim. A maneira como a relação dos personagens é construída, os agentes de saúde são valorizados, as enfermeiras são valorizadas, a Dra. Laura também, a forma com que a relação amorosa deles vai sendo construída, isso é muito bacana também. Os entremeios entre as histórias dos personagens eu acho muito bonitos, mas em especial a forma como o cuidado e saúde é feito, a reflexão interna com os conflitos internos dos personagens dentro dos cuidados que eles prestam. Eu acho isso genial (DAHER, 2022).

Também é muito evidente o papel de alguns personagens, como a estagiária Samara, na primeira temporada e a gerente da UBS da segunda temporada, a Cilene. Ambas representam a força do discurso biomédico.

Agora, por exemplo, na primeira temporada, a Samara tem uma função bem importante ali também. Porque quando a gente pensou a Laura, a gente pensou ela um pouco mais Samara. Ela ser uma menina mais patricinha que vai lá e não quer nada com nada, só que a gente achou muito importante mostrar a transformação dessa personagem. Ela tem um arco de transformação, pra gente também mostrar que é possível transformar. Só que a gente então precisava de uma outra que de alguma forma não se transformasse. E aí a gente optou por trazer a estudante de medicina, que aí tem toda uma discussão de educação médica também, de modelo de educação médica. Muita gente fala “Nossa, a Samara é perfeita, eu conheço uma Samara”. Todo mundo conhece alguma Samara na vida. E eu acho que ela tem esse papel importante ali. E na segunda, a Cilene, que essa discussão de modelo de gestão vem muito com a presença dela (PETTA, 2022).

A presença de Cilene agrega à visão biomédica uma visão gerencial da administração em saúde, que se opõe a perspectivas mais relacionadas à saúde coletiva, por exemplo: “é uma discussão também do campo da saúde, que é esse modelo gerencialista, que só cobra os números, quantidade de atendimentos, e um modelo mais da saúde coletiva, de pensar questões que envolvam mais atividades coletivas” (PETTA, 2022).

Claramente a ideia é que Cilene represente um obstáculo à atuação dos médicos-heróis. Entretanto, a complexidade dos personagens permite que haja simpatia na audiência inclusive por essa figura, como declara Bárbara: “Se eu te falar que eu gosto da Cilene, você vai me bater? Ela gerencia tudo ali naquele posto, coitada. Eu gosto muito dela, me identifico muito com ela. Gosto do trabalho dela. Ela briga, ela quer colocar as coisas e ela fala: ‘A secretaria de saúde não deixa’. Mas eu acho que ela tenta fazer o melhor possível dela” (RAVENA, 2022).

Samara também cumpre outro papel, junto a Davi e Kátia, que são os estagiários da segunda temporada da série. Os estagiários têm a função de debater a formação em medicina e o perfil elitizado dos formandos, no geral. As características destacadas nos episódios foram rapidamente reconhecidas por um integrante da audiência que conhece de perto esta realidade:

Eu acho que não me identifico com o perfil de nenhum dos três estagiários, mas com certeza aquilo ali é muito representativo. 80% da minha turma está em um daqueles três ali. Eu tenho um colega que faz *live*, ele chega na unidade e leva doce pra todo mundo, abraça todo mundo, mas vive fazendo cagada, que todo mundo acha simpático no primeiro momento, mas que vive fazendo merda. Expõe nome de pacientes na rede social, já postou foto de prontuário, já deu processo. Eu tenho colega desse perfil. Eu também tenho colega que só estuda, estuda, estuda, mas não sabe nem conversar com a pessoa (isso não é um defeito, mas é um perfil diferente). Aquela pessoa que é perfeita pra radiologia, pra patologia, pra trabalhar em laboratório, que não gosta (e tem direito de não gostar) de interação humana, não gosta de conversar, não gosta de atender. E eu tenho vários colegas que menosprezam o posto, tipo “medicina de família não presta pra nada”. Então, eu acho que é muito representativo. 80% dos estudantes de medicina estão categorizados nestes três estagiários, com certeza (DAHER, 2022).

Outra questão definidora para a linguagem da série e o grau de aprofundamento dos personagens tem relação com a escolha da direção diante das condições de produção, como deixa claro Caroline Fioratti (2022):

Unidade Básica não é uma série com um orçamento grande, é uma série com orçamento muito pequeno, é um BO, um baixo orçamento. Então você tem que achar soluções com o que você tem em mãos, e geralmente eu não tinha muita coisa, tinha uma câmera na mão mesmo. E eu falei “então vamos pegar essa câmera na mão e vamos transformar isso numa estética muito legal”, uma estética de ir com o personagem, de estar próximo do personagem. Por isso que a gente já tinha idealizado que esses eram os cruzamentos, que era ir com eles. E vamos então dar um passo ainda maior e fazer essa imersão nessa subjetividade do personagem ainda maior.

5.1.3 Análise das cenas

Serão combinadas as respostas das entrevistas de produção com aquelas fornecidas pelos integrantes da audiência. Aos trechos de respostas selecionados, serão acrescentadas as análises das cenas a partir de Umberto Eco e a análise das mediações produzidas, conforme o debate teórico-metodológico apresentado. As cenas selecionadas foram aquelas citadas pelos entrevistados da produção durante as entrevistas, sobre as quais os integrantes da audiência foram instados a se manifestar.

5.1.3.1 Sequência de cenas 1

A primeira sequência de cenas reúne quatro imagens do primeiro episódio da série, intitulado “*Vilma*”, em que o dr. Paulo descobre que a paciente que dá nome ao episódio estava escondendo sua medicação sob o sofá para não tomar, e resolve jogar os comprimidos fora, lançando as drágeas e comprimidos no vaso sanitário e acionando a descarga, conforme as imagens da Figura 14, a seguir.

Figura 14 – Sequência de cenas 1



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2016 (“*Vilma*”, Episódio 1 da Temporada 1).

No caso deste episódio, houve uma identificação por uma integrante da audiência entre o caso retratado na dramaturgia e situações reais vividas por ela, o que gera identificação com a série.

Eu fiquei lembrando da minha vó, porque eles têm uma resistência de falar que estão doentes, as pessoas mais velhas. E ela não tomava remédio e eu falava “Gente, ela não melhora. Está igual à minha avó, escondendo remédio. Não toma o remédio, não vai ao médico”, aí quando vai, você tem que obrigar ela a ir (RAVENA, 2022).

Walmir, por exemplo, percebe uma sobrecarga que faz as pessoas delegarem suas tarefas a terceiros para dar conta do dia a dia:

As pessoas hoje vivem numa atenção de trabalhar, a vida cotidiana nos obriga às vezes delegar algumas situações. E foi o que a filha fez: colocou uma cuidadora que não cuidava. E achava que estava tudo bem cuidar da vida dela, aquela coisa toda. Eu acho que hoje a gente está vivendo muito isso. A gente delega algumas situações e não é correspondido (PENEDO, 2022).

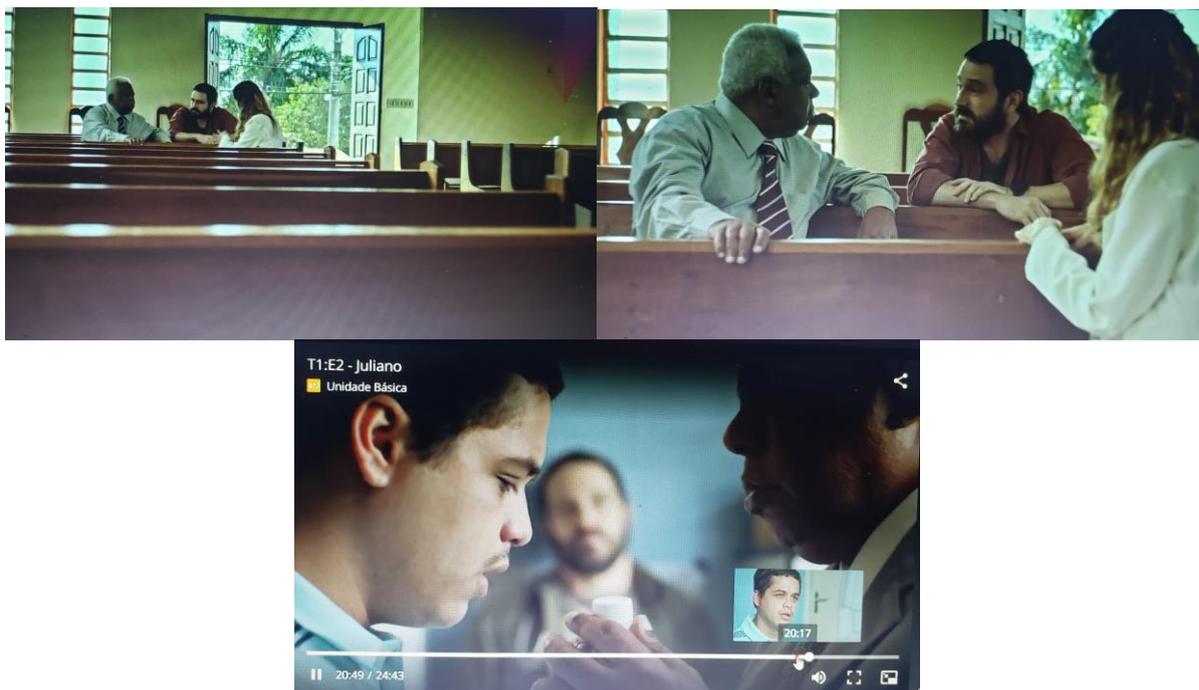
Já Roberta Reis observa como os temas permitem tratar diversas questões e lavam a diferentes reflexões em torno das questões relacionadas à saúde.

De fato, a questão medicamentosa é uma questão que eu acho super importante de ser abordada. Tem uma médica de família que eu sigo nas redes sociais já alguns anos, tem até o livro dela aqui: Júlia Rocha. Ela fez esse livro *Pacientes que curam*. A gente pediu muito para ela escrever esse livro, porque ela vai contando relatos. E essa questão do medicamento é uma coisa que ela tem muito marcada, não no sentido de adesão como trata esse episódio exatamente, mas no cuidado com o uso em geral de medicamentos, né? Então eu acho que esse episódio bem interessante, porque dá para trabalhar muitas coisas até para além dessa situação, né? Tem a saúde mental, tem uma coisa assim até meio suicida. Levando a própria negligência dela mesma, da saúde dela. Eu acho bem importante, sim, essa abordagem. Pensando nesse lado, né? (REIS, 2022).

5.1.3.2 Sequência de cenas 2

A segunda sequência ilustra uma passagem do segundo episódio da primeira temporada, intitulado “Juliano”, trazendo duas imagens da cena em que dr. Paulo e dra. Laura conversam com o pastor de uma igreja dentro do templo da religião e uma terceira imagem do pastor dentro do consultório do dr. Paulo abençoando os remédios que o paciente deve usar para o tratamento de Aids, como poder ser observado na figura 15.

Figura 15 – Sequência de cenas 2



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2016 (“Juliano”, Episódio 2 da Temporada 1).

A diretora Caroline Fioratti destaca este episódio e relata uma preocupação de tratar o tema do HIV com a delicadeza necessária, considerando estigmas que o circundam.

eu gosto muito também (eu não gostava, eu tive muito problema, e depois eu fui trabalhando para que a mensagem correta se passasse, e por isso que eu acho que eu tenho esse apego a ele, que ficou muito legal) do episódio 2, do garoto evangélico que não quer tomar o coquetel de HIV. E gente trabalhou muito nesse episódio para não passar uma mensagem de que a pessoas com HIV são pessoas promíscuas, a gente foi limpando, porque tinha um pouco essa mensagem. Então eu acho que é essa a função da direção, que para mim é até o que mais me desgasta, porque é o que mais eu fico ligada. A gente está formando opinião, a gente não pode ter um deslize e passar uma mensagem errada. Às vezes, a gente na empolgação de escrever e dos ganchos, acaba tendo deslizes. Mas depois tem que voltar e falar “que mensagem estou passando?” e no caso ali eu falava “está passando a ideia de que HIV tá ligado à promiscuidade. E que olhar a gente está tendo para os evangélicos também?”, então esse episódio muito delicado, e eu acho que a gente chegou nesse lugar, nesse tom. Pela interpretação, pela edição, pelas coisas que a gente cortou e mudou... então eu fiquei feliz com o resultado, porque era uma que me preocupava muito (FIORATTI, 2022).

Infectologista, Helena Petta também demonstrou grande preocupação com que tipo de mensagem o episódio poderia passar, em especial a partir da fala dos personagens profissionais de saúde.

O episódio do HIV é um episódio que eu sofri muito com ele, porque também é um tema muito delicado. Eu fiz infecto, então toda essa discussão do HIV é muito forte, de você não criar estigma, de você não culpabilizar... Então, toda vez que aparecia “o Juliano, ele é o culpado por ter pegado de

novo”, eu tinha muitas dúvidas: o quanto que isso também ajuda a criar um certo: “ai, ele é o escroto que passou HIV para a mulher”. Então discuti com várias pessoas. Tinha uma fala do Paulo que era “Ah, você pegou HIV de novo” e a gente tirou, aí eu acho que é o pastor que fala “você se contaminou”, porque o Paulo não podia falar que pegou HIV. Então eu tive umas discussões com os roteiristas bem importantes nesse episódio, porque eu sempre achava que ao mesmo tempo que era muito interessante você mostrar a vulnerabilidade da mulher ali, que é uma mulher que só tem o marido, só transa com ele, é super religiosa, e ela tá super vulnerável a pegar HIV; você também estava construindo uma coisa de uma pessoa culpada, porque saiu com várias mulheres. Então foi um episódio difícil. Mas é um episódio que as pessoas adoram (PETTA, 2022).

Para Bárbara Ravena, a escolha de tratar o tema do HIV tendo como personagem um casal de evangélicos foi importante para contestar estereótipos.

O que a gente coloca no imaginário brasileiro é que o HIV é só da população LGBTQI+ e não é. Quando você vê um casal evangélico soro-conflitantes... a abordagem dessa série é muito interessante. Foi um episódio marcante por causa disso, porque no Brasil a gente tem essa cultura: quando a gente coloca um casal religioso, hétero, com todas as premissas de ter vida saudável, e um parceiro é soro-conflitante com o outro, aí pesa um pouquinho. Isso é muito interessante (RAVENA, 2022).

Um dos integrantes da audiência, no entanto, captou muito mais uma mensagem sobre a sensibilidade da equipe de lidar com a cultura da comunidade atendida do que com as questões relacionadas ao delicado tema dos estigmas relacionados à transmissão de HIV em nossa sociedade:

Eu acho que é muito bacana ver como é a importância da abordagem comunitária. Um dos conceitos próprios da estratégia de saúde da família, da atenção primária, porque assim quando o paciente vai lá e conta para a esposa e conta para o pastor, eles vão lá o pastor benze e fala assim “Você está curado”. E tipo assim, aquilo faz parte da cultura, a gente não pode desvalorizar aquilo, não pode mostrar... Não é uma competência médica, na verdade não é nem adequado socialmente de maneira nenhuma, não é certo você vir e falar “Ah, isso aí é absurdo, você acha que Deus vai curar?” Você não pode virar e falar isso para o paciente, porque ele acredita que realmente foi. Então, você tem responsabilidade do profissional de saúde saber integrar aquilo. Olha, como eu vou absorver a questão cultural que é relevante desse paciente, juntar e explicar para ele que ele tem que somar as duas coisas. Explicar para ele que a cultura, a crença dele tem o valor, mas saber explicar como que a parte não científica relacionada com a parte estritamente científica ou técnica e propor uma abordagem para aquilo. Isso é de extrema dificuldade, é um dos maiores desafios da atenção primária e é mostrado muito bem (DAHER, 2022).

Já Walmir se concentrou na crítica ao papel de igrejas evangélicas no país, inclusive achou a crítica do episódio branda nesse sentido:

Eu acho que as pessoas utilizam a fé de uma forma errada. Eu falo aqui pra minha esposa e meu filho, os dois são evangélicos, mas eu digo pra eles que “o que cai do céu é chuva”. Se você não correr atrás para procurar se

aperfeiçoar ou procurar o que tem para ter o teu sustento, não é Deus que vai dar. E aí eu acredito que Juliano se apegou nisso, e até por influência da própria mulher, que também era muito evangélica e tal. Nem tanto pelo pastor, que no momento certo acho que agiu diferente do que agiria um pastor de igreja de verdade. Eu vejo por aqui, como minha esposa é evangélica e tal, de vez em quando ela comenta comigo algumas coisas. Eu acredito em Deus, mas eu não vou lá ficar batendo palma, não é por conta disso que eu vou entrar no céu. Mas existe muito escamoteamento nessa situação toda. Da menina evangélica que arruma um namorado, fica grávida, aí o pastor obriga a casar. Não é nem a família. Sei lá, aquela situação ficou meio complicada por conta disso. E no final deu certo, porque o próprio pastor foi lá e fez o cara tomar o remédio. O que, na maioria deles, na verdade, é: “Deus proverá, Deus proverá” (PENEDO, 2022).

5.1.3.3 Sequência de cenas 3

As imagens da figura 16, a seguir, mostram uma espécie de resumo do episódio 3 da temporada 1: a mãe da paciente passando pomada em sua boca, após ter pedido pomada para aftas da filha Sofia, que dá nome ao episódio; em seguida temos Sofia sentada no colo de seu avô, depois o pai de Sofia revoltado em frente à casa da mãe da menina, acompanhado de pessoas que foram até lá com ele para agredir o avô, em função de um boato de que ele teria abusado da menina, suspeita levantada pela estagiária Samara após ter sido descartada a hipótese de cirrose – que não se encaixa com a ocorrência de aftas. A revolta é contida pelo dr. Paulo, que conversa com a mãe da paciente acompanhado da dra. Laura e a pressiona a dizer a verdade, comunicando ao conjunto dos revoltosos que não houve nenhum abuso afinal. A mãe era a verdadeira paciente, em sofrimento psicológico. Ela estava inventando sintomas para Sofia a fim de manter próximo o pai da menina, que estava se separando dela. O mesmo havia ocorrido quando ela própria ela criança e seu pai permaneceu no casamento em função de sua saúde frágil.

Figura 16 – Sequência de cenas 3



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2016 (“Sofia”, Episódio 3 da Temporada 1).

Helena explica que este episódio foi inicialmente concebido para ser o primeiro da série, por isso o debate entre as diferentes concepções de cuidado em saúde aparece de forma tão explícita, marcando um tema importante proposto pelo polo de produção: “esse episódio da Sofia, eu acho que ele representa nesse sentido de ser muito explícito o caminho que a Laura percorre, de ir cada vez pra uma medicina mais tecnológica, um diagnóstico raro, e o caminho que o Paulo percorre” (PETTA, 2022).

Entre os integrantes da audiência, o que se destaca neste episódio para Pedro é a responsabilidade dos profissionais de saúde, abordada no episódio em relação direta com a discussão sobre concepções de saúde: se biomédica, baseada apenas em diagnósticos por imagens, ou se humanista, considerando o ambiente, questões psicológicas etc.

Na primeira temporada, quando tem aquela mãe com síndrome de Munchausen, que ela inventa doenças pra filha, que ela corta a própria boca e fala que a filha está tendo problemas... Ela faz até uma biópsia renal. Esse episódio foi muito marcante quando o Paulo fala assim “Esses pacientes são

seus, você tem uma responsabilidade com essas famílias”. Isso me marcou bastante (DAHER, 2022).

O formando em medicina entende que há um raciocínio clínico por parte do dr. Paulo que foi pouco explorada no episódio, embora acredite que a mensagem de que é preciso avaliar a família, o ambiente, a comunidade, era mesmo a principal do episódio:

o Paulo começa a investigar e aí ele conversa com o pai da paciente, ele fala assim “A mãe dela era igualzinha, né, uma vez eu fui sair de casa e ela ficou doente”. Aí o Paulo associou aquilo, que era uma questão hereditária. E realmente pode ter passagem hereditária numa síndrome psiquiátrica, que faz que aquilo aconteça. Mas assim, eu acho que (na verdade pelo próprio tamanho desse episódio) aquilo ficou representado rápido demais, sabe? Não mostrou o raciocínio clínico dele, como que ele chegou naquela conclusão, descartou outras possibilidades. Quis mostrar o seguinte: olha acho que a ideia foi passar ali “Eu investiguei mais a família e o contexto do que, tipo assim, fiquei procurando um diagnóstico para achar”. Acho que essa mensagem foi bacana. Talvez ali, se tivesse mais tempo no episódio, poderia ter trabalhado um pouco mais a questão de como ele chegou naquela lógica. Assim, ele ouviu o pai da moça e chegou à conclusão. E essa abordagem foi interessante, sim. E realmente é uma competência que a gente usa, a abordagem familiar. Assim como a abordagem comunitária.

Já Walmir demonstra que o episódio pode ter ficado confuso para uma parcela da audiência.

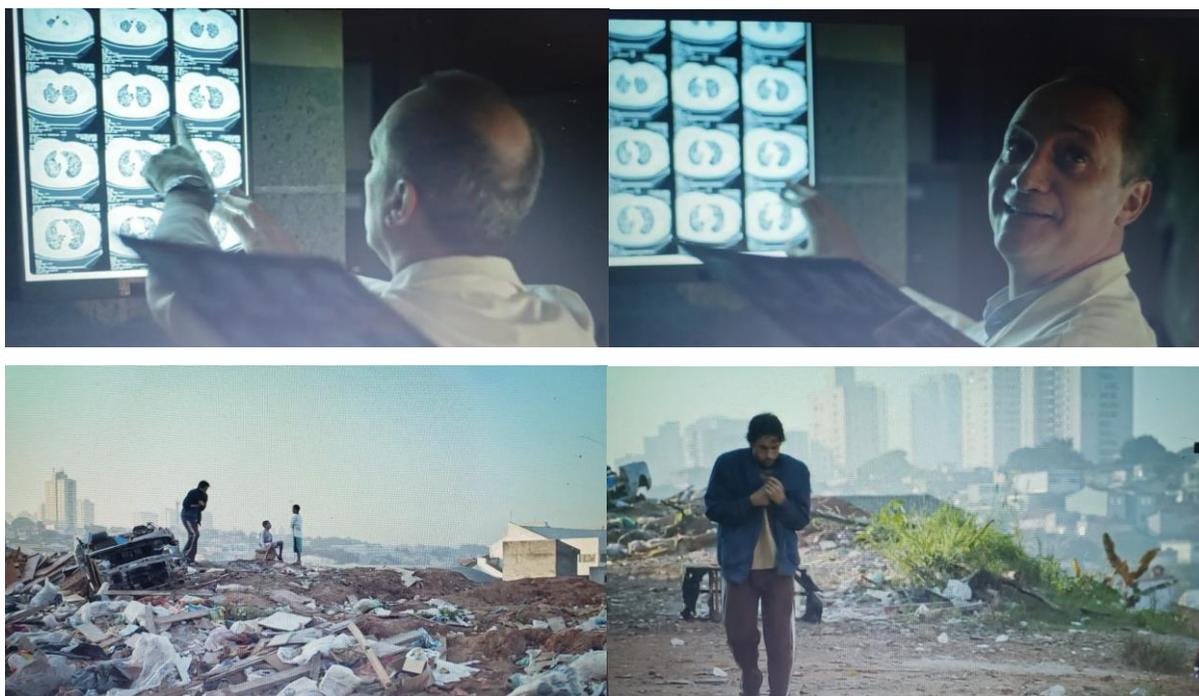
É a dependência da mulher. A Sofia não conseguiu se emancipar. Creio que até por falta de informação. Então ela utilizou a criança para manter o provedor do lado, não sei. Pode ser até machista da minha parte, mas ela não conseguia viver sozinha. Ela não avançou. A filha dela não andou e aí ela se aproveitou da criança. Não sei como classificar aquela situação (PENEDO, 2022).

5.1.3.4 Sequência de cenas 4

Esta sequência compara imagens de dois episódios. As duas primeiras imagens são do episódio 5 (“Iná”) e as outras duas são do episódio 6 (“Demerval”), ambos da primeira temporada. As duas primeiras imagens mostram um radiologista analisando um exame de imagem que mostra claramente a presença de um tumor na paciente. Questionado sobre a certeza do diagnóstico, uma vez que a paciente ainda não havia feito biópsia, o médico retruca à dra. Laura: “Uai, e precisa? Com uma imagem linda dessa!”.

As outras duas imagens são de Dermeval caminhando em meio a um lixão, cenário que contrasta com o ambiente que pode ser visto ao fundo, repleto de confortáveis condomínios de classe média.

Figura 17 – Sequência de cenas 4



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2016 (“Iná”, Episódio 5 e “Demerval”, Episódio 6, ambos da Temporada 1).

A comparação entre essas duas cenas foi feita pela primeira entrevistada do polo de produção, a diretora Caroline Fioratti. Ela conta sobre um diálogo que teve com Helena Petta a respeito dessas duas cenas.

Eu me lembro que a gente teve uma discussão (que foi uma das mais interessantes) que era sobre tomografia. Eu falava “Helena, eu leio essa cena, e essa fala é muito doída para mim, quando ele vê a tomografia e fala – *‘Nossa! Que imagem linda!’*, ele vê super bem o tumor”. E eu falei “vamos mudar isso” e ela falou “não, não vamos mudar, porque é isso: a imagem é bonita. Ele não está falando que o fato de ela ter câncer é bonito, tá falando que a imagem é bonita”, e a gente tinha essa discussão. Aí um dia eu cheguei, você deve ter visto num episódio que era num lixão, era a favela perto do lixão, e aí eu vi aquele lixão com aquele carro destruído, em cima tudo queimado, e no fundo os prédios de classe média. Eu falei “nossa! quantas camadas de significados nessa imagem... olha essa imagem que coisa linda!”. A Helena olhou para mim e disse: “você entendeu o que eu falo sobre a tomografia agora?”, aí eu falei “entendi, Helena, agora eu entendi o que você fala”. Porque é isso: não é que a imagem é linda, é que aquilo que a imagem vai possibilitar de significado é lindo. Porque aquela imagem horrível, você vê um lixão e as pessoas morando ali, no fundo os prédios... mas quando eu falei “olha que lindo”, era para falar “olha quanto significado nessa imagem”, e ela falando da tomografia... então era muito interessante essa troca (FIORATTI, 2022).

Quanto ao episódio Dermeval, especificamente, Helena destaca que traz elementos interessantes, como o papel dos instrumentos de participação na dinâmica do SUS.

Agora tem episódios, por exemplo, o episódio da leptospirose, que eu gosto muito porque mostra muito as condições de moradia das pessoas, saneamento básico, a reunião do conselho de saúde para discutir o que fazer ali na unidade básica... eu acho um episódio muito interessante. Para os professores da saúde coletiva, ele é o episódio mais emblemático, digamos. Mas tem vários (PETTA, 2022).

A percepção do público, entretanto, traz uma percepção bastante diferente da intenção apresentada pelo polo de produção. Pedro, por exemplo, relaciona a cena das duas primeiras imagens com uma concepção de medicina necessariamente desumanizada – conforme o primeiro impacto que a própria diretora da série teve com a fala da personagem que é profissional de saúde a respeito do exame de imagem.

Acho que isso na verdade na maioria das vezes é o que acontece na medicina mecanicista. É uma excelente representação da medicina mecanicista, uma medicina que não é a que eu quero praticar, bem diferente da que eu preconizo para mim, que tem o seu lugar realmente, mas que talvez hoje já não seja tão adequada e que mostra o seguinte: a gente escuta muito de preceptor hospitalar, de professor, por exemplo, “O paciente está com sopro, ruim pro paciente, ótimo para vocês que vão escutar o sopro”. A gente escuta muito tipo assim “Oh, hoje você deu sorte: chegou um paciente lá com um edema pulmonar, chegou um paciente com pneumonia, hoje você está com sorte chegou uma obstrução intestinal, vai lá que você vai acompanhar a cirurgia”. Aí, eu fico tipo assim: “Eu estou com sorte, velho?”. Aquilo sempre me incomodou. Acho que é uma representação de realmente como [a gente] encontra na vida, isso realmente acontece muito, isso é muito comum. Eu cheguei a ver um paciente de Covid, também, que escutou assim... eu cheguei no plantão e o médico falou assim: “Aí, interno, hoje você está com sorte, que você vai entubar um paciente de Covid. Ele já chegou aqui ruim”. E, assim, isso pra mim não é sorte, sabe? (DAHER, 2022)

A cena teve um impacto parecido sobre a professora do curso de Fonoaudiologia Roberta Reis (2022):

Aí, é bem aquilo que eu falei antes, de ser tão especialista que acha bonito uma coisa que é ruim, né? Eu me lembro de uma fala de uma aluna que a mestranda foi apresentar a pesquisa e falou que infelizmente ela não conseguia fechar a coleta porque não nasciam crianças com aquela doença rara. A gente fica tão perverso, né? Com esse foco. Eu sei que ela não quer que nasçam crianças com aquela doença, mas ela falou isso, né? Então, a especialidade dela tem essa característica, que é quase desumana. E eu acho que isso mostra muito aquilo que eu também falei antes, desse conflito da médica [dra. Laura], entre a resolutividade que a atenção básica requer. Porque eu brinco sempre que na especialidade a gente se livra do paciente muito rápido e ali no território ele vai e volta. Porque ali que ele tá, né? Então, uma coisinha que acontecer que nem tem nada a ver com aquele câncer, ele vai aparecer lá. E essa daí, ela ia com a filha na consulta. Aí mostra todos os conflitos (REIS, 2022).

Já Walmir percebeu a avaliação do radiologista acerca do exame de imagem como algo natural da profissão.

Olha, eu acho que essa situação ali do médico, “uma imagem linda”, ele falou como médico, avaliando a imagem. Tem aquela série *House*, né, o cara também se deliciava com a doença das pessoas. E o médico faz isso. Eu tenho lá um amigo, o Fulano²⁷, o cara é virologista e ele se delicia quando vê um vírus novo. É a profissão dele e ele quer estudar aquilo. Eu vejo por aí. Quando o cara fala aquilo, ele não falou pejorativamente, ele falou da profissão dele. “É uma imagem linda”, ele tá vendo ali o tumor e tal. Não é aquela imagem distorcida que o cara precisa de mais coisas pra ter o diagnóstico (PENEDO, 2022).

Talvez Walmir tenha produzido a interpretação que mais se aproxima da intenção manifesta pelo polo de produção, de permitir a possibilidade de ver significados que não se restringem à constatação de que uma doença terrível acomete a paciente. Ou seja, a existência de uma imagem que permite um diagnóstico claro, é também o caminho para serem iniciados processos de cura ou tratamento. Não precisam ser feitos novos exames ou análises clínicas mais complexas, o resultado já está ali, naquela imagem.

Os outros entrevistados que comentaram a cena, tiveram uma percepção diferente, que pode se explicar pelo contexto, conforme a explicação de Umberto Eco (1970, p. 376) sobre como códigos desconhecidos podem ser absorvidos: “Pode acontecer, todavia, que o receptor, percebendo uma forma sem significado, e todavia intuindo pelo contexto que ela deve significar algo, infira o código da mensagem”. Afinal, a série o tempo inteiro lida com o embate entre uma concepção de saúde mais restrita à biomedicina e outra mais humanizada, que trata do cuidado ampliado, e os entrevistados que fizeram esta leitura sobre um profissional já insensível diante da enfermidade, vivem este embate no seu cotidiano profissional e/ou de formação.

Já a cena do lixão em contraste com os condomínios de luxo ao fundo não chamou atenção de nenhum(a) dos(as) entrevistados(as) da audiência. Talvez ela tenha sido apresentada de forma mais discreta do que intencionava o polo de produção, ou apenas componha um contexto geral, nem sempre percebido conscientemente, mas que vai agregando elementos à leitura da série que vai sendo feita pelos integrantes da audiência.

Assim, no episódio “Dermeval”, o que chamou a atenção de Walmir e de Roberta não foi o contraste estético, de concepções, ou político-social, e sim a crueza do candidato que tenta se autopromover buscando falhas no atendimento da UBS, pois ambos acreditam que

²⁷ O nome do médico citado foi omitido para não comprometer o profissional a partir de um depoimento que não tinha por objetivo avaliar a conduta de qualquer profissional de saúde, mas sim avaliar a relação entre a série e a realidade vivida pelo integrante da audiência.

isso representa uma realidade muito presente. Walmir também valoriza, mais uma vez, a crítica apresentada pela série.

[Me chamou atenção a cena] do cara questionando que o médico tinha ido almoçar. Ele era um candidato e estava fazendo isso. E aí é aquela história: é muito fácil. Hoje a maioria dos candidatos faz isso. É muito fácil falar para o povo o que o povo quer ouvir. Porque o pessoal está ali na fila, e aí é a unidade de saúde, tem pouco médico... O cara leva 10 anos para estudar e se formar um médico e aí vai ganhar um salário muito ruim, sem nenhum respaldo, e aí o atendimento é péssimo nessa unidade. Aí, o cara tá ali, duas, três horas e daí: “O cara foi almoçar!”. Não é o que o cara quer ouvir, ele quer ser atendido. E a maioria desses políticos atuais faz isso: utilizam desse tipo de situação para se autopromover (PENEDO, 2022).

Essa coisa do uso político, né? O que eu já tinha até comentado no conselho de saúde nas unidades e é muito... O cara que nunca aparece, aí quando ele vai, é pra faturar alguma coisa em cima disso, né? Eu acho que eu tive mais esse olhar do que até a questão... Não que eu não valorize, né? [o tema geral do episódio]. Mas isso me indigna muito... (REIS, 2022).

5.1.3.5 Sequência de cenas 5

As oito imagens que seguem compiladas na figura 14, a seguir, são uma espécie de resumo do episódio “Paulo”, o oitavo e último da primeira temporada da série. Como o título indica, o próprio dr. Paulo é o paciente. Ao reencontrar seu filho, que não via há algum tempo, o jovem conta ao pai que é gay. Dr. Paulo então recai em alcoolismo e tem sintomas na garganta que a dra. Laura sugere serem fruto de somatização pela não aceitação da sexualidade do filho. Também há o fato da dra. Laura estar saindo da UBS como indica a última imagem da sequência – para fazer especialização em Radiologia (indicando uma concepção mais ligada ao discurso biomédico).

Figura 18 – Sequência de cenas 5



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2016 (“Paulo”, Episódio 8 da Temporada 1).

A diretora Caroline Fioratti destaca a relevância social da pauta:

A gente descobre que ele tem essa homofobia que está lá enraizada no machismo. Muita gente escreveu pra gente em relação a esse episódio dizendo que se emocionou. Eu lembro do Carlos, o diretor na época, o irmão dele um dia ligou chorando para ele dizendo “o meu filho é gay, o seu sobrinho é gay”, chorando. Chegou desestabilizado. E a família dele era de comunidade (ele acabou ascendendo socialmente porque trabalhou muito e teve oportunidade, trabalhou e tal, intelectual, mas a família dele continuava na comunidade, muito simples). E aí ele foi lá na casa dele desesperado, chorando, e falou “vem cá, vou te mostrar uma coisa”. A gente estava

montando ainda. Ele deu um play no episódio... Ele falou: “meu irmão teve uma catarse, ele chorava e falava ‘esse sou eu, esse sou eu’” e disse que ele chegou em casa, deu um abraço no filho e falou: “nossa, eu te entendo agora”. Então essa função curativa, também catártica, que o episódio tem, eu acho muito significativo. Eu recebo até hoje mensagens falando que pessoas se identificaram. Então eu acho que esse é um episódio muito emblemático.

A reflexão realizada por uma das integrantes da audiência vai no mesmo sentido, valorizando a importância de abordar o tema da forma como foi abordado: “Na mente dele, o filho não poderia ser LGBT. E foi uma cena marcante, porque a gente enquanto telespectador fica pensando: se pra um menino que tem um pai com a cabeça mais ou menos aberta foi difícil revelar, imagina pra pessoa que tem um pai conservador. Esse episódio foi muito marcante” (RAVENA, 2022).

Também valorizando o tratamento da questão relacionada à LGBTfobia e a psicossomatização do conflito por dr. Paulo, Roberta Reis procura se colocar no lugar do personagem:

A garganta mexe comigo... Fonoaudióloga, né? E aí tem tanto a questão da saúde mental, vamos dizer assim, da psicossomatização, mas também essa manifestação assim de não só de engolir, mas de não conseguir se expressar, né? Eles tiveram uma dificuldade na conversa. Eu acho que essa relação me marcou bastante. E, claro, a homofobia também é muito importante, mas eu acho que mais o drama do pai. Talvez pelo fato de eu ser mãe, né? E inclusive, eu tenho discutido essa questão da revelação, do quanto é difícil, para a pessoa e poder contar com a família. E o quanto a família é fundamental nesse processo. Esse episódio também dá margem a muita discussão importante (REIS, 2022).

A percepção de um dos integrantes sobre este episódio explora outra questão, sequer levantada nas entrevistas de produção. Uma contradição no comportamento do dr. Paulo é destacada por Pedro Daher (2022):

Eu acho que assim, uma coisa bacana também, como ele se vê como médico do outro e como ele se vê como paciente, né, a dicotomia. Ele como médico é totalmente diferente do que ele é como paciente, porque assim quando ele é como médico ele enxerga muito bem algumas questões psicossociais que estão causando sintomas físicos e reconhece sua facilidade e trata com facilidade. Quando foi o caso dele, ele ficou todo louco. “Não eu quero fazer o exame mais chique que tiver”, ele foi assim totalmente contrário do que ele preconizava. Isso é interessante trabalhar para gente ter nossa própria percepção de saúde.

Uma outra contradição na personalidade do personagem foi observada por Walmir, que destaca a discrepância como ele acolhe todas as questões dos pacientes, mas não aceita situações que dizem respeito a si mesmo e às pessoas que o cercam.

Me chamou a atenção que o Paulo se demonstrou nesse momento... num primeiro momento eu o percebi assediador e nesse episódio eu percebi ele

preconceituoso, né? Porque ele não admitia a questão do filho. Ou de não acolher o próprio filho naquela situação. Já que ele prima pelo acolhimento das pessoas, ele naquele momento negou tudo isso. Ele se mostrou preconceituoso. Da mesma forma, preconceituoso num outro episódio, ao final da cena, em que ele e a médica estavam numa relação, e aí no dia seguinte ele a vê com o noivo, namorado, não sei, e ele simplesmente descompensa. Não sei se porque... ele anda todo desleixado, e aí no dia seguinte ele aparece bonitinho e ela... cara, foi uma porrada nele! Demonstrou preconceito, também naquela situação, por não saber separar, né, o dominador (PENEDO, 2022).

5.1.3.6 Sequência de cenas 6

Novamente, reunimos uma sequência de 6 imagens que trazem momentos importantes do episódio, no caso, “Nelson”, que é o primeiro episódio da segunda temporada. As imagens ilustram um processo de cumprimento de uma ordem de restituição de posse pela polícia de um prédio ocupado na comunidade onde se localiza a UBS. Há resistência e dr. Paulo está sendo detido. Na ocupação está o dono do bar do bairro, o sr. Nelson, que acredita estar condenado por um câncer no pulmão. Fora da UBS, dra. Laura consegue um encaixe para realizar um exame de imagem nele. Ao diagnosticar a tuberculose de Nelson, a equipe da UBS organiza um mutirão para cadastrar os integrantes da ocupação, dar orientações e tomar providências para reduzir o contágio. O caso acaba reaproximando Laura da Unidade de Básica de Saúde e ela termina o capítulo voltando à UBS e resolvendo a questão da ocupação – ela chega a tempo de impedir que dr. Paulo seja levado à delegacia.

Figura 19 – Sequência de cenas 6



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2020 (“Nelson”, Episódio 1 da Temporada 2).

A diretora Caroline Fioratti (2022) se limitou a demarcar a relevância de falar sobre uma ocupação na série. “Da segunda temporada eu gosto do primeiro, da ocupação, essa retomada dos dois personagens... estar naquela ocupação, falar daquela ocupação”.

Do ponto de vista da audiência, Pedro observa o papel social da equipe que trabalha em um posto de saúde em regiões periféricas:

Eu acho bonita a primeira cena. Como a equipe de saúde da unidade de saúde, ela se move às vezes contra organizações políticas mesmo, em prol da saúde da comunidade. O posto de saúde, a equipe de saúde da família, não é salvadora da pátria, a gente não está ali para salvar ninguém. A gente está ali é para corresponsabilizar e cuidar, a pessoa é a protagonista da própria saúde. Mas os personagens se envolvem com a realidade da comunidade, “vamos lá lutar por eles”. Isso também é papel social. Eu acho essa representação do papel social do profissional de saúde muito bem representado (DAHER, 2022).

Já Walmir Penedo acredita que o roteiro forçou um papel de liderança que dificilmente um médico assumiria, por mais envolvimento que tenha com a comunidade:

[Assisti ao] capítulo de uma invasão, onde o Paulo médico se coloca na frente, é preso porque orientou as pessoas a não saírem do local de invasão por conta de um mandado judicial. E aí eu acho que, por melhor que seja a pessoa, um médico numa situação, eu não creio que vá até esse limite de se deixar ser preso por conta daquelas pessoas.

[Entrevistadora: Quem você acha que faria esse papel que na série é o Paulo que faz, de orientar as pessoas a se manterem ali, a resistirem, quem faz?]

O movimento sindical dos trabalhadores. E hoje nós temos aí o movimento dos sem-teto, que está ligado ao movimento político. E o Paulo é um médico e não está ligado a movimentos políticos nenhum. Então, eu acho que esse papel é de um movimento político. Posso até acreditar que existam pessoas iguais a ele, mas é muito difícil. Nessa nossa atual sociedade, é muito difícil (PENEDO, 2022).

Bárbara Ravena não se prende à cena da prisão e destaca o aspecto da prevenção como a principal “lição” do episódio.

Esse episódio foi muito interessante por causa disso: a questão de como a Justiça estava querendo se impor naquele momento e a comunidade e o médico se juntaram pra não deixar que as pessoas saíssem de lá presas, sem o aporte necessário para o tratamento da tuberculose. A gente precisa olhar mais essas questões, porque eu falo: o nosso país não é um país que trabalha com prevenção. A gente só remedia. A gente nunca olha se vai ficar doente, a gente só vai lá se estiver morrendo. A gente não faz um *check-up*, a gente não procura um médico (RAVENA, 2022).

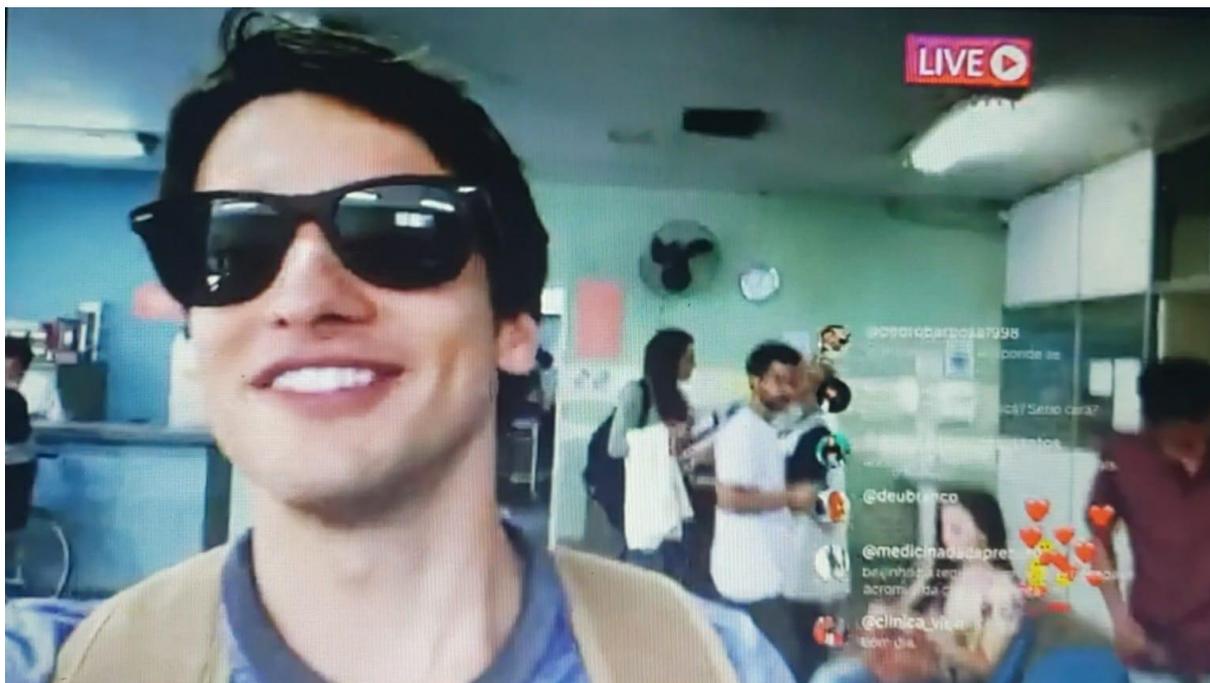
Já Roberta Reis pauta como o tratamento de tuberculose pode ser desafiador e elenca uma série de discussões que podem ser provocadas a partir do episódio.

Tem muita coisa. Tem a resistência dele no tratamento, a fúria, porque ele investiu tudo na morte dele: “eu vou morrer, então eu vou...”, e depois ele ter que aceitar esse tratamento, que aí... quer dizer, ele queria ter câncer. A gente chama de surto da doença [tuberculose], foi um surto ali localizado, né? E de um problema que o tratamento da tuberculose é muito dramático. Lá em Porto Alegre, só pra você ter uma ideia, tem um sanatório até hoje, em que eles internam as pessoas por 6 meses, um ano, um ano e meio, porque eles não conseguem fazer... É quase uma prisão. [...]. Então a questão da tuberculose é uma questão muito importante por várias razões, né? [...]. Acho que esse episódio precisava ser desdobrado em muitas discussões. Em sala de aula, por exemplo, dá para trabalhar um milhão de coisas nele (REIS, 2022).

5.1.3.7 Sequência de cenas 7

Na verdade, a figura 15 não traz uma sequência, mas uma única imagem da entrada do estagiário Davi na UBS em seu primeiro dia de trabalho. O jovem estudante de medicina entra fazendo uma *live* no Instagram, comemorando seu sucesso, sem qualquer preocupação com a exposição da imagem dos pacientes e acompanhantes na sala de espera do estabelecimento de saúde.

Figura 20 – Sequência de cenas 7



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2020 (“Ana e Ulisses”, Episódio 2 da Temporada 2).

Por mais absurda que a cena pareça, trata-se um elemento de naturalismo. Se na primeira temporada o elitismo da estagiária Samara denunciava o perfil e a concepção de quem tem acesso a um curso de medicina no Brasil, na segunda temporada há dois outros estagiários, construídos com base em pesquisa de perfis, como relata a diretora Caroline Fioratti, ao comentar esta cena:

Na segunda temporada foi bem engraçado com os nossos estagiários, porque eles compraram muito os personagens, mergulharam nesse personagem, e eu gosto muito desse universo da medicina para além da unidade básica, eu gosto muito desse lugar da universidade, de medicina, e aí acabo seguindo também esses médicos universitários deslumbrados... tanto que isso foi eu que coloquei: eu cheguei pro ator falei “vem cá, vamos fazer você entrando...” porque estava escrito no roteiro que ele entrava tomando café, um café do Starbucks, eu falei “não, a gente não vai apresentar o personagem assim. Vamos entrar com você fazendo uma live”, a coisa mais sem noção. E você já tem lá o seu a @ doutor fulano. Aí a gente começou a entrar em todos os perfis do Instagram dos estudantes de medicina para pesquisar o que eles faziam... cada absurdo. Aí a gente falava: “vamos usar esses aqui como exemplo” e a gente pegava todas as *hashtags* que eles usavam. Tudo aquilo que parece um absurdo, a gente pegou real daquelas pessoas. A gente se divertia muito criando, nesse sentido (FIORATTI, 2022).

Integrante da audiência, Pedro confirma a verossimilhança do personagem com estagiários de medicina no país: “É aquilo lá eu falei: é a realidade, eu não tenho mais nada a acrescentar. É o que a gente vê mesmo. De fato eu tenho colegas exatamente daquele jeito” (DAHER, 2022). O formando em medicina complementa: “Eu tenho dois colegas que são

exatamente aquilo, sem tirar nem pôr. [...] teve vários casos de gravar ‘Hoje eu atendi a Dona Maria, tá aqui reclamando de coceira vaginal, né Dona Maria? Manda um abraço aqui pros meus seguidores’” (DAHER, 2022).

Essa percepção é compartilhada por outra integrante da audiência, a Bárbara Ravena, que enxerga relação próxima com a realidade na cena:

Até teve episódio também que eu achei espetacular, quando os meninos foram fazer residência no posto, os médicos. E acharam que era só oba, oba, que era só fazer *live* e tal, tirar foto, postar... Aí, não. Aí, veio do Dr. Paulo e explicou para eles que não era daquele jeito. Porque a gente vive isso na realidade, né? A gente sabe que tem pessoas que fazem medicina e quando vão para uma unidade básica de saúde e não assistem ao paciente direito (RAVENA, 2022).

Com perspectiva de classe, Bárbara faz uma crítica ao elitismo presente nas faculdades de medicina no país.

Eu achei um desrespeito. Ele estava indo ali trabalhar e ele coloca como se aquilo ali fossem férias. Ele não tratou os pacientes como deveriam ser tratados, ficou inclusive mostrando as pessoas sem autorização e gerando constrangimento. Porque ele estava ali pra trabalhar. Chegou lá e não trabalhou. Ficou fazendo vídeo, sentou na sala, não atendia os pacientes. Porque a classe que ele vem, na mente deles da classe média, acham que as pessoas de periferia são menos importantes, e não são. Eu sempre falei: quem gere esse país é o pobre. Porque o pobre dá um jeito de pagar conta, se tá devendo dá um jeito de limpar o nome. E naquele momento ele viu como se as pessoas daquele posto de saúde fosse inferiores a ele, não precisem da atenção dele. Ele precisava só cumprir a carga horária pra pegar o diploma (RAVENA, 2022).

Esta crítica é compartilhada por Walmir, que também percebe na personagem de Samara essa denúncia, assim como na dra. Laura:

A estagiária elitista [Samara], assim como a médica [dra. Laura] que chegou e aí o próprio Paulo, que chamou a atenção dela, de passar a ver mais o paciente do que a doença. E ela tem essa tendência, né? Ela está vindo da faculdade e aí quer aparecer, alguma coisa. E a estagiária que é muito patricinha, ela tem vários erros. Não sei se seria essa a resposta, mas acho que eu vejo nas duas um pouco de elitismo. Até na própria profissão médico, a medicina é uma profissão da elite. São poucos aqueles que não são da elite que praticam medicina ou que estudam medicina (PENEDO, 2022).

Professora de um curso de saúde, Roberta Reis também reconhece no personagem de Davi uma representação muito próxima da realidade e se revolta com o fato, apesar de considerar a crítica feita pela série necessária:

Tem um que a gente passa muita raiva, que é para isso mesmo, que é do estagiário. Ai meu Deus... E eu acho que isso me pega muito, porque eu fico imaginando “Podia ser meu aluno ali, né? Só dando mancada!”. Então aquele que ele fala de uma informação sigilosa de um rapaz, acho que é bem importante (REIS, 2022).

5.1.3.8 Sequência de cenas 8

A sequência de imagens da figura 17, a seguir, mostra, na primeira imagem, a cena em que a paciente “Irene”, que é mãe do carismático Agente Comunitário de Saúde Malaquias, está sendo atendida em uma consulta na UBS. Ela foi diagnosticada com mal de Alzheimer, um tipo de demência que implica em perda progressiva da memória, entre outras dificuldades que levam a pessoa à perda de sua autonomia. A imagem seguinte retrata uma visita domiciliar à casa do Malaquias. As duas últimas retratam uma apresentação inspirada no teatro de revista improvisada na casa de Malaquias como forma de suavizar e humanizar o tratamento com a paciente, uma vez que não há cura, apenas *cuidados paliativos*, como explica o dr. Paulo.

Figura 21 – Sequência de cenas 8



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2020 (“Irene”, Episódio 3 da Temporada 2).

A respeito deste episódio, um dos integrantes da audiência destaca uma concepção expressa por dr. Paulo no episódio, quando ele diz, após estabelecido o diagnóstico, que naquele momento começava o trabalho de cuidado.

Acho que é um episódio muito marcante, muito bonito, fala de cuidados paliativos. Não é só porque a pessoa está com diagnóstico marcado, você não pode entrar na realidade dela. Eu tenho uma pessoa na minha família passando por situação parecida, e às vezes é engraçado ver alguns familiares tratando a pessoa mais ou menos como foi tratada a mãe do Malaquias, enquanto outros tratam elas como uma pessoa que está adoecendo e vai ficar

cada vez pior, como se ela fosse só o diagnóstico. Eu acho que é bonito mostrar isso: depois do diagnóstico, vem o cuidado, vem a pessoa. Não é só porque ela está com Alzheimer que ela não merece atenção nos aspectos que ainda estão ocorrendo da melhor forma para ela (DAHER, 2022).

5.1.3.9 Sequência de cenas 9

A sequência de imagens 9 traz cenas do episódio “Giuliana”, uma criança com sobrepeso. Após visita domiciliar à casa da paciente, a dra. Laura recebe a mãe de Giuliana com ela e seu irmão que, ao contrário da irmã, tem dificuldade para comer. É realizada então uma reunião da equipe de saúde e o dr. Paulo e a dra. Laura conversam com a nutricionista da UBS. Neste meio tempo o médico acompanha Malaquias até a casa da família, onde dr. Paulo descobre que o avô – diabético – estimula a neta a comer doces. Para lidar com a situação, a equipe propõe mudar a relação da família com a alimentação e o episódio é finalizado com um almoço preparado em família do qual os dois médicos participam.

Figura 22 – Sequência de cenas 9



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2020 (“Giuliana”, Episódio 4 da Temporada 2).

Nem todos os episódios ficaram exatamente como se desejava, entretanto. Este episódio sobre a nutrição, por exemplo, não é bem avaliado pela Helena Petta (2022), por exemplo:

Não sei, às vezes eu acho que o episódio da nutrição (não sei se você lembra que é uma menina com o irmão... Uma tem sobrepeso, o irmão não ganha peso), eu acho ele... Toda vez que a gente indica, ele não é o mais... eu acho que ele não conseguiu pegar uma coisa mais... no caso a gente queria discutir

esse tema da nutrição, que é uma coisa importante e tal, mas eu acho que a gente não conseguiu uma história que realmente fosse mais forte.

Apesar disso, para um dos integrantes da audiência, o episódio foi suficiente para marcar a importância das visitas domiciliares praticadas pela Medicina de Família e Comunidade.

Acho que é outro episódio que trabalha uma competência muito interessante da medicina de família, que é a visita domiciliar. Por duas vezes na série, nesse episódio e em outro, que não lembro qual, isso ficou marcado. A visita domiciliar, o médico estar na comunidade, foi essencial para o diagnóstico e cuidado. Se o Paulo não fizesse uma visita domiciliar, se ele não estivesse na comunidade, investigando, convivendo naquela realidade, ele não faria o diagnóstico e cuidado. Então, mostra muito bem uma das competências da medicina de família (DAHER, 2022).

Em uma linha similar, Bárbara valoriza o papel da prevenção na Atenção Primária em Saúde e agrega um elogio ao tom naturalista da série.

Chamou [minha atenção] por causa da prevenção de novo. Ninguém verificou nada e ele dando doce pra menina. E ela poderia até ter uma complicação. Acho que só isso. São muitos personagens, né? As histórias são verídicas e tem uma história que pode ser do meu vizinho. A série retrata muito isso: meu vizinho pode ter Alzheimer, meu vizinho pode estar comendo doce escondido... (RAVENA, 2022).

5.1.3.10 Sequência de cenas 10

Além de tratar temas polêmicos, como o diagnóstico de distúrbios como Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH) e Transtorno Desafiador Opositor (TOD), o episódio aborda ainda o tema do racismo. Na primeira cena, pais brancos acompanham uma criança negra, Robson, em uma consulta. Na segunda, a equipe de saúde se reúne. Na terceira cena o dr. Paulo conversa com um outro paciente mirim (o que tem TOD). Na quarta, é colocada em prática a solução debatida com a equipe: uma reunião com pais e responsáveis da escola da comunidade para explicar o que são os transtornos, como adotar práticas mais saudáveis, que possam reduzir a incidência ou mesmo lidar melhor com os transtornos, no sentido de apresentar alternativas à solução medicamentosa, nem sempre a mais eficiente, a depender do caso. A penúltima cena explora um mito ainda repetido como brincadeira preconceituosa, de que comer muito feijão faria escurecer a pele, no qual Robson acredita. Filho adotivo do casal, o garoto tem uma lembrança traumática do momento em que foi abandonado pela mãe e por isso tem medo de pessoas negras. Na última cena a enfermeira Beth estabelece uma aproximação com o menino Robson por meio da contação de histórias que enaltecem a cultura negra e fortalecem a identidade racial.

Figura 23 – Sequência de cenas 10



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2020 (“Robson”, Episódio 5 da Temporada 2).

A questão do debate sobre formas alternativas de cuidado, que podem ser ou não combinados com medicação para lidar com os transtornos abordados no episódio foi o ponto destacado por um dos integrantes da audiência.

Outra coisa que eu acho que vale a pena ressaltar é que além das coisas que a gente já conversou, aquilo leva a uma percepção médica muito interessante principalmente quando a gente fala de psiquiatria infantil. Quando a gente estuda psiquiatria infantil, é muito comum você ver um sobrediagnóstico. Um TDAH, TEA, TOD, de diversos problemas relacionados ao desenvolvimento na infância, de diversos transtornos. Muitas dessas vezes esses transtornos estão coassociados a questões socioambientais. Na maioria das vezes, 99%, tem fatores ambientais colaborando. Mas muitas vezes o diagnóstico não pode nem ser confirmado sem você excluí-los. Então, uma perspectiva médica de que às vezes é só rotular, diagnosticar e medicar não é a solução. Falar que é TDAH e dar ritalina não resolve os problemas. Tem, sim, evidências de que funciona e eu não estou falando... Eu não sou natureza, contra a medicação, não. Eu acho que a medicação tem seu lugar muito bem demonstrado e validado pela ciência, mas nem sempre é a única solução. E nem sempre a gente pode se contentar só com aquela forma de lidar, sem

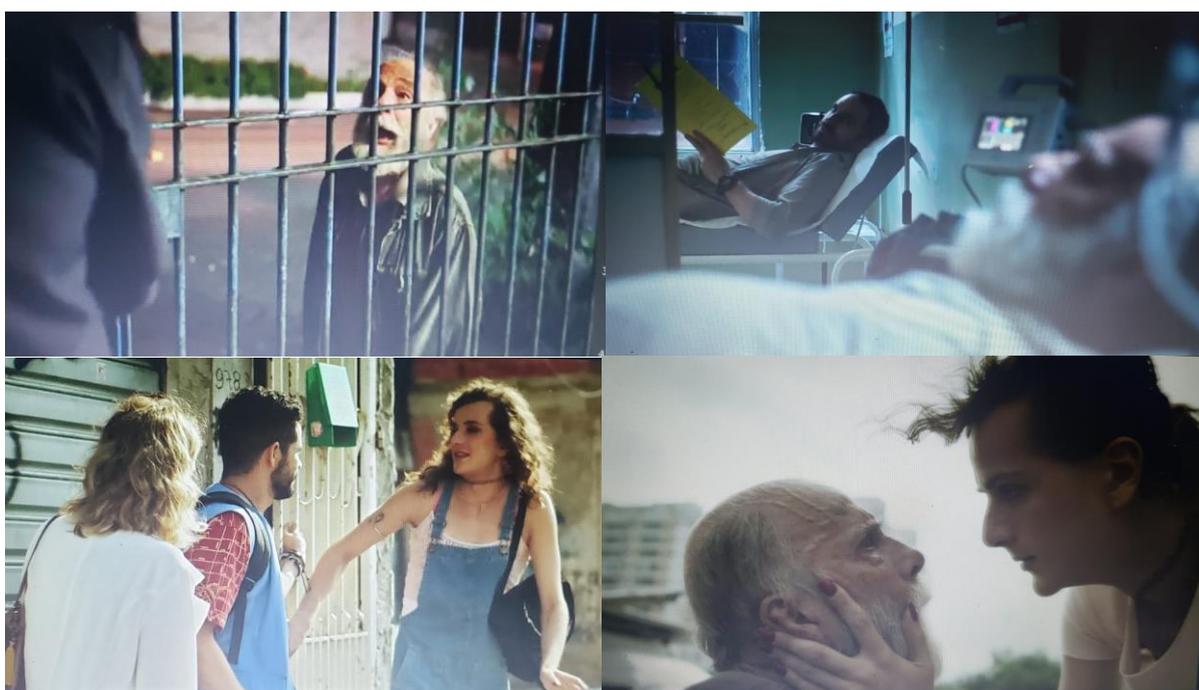
explorar outras abordagens, porque na verdade a abordagem farmacológica é uma das abordagens que você pode oferecer. Em toda condição de doença, você pode e deve oferecer mais de uma forma de cuidado (DAHER, 2022).

A respeito deste episódio, Roberta relata uma situação de um estágio que realizou em uma escola em que uma sala inteira considerada “especial” era composta apenas por crianças que “só tinham questões sociais”, conforme ela descreve. “Então, essa questão do super diagnóstico me marca bastante” (REIS, 2022). Novamente, Roberta critica o fato de haver muitos assuntos em um capítulo só.

5.1.3.11 Sequência de cenas 11

As quatro imagens que compõem a figura 20, a seguir, trazem Jorginho, que é pai da personagem Lia, chegando à noite na UBS e ameaçando o segurança com uma faca para ser atendido porque está com dor no braço. Em seguida, ele e dr. Paulo estão em duas diferentes macas na enfermaria. Na terceira cena, Lia é convencida a ir até a casa de seu pai acompanhando dra. Laura e Malaquias e cuidar dele. A quarta e última cena registra o momento em que Jorginho pede perdão à Lia por tê-la expulsado de casa e por ter maltratado a filha mesmo quando ela estava cuidando dele, enfermo, em casa.

Figura 24 – Sequência de cenas 11



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2020 (“Jorginho”, Episódio 6 da Temporada 2).

A sensibilidade da cena representada na última imagem desta sequência foi captada pela audiência, que destaca a força desta questão na sociedade.

O que mais chama atenção no episódio é o cuidado da Lia com o pai, e no final é muito bonito, ele reconhecendo ela como mulher. Tem até sido um pouco clichê na forma de demonstrar pessoas trans, mas é um clichê que é necessário, que na maioria das vezes é uma das maiores agonias que as pessoas trans sofrem. Eu tenho pessoas trans na minha convivência próxima e uma das maiores agonias que elas passam é elas não serem reconhecidas pelas pessoas que elas mais amam. E aí ela se esforçando pra cuidar do pai e depois ela sendo reconhecida como mulher, aquilo é muito bonito (DAHER, 2022).

Para além da questão da LGBTfobia, bastante marcante no episódio, Roberta Reis destaca a questão da consciência da finitude, chamando atenção ao que ocorre quando as pessoas sabem que estão prestes a morrer.

É uma coisa interessante, porque eu vou até além da questão da transexualidade: tem uma médica de cuidados paliativos se chama Ana Cláudia Quintana e ela fala muito das coisas que as pessoas se arrependem no fim da vida, das coisas que elas falam no fim da vida, né? E dá para trabalhar bastante essa questão aí, né? Para além do outro tópico, que é central e fundamental. Ela tem um livro que chama “A morte é um dia que vale a pena viver” (REIS, 2022).

5.1.3.12 Sequência de cenas 12

Uma imagem fantasmagórica vai se transformando em mulher na cena retratada pelas quatro primeiras imagens da sequência 12. Em seguida a mulher desfalece e é possível ver uma mancha de sangue em sua saia. A última cena retrata a dra. Laura tendo uma catarse no banheiro da UBS e sendo amparada pelo dr. Paulo. O tema é aborto.

Figura 25 – Sequência de cenas 12



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2020 (“Carol e Joana”, Episódio 7 da Temporada 2).

A escolha desta cena veio diretamente da diretora Caroline Fioratti, como ela própria relata:

Enfim, algumas escolhas no início do sétimo episódio, da garota que tem o aborto, eu falei: “eu quero transformar ela quase nessa figura fantasmagórica, até que a gente vê o rosto dela”, porque eu acho que ela vem com esse peso, e aí a gente segue... então a gente vai estar com ela nesse lugar acima da realidade e tentar passar essa sensação que ela está vivenciando nesse momento, que ela está com esse sangramento, e aí a gente faz o corte para a visão de fora que é um médico tratando a garota quando ela desmaia. São pequenas coisinhas que eu tô falando, mas que foram algumas evoluções estéticas que a gente foi pensando em fazer porque a gente já tinha mais liberdade, mas sempre com uma câmera na mão (FIORATTI, 2022).

Ela explica como a escolha veio de uma sensibilidade durante o processo de produção e destaca a relevância social dos temas abordados tanto no sétimo quanto no oitavo episódio da segunda temporada (aborto e violência doméstica).

E os últimos 2 que eu adoro, que é esse lugar da mulher, tanto da questão do aborto... aquela cena que a gente praticamente inventou na hora, no ensaio, que foi da Dra. Laura com o Dr. Paulo no banheiro. Eu me lembro da gente falar “vamos filmar no banheiro que é o lugar que o médico pode desabar”. Na hora era uma outra coisa que a gente chegou na sala de filmagem e falou “não, não dá para Dra. Laura falar aqui na sala de reunião”, eu falei “não vai existir essa cena” e na hora a gente mudou tudo e falamos “vamos filmar no banheiro e agora fala, desaba, desabafa”, então foi uma coisa muito visceral que aconteceu e que eu acho uma cena linda porque é muito humana, ali a gente realmente vê os dois médicos sendo muito humanos e como eles têm coisas que não dá, que eles estão de mãos atadas, e que tem continuidade no último episódio. Esses dois últimos eu gosto muito por causa disso, eles foram dois episódios muito viscerais do jeito que a gente foi descobrindo eles (FIORATTI, 2022).

Questionado a respeito desta cena da mulher entrando no posto de saúde, com essa imagem “fantasmagórica”, um dos integrantes da audiência relata o que a cena lhe transmite:

Essa questão me remeteria à dúvida, à insegurança, à dualidade, ao receio... Esse sentimento de ambivalência quanto àquela situação de culpa (muito da questão do aborto é relacionada à culpa). Esses sentimentos que a paciente estava carregando, com certeza eu devo ter observado isso, porque eu gosto desses tipos de construção. Eu valorizo muito a construção do cinema, do audiovisual (DAHER, 2022).

Já Bárbara observa a importância política e social deste episódio, da abordagem de um tema polêmico como o aborto e lamenta o fato da série não ser transmitida em canal aberto, onde acredita que poderia atingir parcela maior da audiência.

Ela [a série] coloca muitos fatores sociais. Ela toca nuns temas sensíveis que a gente parece que tem medo de falar. Teve um episódio também que tinha uma adolescente grávida, que aí a personagem da Ana Petta falou que se ela quisesse abortar (não sei se foi a Ana ou a enfermeira), esses assuntos que a gente não discute abertamente na sociedade. A minha única tristeza é que essa série só passa em canal fechado. Se ela passasse em canal aberto seria muito mais legal. Porque infelizmente nem todo mundo tem o privilégio de ter uma TV a cabo em casa. Se ela fosse em canal aberto seria maravilhoso, porque mais pessoas poderiam assistir e entender como é que funciona o SUS (RAVENA, 2022).

Roberta Reis demonstra sentimentos contraditórios em relação a este episódio.

Para mim, a questão do aborto tem uma questão muito maluca assim, porque meus pais são católicos, meu pai é médico ginecologista-obstetra, então isso sempre foi uma certeza na minha vida, né? O aborto é uma coisa proibida. E quando eu fui para a faculdade, eu dizia abertamente que eu era contra o aborto, contra o aborto, sabe? Um papagaio assim (REIS, 2022).

Em seguida ela relata um caso ocorrido próximo a ela e fala sobre como amadureceu sua visão a respeito.

e eu nunca mais falei que eu sou contra nada assim radical, sabe? Porque eu entendi que que as coisas têm contexto e que elas não podem ser julgadas a priori, não é? Então eu sempre falo isso, sabe? Quando eu tenho

oportunidade, porque isso mudou muito a minha vida, né? Talvez eu não recomende aborto para ninguém ainda, mas eu entendo quem faz o aborto. Um dia, uma moça no conselho municipal de saúde estava na minha frente e não sei o que que a gente começou a falar disso, que ela falou assim “Não, eu fiz 4”, eu disse “Oi?”... É uma violação do corpo, né? Mas então assim eu, acho super importante que isso seja abordado, acho fundamental. [...] eu sempre falava na aula de ética, a gente pode ter convicções de qualquer coisa, eutanásia, tratamentos alternativos de saúde... Então eu sempre trazia isso. Na hora que a coisa acontece é que a gente vai ter certeza de qual decisão vai tomar. Pode mudar de ideia, que é saudável também (REIS, 2022).

Por fim, ela valoriza o papel da dra. Laura, que ofereceu as alternativas possíveis para que a paciente decidisse o que fazer.

é essa questão assim de poder oferecer alternativa. A gente chama isso na atenção primária de projeto terapêutico singular. Você colocar para as pessoas todas as possibilidades que ela tem e ela escolher. É [o usuário do SUS] quem vai tomar mesmo a decisão final, né? E na verdade você pode ver que em todos os episódios dá para a gente trabalhar isso um pouco (REIS, 2022).

Outra cena importante deste episódio é o momento em que a dra. Laura extravasa, vai ao banheiro para poder chorar e desabafar sobre a questão do aborto, e o dr. Paulo vai até ela para consolar e dialogar com a colega. O episódio marca uma virada importante de entendimento do lugar das mulheres na série (tanto atrás das câmeras quanto na trama).

Acho que a segunda temporada também, esse das mulheres, eu acho que são muito fortes, esse do aborto foi um que... Você vai entrevistar a Tininha [atriz Ana Petta, que faz a protagonista]? Talvez ela conte isso, mas assim: quando a gente foi gravar essa cena [no banheiro] (porque a Laura já começa chorando a cena), ela fala “eu fiz um aborto também, mas eu tive condições, as meninas não têm” é um texto super... E tinha que se concentrar muito, porque ela já tinha que entrar chorando, e aí a Tininha estava ouvindo uma música e eu lembro que eu cheguei e falei assim “Olha, nós fizemos tudo isso, até hoje, para chegar nessa cena. Essa é a cena”, porque era muito forte para a gente essa cena... acho que para todas as mulheres, tanto é que muita gente ficou muito... foi uma cena que mexeu muito, porque é ela falando: “Eu fiz também”. E aí ela ficou super emocionada. Então, a segunda temporada, eu acho que ela mexeu muito com a gente nesse lugar de a gente ir se descobrindo feministas. Porque é engraçado: para quem é mais nova, parece que sempre foi, mas para a gente que tem 40 anos, é uma coisa que a gente pegou no caminho. A gente começou a série, e eu juro, eu não pensava nisso assim “Ai, como que a mulher...?” Por que o Paulo [o médico que ensina] não foi a mulher? Entendeu? Por quê? Eu nem pensava. “Não, tudo bem, ela que vai aprender, ele que é o homem...”, né? E na segunda a gente já estava assim: “Meu Deus, a mulher tem que ser...”, porque o cinema tem essa discussão, né, também, das personagens (PETTA, 2022).

O drama de Laura é uma forma de lidar com sensibilidade com toda a complexidade envolvida no debate do tema. Além disso, “acaba trazendo um dilema na moral e profissional importante no episódio do aborto, né, porque a Laura decide dar uma orientação de algo que

ela não poderia fazer, mas ela se sentiu na obrigação como profissional de orientar como a paciente faria, já que ela ia fazer de qualquer maneira” (BARATA, 2022).

Além do aborto, este episódio trata também de um casal em situação de rua que tem um bebê e decide ficar com ele, mas enfrenta dificuldades porque o serviço social é chamado para avaliar se os pais têm condições de criar uma criança. Como pano de fundo, ainda, a gerente da UBS, Cilene, revela que não pode ter filhos e expressa sua dor a respeito disso. Helena explica como esses três casos se relacionam por dizerem respeito ao controle sobre o corpo feminino.

Por isso que esse episódio era muito delicado. Porque a gente não queria também uma coisa “libera geral! Que bom ter que fazer”. Aquela menina sofre, é sofrido, a Laura sofre, todo mundo sofre, porque não é fácil de maneira alguma. E ao mesmo tempo aquele caso que vem junto, que é da mãe que quer ficar com o bebê, e foi um caso que foi uma amiga minha que viveu aquilo concretamente, brigou com o juiz para manter o bebê com a mãe, mostra isso também: a mulher também quer e também não pode, e a Cilene também que não consegue ter filhos também é julgada, ou seja, ninguém pode ali. Uma que quer não pode, quem não quer também não pode. A coisa do controle total do corpo feminino. Então acho que na segunda temporada isso foi bem forte pra gente (PETTA, 2022).

Como integrante da audiência, Pedro destaca a importância do episódio, que trata tanto da questão do aborto, quanto do desejo de um casal em situação de rua de gerar e criar um filho.

Eu achei lindo e foi um dos melhores episódios da série, sem dúvida. Eu já estava impressionado com o episódio anterior e aí, quando ele acabou, começou esse episódio²⁸. Eu lembro que eu terminei aquele dia e eu fiquei acordado a noite inteira, fiquei escrevendo as coisas, achei genial. Primeiro que o aborto é trabalhado com uma sensibilidade muito real, isso é uma ótica de profissional de saúde que faz o adequado. Isso é o que a gente aprende. A Laura fez pelo sentimento dela, a naturalidade dela, a forma de abordar, e por outro lado também o Paulo fazendo da mesma forma com o casal em situação de rua, que queriam ter o filho, era direito deles, se eles tinham condição, quem sou eu pra falar que eles não podem ter, sabe? Se eles seguirem o que é preconizado nos protocolos, que o ECA preconiza que uma família ofereça, se eles conseguirem, quem sou eu pra falar que eles não podem ter um filho? Quem é o médico pra emitir juízo de valor? Minha profissão é medicina não é direito. A gente não tá ali pra emitir juízo de valor. O que é certo pra mim, não é certo pro outro. A gente tem a obrigação profissional de preconizar o que é prescrito pelas leis, no caso pelo ECA. O mínimo de oferecimento e também auxiliar que isso seja feito. Eu não estou ali pra falar que eles podem ou não podem, mas sim pra tentar ajudar a suprir necessidades. E aquilo é feito de uma forma muito bonita. Já vi situação parecida em atendimento meu. E também é o exemplo de empatia. Porque é muito comum a gente ver o profissional falando “Ah, essa menina, esse casal de rua, esses adolescentes chegaram aqui, engravidaram sem querer e não

²⁸ O *Universal Channel* transmite dois episódios consecutivos da série por vez.

querem ter filho...” esse tipo de coisa. O profissional já emite juízo de valor antes de chegar (DAHER, 2022).

5.1.3.13 Sequência de cenas 13

O último episódio da segunda temporada aborda violência doméstica.

Figura 26 – Sequência de cenas 13



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2020 (“Maurício e Lena”, Episódio 8 da Temporada 2).

Na primeira imagem a paciente Lena passa por consulta com a dra. Laura reclamando de dores e pedindo analgésicos, mas se nega a fazer exames. A segunda imagem flagra Maurício agredindo sua esposa, Lena, enquanto o filho do casal assiste televisão. A terceira cena mostra um conjunto de ilustrações, instrumento utilizado pela dra. Laura para tentar abordar com a paciente a agressão que está sofrendo. A quarta cena traz um diálogo tenso entre Lena e Maurício, em que ele está pedindo desculpas e prometendo melhorar. A quinta imagem é de uma Medida Protetiva. A sexta imagem registra a cena em que Malaquias informa ao restante da equipe que Lena foi assassinada pelo marido. As duas últimas imagens mostram a dra. Laura misturando álcool e uma grande quantidade de medicamentos.

Para a diretora Caroline Fioratti, esta cena da dra. Laura se dopando tem um sentido de mudança de momento da série, uma evolução estética e política, à medida que ela aponta um aprofundamento dos temas:

A gente acaba uma temporada e eu geralmente gosto de fazer um relatório de coisas que eu acho que podem ser interessantes para a próxima, tanto questões temáticas, narrativas, como também questões técnicas, e também falei muito do final da temporada quando a dra. Laura toma todos os remédios, ela está lá com as receitas e tomando os remédios... eu falei “vamos falar de saúde mental, a gente precisa falar da saúde mental desses profissionais de saúde”, e eu tinha colocado no meu relatório, aí veio a pandemia, eu falei “gente, tá vendo? Precisava falar”. Agora mais do que nunca, mas naquela época que a gente estava filmando eu já falava que a gente tem que falar da saúde mental dos profissionais de saúde, eu já comecei a identificar nas pesquisas que a gente fazia. Eu falei “não tá fácil pra eles”. Então tem isso que eu acho que é a mudança da primeira pra segunda e eu acho que vai continuar sendo essa grande evolução da segunda para a terceira, que é esse lugar das questões se tornarem cada vez mais diversas e representando de forma potente a atualidade. E em termos estéticos, eu acho que a gente já tinha descoberto uma forma de fazer e aí a gente foi mais fundo nela (FIORATTI, 2022).

O fato de tratar o feminicídio como uma questão de saúde pública é elogiada por parte da audiência: “Mas o final da série, tratando o feminicídio como um problema de saúde pública eu achei genial, achei brilhante” (DAHER, 2022). Já Bárbara reflete sobre o papel dos equipamentos de saúde para lidarem melhor com esta realidade a partir do episódio:

Quando chegou a questão dessa violência, todo mundo falou pra ela largar o marido. Chegou num ponto em que ela apanhou e tal. A gente sabe que dali para ele matar ela era um passo, e todo mundo se mobilizou pra poder ajudar essa mulher vítima de violência doméstica. E quando todo mundo se mobiliza, aquela “em briga de marido e mulher ninguém mete a colher” cai por terra, porque todo mundo foi mobilizado para ajudar ela. Então foi um episódio que eu acredito que, se passasse na TV aberta, a gente conseguiria ter muito mais resultado. Se é baseado em fatos reais, pode acontecer com nosso vizinho aqui do lado e você não tá sabendo (RAVENA, 2022).

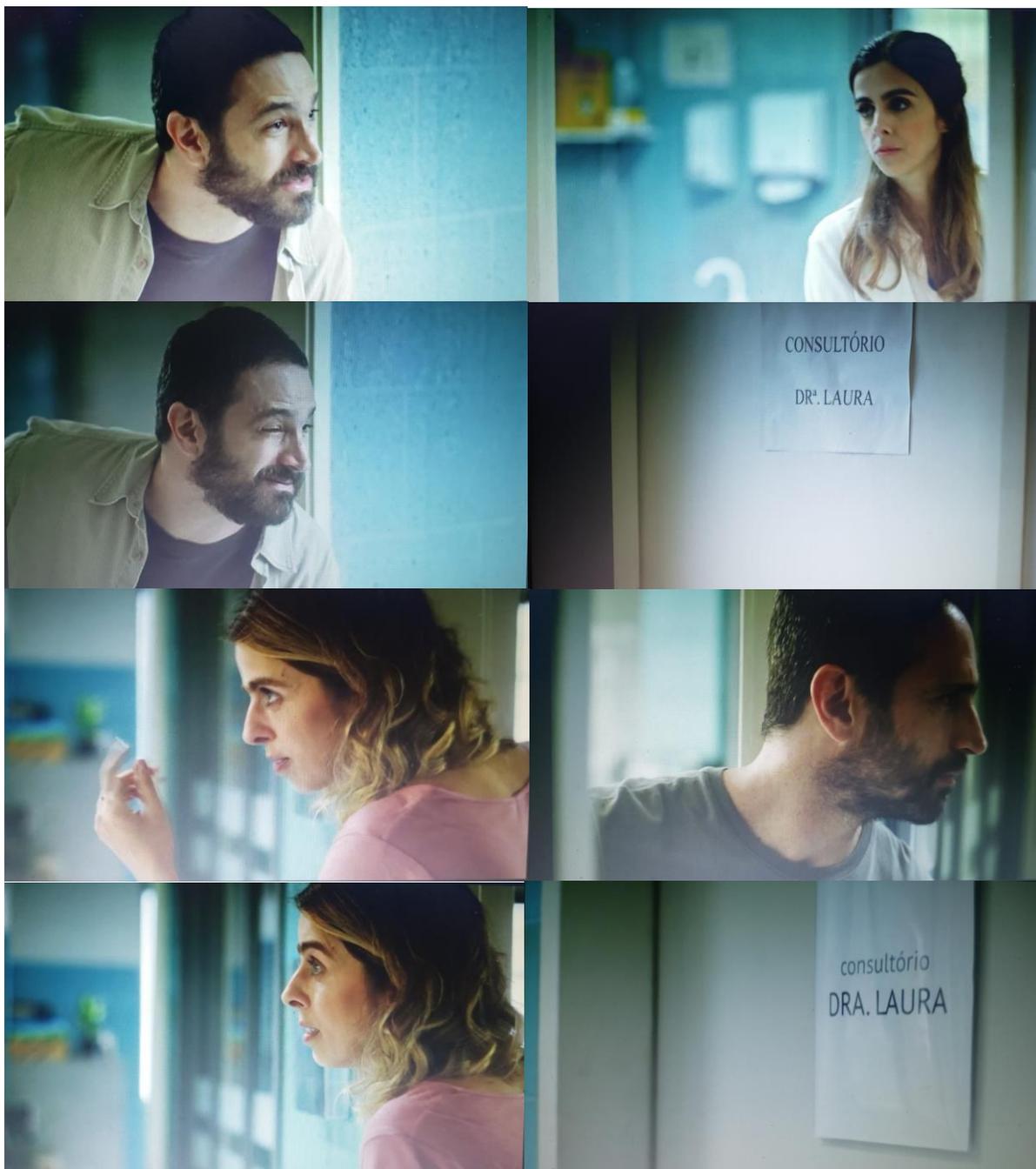
Para Bárbara, as duas últimas imagens da sequência trazem a cena mais marcante de toda a série. Após o desfecho do episódio de violência doméstica, seguido do anúncio de dr. Paulo de que pretende abandonar o trabalho no posto de saúde, a dra. Laura chora e utiliza uma combinação de bebida alcóolica com medicação em sua casa. “Foi muito forte essa cena [...] Porque ali eu acho que ela desabou de tudo. Ela foi forte, foi sendo forte, tratou de todos os conflitos, chegou ali naquele momento que ela falou ‘Meu Deus, não aguento mais’. E desabou e desabafou” (RAVENA, 2022). Ela também afirma que se identifica com essa cena porque demonstra um momento de fragilidade de uma personagem marcada por ser uma mulher forte:

Porque você é forte o tempo todo, né? E as pessoas acham que por você ser forte o tempo todo, você não é frágil. Quando você está num momento de vulnerabilidade, que você chora, que você coloca suas fraquezas na frente, você expôs as fraquezas, você fala assim “Porra, sou um ser humano frágil. Choro também, não sou só aquela pessoa chata, forte, durona”. Então acho que ali naquele momento ela fez isso, né? (RAVENA, 2022).

5.1.3.14 Sequência de cenas 14

A 13^a e última sequência de cenas traz em suas primeiras quatro imagens uma cena do episódio 3 da primeira temporada, em que, após diversas discordâncias sobre como lidar com o caso da menina Sofia, cuja mãe inventava os sintomas, o dr. Paulo chama a dra. Laura para dar um conselho (sem ela ter pedido) e diz para ela que ela entende muito de medicina, mas que precisa aprender mais sobre as pessoas. As quatro últimas imagens retratam a cena final do primeiro episódio da segunda temporada, claramente uma resposta à cena da primeira temporada. Desta vez é dra. Laura, após resolver a questão da ocupação e retornar para a UBS, que chama o dr. Paulo. Ela diz que ele entende muito de pessoas, mas que precisa a confiar mais nelas.

Figura 27 – Sequência de cenas 14



Fonte: UNIDADE BÁSICA, 2020 (“Sofia”, Episódio 3 da Temporada 1, e “Nelson”, Episódio 1 da Temporada 2).

O enquadramento que reproduz a mesma cena, invertendo os personagens e com um novo diálogo, expressa um recurso apoiado na compreensão de que a mensagem em si já comunica uma virada da dra. Laura – mensagem que será confirmada pela fala da personagem – afinal, os códigos constituem tipo lógico superior às mensagens, dado que estas devem estar contidas naquele. Neste caso, o uso do sub-código da montagem expressa a intenção do polo de produção de “responder” à cena da T1 com a reprodução do enquadramento na T2.

Caroline Fioratti explica que a cena da T2 de fato marca a virada da personagem, é a resposta da dra. Laura, que se empodera e demonstra que que aprende, mas que também ensina. “E a gente fez questão de filmar da mesma forma, exatamente igual, para o público olhar e falar ‘ah! tá aí!’, lembrar daquela memória visual que vem e falar ‘toma!’” (FIORATTI, 2022). Ela conta a experiência que ganhou desde o início da primeira temporada até o final da segunda e como isso influenciou na escolha estética desta cena, bem como da dinâmica do último episódio, em que há vários *flashbacks*.

A respeito das diferenças entre a primeira e a segunda temporada, Caroline Fioratti (2022) explica ainda a carga emocional envolvida, o que impactou em muitas de suas escolhas:

A primeira [temporada] para mim foi muito difícil emocionalmente, por causa dessas disputas, de ter que se colocar como mulher trabalhando. [...] Eu tenho muitos [episódios] que me ligam nessa segunda temporada porque ela foi uma temporada muito emotiva para mim. Eu comecei a dirigir com Carlos de novo, nós dois íamos fazer a direção geral junto, e ele faleceu três semanas antes de filmar, de uma forma súbita, ele teve um ataque do coração. Para mim foi muito difícil, mas eu falei “eu vou assumir todos os episódios, os meus e os deles, e a direção geral continua aqui”.

A cena da primeira temporada foi percebida por um membro da audiência como um recado muito importante acerca do cuidado humanizado em saúde: “Aquele outra cena também que eu falei (acho que foi no mesmo episódio, inclusive), que ele fala: ‘A gente acha que tem que saber tudo sobre as doenças e esquece de saber um pouco mais sobre as pessoas’. Ele fala isso no final do episódio e na segunda temporada” (DAHER, 2022).

5.1.4 Músicas

O código sonoro marcará sobretudo a brasilidade da série, com trilhas que destacam batuques e ritmos que caracterizam um sintagma estilístico facilmente reconhecível por brasileiros, que em geral em geral são combinadas com imagens de transição, as quais mostram a comunidade e seus moradores. É claro que a trilha inclui a utilização de subcódigos emotivos para marcar momentos de tensão, de suspense ou de leveza, alegria, esperança (ECO, 1970). Os entrevistados do polo da audiência não tiveram nenhuma percepção a ser destacada sobre as músicas da série. Seguem suas respostas:

eu amo as músicas da série, o tema de abertura eu acho ótimo. Acho que condiz com a realidade. Os temas, os *soundtracks* são muito acolhedores. Passam uma sensação de que realmente você está ali. Mas tem uma música no final do 6º episódio da primeira temporada, na primeira vez que o Paulo beija a Laura ou algo assim, que eu fiquei louco atrás da música, porque eu gostei dela (DAHER, 2022).

Eu nunca prestei atenção diretamente na letra da música, acho que eu só escutava a melodia. Em nenhum momento as músicas me chamara a atenção (RAVENA, 2022).

Você sabe que eu não prestei atenção nas músicas? Eu fico ligado nos diálogos e não prestei atenção nas músicas (PENEDO, 2022).

Não, eu acho que a música tem um papel importante, mas eu não estou me lembrando de nenhuma assim. Eu acho que ela conduz muito a emoção, mas eu não estou me lembrando de nenhuma em particular agora (REIS, 2022).

5.2 Quadros analíticos

Considerando o conjunto de intenções do polo de produção, as percepções manifestadas pelos entrevistados e entrevistadas da audiência e as cenas analisadas, é possível compor um quadro geral de análise da série com base nas categorias estabelecidas por Umberto Eco (1970) para a análise de mensagens televisivas.

Quadro 3 – Análise da série *Unidade Básica* a partir de Eco (1970)

| Análise dos códigos da mensagem televisiva de <i>Unidade Básica</i> | |
|--|---|
| Código Icônico | |
| Subcódigo iconológico | Jalecos, crachás, equipamentos, coletes, placa etc. |
| Subcódigo estético | Paleta de cores, bairro, detalhes da unidade básica |
| Subcódigo erótico | Herói sem jaleco, com barba, rebelde; médica CDF, certinha, loira e magra (padrão) |
| Subcódigo da montagem | Escolhas em relação ao cenário (galpão, janelas, conexão entre salas etc.), enquadramentos na comparação de cenas entre 1ª e 2ª temporada (figura 27) e na cena do lixão (figura 17), decisão de alterar ordem dos primeiros episódios (T1) |
| Código Linguístico | |
| Jargões especializados | Raros, pontuais, não predominam, estão mais presentes na fala da dra. Laura |
| Sintagmas estilísticos | Ironia, suspeita etc. – largamente utilizados, sobretudo pelo dr. Paulo |
| Código Sonoro | |
| Subcódigos emotivos | Trilha sonora (música alegre após tudo dar certo, trilha dramática em momentos tensos etc.) – muito usado, pouco percebido pela audiência entrevistada |
| Sintagmas estilísticos | Músicas brasileiras, musicalidade ligada ao samba, aos ritmos da quebrada etc. |
| Sintagmas de valor convencional | pouco usados (há apenas silêncio em alguns momentos) |
| Funções da mensagem | |
| Função emotiva | Entretenimento, melodrama |
| Função estética | Entretenimento, série médica |
| Função referencial | Perspectiva de conscientização, posto de saúde, comunidade |
| Função imperativa | Defenda o SUS, vá ao postinho |
| Função metalinguística | Mostrar realidade brasileira - série brasileira, médica brasileira idealizadora |
| Função de contato | Representação, contato psicológico (pessoas reconhecem personagens e lugares como parte de sua realidade) |

Fonte: elaboração própria

Quadro 4 – Temas abordados em cada episódio da série *Unidade Básica* (2016 e 2020)

| Temporada 1 | | Temporada 2 | |
|--------------------|---|-------------------------|---|
| Episódio | Tema | Episódio | Tema |
| E1 “Vilma” | DIABETES e DEPRESSÃO - Paciente com diabetes que se recusa a tomar medicação | E1 “Nelson” | TUBERCULOSE e OCUPAÇÃO - Tuberculose em um ambiente de ocupação urbana (prevenção de contágio) |
| E2 “Juliano” | HIV e NEGACIONISMO por influência religiosa - Evangélico e casado, Juliano contrai o vírus do HIV e religião interfere no tratamento | E2 “Ana e Ulisses” | GESTÃO DE RESULTADOS - Estagiários são colocados para fazer atendimentos a fim de aumentar a taxa de produtividade da UBS e têm dificuldade com diagnósticos e prognósticos |
| E3 “Sofia” | DOENÇA RARA e SUSPEITA DE ABUSO INFANTIL - Menina aparece com sintomas diversos, que dificultam a definição de um diagnóstico. Chega-se a desconfiar de que ela pode estar sendo abusada pelo avô. A menina não tinha nada, mas a mãe tinha uma síndrome psicológica | E3 “Irene” | ALZHEIMER e CUIDADOS PALIATIVOS - A mãe do Malaquias é diagnosticada com Alzheimer e a equipe passa a desenvolver estratégias de cuidado |
| E4 “Eraldo” | CIRROSE e ALCOOLISMO - Homem com cirrose precisa de transplante de fígado e não consegue parar de beber. Equipe percebe que todos os homens da família são alcoólicos e as suas esposas são políquezosas (comparecem com frequência à UBS com queixas variadas). | E4 “Giuliana” | OBESIDADE INFANTIL – duas crianças da mesma família têm problemas alimentares, uma não ganha peso e a outra tem obesidade |
| E5 “Iná” | CÂNCER TERMINAL - Diagnosticada com estágio avançado de câncer, Iná renega a filha, que vive em situação de rua, mas a perdoa quando percebe que a neta ficaria desamparada após seu falecimento | E5 “Robson” | RACISMO e TDAH - Duas crianças são diagnosticadas, uma com TOD e outra com TDAH. Esta última é um menino negro que não aceita sua própria cor. |
| E6 “Demerval” | LEPTOSPIROSE e CONDIÇÕES SANITÁRIAS - Um surto de leptospirose causado por condições precárias de saneamento ameaça os moradores da comunidade, um político usa a situação para tentar se promover, é organizado um mutirão para construir uma passagem sobre córrego. Dermeval, entretanto, tem malária, mas mentiu sobre os lugares onde esteve, o que dificultou o diagnóstico | E6 “Jorginho” | TRANSFOBIA – homem em idade avançada precisa dos cuidados da filha trans que renegou por toda a vida |
| E7 “Joel” | ESQUIZOFRENIA - Família de um homem com esquizofrenia não aceita cuidados da equipe da UBS por medo de serem controlados pelo sistema | E7 “Carol e Joana” | ABORTO – Uma mulher chega desmaiando à UBS e pede orientação sobre como realizar um aborto da forma mais segura possível; ao mesmo tempo um casal em situação de rua tem um bebê e lutam para não perder a guarda |
| E8 “Paulo” | HOMOFOBIA - Dr. Paulo revê filho, que revela ser gay. Com dificuldade de lidar com a informação, passa a sentir um incômodo na garganta, que acaba sendo um sintoma psicossomático | E8 “Maurício e Lena” | FEMINICÍDIO – Mulher vai mais de uma vez ao consultório de Laura reclamando de dores. Ela está sendo agredida pelo marido e acaba sendo assassinada |

Fonte: elaboração própria

Quadro 5 – Mediações produzidas e mudanças operadas entre a primeira e a segunda temporadas da série *Unidade Básica* (2016 e 2020)

| Mediações | Sentidos produzidos | Mudanças entre 1T e 2T |
|-----------------------------|---|--|
| <i>Tempos</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Percepção sobre melhoria da qualidade das produções nacionais ao longo dos anos; - A concepção do cuidado ampliado em saúde como uma perspectiva contemporânea; - A atualidade dos temas sociais tratados na série; - Conscientização sobre o papel do SUS contrapõe um problema bastante atual de negacionismo. | <ul style="list-style-type: none"> - Houve um aprofundamento do tratamento de questões sociais atuais. |
| <i>Espaços</i> | <ul style="list-style-type: none"> - São atribuídos novos significados a espaços já conhecidos (pela representação do cotidiano da UBS); - Novos territórios (periféricos) colocados em evidência; - Há um aprofundamento do conhecimento do país e suas instituições (papel de conscientização sobre papel do APS e perspectiva naturalista da série); - Conexões físicas do espaço da UBS cenográfica, com janelas na sala para permitir a entrada de luz, provedora de esperança e acolhimento. | <ul style="list-style-type: none"> - Além das casas da comunidade, a série exibe um território de ocupação urbana já no primeiro capítulo. |
| <i>Tecnicidades</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Valorização da qualidade da produção (realista/naturalista, boa, verossímil); - Produção técnica cuidadosa, capaz de reproduzir em detalhes elementos de UBS reais; - Inversão da lógica de séries médicas clássicas, de supervalorização dos exames de imagens, diagnósticos, medicações de última geração, desconsiderando o elemento humano no processo de análise clínica, tanto para definir diagnósticos quanto para orientar prognósticos; - Percepção de que o roteiro é centralizado nos personagens médicos, com pouca participação do restante da equipe multiprofissional; - Manutenção de um formato próximo do procedural, com episódios ancorados em doenças/casos específicos (houve alteração da ordem dos primeiros episódios para reforçar este formato, inclusive). | <ul style="list-style-type: none"> - Amadurecimento da série entre a primeira e a segunda temporada no sentido de perceber a potência de tratar mais da relação entre saúde pública e realidade brasileira do que falar sobre doenças em si (menos procedural, mais brasileira); - Aumento do número de personagens (2 estagiários ao invés de 1; uma gerente que libera a Beth para atuar como enfermeira, a Cilene; uma paciente trans que também é amiga do filho do dr. Paulo, a Lia). |
| <i>Sensorialidades</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Afetos e convicções mobilizados relacionados à defesa da saúde pública, do SUS, ou à luta contra a desigualdade social; - A ideia de um cuidado integral, a partir de uma visão humanizada da saúde presente no cotidiano, observando a vida do indivíduo, da comunidade, abordando problemas coletivos, sociais e contemporâneos; - As questões relativas ao lugar da mulher na série dialogam com elementos muito presentes na conjuntura, de avanço da pauta feminista na sociedade. | <ul style="list-style-type: none"> - Aprofundamento e complexificação dos temas sociais contemporâneos abordados; - Mudança da postura de personagens femininas, a começar pela dra. Laura, que chega na segunda temporada mais empoderada e revela-se capaz de ensinar, no lugar de receber lições a todo momento. |
| <i>Narrativas / Relatos</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Vivência do serviço de saúde em um posto de saúde de bairro e com visitas domiciliares realiza uma visão de SUS, seja ela uma luta, uma prática ou um desejo de profissionais de saúde e cidadãos que assistem à ficção; - Uso de episódios em diferentes cursos da área de saúde para debater a humanização do cuidado em saúde, o papel de uma UBS ou da APS; - Experiências vividas no processo de pré-montagem, montagem e edição dos episódios tornam-se testemunhos que vão sendo reproduzidos, reelaborados, contados de | <ul style="list-style-type: none"> - Amadurecimento da série entre a primeira e a segunda temporada no sentido de perceber a potência de tratar mais da relação entre saúde pública e realidade brasileira do que falar sobre doenças em si; - Mudança da postura de personagens femininas, a começar pela dra. Laura, que |

| | | |
|---------------------------------|---|--|
| | <p>diversas maneiras;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Há uma intenção manifesta de propor uma narrativa a respeito do SUS, a partir de uma ficção que apresenta o funcionamento de uma UBS; - Construção de visão acerca da Atenção Primária em Saúde, que para alguns integrantes da audiência é ou deveria ser muito mais integral – algo observado também por Helena Petta; - Compreensões sobre o lugar da mulher na série passam a demandar outra construção narrativa. | <p>chega na segunda temporada mais empoderada e revela-se capaz de ensinar, no lugar de receber lições a todo momento.</p> |
| <i>Cidadanias / Urbanidades</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Defesa da saúde pública, do SUS; - Representação do cotidiano em um bairro de periferia; - Elenco com uma postura mais ativista ou militante; - Percepção pelos moradores do bairro onde foram feitas as gravações de que aquela “nova instituição” passa a fazer parte do território urbano, daquele bairro específico, e ela se integra ao espaço - Papel conscientizador/formativo da série em relação ao papel do SUS; - Reflexões sobre o lugar da mulher na série estimulam debate de combate ao machismo. | <ul style="list-style-type: none"> - Após ser aprovada na residência em radiologia, Laura retorna à UBS para fazer sua especialização em Medicina de Família e Comunidade; - Mudança da postura de personagens femininas, a começar pela dra. Laura, que chega na segunda temporada mais empoderada e revela-se capaz de ensinar, no lugar de receber lições a todo momento. |
| <i>Redes / Fluxos</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Profissionais de enfermagem articularam-se em rede e mobilizaram ação de reivindicação de espaço, de representação; - Utilização no ensino em cursos de saúde: a série acaba circulando em meio a um público específico que se relaciona, comenta, estuda e critica as soluções apresentadas nos episódios; - Demanda da audiência em espaços de debate público, como as redes sociais, por ver outros personagens (além do casal de médicos) mais valorizados. | <ul style="list-style-type: none"> - Inserção de uma nova personagem para gerenciar o posto de saúde (Cilene) com o objetivo de liberar a Beth para cenas em que exerce a função de enfermeira nos episódios; - Aumento da participação de outros personagens nos episódios (Beth, Malaquias, filho do dr. Paulo e sua amiga Lia). |
| <i>Identidades / Figuras</i> | <ul style="list-style-type: none"> - Há uma produção de mediações de identidade que se relacionam com um aspecto geral de viver no Brasil e conviver com instituições que operam em nosso cotidiano; - A perspectiva de tratar de “problemas da comunidade” e ter acesso a uma UBS aprofunda o conhecimento dos integrantes do polo de produção sobre seu próprio país; - Identidade entre o que integrantes da audiência conhecem ou entendem por periferia e o que veem na série; - Identificação de integrantes da audiência entre suas experiências pessoais e assuntos abordados na série; - Mediações de identidade ocorrem também para negar a semelhança da série com experiências concretas vividas por integrantes da audiência; - Identificação concreta da população do bairro onde foi gravada a série com aquela UBS, a ponto dela ser percebida como um equipamento público real; - Profissionais de saúde que acompanham a série e reclamam maior participação da enfermeira, do agente comunitário de saúde e de outros profissionais; - Profissionais de enfermagem sentiram-se subrepresentadas e organizaram ação de reivindicação de espaço, de representação; - Percepção de contradições e insuficiências relativas ao papel das mulheres ou expressões de comportamentos agressivos e/ou machistas na primeira temporada da série. | <ul style="list-style-type: none"> - Amadurecimento da série entre a primeira e a segunda temporada no sentido de perceber a potência de tratar mais da relação entre saúde pública e realidade brasileira do que falar sobre doenças em si; - Inserção de uma nova personagem para gerenciar o posto de saúde (Cilene) com o objetivo de liberar a Beth para cenas em que exerce a função de enfermeira nos episódios; - Aumento da participação de outros personagens nos episódios (Beth, Malaquias, filho do dr. Paulo e sua amiga Lia); - Mudança da postura de personagens femininas, a começar pela dra. Laura, que chega na segunda temporada mais empoderada e revela-se capaz de ensinar, no lugar de receber lições a todo momento. |

Fonte: elaboração própria

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Unidade Básica foi a primeira série brasileira exibida pelo *Universal Channel* (FURQUIM, 2016), canal pertencente a um dos maiores e mais antigos estúdios do cinema mundial, localizado nos EUA, o *Universal Studios* (ou *Universal Pictures*), de propriedade da *Comcast Corporation*. O conglomerado de telecomunicações ostenta a posição de maior empresa de mídia do globo, atuando nos ramos de radiodifusão, TV a Cabo, além de fornecer acesso a internet e operar companhia telefônica – liderando o mercado nos Estados Unidos em algumas dessas atividades, como nos casos de serviço de internet e TV a cabo (SAIBA, 2022). Este elemento já torna a análise desta série bastante simbólica. Mas, além disso, trata-se de uma ficção seriada que pretende falar sobre o Brasil, a partir de temas da realidade cotidiana de um posto de saúde em um bairro periférico da cidade de São Paulo.

O desafio proposto por este trabalho foi compreender as mediações produzidas entre os polos de produção e audiência, ou seja, desenvolvemos uma investigação considerando o circuito inteiro do processo comunicativo. Para tanto, contribuímos com o campo de estudos ao desenvolver uma pesquisa empírica utilizando o conceito de mediação, elaboração epistemológica de Martin-Barbero que inovou os Estudos Culturais da América Latina da década de 1980, mas ainda pouco utilizada como categoria de análise.

A partir de uma análise com o olhar da Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura para o tema, foi possível identificar o capital como mediador em última instância dos processos de produção de sentido, o que se expressa no poder exercido pelo canal de TV diante dos conflitos sobre o formato da série, a fim de garantir um padrão estético-produtivo adequado à posição de mercado da marca *Universal Channel*. As decisões do canal tiveram impacto no conteúdo da série *Unidade Básica*, conforme indicam as entrevistas, sobretudo com Helena Petta (idealizadora) e Caroline Fioratti (diretora).

É possível identificar, ainda, a ideia de que o principal papel da série, enquanto produto audiovisual, é servir ao entretenimento. Trata-se de uma compreensão compartilhada por integrantes dos dois polos e dela decorrem definições, tanto estéticas quanto sobre o uso de determinados códigos pelo polo de produção. O entendimento de que a série tem por objetivo primeiro o entretenimento inclusive está no centro de algumas das críticas apresentadas pela audiência. Esta é a grande mediação do processo analisado: a compreensão de que o papel da ficção seriada é servir ao entretenimento.

Mas um conjunto de outras mediações produzidas concorreram para a realização de mudanças na forma do polo de produção abordar os temas da segunda temporada, sobretudo

aquelas relacionadas a: a) o papel da mulher na sociedade, b) a complexidade das questões relacionadas a desigualdade social no Brasil; c) a concepção ampliada de cuidado em saúde e a importância da equipe multiprofissional para seu sucesso.

Conforme ilustrado nos quadros analíticos expostos no tópico 5.2 (quadros 3, 4 e 5), a utilização de códigos e subcódigos no desenvolvimento da produção audiovisual levou à produção de sentidos que expressaram diferentes mediações entre os polos de produção e de audiência. Ao fazer a leitura das respostas do público à programação, bem como avaliando a relação entre os conflitos presentes entre os diferentes agentes do polo de produção e o debate social geral, o canal (capital), mediador em última instância da narrativa apresentada pela série, permite mudanças importantes na segunda temporada, encaradas como amadurecimento da produção audiovisual em questão, tanto por integrantes da audiência, quanto por parte dos produtores.

A contradição entre a proposta do *Universal Channel*, de aproximar ao máximo o formato de *Unidade Básica* ao de outras séries médicas, e a concepção apresentada por Helena Petta e Caroline Fioratti, de abordar a série a partir do cuidado longitudinal, prevenção etc., é o principal ponto nesta pesquisa em que se confirma o capital como mediador em última instância do processo produtivo. Afinal, houve uma divulgação da primeira temporada concentrada nas doenças tratadas como o tema central de cada episódio e foi imposta a alteração da montagem dos primeiros episódios da primeira temporada. Tais definições foram impostas pelo *Universal Channel* independente dos conflitos e divergências existentes entre os demais agentes do polo de produção. A partir das mediações produzidas no contato da série com a audiência, entretanto, identifica-se o valor justamente dos elementos de diferença, de novidade que *Unidade Básica* traz, ao trabalhar uma concepção mais ampliada de cuidado em saúde, o que leva o canal (capital) a permitir uma mudança de narrativa para a segunda temporada. Embora haja uma estrutura de roteiro (formato) que se mantém – problema, tese errada, tese correta e desfecho – os episódios passam a apresentar temas fortes e mais relacionados a questões sociais prementes, não identificados necessariamente com doenças.

Embora alguns entrevistados tenham classificado essas alterações como um avanço em termos de tratar de temas mais estruturantes do país, uma análise do quadro 4 (p. 242 desta tese), que compara os temas tratados na primeira e na segunda temporada, episódio por episódio, revela que questões sociais relevantes foram abordadas na primeira temporada, como negacionismo amparado em crença religiosa, abuso infantil, importância das condições sanitárias e saneamento básico para a saúde pública, entre outros. Ocorre que a segunda temporada não apenas traz temas mais polêmicos – e talvez por isso mesmo mais urgentes, ou

ao menos mais candentes –, como os aborda de maneira mais visceral, com personagens mais maduros e, portanto, podendo ser mais aprofundada a relação deles com os assuntos tratados.

Assim, consideramos que o objetivo desta investigação foi cumprido. Identificamos mediações produzidas na relação entre público e programação da série nacional *Unidade Básica* e estabelecemos a relação das mediações produzidas com as mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporadas da série. Além disso, confirmou-se a primeira hipótese levantada, qual seja: as mediações produzidas em torno da série *Unidade Básica* promovem entendimentos sobre a programação transmitida que impactam nas decisões do polo de produção ao preparar novas temporadas, estabelecendo interlocução entre os polos de produção e de audiência – ainda que de forma assimétrica.

Também foi possível observar que a segunda hipótese se demonstrou acertada. As programadoras, os canais e as distribuidoras de conteúdos efetivamente desenvolvem estratégias de mercado para convergir com as exigências da lei 12.485/2011, fazendo da obrigatoriedade de ter programação brasileira em seus canais uma oportunidade para consolidar público na América Latina, como relata o representante do *Universal Channel* em diferentes passagens, além de elevar a importância de executivos brasileiros nos canais estrangeiros, criando um espaço de atuação qualificada a tais atores, que passam a ser elemento importante de articulação entre forças políticas, agentes de mercado e audiência no país.

A terceira hipótese foi confirmada em diversos relatos fornecidos pelos integrantes da audiência: ao tomar contato com uma maior variedade e oferta de programação de ficção seriada brasileira, o público passou a se identificar com esta programação, seja pela familiaridade com os atores e atrizes ou com as paisagens, pelo jeito de falar e agir dos personagens ou outros elementos da cultura que dizem respeito a aspectos nacionais. Elementos que identificam a cultura brasileira, como becos e ruas, músicas, casas, vestimentas, linguagens e o próprio funcionamento da UBS foram apresentados por Bárbara Ravena, Walmir Penedo, Pedro Daher e Roberta Reis, além de terem sido abordados também por integrantes do polo de produção. Cabe destacar que o público selecionado para as entrevistas é composto por uma profissional de saúde, um estudante do campo e duas pessoas que atuam em instituições públicas e atuam politicamente na sociedade, o que demonstrou ser um ponto de interesse da série (o debate sobre questões sociais do país). Dessa forma, todos possuíam alguma referência anterior e repertório suficiente para conseguir produzir sentidos a partir dos episódios, em função de diferentes unidades culturais com que cada um(a) teve contato.

Quanto aos objetivos específicos, a abordagem realizada no capítulo II sobre o desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro a partir da política pública estabelecida pela lei 12.485/2011 indica um efetivo crescimento do setor durante o período, alcançando estabilidade em diversos índices, o que aponta para a consolidação de alguns mecanismos indutores.

É importante registrar que algumas atividades do setor foram especialmente atingidas pela necessidade de isolamento social, em função da pandemia de Covid-19, como é o caso das atividades ligadas ao cinema – o que explica uma redução do parque exibidor brasileiro a partir de 2020 (o qual já apresenta sinais de recuperação, inclusive).

Assim, ainda que tenha havido reveses importantes em alguns índices, conclui-se que foi instituída uma política de Estado relativamente sólida, que se consolidou em poucos anos: a proporção de produções independentes em relação ao total de produções brasileiras nos canais de espaço qualificado cresceu e se estabilizou, assim como o número de empresas produtoras registradas junto à Ancine e houve vertiginoso crescimento da proporção de obras de espaço qualificado em relação ao total de CPBs emitidos por exemplo.

Em que pese as avaliações positivas, há também gargalos e lacunas na legislação do setor, no sentido garantir a autossustentabilidade a longo prazo. Alguns dados oscilaram, como a emissão total de CPBs, indicando que mudanças conjunturais que levem à redução do fomento afetam diretamente a capacidade produtiva do audiovisual brasileiro. Além disso, como consequência da crise institucional a que a Ancine foi levada, o número de editais lançados pela agência teve quedas significativas entre 2017 e 2019 e chegou a zero editais em 2020.

Mesmo diante de redução drástica de recursos, suspensão da maior parte dos editais, ou seja, diante da quase nulidade da política de fomento via FSA a partir de 2019, o setor se manteve relativamente estável, sendo as principais consequências da mudança de conjuntura: a) menor capacidade de negociação e consolidação de produtoras independentes, visto que, sem fomento, passam a ter que negociar o financiamento total de suas obras, ficando em geral reféns de agentes ainda não regulados, como as plataformas de *streaming* – ou VoD – as quais compram os direitos da obra (isso faz com que a produtora não tenha retorno diante do número de exibições ou eventual sucesso de audiência do que produziu, sendo que um avanço importante da legislação foi justamente a regulação de aspectos do contrato entre canais e produtoras, no sentido de combater assimetrias nos processos de negociação); b) dificuldade de estabelecimento de novos agentes no mercado pelas barreiras estético-produtivas

estabelecidas, sem uma contrapartida em termos de políticas de fomento indutoras e voltadas a combater desigualdades regionais, entre outras assimetrias.

Uma lacuna importante da legislação foi justamente a não inclusão do Vídeo por Demanda (VoD), ou seja, das plataformas de *streaming*, entre os entes regulados, uma vez que já era previsto que o serviço tendia a se desenvolver em poucos anos. A concorrência entre tais plataformas e o serviço de TV paga se desenvolve de acordo com as conformações do mercado, mas não há garantias de apoio a produções nacionais ou regulação sobre como se estabelece a relação entre estas plataformas e os demais agentes da indústria audiovisual, o que tem por consequência assimetrias em favor das plataformas internacionais, como no caso da relação entre produtoras e plataformas já abordado.

Além disso, seria importante algum instrumento de articulação entre as duas agências responsáveis pela fiscalização, a Ancine (conteúdo) e a Anatel (distribuição), no sentido de trabalharem de forma mais integrada, estabelecendo uma lógica unificada de sistema de regulação do setor audiovisual enquanto ramo industrial.

Dessa forma, acreditamos que a relevância social deste estudo está também em contribuir para que se percebam as possibilidades de desenvolvimento de políticas a respeito do conteúdo nacional em diferentes mídias, considerando o grau de desenvolvimento da convergência midiática e os novos modelos de negócio que passam a ser explorados a partir do Vídeo por Demanda (VoD).

A proposta desta pesquisa incluiu, ainda, um segundo objetivo específico, o de aferir elementos indicativos da constituição de uma cultura das séries junto à audiência. Considerando os modos de assistir, a resposta unânime dos quatro entrevistados de que acompanham à ficção seriada sozinhos, as poucas pessoas com quem debatem os episódios, eventuais interações em redes sociais (como a postagem de Helena Petta com a mensagem de Pedro Daher) indicam algumas mudanças importantes no comportamento da audiência em relação ao que apontavam estudos sobre telenovelas, por exemplo (geralmente assistidas em família e debatidas no cotidiano). Isso diz respeito a aspectos do consumo de séries. Conforme Lopes e Greco (2016), cabe observar alterações também nos modos de produção e circulação, que também se confirmaram. A discussão sobre formato da série, adaptando roteiro e montagem para se aproximar mais do gênero séries médicas, mas conseguindo manter elementos que identificam os códigos da cultura brasileira, é um indicativo disso. O fato do *Universal Channel* decidir exibir dois episódios por vez, aproximando-se de uma prática de “maratona” também contribui para a compreensão de que as produções nacionais se adequam e também constituem o que se pode chamar de *cultura das séries*.

Os resultados da presente pesquisa, portanto, indicam que as mediações produzidas entre os polos de produção e audiência contribuíram para as mudanças observadas entre a primeira e a segunda temporadas da série *Unidade Básica*; que houve desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro a partir da implementação da política pública para o audiovisual estabelecida pela lei 12.485/2011, ainda que restem desafios importantes para a consolidação de uma autossustentabilidade do setor que garanta pluralidade e condições favoráveis à competitividade do setor e ao surgimento de novos agentes; e que há elementos indicativos de mudanças de comportamento da audiência em curso, somados a novidades em termos da produção e circulação de ficções seriadas, que podem ser caracterizadas como *cultura das séries*.

Por fim, atestamos a importância de políticas públicas indutoras da indústria audiovisual nacional a partir de um modelo que garanta sua sustentabilidade, ou seja, o direito sobre as obras aos autores e produtores. O contrário disso é justamente um processo de subalternização da produção audiovisual nacional aos interesses e lógicas do mercado transnacional de *streaming*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEP. **Alterações na aplicação do Critério Brasil, válidas a partir de 01/06/2019.**

Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa (ABEP), 2019. Disponível em: <http://www.abep.org/criterioBr/01_cceb_2019.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2020.

ABTA. A TV por Assinatura a qualquer hora, em qualquer lugar e em todas as telas. **Mídias Fatos**, n.d. Disponível em: <<http://midiafatos.com.br/dados/>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: Cohn (Org.), **Theodor W. Adorno**, Trad. de Amélia Cohn. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.

ALMEIDA, Leandro Antônio de. Repercussão da expansão da ficção popular no Brasil dos anos 1930. **Rev. Hist.**, São Paulo, n. 173, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rh/n173/2316-9141-rh-173-00359.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2020.

ALVES, Eder P. Maia. A expansão do mercado de conteúdos audiovisuais brasileiros: a centralidade dos agentes estatais de mercado – o FSA, a ANCINE e o BNDES. **Cad. CRH**, v. 29, n. 78, set./dez. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-49792016000300005>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

AMARO, Mariana. Netflix, Prime Video ou Disney+? Confira as plataformas de streaming com maior público no Brasil. **Infomoney**, 12 de fevereiro de 2022. Disponível em: <<https://www.infomoney.com.br/minhas-financas/netflix-prime-video-ou-disney-confira-as-plataformas-de-streaming-com-maior-publico-no-brasil/>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

ANATEL. Agência Nacional de Telecomunicações. **Acessos dos serviços de TV por assinatura continuam em queda.** Anatel, Dados, publicado em 04 de fevereiro de 2015, atualizado em 17 de junho de 2019. Disponível em: <<http://www.anatel.gov.br/dados/acessos-tv-por-assinatura>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

ANATEL. Agência Nacional de Telecomunicações. **Painéis de Dados da Anatel.** Anatel, 2023a. Disponível em: <<https://informacoes.anatel.gov.br/paineis/acessos/historico>>. Acesso em: 07 fev. 2023.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Condecine: Valores Arrecadados - Em Reais (R\$) 2006 a 2021.** Coordenação de Gestão das Informações Regulatórias - CGI/SRG/ANCINE. OCA, 10 de fevereiro de 2022a. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/recursos-publicos-1>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Informe Anual TV Paga 2014:** Apresentação. Rio de Janeiro, 2015a.

ANCINE. **Informe de acompanhamento do mercado: TV Paga - Monitoramento de Programação (Fontes Secundárias) - 2014.** Coordenação de Monitoramento de Televisão Aberta e Paga e Superintendência de Análise de Mercado. OCA, 29 de junho de 2015b. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/televisao/arquivos/informe-anual-tv-paga-2014.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2022.

ANCINE. **Instrução Normativa nº 100**, de 29 de maio de 2012. Dispõe sobre a regulamentação de dispositivos da Lei nº 12.485/2011 e dá outras providências. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-100-de-29-de-maio-de-2012>>. Acesso em: 31 ago 2019.

ANCINE. **Instrução Normativa nº 117**, de 31 de dezembro de 2014. Altera a Instrução Normativa n.º 88, de 2 de março de 2010. Revogada pela Instrução Normativa nº 154, de 2 de junho de 2020. Disponível em: <<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-117-de-31-de-dezembro-de-2014>>. Acesso em: 27 set 2022.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Mercado Audiovisual Brasileiro**. OCA, 21 de janeiro de 2022c. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/mercado-audiovisual-brasileiro>>. Acesso em: 07 fev. 2023.

ANCINE. **Resultados Consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual**: Resultados consolidados dos recursos aplicados pelo FSA em programas e projetos do setor audiovisual entre 2009 e 2018. Ancine, janeiro de 2019a. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/resultados-consolidados-fsa-10-anos-v2.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2022.

ANCINE. **Resultados Mensais da TV Paga**: Janeiro a Dezembro de 2022. OCA, 03 de fevereiro de 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/televisao/arquivos/tv-paga-2021-final.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2023.

ANCINE. **Resultados Mensais da TV Paga**: Dezembro 2018. Dados produzidos e sistematizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Rio de Janeiro: ANCINE, 2019b. Versão PDF.

ANCINE. **Televisão Paga 2021**: informe de mercado. Secretaria de Políticas Regulatórias da Ancine. OCA, 10 de junho de 2022b. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/televisao/arquivos/tv-paga-2021-final.pdf>>. Acesso em: 07 dez. 2022.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. **Valores Totais Captados por Mecanismo de Incentivo 2006 a 2021**. Coordenação de Gestão das Informações - CGI/SRG/ANCINE. OCA, 25 de agosto de 2022d. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/recursos-publicos-1>>. Acesso em: 07 nov. 2022.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, SP: Hucitec, 12.a. ed., 2006.

BARATA, Paulo. **Entrevista** [concedida a Luana Meneguelli Bonone]. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP [videoconferência]. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 2022 [arquivo audiovisual com duração de 1h29m59s].

BATISTA, Everton Lopes; CASTANHO, Laura. Brasil precisa formar público para fomentar mercado interno de arte. **Folha de S. Paulo**, 25 mai. 2010 [online]. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2019/05/brasil-precisa-formar-publico-para-fomentar-mercado-interno-de-arte.shtml>>. Acesso em: 06 out. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural, Informação e Capitalismo**. São Paulo: Hucitec; Pólis, 2000.

BOLAÑO, César. **Mercado brasileiro de televisão**. 1986. 212 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Economia, Programa de Pós-Graduação em Economia, Campinas, 1986.

BONONE, Luana Meneguelli. **Privatizando a opinião: um estudo sobre enquadramento nas revistas Veja e Carta Capital**. 2013. 230 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRASIL. **Decreto nº 2.206**, de 14 de abril de 1997. Aprova o Regulamento do Serviço de TV a Cabo.

BRASIL. **Lei nº 5.070**, de 7 de julho de 1966. Cria o Fundo de Fiscalização das Telecomunicações e dá outras providências.

BRASIL. **Lei nº 8.977**, de 6 de janeiro de 1995. Dispõe sobre o Serviço de TV a Cabo e dá outras providências.

BRASIL. **Lei nº 12.485**, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências.

BRASILEIRO dedica mais tempo a canais de TV. Nota Alta, ESPM, 25 de maio de 2022. Disponível em: <<https://notaalta.espm.br/o-melhor-de-hoje/brasileiro-dedica-mais-tempo-a-canais-de-tv/>>. Acesso em: 17 out. 2022.

BRIGNOL, Liliane Dutra; COGO, Denise; MARTÍNEZ, Silvia Lago. Redes: dimensión epistemológica y mediación constitutiva de las mutaciones comunicacionales y culturales de nuestro tiempo. In: RINCÓN, Omar (ed.). **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural: diálogo con la propuesta de Jesús Martín Barbero**. Organizadoras: Nilda Jacks, Daniela Schmitz, Laura Wottrich. Tradução para o espanhol: Fabrícia Reginato. Quito (Equador): CIESPAL, 2019.

BRITTOS, Valério Cruz. **Capitalismo contemporâneo, mercado brasileiro de televisão por assinatura e expansão transnacional**. 2001. 425 f. Tese (Doutorado) – Universidade

Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador. 2001.

BRITTOS, Valério Cruz. **Estudos culturais, economia política da comunicação e o mercado brasileiro de televisão**. Compilação de César Bolaño; prefácio de Anderson David Gomes dos Santos; prólogo de César Bolaño. 1a ed. Buenos Aires: CLACSO, 2022 [livro digital, PDF]. Disponível em: <<https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/169339/1/Estudos-culturais.pdf#page=126>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

BRITTOS, Valério Cruz. **Recepção e TV a cabo: a força da cultura local**. 2ª ed. São Leopoldo/RS: Editora Unisinos, 2001 (Série Acadêmica).

BUCCI, Eugênio. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Jinkingos, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Tradução Maurício Santana Dias. 8a. ed. 1a. reimpr. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CAPPARELLI, Sérgio. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

CAPPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício A. de. **Comunicação e televisão: desafios da pós-globalização**. São Paulo: Hacker, 2004.

CGI.br/NIC.br. Conselho Gestor da Internet no Brasil; Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. **Pesquisa sobre o Uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos Domicílios Brasileiros – TIC Domicílios 2017**. Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), 2018. Disponível em: <https://cetic.br/media/analises/tic_domicilios_2017_coletiva_de_imprensa.pdf>. Acesso em 15 ago 2019.

CHAGAS, Leandro; PAZ, Letticia. A produção e consumo de Streaming audiovisual. **Medium**, publicado em 25 de abril de 2018. Disponível em: <<https://medium.com/dados-e-jornalismo/a-produ%C3%A7%C3%A3o-e-consumo-de-streaming-audiovisual-5e989c7dfded>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

DAHER, Pedro. **Entrevista** [concedida a Luana Meneguelli Bonone]. Rio de Janeiro, RJ/Viçosa, MG [videoconferência]. Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 2022 [arquivo audiovisual com duração de 1h53m40s].

DANTAS, Marcos. **Comunicações, desenvolvimento, democracia: desafios brasileiros no cenário da mundialização mediática**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013. PDF.

DANTAS, Marcos. Financial logic of internet platforms: the turnover of money at the limit of zero, **TripleC: Communication, Capitalism and Critique**, v. 17, n. 1, 2019, pp. 132-158. PDF.

DANTAS, Marcos. Milionários nada por acaso: Capital rentista e apropriação do trabalho artístico nas redes do espetáculo. **Revista Eptic**, v. 13, n. 2, mai-ago 2011. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/117>>. Acesso em 24 set 2019.

DANTAS, Marcos. Nas pegadas da TV Digital: como e por que o capital reinventou a televisão. **Liinc em Revista**, v. 3, n. 2, Rio de Janeiro, set. 2007, pp. 46-79.

DANTAS, Marcos Loureiro. **Os significados do trabalho**: uma investigação semiótica no processo de produção. 2001. 570 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (Coppe), Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Rio de Janeiro. 2001.

DANTAS, Marcos. Semiótica da mercadoria: para uma introdução à economia política do signo. **Revista Eptic**, v. 20, n. 1, jan.-abr. 2018. Disponível em: <http://marcosdantas.com.br/conteudos/wp-content/uploads/2018/08/Semiotica-marxiana_publicada.pdf>. Acesso em 25 set 2019.

DANTAS, Marcos. **Trabalho com informação**: valor, acumulação, apropriação nas redes do capital. Rio de Janeiro: Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ (CFCH-UFRJ), 2012.

DANTAS, Marcos. Trabalho material sígnico e mais-valia 2.0 nas condições do capital-informação. In: SIERRA CABALLERO, Francisco (coord.). **Capitalismo cognitivo y economia social del conocimiento**. Quito: Ediciones Ciespal, 2016. PDF.

DANTAS, Marcos; MOURA, Denise; RAULINO, Gabriela; ORMAY, Larissa. **O valor da informação**: de como o capital se apropria do trabalho social na era do espetáculo e da internet. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2022.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: 50 anos depois, mais atual que nunca. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DURAND, José Carlos. **Formação de público na sociologia francesa**: alguns conceitos instigantes. Artigo baseado em comunicação do autor à mesa Instituições Culturais e públicos de cultura, no Colóquio Estudos de Cultura e Sociedade Brasil-Portugal, na reunião anual da Anpocs, em Caxambu, Minas Gerais, Brasil, em outubro de 2015, 8 p. [PDF]. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/11/Artigo-Jos%C3%A9-Carlos-Durand-revisado.docx-1.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2020.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ECO, Umberto. **O signo**. Lisboa: Presença, 1981.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Um olhar sobre os estudos culturais latinoamericanos**. IX Encontro da Compós, Porto Alegre, mai 2000.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**. Recife: FASA/ Universidade Católica de Pernambuco, ano 5, nº.1, janeiro-junho de 2001.

p.14-26. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/3195/3195.PDF>>. Acesso em: 09 out. 2015.

FELTRIN, Ricardo. Dos 10 canais mais vistos da TV paga, 5 são da Globo; veja ranking. TV e Famosos, **UOL**, publicado em 25 de abril de 2019a. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2019/04/25/dos-10-canais-mais-vistos-da-tv-paga-6-sao-da-globo-veja-ranking.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 30 ago 2019.

FELTRIN, Ricardo. Ranking TV paga: Viva passa Cartoon no ibope; veja 30 canais mais vistos. **UOL**, publicado em 12 de junho de 2019b. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2019/06/12/ranking-tv-paga-viva-passa-cartoon-no-ibope-veja-30-canais-mais-vistos.htm>>. Acesso em: 31 ago 2019.

FÍGARO, Roseli. Estudos de recepção para a crítica da comunicação. **Revista Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 17, já/abr 2000, pp. 37-42.

FIORATTI, Caroline. **Entrevista** [concedida a Luana Meneguelli Bonone]. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP [videoconferência]. Rio de Janeiro, 07 de fevereiro de 2022 [arquivo audiovisual com duração de 1h40m32s].

IORE, Matheus. Streaming superou TV a cabo no Brasil durante a pandemia. **B9**, 31 de maio de 2021. Disponível em: <<https://www.b9.com.br/144931/streaming-superou-tv-a-cabo-no-brasil-durante-a-pandemia/>>. Acesso em: 20 out. 2022.

FIRJAN. Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro. **Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil**. Rio de Janeiro: Firjan, 2022. Disponível em: <<https://firjan.com.br/economicriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa2022.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2022.

FLESCH, José Norberto. TV por assinatura ganha 2,2 milhões de clientes em 2021. **Tele Síntese**, 7 de fevereiro de 2022. Disponível em: <<https://telesintese.com.br/tv-por-assinatura-ganha-22-milhoes-de-clientes-em-2021/>>. Acesso em: 13 out. 2022.

FONTENELE, Isleide. **O nome da marca**. São Paulo: Boitempo, 2006.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FUCHS, Christian. Dallas Smythe today : the audience commodity, the digital labour debate, marxist political economy and critical theory. Prolegomena to a digital labour theory of value, **TripleC : Communication, Capitalism and Critique**, v. 10. N. 2, 2012, pp. 633-645.

FURQUIM, Fernanda. Canal Universal estreia a série brasileira 'Unidade Básica'. **Veja**, 11 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/canal-universal-estrea-a-serie-brasileira-8216-unidade-basica-8217/>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2008. PDF.

HESMOLDHALGH, David. **The Cultural industries**. Londres: Sage Publications, 2002.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua. **Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal**: 2017. Rio de Janeiro: IBGE, 2018a. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101631_informativo.pdf>. Acesso em: 07 jul 2019.

IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua. **Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2021**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101963_informativo.pdf>. Acesso em: 16 out. 2022a.

IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua. **Características gerais dos domicílios e dos moradores**: 2017. Rio de Janeiro: IBGE, 2018b. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101566_informativo.pdf>. Acesso em: 07 jul 2019.

IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua. **Características gerais dos domicílios e dos moradores 2021**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022b. Disponível em: <<https://static.poder360.com.br/2022/07/populacao-ibge-2021-22jul2022.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2022b.

IVANOV, Débora. **Entrevista** [concedida a Luana Meneguelli Bonone]. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP [videoconferência]. Rio de Janeiro, 21 de março de 2022 [arquivo audiovisual com duração de 1h09m59s].

JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura. Comunicación en Jesús Martín-Barbero: incursión a tres obras fundantes. *In*: RINCÓN, Omar (ed.). **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural**: diálogo con la propuesta de Jesús Martín Barbero. Organizadoras: Nilda Jacks, Daniela Schmitz, Laura Wottrich. Tradução para o espanhol: Fabrícia Reginato. Quito (Equador): CIESPAL, 2019.

JAMBEIRO, Othon; BOLAÑO, César; BRITTOS, Valério (orgs.). **Comunicação, informação e cultura: dinâmicas globais e estruturas de poder**. Salvador: Edufba, 2004.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. *In*: JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 9-35.

JAPPE, Anselm. **As aventuras da mercadoria**: para uma nova crítica do valor. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2006.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

JENSEN, Klaus Brühn, JANKOWSKI, Nicholas. **Metodologias cualitativas de investigacion en comunicacion de masas**. Barcelona: Bosch, 1993.

KANTAR IBOPE MEDIA. **Tendências e previsões de mídia 2023**. Kantar, novembro de 2022. Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2022/11/Media_Trends__Predictions_2023_PT-1.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2023.

KLEIN, Naomi. Marcas Globais e poder corporativo, pp. 173-186. In: MORAES, Dênis de (Org.). **Por uma outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LIMA, Heverton Souza. **A Lei da TV Paga**: impactos no mercado audiovisual. 2015. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo. 2015.

BRITTOS, Valério Cruz. **Capitalismo contemporâneo, mercado brasileiro de televisão por assinatura e expansão transnacional**. 2001. 425 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador. 2001.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. Gilles Lipovestky: Qual o significado do consumo em nossas vidas? [Entrevista concedida a] Fronteiras do Pensamento. **Fronteiras do Pensamento** [online], 16 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/entrevistas/gilles-lipovestky-qual-o-significado-do-consumo-em-nossas-vidas>>. Acesso em: 24 set. 2019.

LISBOA, Vinícius. Ancine: TV paga superou cota de exibição de conteúdo nacional em 2016. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, publicado em 10 de agosto de 2017. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-08/ancine-tv-paga-superou-cota-de-exibicao-de-conteudo-nacional-em-2016>>. Acesso em 30 ago 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Uma Metodologia para a Pesquisa das Mediações. **Anais IX Compós**. Mídias e Recepção. Porto Alegre, 30 de maio a 02 de junho de 2000. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1401.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GRECO, Clarice. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. **(Re)Invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016**. Porto Alegre: Sulina, 2016, pp. 135-155.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Tradução Rodney Nascimento; revisão de tradução Karina Janini. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Tópicos).

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTINS, Ana Amélia Lage. **Mediação informacional**: perspectivas sócio-históricas. Relatório de pós-doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Supervisão: Regina Maria Marteleto. Rio de Janeiro: IBICT/UFRJ, 2019 [PDF].

MARX, Karl. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. Supervisão editorial: Mario Duayer, tradução Mario Duayer e Nelio Schneider (colaboração de Alice Helga Werner e Rudiger Hoffman). São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política, livro I: o processo de produção do capital. Tradução Rubens Enderle, edição eletrônica. São Paulo: Boitempo, 2013.

MÉSZÁROS, István. **O conceito de dialética em Lukács**. Tradução Rogério Bettoni. 1a. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATOS, Thaís. Em 5 anos, real perdeu 30% de seu poder de compra. **G1**, 04 de maio de 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2022/05/04/em-5-anos-real-perdeu-quase-30percent-de-seu-poder-de-compra.ghtml>>. Acesso em: 06 out. 2022.

MICELI, Sergio. **O papel político dos meios de comunicação em massa no Brasil**. Textos, São Paulo, v. 30, 1989.

MILANESI, Luiz Augusto. **Paraíso via Embratel**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

MURDOCK, Graham; GOLDING, Peter. Capitalism, communication and class relations. In: CURRAN, James; GUREVITCH, Michael. **Mass media and society**. Londres: Arnold, 1997, p. 12-43.

OROZCO, Guillermo. **Recepción televisiva y mediaciones**: la construcción de estrategias por la audiencia. In: Televidencia. Cuadernos de Comunicación, n. 6, Mexico, 1994.

OROZCO, Guillermo; PADILLA, Rebeca. Enfrentando la diversidad: Estudios de recepción televisiva en México. In: LOMBARDO GARCÍA, Irma (ed). **La comunicación en la sociedad mexicana**: Reflexiones temáticas, 1. ed, pp. 173-196. México, Distrito Federal: Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación, 2001.

ORTEGA, Anna. Desmonte da Ancine coloca em risco financiamento público do cinema brasileiro. **Nonada**, 27 de outubro de 2022. Disponível em: <<https://www.nonada.com.br/2022/10/desmonte-da-ancine-coloca-em-risco-financiamento-publico-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

PASSIANI, Enio. Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 4, n. 7, jan./jun. 2002, pp. 254-270. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/soc/n7/a11n7.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2020.

PEDRO-CARAÑANA, Joan. La mediación social como metodología de investigación en Economía Política de la Comunicación. In: SIERRA CABALLERO, Francisco (org.). **Teoría y**

Metodología de la Economía Política de la Comunicación. Coleção Comunicación Crítica. Salamanca: Comunicación Social ediciones y publicaciones, 2021, pp. 225-246.

PEIRCE, Charles. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

PENEDO, Walmir. **Entrevista** [concedida a Luana Meneguelli Bonone]. Rio de Janeiro, RJ/Duque de Caxias, RJ [videoconferência]. Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 2022 [arquivo audiovisual com duração de 1h42m29s].

PEREIRA, Tissiana Nogueira. **Navegando com a telenovela?** Mediações, recepção e ficção televisiva em tempos. 2020. 312 f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. 2020.

PETTA, Helena. **Entrevista** [concedida a Luana Meneguelli Bonone]. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP [videoconferência]. Rio de Janeiro, 08 de fevereiro de 2022 [arquivo audiovisual com duração de 59m26s].

PETTA, Helena. **Unidade Básica:** a saúde pública brasileira na TV. São Paulo: Hucitec, 2020.

RANGEL, Manoel. **Entrevista** [concedida a Luana Meneguelli Bonone]. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP [videoconferência]. Rio de Janeiro, 8 de abril de 2021 [3 arquivos audiovisuais com durações de 29m58s; 29m59s e 20m50s].

RAVENA, Bárbara. **Entrevista** [concedida a Luana Meneguelli Bonone]. Rio de Janeiro, RJ/Betim, MG [videoconferência]. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 2022 [arquivo audiovisual com duração de 1h24m44s].

REIS, Roberta. **Entrevista** [concedida a Luana Meneguelli Bonone]. Rio de Janeiro, RJ/Araraquara, SP [videoconferência]. Rio de Janeiro, 17 de maio de 2022 [arquivo audiovisual com duração de 2h12m36s].

RINCÓN, Omar (ed.). **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural:** diálogo con la propuesta de Jesús Martín Barbero. Organizadoras: Nilda Jacks, Daniela Schmitz, Laura Wottrich. Tradução para o espanhol: Fabrícia Reginato. Quito (Equador): CIESPAL, 2019.

RONSINI, Veneza V. Mayora. **A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero** (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). XIX Encontro da Compós, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt12_veneza_ronsini.pdf>. Acesso em: 3 mar 2015.

ROSENBERG, Nathan. Quão exógena é a ciência? *In:* ROSENBERG, Nathan. **Por dentro da caixa-preta:** tecnologia e economia, p.215-241. Tradutor: José Emílio Maiorino. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

SAIBA quais são as 5 maiores empresas de mídia do mundo. **Redecol**, novembro de 2022. Disponível em: <<https://www.redecoll.com.br/2022/11/saiba-quais-sao-as-maiores-empresas-de-midia-do-mundo.html>>. Acesso em: 06 jan. 2023.

SCHNEIDER, Marco. **A dialética do gosto:** informação, música e política. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

SCHNEIDER, Marco. Comunicação, economia e música: o papel da indústria cultural na composição de subjetividades ao longo do século XX. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, **E-compós**, Brasília, v. 14, n. 2, maio/ago 2011. PDF.

SCOVINO, Felipe. Anotações e dilemas de um curador no Brasil. **ARS**, ano 16, n. 33, jul. 2018, pp. 29-41. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ars/v16n33/2178-0447-ars-16-33-0029.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2020.

SERRANO, Manuel Martín. **La mediación social**. Edición conmemorativa del 30 aniversario. Madri: Akal, 2008.

SFEZ, Lucien. **A comunicação**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

SIGNATES, Luiz. Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de Comunicação. **Novos Olhares**, ano 6, n. 12, 2º semestre de 2003, São Paulo: ECA-USP, pp. 4-19. Texto originalmente publicado na Revista Novos Olhares, Ano 1, N. 2, 2o. Semestre de 1998, São Paulo: ECA-USP, pg. 37-49. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51386>>. Acesso em 16 ago. 2019.

SILVA, Lourdes Ana Pereira; BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. Narrativa(s) como estratégia(s) de comunicabilidade. *In*: RINCÓN, Omar (ed.). **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural**: diálogo con la propuesta de Jesús Martín Barbero. Organizadoras: Nilda Jacks, Daniela Schmitz, Laura Wottrich. Tradução para o espanhol: Fabrícia Reginato. Quito (Equador): CIESPAL, 2019.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532014000100020&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 ago. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.

SMYTHE, Dallas W. Communications: blindspot of western marxism. **Canadian Journal of Political and Social Theory**, n. 1 v. 3, p. 1-27, 1977.

SOUSA, Ana Paula. Entrincheirada entre o TCU e o bolsonarismo, a Ancine chega em pé aos 20 anos. **Carta Capital**, 12 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/entrincheirada-entre-o-tcu-e-o-bolsonarismo-a-ancine-chega-em-pe-aos-20-anos/>>. Acesso em: 14 out. 2022.

STANDING, Guy. **O precariado**: a nova classe perigosa. Tradução: Cristina Antunes. 1. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014 (Invenções Democráticas, v. IV).

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. Revisão da tradução: Leonardo Avritzer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

TRINDADE, Welton Danner. **Os efeitos de personagens LGBTs de telenovelas na formação de opinião dos telespectadores sobre a homossexualidade**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP. São Paulo, 167 f., 2010.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Trad.: Mauro Silva. São Paulo: Summus editorial, 1997.

UNIDADE BÁSCIA. São Paulo, SP, Gullane, 2016. Temporada 1, 8 episódios. Direção: Carlos Cortez e Caroline Fioratti. Exibido pelo Universal Channel e pela Globoplay.

UNIDADE BÁSCIA. São Paulo, SP, Gullane, 2020. Temporada 2, 8 episódios. Direção: Caroline Fioratti. Exibido pelo Universal Channel e pela Globoplay.

UNIDADE BÁSICA. Gullane, 2016. Disponível em:
<<https://www.gullane.com.br/projetos/unidade-basica/>>. Acesso em: 01 dez. 2021.

WILDEN, Anthony. Comunicação. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2001. v. 34, Comunicação-Cognição, pp.108-204.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. PDF.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Trad. Marcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. 1a ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUCMinas, 2016.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares. Sobre a atualidade do conceito de Indústria Cultural. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 21, n. 54, p. 9-18, ago. 2001. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622001000200002&lng=en&nrm=is>. Acesso em 2 out 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE I – Quadro: Seleção de CEQ por audiência – março/2019

| Pontos de audiência | País | Selecionado? | Motivo |
|-----------------------------|-------------|---------------------|--|
| 1) Discovery Kids: 1,01 | ESP | Não | Canal infantil |
| 2) Cartoon: 0,91 | EUA | Não | Canal infantil |
| 3) SporTV: 0,82 | BRA | Não | Canal de esportes |
| 4) Viva: 0,67 | BRA | Não | Canal de variedade |
| 5) AXN: 0,66 | EUA | Sim | Canal estrangeiro de séries |
| 6) GloboNews: 0,60 | BRA | Não | Canal jornalístico |
| 7) TNT: 0,57 | EUA | Não | Canal de filmes |
| 8) Megapix: 0,55 | BRA | Não | Canal de filmes |
| 9) Gloob: 0,51 | BRA | Não | Canal infantil |
| 10) Discovery Channel: 0,47 | ESP | Não | Canal de documentários |
| 11) Fox: 0,45 | EUA | Sim | Canal estrangeiro de filmes e séries |
| 12) Nickelodeon: 0,44 | EUA | Não | Canal infantil |
| 13) Home & Health: 0,43 | ESP | Não | Canal de variedades |
| 14) Universal Channel: 0,42 | BRA | Não | Canal de programadora brasileira |
| 15) Fox Sports: 0,41 | EUA | Não | Canal de esportes |
| 16) Warner Channel: 0,40 | EUA | Sim | Canal estrangeiro de filmes e séries |
| 17) Space: 0,39 | EUA | Não | Canal de programadora brasileira e argentina |
| 18) Multishow: 0,36 | BRA | Não | Canal de variedades |
| 19) Boomerang: 0,33 | EUA | Não | Canal infantil |
| 20) SporTV2: 0,31 | BRA | Não | Canal de esportes |
| 21) Telecine Action: 0,29 | BRA | Não | Canal de filmes |
| 22) Disney Channel: 0,29 | EUA | Não | Canal infantil |
| 23) ESPN Brasil: 0,28 | EUA | Não | Canal de esportes |
| 24) ID: 0,27 | ESP | Não | Canal de documentários |
| 25) Telecine Pipoca: 0,27 | BRA | Não | Canal de filmes |
| 26) Telecine Premium: 0,26 | BRA | Não | Canal de filmes |
| 27) Comedy Central: 0,25 | EUA | Não | Canal de variedades |
| 28) TNT Séries: 0,25 | EUA | Sim | Canal estrangeiro de séries |
| 29) FX: 0,25 | EUA | Não | Canal brasileiro |
| 30) TLC: 0,25 | ESP | Não | Canal de variedades |
| 8 canais HBO | EUA | Sim | Canais estrangeiros de filmes e séries |

Fonte: Elaboração própria, com base em dados da Kantar Ibope, medição consolidada. Disponível em: <<https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2019/04/25/dos-10-canais-mais-vistos-da-tv-paga-6-sao-da-globo-veja-ranking.htm>>. Acesso em: 30 ago 2019; e planilha “SRECRE - lista programadoras_canais 07.08.2019”, fornecida pela ANCINE mediante solicitação à Ouvidoria da Instituição.

APÊNDICE II – Quadro: Séries brasileiras exibidas nos canais selecionados – 28 de novembro de 2020

| Canal | Série | Horário | Dia(s) da semana |
|----------------------|----------------|-----------------------|-------------------------------------|
| 1) AXN | Sem Rastro | 23h50 23h 23h30 | Segunda, Quarta Sábado Sábado |
| 2) Fox | XXXX | XXXX | XXXX |
| 3) Universal Channel | Unidade Básica | 18h 1830 | Segunda Segunda |
| | Jungle Pilot | 18h | Terça, Quinta |
| 4) Warner Channel | XXXX | XXXX | XXXX |
| 5) TNT Séries | Rua Augusta | 18h55 | Terça |
| | O Doutrinador | 18h29 | Quarta |
| | Irmãos Freitas | 18h34 | Quinta |

Fonte: Elaboração própria, com base em:
<https://br.axn.com/programa%C3%A7%C3%A3o>
<https://www.foxtv.pt/programacao/foxtv>
<https://meuguia.tv/programacao/canal/USA>
<https://www.warnerchannel.com/br/schedules/#/2020-11-11>
<https://mi.tv/br/canais/tnt-series>
<https://www.hbobrasil.com/programguide>

APÊNDICE III – Questionário de Consumo (QC)

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezada/o,

Você está convidada/o a participar da pesquisa: “Análise da série Unidade Básica no contexto da Lei 12.485/11: um estudo de mediações”, desenvolvida pela doutoranda em Comunicação pela UFRJ Luana Meneguelli Bonone, sob orientação do prof. Dr. Marcos Dantas.

O objetivo deste questionário é conhecer hábitos de consumo cultural dos respondentes. Com 37 perguntas, sua duração é de aproximadamente 10 minutos. A pesquisa não envolve riscos conhecidos ou potenciais e a qualquer momento você poderá solicitar esclarecimentos, recusar-se a participar ou desistir. O anonimato e sigilo de suas informações pessoais estão garantidos, tanto na apresentação do estudo, quanto em eventos e revistas científicas. Como benefício, você contribuirá para o estudo sobre hábitos de consumo cultural, podendo os resultados desta pesquisa se desdobrarem em diretrizes para o estabelecimento de políticas públicas voltadas ao desenvolvimento, estímulo e proteção de conteúdo audiovisual nacional. Você não terá nenhum tipo de despesa, nem receberá nenhum apoio financeiro para participar desta pesquisa.

Em caso de qualquer dúvida sobre a pesquisa, entre em contato através do e-mail luanabonone@gmail.com. Solicitamos que você compartilhe o questionário para que mais pessoas possam participar, o único critério é que a pesquisa seja respondida por brasileiras e brasileiros natos com 18 anos ou mais. Desde já agradecemos!

Questionário de Consumo

Questionário sobre hábitos de consumo cultural

Você aceita participar voluntariamente desta pesquisa, respondendo a este questionário (35 perguntas) conforme o Termo de consentimento livre e esclarecido enviado junto com o link? *

Sim
Não

1. Nome e e-mail *

Nome
Sobrenome
E-mail

2. Sexo: *

Feminino
Masculino
Outro: _____

3. Faixa etária: *

Menos de 18 anos
18-24 anos
25-29 anos
30-39 anos
40-49 anos
50-59 anos
60-69 anos
70 anos ou mais

4. UF: *

5. Cidade: *

Capital
Outra: _____

6. Raça/Etnia: *

branca
preta
parda
amarela
indígena
prefiro não declarar

7. Estado civil: *

Solteira/o
Casada/o
Divorciada/o
Viúva/o
União estável

8. Número de pessoas que residem na sua casa:***9. Profissão:****10. Principal responsável pelo sustento da família: ***

Eu

Minha/meu cônjuge

Meu pai

Minha mãe

Meu avô

Minha avó

Outro(a): _____

11. Tem filhas e/ou filhos? Quantas/os?***12. Renda da sua residência: ***

Até R\$ 720

De R\$ 721 a R\$ 1.750

De R\$ 1.751 a R\$ 3.100

De R\$ 3.101 a R\$ 5.650

De R\$ 5.651 a 11.300

De R\$ 11.301 a R\$ 25.550

A partir de R\$ 25.551

13. Sua escolaridade: *

Ensino Fundamental Incompleto

Ensino Fundamental Completo

Ensino Médio Incompleto

Ensino Médio Completo

Ensino Superior Incompleto

Ensino Superior Completo

Especialização ou MBA

Mestrado em andamento

Mestrado concluído

Doutorado em andamento

Doutorado concluído

14. Escolaridade do(a) principal responsável pelo sustento da sua residência:

Analfabeto(a) ou Fundamental incompleto

Ensino Fundamental completo ou Médio incompleto

Ensino Médio completo ou Superior incompleto

Ensino Superior completo

Pós-graduação

Não se aplica (eu sou principal responsável pelo sustento da minha residência)

15. Das variáveis listadas, quantos(as) há na sua casa?

(Equipamentos com duas funções, como geladeira com freezer, você deve marcar os dois. EMPREGADOSDOMÉSTICOS: Considerar apenas mensalistas, que trabalham pelo menos cinco dias por semana).

| | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 ou mais |
|----------------------------------|---|---|---|---|-----------|
| Banheiros | | | | | |
| Empregados(as) domésticos(as) | | | | | |
| Automóveis | | | | | |
| Microcomputadores | | | | | |
| Lava-louças | | | | | |
| Geladeiras | | | | | |
| Freezers | | | | | |
| Lava-roupas | | | | | |
| Aparelhos de DVD | | | | | |
| Microondas | | | | | |
| Motocicletas | | | | | |
| Secadoras de roupas | | | | | |

16. Sua casa possui quais desses itens? *

água encanada
 rua pavimentada
 televisão
 computador
 telefone fixo
 telefone celular
 rádio

17. Qual é a sua religião? *

Católica
 Evangélica
 Kardecista
 Umbanda
 Candomblé
 Judaísmo
 Budismo
 Agnóstica/o
 Atéia/ateu
 Religião não determinada ou múltiplo pertencimento
 Não sei
 Prefiro não declarar
 Outra: _____

18. Marque todos os tipos de leitura que costuma praticar:

livros
 jornais
 revistas
 Histórias em Quadrinhos (HQ)
 Outro: _____

19. Marque todos que costuma utilizar:

rádio
 SmarTV
 aplicativo de música
 MP3 ou similar
 computador
 console de games
 celular
 Facebook
 Youtube
 Twitter
 Instagram
 Whatsapp
 Tik Tok
 Netflix
 Amazon Prime
 Globoplay
 Outros dispositivos: _____

20. Marque até cinco estilos musicais preferidos: *

| | |
|--------------|-------------------|
| axé | regionalista |
| clássica | rap |
| rock | punk |
| jazz e blues | pop nacional |
| dance | pop internacional |
| MPB | heavy metal |
| forró | hardcore |
| funk | reggae |
| pagode | techno/eletrônica |
| samba | Outro: _____ |
| sertanejo | |

21. Marque de até 5 atividades que você mais usa na internet: *

trabalhar
 estudar ou pesquisar informações
 usar redes sociais para entretenimento
 ouvir música
 ler notícias/conteúdos jornalísticos
 buscar vídeos em plataformas como Youtube ou similares
 ouvir podcasts
 jogar games
 baixar filmes
 baixar livros ou textos
 consultar sites para obter conhecimento ou serviços
 assistir filmes, séries ou programas em plataformas como Netflix e outras similares
 Outros: _____

22. Locais de acesso à internet: *

trabalho

casa

escola

casa de amigos

restaurantes/shoppings/estabelecimentos comerciais

aeroportos/rodoviárias/espços públicos

centros culturais/bibliotecas

Outros: _____

23. Por quantas horas você assiste televisão diariamente (em média)? *

menos de 1h

entre 1h e 2h

entre 2h e 3h

entre 3h e 4h

mais de 4h

24. Que companhia costuma ter quando assiste TV (escolha o principal/mais frequente)? *

sozinha/o

namorado/a, noivo/a, companheiro/a ou similar

família

amigos

Outra: _____

25. Marque até 5 formatos de programa que mais gosta:

desenho

noticiário

documentário

telenovela

esporte

talk-show

entrevista

série

filme

reality show

humorístico

variedades (culinária, decoração,

auditório

revistas eletrônicas etc.)

musical

Outros: _____

26. Marque até 3 canais de TV aberta mais assistidos por você: *

Não assisto

Globo

SBT

Record TV

Band

RedeTV

Outros: _____

27. Liste até 3 títulos de séries que você lembra/gosta:**28. Liste até 5 nomes de atores ou atrizes que lembra/gosta:**

29. Frequência com que assiste a séries: *

diariamente
 de 2 a 3 vezes por semana
 1 vez por semana
 finais de semana
 quinzenalmente
 mensalmente
 esporadicamente
 anualmente
 não assisto

30. O que geralmente te faz gostar de uma série? (marque de 1 a 3 opções)

Gênero (ação, comédia, romance, arte etc.)
 Roteiro (história contada, viradas na história, momentos de clímax, relação entre personagens etc.)
 Produção (efeitos, cenário, figurino, lugares etc.)
 Direção (qualidade das cenas, enquadramentos etc.)
 Elenco de atores e atrizes
 Formato (se é uma história contínua ou se cada capítulo é uma história independente)
 Tema (policial, médica, de época etc.)
 País de origem
 Outros: _____

31. O que normalmente te faz NÃO gostar de uma série? (marque de 1 a 3 opções)

Quando o gênero não me agrada
 Quando o roteiro é ruim (fraco ou inconsistente)
 Quando a produção é ruim
 Quando a direção deixa a desejar
 Quando os atores e atrizes atuam mal
 Quando é uma história contínua, que preciso ficar acompanhando para entender
 Quando cada capítulo é uma história curta, com capítulos independentes entre si
 Quando o tema não me agrada
 Quando é série brasileira
 Quando é série dos Estados Unidos
 Quando é série de algum outro país cujas produções em geral não me agradam (escreva qual país em "outros")
 Outros: _____

32. Você assiste a séries em canais de TV por assinatura?

Sim
 Não

33. Marque até 5 canais de TV por assinatura que você mais assiste. *

| | |
|-------------------------------|---------------------|
| Não assisto TV por assinatura | Viva |
| AXN | Globo News |
| Universal | Megapix |
| TNT Séries | Sony |
| TNT | National Geographic |
| FOX | GNT |
| Warner (WB) | Canais Telecine |
| Canais Discovery | Canais HBO |
| MTV | Home & Health |
| Cartoon | Multishow |
| Gloob | Outros: _____ |
| SporTV | |

34. Assiste a alguma das séries a seguir? Marque todas a que assiste, deixe em branco se não assiste a nenhuma:

Sem Rastro (AXN)
 Unidade Básica (Universal)
 Jungle Pilot (Universal)
 Amigo de Aluguel (Universal)
 O Doutrinador (TNT Séries)
 Irmãos Freitas (TNT Séries)
 Rua Augusta (TNT Séries)
 Outra série brasileira: _____

35. Você concorda em participar de entrevista sobre você e as séries que assiste como segunda parte desta pesquisa?

Sim (a pesquisadora entrará em contato por e-mail)
 Não

APÊNDICE IV – Roteiro da Entrevista com Manoel Rangel

1. Há quanto tempo você trabalha no mercado audiovisual? Em que período você atuou em quais funções?
2. Como foi sua participação na elaboração da Lei 12.485? de que maneira você participou do processo, e quem mais esteve como linha de frente? Eu sei que tem certamente um número grande de pessoas que alguma maneira contribuiu, mas quem eram as figuras que estavam mais na linha de frente de pensar esse conjunto de políticas públicas que essa lei representa?
3. Quando se chega à proposta mais consolidada de texto da lei, após serem feitas todas as negociações, com todos esses setores envolvidos, quais eram os principais objetivos dessa política, dessa legislação enquanto política de Estado?
4. Qual principal argumento para negociar a aprovação? Como foi articulação para aprovação? Quais setores da sociedade, grupos sociais que ofereceram apoio? E resistência?
5. Depois de já 10 anos existindo essa lei, você consegue ter uma avaliação, ou você chegou a observar se há canais e programadoras que inclusive criam estratégias de mercado a partir da obrigação de ter programação nacional?
6. Quais foram as principais consequências da lei 12485 no mercado audiovisual? Que leitura você tem, se existe uma leitura, do mercado audiovisual antes e depois desta lei?
7. Quais críticas podem ser apontadas à legislação?
8. você tem alguma avaliação sobre a relação do público com essa programação nacional que passa a povoar espaços, canais onde antes não passava?
9. Qual é o papel, a importância desta lei para a cultura e para o Brasil, falando em termos de desenvolvimento de país?

APÊNDICE V – Roteiro da Entrevista de Produção (EP)

1. Nome completo por favor, seu papel na série e sua idade.
2. Como que você chega no projeto?
3. Qual era o projeto da série? A série vem para passar qual mensagem ou com qual propósito?
4. Como foi o processo de escolha de locações? Teve algum tipo de restrição? Quais as possibilidades e os limites? Houve alguma escolha que por algum motivo foi especial ou emblemática?
5. Vocês chegaram a debater qual que seria o público alvo? Isso faz parte do projeto? Tem um público que você considera que é mais o destinatário, vamos dizer assim, dessa série ou que tende a se interessar mais?
6. A respeito das decisões relativas a roteiro, montagem, edição, trilha sonora, ritmo enfim, as opções estéticas que foram feitas. De onde partem as sugestões, quem decide, quais as limitações e quais as intenções? Ou seja, quem define o conjunto de decisões estéticas que vão levando a série dessa maneira e não de outra?
7. Quais você indicaria como as principais mudanças da primeira para a segunda temporada? Houve alteração de personagens, mas houve outras alterações. O que você identifica como principal?
8. Houve alterações no projeto da série em função das condições de realização ou pensando na audiência? Houve alguma adequação pautada pelo canal?
9. Houve um episódio piloto para aprovação pelo canal? Como é essa relação?
10. Foi feito algum tipo de teste com audiência?
11. Até que ponto você entende que a lei 12485 estabelece cotas de programação nacional na TV por assinatura, cria o Fundo set Setorial do audiovisual e como ele funciona hoje, cria o Condecine... Até que ponto você acha que essa política pública de audiovisual estabelecida pela lei tem impacto e abre portas para uma produção como Unidade Básica?
12. Há algumas cenas ou episódios que você considera emblemáticos quanto à mensagem da série ou enquanto uma virada importante?

13. Você participou da escolha do elenco? Como foi?
14. Há algum/alguns personagens que você acha que são emblemáticos na mensagem da série?
15. Você tem algo mais a acrescentar, algo que você queira colocar que eu não perguntei?

APÊNDICE VI – Roteiro da Entrevista de História de Vida (EHV)

1. Como é a sua família, como é a relação com eles? Tanto a família na sua infância e adolescência, quanto o núcleo hoje familiar, seja qual for o arranjo que você vive.
2. Você pode me contar um pouco como foi a sua infância e adolescência? Quando havia conflitos eram sobre o quê, como era a sua vida nesses períodos, tanto na infância quanto na adolescência?
3. Como que era a sua rotina, a sua vida, qual é a sua lembrança sobre esses períodos?
4. E como era a sua personalidade? Você era mais tímida, mais extrovertida, era mandona, tinha alguém que era mais mandão?
5. Hoje você ainda pratica algum esporte, tem algum hobby? Tem alguma coisa que você gosta de fazer independente de ter tempo ou não, além da sua atividade profissional?
6. Como que está a sua vida profissional? Você tem uma rotina? O que te agrada mais fazer, o que é mais chato mesmo, mais difícil, sua relação com os colegas de trabalho e/ou estudo?
7. Como se você chega nessa escolha [profissional ou de estudo]?
8. Você acompanha fatos políticos e sociais? Participa de algum movimento ou organização da sociedade civil?
9. Como foi a sua formação escolar?
10. Você tem religião? Qual é?
11. Como você costuma se definir? Quem é você? Tipo, seu eu perguntar “Quem é Bárbara Ravena?”, quem é você?
12. O que você detesta em alguém? uma característica que você não engole, não aceita?

APÊNDICE VII – Roteiro da Entrevista de História de Vida Cultural (EHVC)

1. O que você gosta de ler? Não só na literatura, mas o que você gosta de ler na vida?
2. Como é a sua relação com a música? Você ouve sempre, o que você gosta de ouvir, toca algum instrumento, canta?
3. Você costuma ir a teatro, cinema, circo, shows? Costuma ir a espaços que você tenha que se deslocar pra ir a alguma atividade cultural?
4. E na TV? Tanto na TV aberta quanto na TV por assinatura e streaming, o tal do vídeo por demanda, o que você gosta de assistir? Você em algum momento ouve rádio?
5. E na internet? Usa streaming? Aplicativos de áudio? De vídeo? Joga games online? O que mais você costuma utilizar a internet para fazer?
6. Faz compras online? Utiliza redes sociais? Se sim, com qual finalidade?
7. Você frequenta algum tipo de clube, você gosta de viajar ou costuma viajar?

APÊNDICE VIII – Roteiro da Entrevista Videotécnica (EV)

Texto

1. Você consegue se lembrar como, por que que você começou a assistir Unidade Básica, se alguém te falou, se você viu passar no canal que você já assistia, como você teve contato?
2. Qual você acha que é a relação da série com a realidade, com a vida concreta, até que ponto ela representa, até que ponto ela se distancia?
3. Na sua visão sobre o que é a série Unidade Básica?
4. O que você mais gosta na série?
5. O que você menos gosta na série?
6. Pra você qual é a principal mensagem da série?
7. Você identifica diferenças da primeira para a segunda temporada?
8. Quais são os principais temas que você acha que são tratados na série? Tem algum que você acha que não deveria ser abordado? Ou, pelo menos, não deveria ser tratado da maneira como foi?
9. Quais você considera que foram os principais assuntos da série até agora?
10. E os personagens, o que você pensa deles? Como você os enxerga, o que você pensa?
11. Pra você essa série é de que categoria? Ela é cômica, dramática, suspense, ação?
12. Que episódios ou cenas te chamaram mais atenção ou que você gostou mais?
13. Você acompanha site, rede social ou alguma outra mídia sobre a série? Ou dos atores dela?
14. E as músicas da série? Você já parou pra percebê-las, o que você acha, você tem alguma visão sobre as músicas que passam ali?
15. Com quem você costuma assistir, sozinha ou alguém? Você conversa com alguém com essa série, troca mensagens?
16. Você costuma recomendar às pessoas?
17. Você já teve algum retorno de alguém que falou “Nossa, eu assisti e gostei” ou “Fui assistir e não me interessei”?
18. Considera a série de boa ou má qualidade? Por quê?
19. Como os homens e mulheres são retratado nesta série, como você percebe isso? E como os diferentes profissionais da unidade básica são retratados?

20. E a ambientação? O postinho, a comunidade, o bar, as casas, a ocupação...
Todos os lugares onde ela se passa, o que você acha?
21. Você se identifica de maneira especial com algum personagem? Por quê?
22. A série trouxe novas informações pra você?
23. Você acha que a série te ajuda a entender alguma coisa da realidade do país e sobre você?
24. Você consegue perceber alguma característica que seja própria de produção nacional?
25. Eu listei alguns episódios e algumas cenas que foram citados por outras pessoas. Eu queria ver se você se recorda e o que você pensa sobre elas. Se você não tiver nada a dizer não tem problema, pode dizer “Desse aí eu não acho muita coisa, não”. Não tem problema [São listados as cenas e os episódios analisados no tópico XX].
26. Há algo que eu não tenha perguntado e você queira falar?

