

PRODUÇÃO E RUPTURAS DE SENTIDOS SOBRE POLÍTICA NO AUDIOVISUAL FICCIONAL SERIADO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO¹ PRODUCTION AND RUPTURES OF MEANING ABOUT POLITICS IN CONTEMPORARY BRAZILIAN FICTIONAL AUDIOVISUAL SERIES

Guilherme Fumeo Almeida²

Adriana Pierre Coca³

Resumo: *Este texto pretende averiguar como se constituem as semioses (processos de significação) em relação ao modo como a política é traduzida no audiovisual ficcional seriado contemporâneo. Optamos por não analisar um objeto empírico em específico e, sim, destacar ao longo do trabalho algumas produções representativas sobre o tema na contemporaneidade, examinando como a política é traduzida nesses textos da cultura e refletindo se há (ou não) rupturas de sentidos nessas obras. Assumimos uma condução teórico-metodológica, contextualizando as produções citadas com as reflexões orientadas pela teoria. A discussão se concentra em dois momentos, além da introdução e das considerações finais. No primeiro, delineamos os pressupostos teóricos da semiótica da cultura, sobretudo em relação a comunicação e a produção e rupturas de sentido, enquanto no segundo, entrelaçamos a teoria às observações acerca das obras contextualizadas.*

Palavras-Chave: *Produção e rupturas de sentidos. Audiovisual seriado brasileiro. Política brasileira.*

Abstract: *This text aims to investigate how semiotics (processes of signification) are constituted in relation to the way politics is translated in contemporary fictional audiovisual series. We chose not to analyze a specific empirical object, but rather to highlight throughout the work some representative productions on the subject in contemporary times, examining how politics is translated in these cultural texts and reflecting on whether or not there are ruptures of meaning in these works. We adopt a theoretical-methodological approach, contextualizing the cited productions with reflections guided by theory. The discussion focuses on two moments, in addition to the introduction and final considerations. In the first, we outline the theoretical assumptions of the semiotics of culture, especially in relation to communication and the production and ruptures of meaning, while in the second, we intertwine the theory with observations about the contextualized works.*

Keywords: *Production and ruptures of meaning. Brazilian serial audiovisual media. Brazilian politics.*

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Pesquisador de pós-doutorado no PPGMC da Universidade Federal Fluminense (UFF) com Bolsa Nota 10 FAPERJ (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), doutor almeidaguif@gmail.com

³ Pesquisadora de pós-doutorado no PPCom da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com Bolsa CNPq (Conselho Nacional de desenvolvimento Científico e Tecnológico), doutora, pierrecoca@gmail.com

1. Introdução

Dentro de um movimento iniciado nas últimas décadas do século XX, o audiovisual seriado brasileiro contemporâneo se consolidou como um espaço cada vez mais diverso, em termos de realizadores e temáticas, de construção de sentidos sobre a política enquanto atividade social e institucional, dialogando com um contexto de grandes conflitos e transformações, especialmente a partir dos anos 2010. Dessa forma, gradualmente, seriados e minisséries nacionais se mostraram produtos culturais capazes de assumir posições complexas e relevantes no debate público brasileiro.

Levando este movimento em consideração, o presente artigo surgiu do diálogo entre dois eixos de investigação: um que pensa as rupturas e reconfigurações de sentidos na ficção seriada brasileira e outro que reflete sobre as construções sobre a política no audiovisual brasileiro contemporâneo. A partir dessas pesquisas, tecemos, então, uma perspectiva convergente para buscar responder a seguinte questão norteadora: como se configuram os sentidos e as rupturas de sentidos sobre a política no audiovisual seriado ficcional brasileiro nas primeiras décadas do século XXI?

Optamos por não analisar um objeto empírico em específico e, sim, destacar ao longo do texto algumas produções representativas sobre o tema na contemporaneidade, dentro de um breve movimento de contextualização que destaca obras relevantes a partir dos anos 1980, examinando como a política é traduzida nesses textos da cultura e refletindo se há (ou não) rupturas de sentidos nessas séries e minisséries. Assumimos uma condução teórico-metodológica, contextualizando os trabalhos citados, dentro de um levantamento documental/bibliográfico adjacente que nos forneceu informações sobre a realização das produções, com as reflexões conduzidas pela teoria.

A semiótica da cultura é a teoria basilar que orienta a argumentação, principalmente a partir dos conceitos sobre a geração de sentidos propostos pelo semiotista russo Iuri Lotman (1990, 1996, 1998, 2000, 2010, 2013, 2021). Também convocamos autores que relacionam o audiovisual brasileiro na atualidade com questões políticas na produção seriada para auxiliar na compreensão das normatividades dessas criações e, desse modo, identificar os caminhos da (re)configuração dos sentidos.

Portanto, o objetivo principal foi averiguar como se constituem as semioses (processos de significação) em relação ao modo como a política nacional é traduzida no audiovisual ficcional seriado contemporâneo. Dessa forma, metodologicamente, foi necessário atentar, por

um lado, para as regularidades, previsibilidades e continuidades presentes na produção seriada sobre política e, por outro, para os momentos em que esses modelos são rompidos, gerando indeterminação dos sentidos e provocando a formação de novas mensagens.

Lotman (2013) nos auxilia na compreensão da semióse, que é o “processo de transmissão e transformação de mensagens” (MACHADO, 2003, p. 52), oferecendo uma contribuição teórica que considera a comunicação ancorada nos mecanismos de intradutibilidades, nas relações complexas e imprevisíveis, que acontecem com as rupturas dos sentidos, que se realizam de maneira mais vagarosa, processos graduais, ou de forma repentina, explosões semióticas ou culturais.

A discussão se concentra em dois momentos, além da presente introdução e das considerações finais. No primeiro, delineamos os pressupostos teóricos da semiótica da cultura, sobretudo em relação a comunicação e a produção e rupturas de sentido, enquanto no segundo, entrelaçamos a teoria às observações acerca das obras contextualizadas.

2. Tecendo rupturas de sentidos: a comunicação na semiótica da cultura

A comunicação, segundo os pressupostos da semiótica da cultura (SC), percorre dois vieses distintos que coexistem. O primeiro prevê o reconhecimento de códigos, linguagens e memórias, assegurando a estabilidade dos sentidos e nos direcionando às percepções esperadas, previsíveis, contínuas, enquanto o segundo viés nos coloca na direção oposta, ao oferecer uma indeterminação de sentidos provocada por percepções inesperadas, instáveis e consequentemente imprevisíveis.

Lotman (2013) esclarece que imprevisível é algo que não é regular a determinado texto ou sistema da cultura. Importa observar que um texto da cultura, para a SC, tem uma noção mais ampla que um texto verbal/literário, pois acolhe diferentes manifestações culturais: filmes, telenovelas, séries documentais e de ficção, peças teatrais e, inclusive, textos não verbais, como a pintura e a escultura.

Esse olhar mais abrangente auxilia a compreender a definição de cultura dada por Lotman (2013): segundo o autor, a cultura é um texto complexo que contempla textos dentro de textos, detém memória coletiva e está em constante reconfiguração, sendo essa dinamicidade própria dos sistemas culturais. A comunicação sempre esteve presente nas reflexões da Escola Tártu-Moscú (ETM), onde surgiu a perspectiva teórica da SC e da qual

Lotman foi um dos principais representantes. Em muitas discussões da ETM, a comunicação aparece associada à informação, mas também é refletida como processo de criação.

Nesta reflexão, partimos da sintonia da comunicação com o conceito de semiosfera, dimensão abstrata, espaço da comunicação e das semioses, que são os processos de significação, nos quais os sentidos são gerados e se atualizam por meio da tradução de mensagens (LOTMAN, 1996), para buscarmos entender como que se constitui a produção de sentidos sobre a política no audiovisual ficcional seriado brasileiro. “A cultura, sendo o lugar da semiosfera, subdivide-se em diferentes linguagens, criando-se dessa forma, ‘subsemiosferas’, que adquirem uma identidade própria a partir da maneira específica como organizam a informação” (KIRCHOF, 2010, p. 64). O texto é considerado a unidade mínima da cultura, compõe as linguagens, que tecem os sistemas culturais que se interconectam nas semiosferas.

Assim sendo, a política pode ser observada como uma semiosfera da cultura que se traduz nos textos culturais midiáticos, no caso da presente discussão, as produções audiovisuais ficcionais seriadas que tratam sobre o tema no Brasil e que se inserem e fazem parte de um sistema cultural que constitui a complexa semiosfera das mídias, regida pelos seus códigos específicos, ou seja, suas regularidades como linguagem. O audiovisual é um exemplo de um sistema sógnico complexo, pois se forma por som, imagem e movimento.

Dessa forma, o contexto está diretamente vinculado aos textos culturais, permitindo “recriar uma aura textual ao seu redor” (LOTMAN, 2000, p. 103)⁴, sendo que outro aspecto inerente a um texto da cultura é a sua memória cultural. Para Lotman (1998, p. 110)⁵, “todo o funcionamento de um sistema comunicacional pressupõe a existência de uma memória coletiva compartilhada”, que não se organiza como um repositório de informações, mas como um mecanismo de regeneração, isto quer dizer, as memórias vão se ressignificando ao longo do tempo, de acordo com o contexto, lugares e sujeitos comunicantes.

Certo de que a linguagem é inseparável do contexto que a expressa, Lotman argumenta que a “combinação de tradutibilidade-intradutibilidade (cada uma em diferentes graus) é de

⁴ Trecho traduzido livremente da versão em espanhol: “recrear a su alrededor un aura contextual (LOTMAN, 2000, p. 103).

⁵ Trecho traduzido livremente da versão em espanhol: “Todo funcionamiento de un sistema comunicativo supone la existencia de una memoria común de la colectividad. Sin memoria común es imposible tener un lenguaje común” (LOTMAN, 1998, p. 110).

fato o que determina a função criativa” (LOTMAN, 1990, p. 15)⁶. A função criativa de determinado texto da cultura pode ser acionada a partir do ato tradutor e, consequentemente, da produção de novas mensagens. No entanto, Lotman reconhece que para que haja a tradução de novos sentidos, é preciso uma absorção, uma espécie de abertura para que os elementos alheios a um sistema cultural sejam passíveis de serem traduzidos e possam assim ser incorporados por outro sistema. “Um procedimento que consiste na semiotização do que entra de fora e sua conversão em informação. Na estrutura da fronteira da semiosfera - móvel e penetrável - permanecem todos os mecanismos de tradução que estão a serviço dos contatos externos.” (LOZANO, 2013, p. XII)⁷.

Em seu último livro, *Cultura y Explosión*, Lotman (2013) defende que os processos de mudanças socioculturais podem se realizar de maneira mais lenta e orgânica, batizados por ele de processos graduais, ou de modo mais intenso, explosão semiótica ou cultural. Ambos os processos importam e coexistem no deslocamento dinâmico da cultura, que só se reorganiza quando sucedem as rupturas de sentidos em relação às regularidades, continuidades e previsibilidades dos sistemas modelizantes⁸ já existentes e introjetados na cultura. Cabe mencionar que os instantes considerados explosivos são mais avassaladores, porque correspondem a um momento único na história, a exemplo da pandemia do coronavírus, em contrapartida às rupturas de sentidos menos agressivas, mas que também são responsáveis pela reconfiguração dos sistemas da cultura.

Lotman (2013) evidencia que são as rupturas de sentidos que desencadeiam as tensões na comunicação, como já dito, a indeterminação dos sentidos gera a imprecisão de informações e provoca momentos de intradutibilidade diante dos textos da cultura. Só que não como um ruído no ato comunicacional, o tensionamento dos sentidos, ao romper com as previsibilidades do processo, se coloca como uma potência para a comunicação, possibilitando a reconfiguração

⁶ No original em inglês: “The combination of translatability-untranslatability (each to different degrees) is what determines the creative function.” (LOTMAN, 1990, p. 15).

⁷ No original em espanhol: “Un procedimiento que consiste en la semiotización de lo que entra de Afuera y su conversión em información. A la estructura de la frontera de la semiosfera - movable y penetrable – pertenecen todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos.” (LOZANO, 2013, p. XII).

⁸ Esclarecemos que os sistemas modelizantes não são meros modelos de comportamentos a serem seguidos. Segundo Machado (2003, p. 167) são “sistemas relacionais constituídos por elementos e por regras combinatórias no sentido de criar uma estruturalidade que se define assim como uma fonte ou um modelo.”, ou seja, um conhecimento sobre o mundo por meio de códigos específicos. Para Lotman (2013), o sistema modelizante primário é a língua natural e os sistemas modelizantes secundários se constituem pelas estruturalidades das outras linguagens.

e produção de novas mensagens. É desse modo que a comunicação se configura como processo de criação de novos sentidos.

Barthes (2009) se sintoniza à reflexão lotmaniana quando propõe sua teoria dos sentidos. Apoiado em exemplos do cinema, o autor delinea três níveis de percepções dos sentidos que podem se sobrepor, sendo que um deles sempre irá se sobressair. O primeiro nível, informativo, é despertado pelas informações que nos são dadas de maneira corriqueira que, segundo Barthes (2009), são as mensagens que nos chegam de modo quase automático e são recebidas de forma contínua.

Como explica Lotman (2013), os nossos órgãos dos sentidos reagem a pequenos estímulos que pela consciência, são percebidos como um movimento contínuo que pressupõe uma previsibilidade implícita. É por essa via que o sentido informativo é acionado. No caso das produções audiovisuais de ficção, por exemplo, são as informações oferecidas pelo cenário, figurino, personagens e suas relações. Esse é o nível da comunicação facilitada.

O segundo nível dos sentidos é o simbólico, que implica uma dupla determinação: por um lado faz parte de uma espécie de léxico comum e, por outro lado, é intencional, não é um “simples *estar lá* da cena” (BARTHES, 2009, p. 49, grifo do autor), é enredado pelo que o autor da obra audiovisual quis dizer. Trata-se, sobretudo, de símbolos universais que se espera que façam parte do repertório da audiência que é capaz de decifrá-los.

O exemplo sugerido por Barthes (2009) descreve a cena da coroação do protagonista do filme *Ivan, o terrível* (Sergei Eisenstein, 1944), em que inferimos que a personagem está sendo coberta por uma chuva de ouro, que representa naquele contexto seu poder e riqueza, embora o longa-metragem seja em preto e branco. Barthes (2009) justifica que esses dois níveis de percepção são sentidos óbvios, porque “(...) o sentido óbvio é aquele <<que se apresenta naturalmente ao espírito>>” (BARTHES, 2009, p. 49).

Fazemos uma ressalva em relação a essa proposição, pois entendemos que o nível informativo se coloca como previsível, portanto, óbvio, como defende o autor. No entanto, o nível simbólico oferece uma camada de complexidade que exige certo conhecimento por parte do espectador: a leitura/interpretação de quem se depara com imagens simbólicas implica mobilizar determinado repertório cultural de quem assiste, o que nos faz ponderar que, às vezes, pode não ser uma mensagem tão óbvia, como reflete Barthes (2009). Dessa forma, nos parece que o nível simbólico, como preconiza Lotman (2010), pode transitar entre os sentidos óbvio e obtuso, dependendo da configuração e do repertório do espectador.

Seguimos o raciocínio de Barthes (2009, pp. 49-50) sobre o terceiro sentido ou sentido obtuso, que interessa sobremaneira a esta reflexão, pois trata-se daquele sentido “(...) que vem <<a mais>>, como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo”. Assim também se colocam as imprevisibilidades que se instalam com as rupturas de sentidos situadas por Lotman (2013), quando a comunicação não é contínua, previsível. O terceiro sentido, “(...) o sentido obtuso parece estender-se para lá da cultura, do saber, da informação” (BARTHES, 2009, p. 50).

O mesmo vale para a alegação de Lotman (2013), que entende que são esses os sentidos que não são traduzidos com facilidade, isto é, aqueles que não são carregados de obviedade e, portanto, não compõem o nosso repertório. São os sentidos que ocupam então o lado de fora/externo das semiosferas/culturas conhecidas: por isso inquietam, tensionam os sentidos ordinários e podem conceber novas mensagens/informações - é o sentido suplementar sugerido por Barthes (2009), que complementa, “(...) o que o sentido obtuso perturba e esteriliza é a metalinguagem (a crítica)” (BARTHES, 2009, p. 59).

O terceiro sentido está imbuído da crítica porque sinaliza elementos que se contrapõem aos sistemas modelizantes da cultura. Isso porque, conforme já discurremos, como é próprio da cultura, os sistemas culturais, nos quais se incluem o audiovisual e suas produções seriadas, se constituem, em sua maioria, por mecanismos estereotipadores, que se formam a partir das normatividades midiáticas. O inverso disso, para Barthes (2009), acontece quando na produção audiovisual essas regularidades são rompidas. “É evidente que o sentido obtuso é a própria contranarrativa; disseminado, reversível, enganchado na sua própria duração, só pode fundamentar (se o seguirmos) uma outra segmentação diferente da dos planos, seqüências e sintagmas (técnicos ou narrativos)” (BARTHES, 2009, p. 60).

Em se tratando da teledramaturgia da TV aberta, por exemplo, percebemos uma estrutura alicerçada por regras bem definidas, forjadas e legitimadas ao longo do tempo, que revelam a herança do gênero melodramático de contar histórias, faz uso dos ganchos de sentidos que nos fazem aguardar pelo próximo bloco ou capítulo como já faziam os romances folhetins do século XIX, primam pelo efeito realista em sua grande parte e, para isso, criam narrativas e personagens verossímeis, cenários e figurinos críveis. Tais modelos, apesar das suas atualizações, privilegiam, entre outros aspectos, certa linearidade narrativa, o uso convencional dos planos de câmera (decupagem clássica), a serialização (como mencionado),

as histórias padronizadas, quase sempre com dois ou mais eixos dramáticos e com ganchos causais, muitas vezes previsíveis (COCA, 2018).

Rosário e Aguiar (2014) problematizam que as mídias massivas, em geral, se pautam por criações que oferecem ao público irregularidades controladas, mudanças que são ajustadas por meio de processos graduais que visam manter a audiência e preservar o investimento publicitário, indicando que os processos criativos são minimizados e as rupturas de sentidos, nesses textos da cultura são mais lentas e menos invasivas, o inverso dos processos explosivos e das comunicações que se constroem sob o terceiro sentido, nos quais as rupturas de sentidos acontecem de modo mais intenso.

Moratelli (2019) corrobora em certa medida com as autoras, quando disserta sobre a construção de estereótipos nas telenovelas brasileiras, apontando avanços temáticos e aspectos relevantes suscitados durante as gestões políticas no Brasil dos últimos 20 anos (1999-2018) e seus impactos nas novelas da emissora hegemônica, que é a TV Globo. Ao mesmo tempo em que Moratelli (2019) descortina como alguns temas tabus são tratados nessas narrativas, reforçando padrões e modos de vida, constata mudanças significativas que foram permeando esse período de transformações midiáticas aceleradas, definindo outras maneiras de narrar, como também observamos na produção de narrativas ficcionais seriadas sobre política, conforme será destacado na seção seguinte.

3. Identidade nacional, público e privado, crises e tensões: as construções sobre política da ficção seriada brasileira contemporânea

Os caminhos das discussões políticas da ficção seriada brasileira foram diretamente impactados pelo contexto nacional de redemocratização: com o fim da Ditadura Civil-Militar, abriu-se um espaço gradual para a construção de sentidos sobre as mudanças políticas, históricas e sociais do país, com papel de destaque para as minisséries exibidas pela Rede Globo a partir de meados dos anos 1980. Como destaca Monica Kornis (2000), com a produção de minisséries que representavam diferentes períodos da história brasileira, a emissora investiu em uma identidade de construtora de sentidos históricos nacionais, principalmente em relação ao passado recente. Se apropriando de um papel de narradora dos destinos do país, a Globo silenciou seu papel no regime anterior, com duas produções de Gilberto Braga, *Anos Dourados* (1986) e *Anos Rebeldes* (1992), exemplificando a tentativa de diagnóstico da conjuntura nacional a partir de uma representação do passado, acionando uma memória cultural

coletiva não muito distante do público espectador, o que facilitou a construção de sentidos identitários com as histórias/personagens representadas na tela.

Anos Dourados é centrada na transição de uma sociedade mais conservadora para uma mais aberta e democrática, fazendo a ponte alegórica entre o tempo da minissérie – os otimistas anos JK – e o tempo de sua exibição, em que um recente fim de 21 anos de governo autoritário era substituído por uma democrática e esperançosa Nova República. Segundo Kornis (2011, p. 181), a trama é pautada pelo aspecto comportamental, ainda que a questão política seja importante "enquanto definição do repertório dos personagens adultos, marcando o posicionamento deles diante da dicotomia colocada pela oposição entre valores autênticos e hipócritas". A condução das personagens, guiadas por suas divergências, reforça os sistemas modelizantes da sociedade daquele período, que oscilava entre os valores mais conservadores e as ideias e ações mais democráticas. Desse modo, os sentidos sobre a política refletiram na ficção os anseios das transformações socioculturais em vigor.

Anos Rebeldes, por sua vez, apresenta o desenrolar do amor irrealizável de João Alfredo (Cássio Gabus Mendes) e Maria Lúcia (Malu Mader) durante a ditadura civil-militar. Com uma estratégia realista de verossimilhança e polarizando a trama entre o idealismo de João Alfredo e a busca pelo bem-estar familiar e individual de Maria Lúcia, a minissérie faz com que os destinos nacionais reais e os individuais ficcionais sejam entrelaçados "por intermédio de uma articulação fundada nas tensões entre um conjunto de jovens da geração dos anos 1960, cada qual com um repertório bastante definido do ponto de vista político e comportamental" (KORNIS, 2011, p. 184).

As duas minisséries traduziram com coerência os acontecimentos políticos e históricos, sem, contudo, apresentarem rupturas de sentidos em relação ao saber-fazer teledramaturgia. As histórias foram narradas se ancorando na reprodução realista e em parte da memória de um país em reconstrução, reiterando sentidos de esperança e otimismo por parte das personagens e de dúvida e receio por outras. Portanto, foram produções constituídas a partir das previsibilidades dos sentidos, dialogando com o público por meio de uma comunicação contínua e acionando a percepção dos sentidos predominantemente no nível informativo ou óbvio, como discorre Barthes (2009).

Mesmo assim, essas criações sinalizam mudanças no audiovisual ficcional seriado sobre política, porque até poucos anos antes dessas narrativas irem ao ar na TV aberta, o tema era proibido de ser retratado. Essas teleficções só foram possíveis de serem produzidas por

conta do contexto nacional político da época, o que indica um processo de atualização gradual da ficção em série sobre questões políticas, um texto cultural midiático que acompanhou o curso da transição sociocultural no Brasil.

Os anos 1990 também marcaram o início de um movimento de apropriação da linguagem e da tecnologia no campo do cinema e do audiovisual em sintonia com a consolidação democrática e a melhora lenta, porém constante, dos indicadores sociais brasileiros. Como destaca Esther Hamburger (2022), este movimento dá voz à denúncia da violência do Estado e do crime nos bairros pobres e permite a luta por futuros diferentes.

Voltando as minisséries globais, nos anos 2000, além de *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes* (Glória Perez, 2007), que contava a história da região amazônica durante o século XX através das trajetórias de figuras fictícias e reais, em *JK* (2006), Maria Adelaide Amaral ficcionalizou a trajetória do presidente Juscelino Kubitschek em uma minissérie de reconstituição histórica. Segundo Sara Feitosa (2012), Amaral priorizou a contextualização das facetas pública e privada de um político de destaque em diversas épocas, em detrimento da reconstituição de um determinado período histórico a partir de poucos recortes espaço-temporais.

Também nos anos 2000, o aumento da diversificação e barateamento das tecnologias ganhou sentidos políticos em países como o Brasil, marcado por elevadas concentrações de renda e de sistemas de produção e distribuição do audiovisual. Para Hamburger (2022), esse movimento permitiu a consolidação de um grupo diverso de vozes dirigindo e protagonizando um número cada vez maior de filmes, séries e videoclipes dedicado a denunciar e combater desigualdades sociais e raciais.

Já os anos 2010 marcaram uma expansão deste movimento: fazer audiovisual no país não era mais restrito apenas a uma classe média branca e, majoritariamente, representada por homens cis e heterossexuais. Produções feitas por grupos indígenas, acampados, apenados, moradores de favelas ou moradores de rua; por pessoas negras, LGBTQIA+ surgiam para interromper a ideia de que elas estavam designadas para o extermínio, e sem brigar, ou sem defender seu direito à vida e à memória. Neste mesmo cenário de democratização dos discursos e de ampliação das visibilidades de sujeitos antes não captados por suas próprias lentes, observa-se o aumento de narrativas que põem em dúvida o sistema político, as instituições governamentais e a eficácia das suas ações, bem como os avanços conquistados por esse sistema.

Essa fase se impõe como crucial para a ficção seriada, não só porque reporta ao acesso facilitado à produção do setor audiovisual, mas, sobretudo, porque revela um impacto que pode ser interpretado como uma ruptura de sentidos significativa nas narrativas, inclusive aquelas sobre política, que passam a ser enredadas também sob o olhar de sujeitos periféricos, sujeitos comunicantes que, geralmente, ocupam a fronteira da semiosfera midiática.

Como discutido anteriormente, nas proposições de Lotman (2021), a indeterminação dos sentidos concentra um alto grau de informatividade. Pois, para o autor, “A criação do novo na verdade está ligada à superação da resistência do que se constituiu pela tradição” (LOTMAN, 2021, p. 198). A tradição são as regularidades do mundo que estamos habituados a reconhecer e ver reproduzido nas mídias. Nos parece que esse foi o processo de semioses que se instaurou quando parte da produção audiovisual brasileira passou a ser tecida por olhares contra hegemônicos. Um reflexo dessa reconfiguração de sentidos é a produção de histórias mais críticas em relação ao sistema político.

Entre o conjunto de obras seriadas ficcionais brasileiras contemporâneas que constroem sentidos sobre a política, há um grupo de produções que maximizam características negativas acerca da política institucional, tanto de seus agentes quanto de suas instituições, ao mesmo tempo em que dialogam de formas diversas com o contexto midiático e sociopolítico brasileiro e mundial de grandes transformações das últimas décadas, traduzindo assim uma reconfiguração de sentidos de forma paulatina, conforme reflete Lotman (2013; 2021) acerca das mudanças socioculturais desencadeadas por processos graduais.

Dirigida por Gustavo Fernandez e escrita por Euclides Marinho com a colaboração de Denise Bandeira, Nelson Motta e Guilherme Fiuza, a minissérie *O brado retumbante* foi exibida pela Rede Globo em janeiro de 2012. Além do enfoque na representação negativa da política, enquanto atividade corruptora e palco da luta do bem contra o mal, a minissérie realiza, em oito episódios, por meio da trajetória política e pessoal do presidente Paulo Ventura (Domingos Montagner), símbolo nacional de combate à corrupção, uma diluição das fronteiras entre as esferas pública e privada. A trama é centrada na transformação do então deputado federal Ventura, presidente da Câmara dos Deputados, em herói nacional, quando o presidente e o vice morrem em um acidente de helicóptero.

Dedicado a moralizar a vida política brasileira, Ventura se impõe como paladino da luta contra a corrupção, sofrendo ataques mil, mas sempre sobrevivendo, fortalecendo sua personalidade heroica e honesta. Centrada em uma representação melodramática da política

enquanto luta do bem contra o mal, *O Brado Retumbante* se passa em um Brasil fictício, que tem o Rio de Janeiro como sede do governo federal. Enquanto recria o espaço em que ocorre a trama, o enredo mantém muitas das questões e disputas políticas do país ao qual efetivamente se refere. É nesse mundo invertido que a atividade política é transformada em sinônimo de corrupção, de vilania, de interesses escusos (ALMEIDA; ROSSINI, 2020).

Essa construção negativa sobre a política está inserida em um processo sociopolítico de valorização do indivíduo em detrimento da sociedade, que opera dentro da construção da imagem pessoal individual das pessoas públicas, colocando em segundo plano suas personalidades políticas, em termos públicos e coletivos, muitas vezes valorizando questões privadas no lugar de processos relacionados a grupos (ALMEIDA; BASTOS, 2025). Dessa forma, a construção sobre política de *O Brado Retumbante* se destaca por incorporar uma ruptura de sentidos que se apresenta com certa sutileza: a dissolução entre as fronteiras das esferas pública e privada, uma inovação que altera a dimensão do olhar político mais centrado no coletivo para um plano mais individualizado da personalidade pública. Destacamos que essa mudança no modo de narrar coexiste com as regularidades das ficções seriadas canônicas, pois como mencionado, a minissérie privilegiou o melodrama como gênero narrativo.

Lançada pela Netflix em ano eleitoral, 2018, e partindo de uma livre representação de fatos reais para explicar os antecedentes e os desdobramentos da Operação Lava-Jato, que causou impactos profundos no cenário político nacional, *O mecanismo* (2018-2019, duas temporadas, de José Padilha, Felipe Prado e Marcos Prado), por sua vez, faz um retrato apressado, porém sintomático, das turbulências que marcaram este cenário a partir de meados dos anos 2010. A trama enfoca as ações dos policiais federais envolvidos na investigação da Operação, especialmente a delegada Verena Cardoni (Caroline Abras), e seu mentor, o ex-delegado Marco Ruffo (Selton Mello), que tem papel central nas investigações.

A narrativa da série fortalece a ideia de descrédito da política institucional, vendo-a como um irremediável *caso de polícia*, que só pode ser resolvido por determinados policiais: os honestos e idealistas, com força de vontade incessante, que sobrevivem às armadilhas da própria corporação, a qual, como toda instituição de Estado, é necessariamente incompetente e corrompida (ALMEIDA; BASTOS, 2025). O elogio ao indivíduo, nesta crítica inclemente ao sistema político, portanto, é a contraparte da impossibilidade da construção de uma sociedade com valores culturais comuns (ALMEIDA; ROSSINI, 2023).

Ao insistir nessa forma de desqualificação da política nacional, justamente em ano de eleição, *O mecanismo* esvazia o discurso de crítica à política institucional, reforçando ideias, os sentidos do senso comum sobre ela e as instituições em si. Assim, é mais uma série ficcional sobre política construída sob os alicerces dos sistemas modelizantes da cultura, retratando, assim como a maior parte das histórias ficcionais audiovisuais, especialmente da TV aberta, personagens estereotipadas (MORATELLI, 2019).

Já *Sintonia* (2019-2025, cinco temporadas, de KondZilla e Johnny Araújo), uma produção com selo original da Netflix, que, assim como *O mecanismo*, foi encomendada e produzida por uma produtora independente parceira da plataforma de *streaming*, apresenta os diferentes caminhos escolhidos por três amigos de infância da periferia de São Paulo, Nando (Christian Malheiros), Rita (Bruna Mascarenhas) e Doni (Jottapê), relacionados ao narcotráfico, à religião e à música, respectivamente. Centrada nos motivos e nas consequências das escolhas dos três jovens e retratando a ausência do Estado em bairros pobres, neste caso a favela paulistana fictícia Vila Áurea, os conflitos e as complexidades da vida em comunidade são representados pelas trajetórias de Nando, Rita e Doni. Do desejo do primeiro de deixar o crime organizado, ao mesmo tempo em que ganha cada vez mais poder dentro dele, passando pela imaturidade de Doni ao lidar com o sucesso vertiginoso e pelos desafios amorosos, religiosos e políticos de Rita, o pessoal e o coletivo estão constantemente entrelaçados.

Apesar deste entrelaçamento, a ênfase nas trajetórias individuais dos três protagonistas é privilegiada em detrimento de uma preocupação mais aprofundada com as problemáticas coletivas, especialmente nas primeiras três temporadas (ALMEIDA; BASTOS, 2025). A quarta e a quinta, por sua vez, ainda que sigam marcadas pela ênfase nos dramas privados de Rita, Doni e Nando, utilizam o desfecho dramático do final da terceira temporada para privilegiar de forma mais acentuada a dimensão política da vida em comunidade, especialmente a partir das trajetórias de Rita e Doni.

Em *Sintonia*, há duas rupturas de sentidos perceptíveis: abordar a política sob a dimensão de uma comunidade periférica, mesmo que essa discussão tenha sido concebida com mais atenção apenas nas duas últimas temporadas, enquanto a segunda ruptura de sentidos é exatamente a ambientação principal ser uma favela. A locação da série foi em uma comunidade real na zona oeste de São Paulo e se difere dos lugares habituais em que se passa a maioria das ficções seriadas produzida na TV aberta e no *streaming*.

Não estamos dizendo que nunca houve outras teleficcões tramadas nesse cenário, inclusive a atual telenovela das 21 horas na TV Globo, *Três Graças* (2025-2026, escrita por Aguinaldo Silva), se passa em uma comunidade fictícia paulistana, mas o que interessa perceber é que essa não é uma regularidade/normatividade da ficção seriada. Nessa via, esses são aspectos que rompem por um lado com as continuidades e previsibilidades do audiovisual seriado de maneira geral e, por outro, também com grande parte das narrativas sobre política ao focar em questões que envolvem política, música e religião dramatizadas por personagens da periferia. Lotman (2013, p. 17) nos lembra que as imprevisibilidades em um texto da cultura só são possíveis quando conseguimos romper com o “vício da trivialidade”, que é o que nos parece que acontece em *Sintonia*.

Importante ressaltar que reconfigurações de sentidos como essas apontadas em *Sintonia* muitas vezes visam atender uma demanda de mercado. As plataformas de *streaming* se orientam por pesquisas, por resultados de algoritmos que detectam quais temáticas estão sendo solicitadas pela audiência, geralmente, aquelas que na TV aberta sofrem mais resistência e por isso são negligenciadas. Optar por tramas com personagens diversas e temas potencialmente menos enredados como as questões religiosas podem situar essas plataformas como empresas socialmente engajadas, ainda que a diversidade ali representada, em alguns casos, seja tratada de forma quase instrumentalizada e funcione como uma estratégia que busca atingir determinados nichos (SICILIANO; AUCAR; HELICH, 2024). Mesmo dentro dessas limitações, conforme destacam Rocha e Silva (2024), as produções seriadas de *streaming* contemporâneas brasileiras consolidaram uma forte tendência de apresentarem histórias mais densas e com personagens moralmente complexas, evitando reducionismos temáticos e permitindo que o público aprofunde reflexões sobre questões sociopolíticas de uma forma menos simplista.

A série *Os Outros* (duas temporadas, 2023-2024), por sua vez, criada por Lucas Paraíso e produzida pela Conspiração Filmes em parceria com a Globoplay, se inclui em um conjunto de séries brasileiras contemporâneas que sobrepõe diferentes aspectos da violência sociopolítica brasileira na contemporaneidade. Ambas as temporadas da série desenvolvem suas narrativas a partir da convivência conflituosa entre famílias de condomínios de edifícios e casas na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. A escalada das tensões entre as famílias ganha contornos trágicos e impacta as dinâmicas dos condomínios, nos quais a violência e o medo se tornam onipresentes.

Desenha-se, assim, em *Os Outros*, um espaço metafórico em que o público e o privado compõem uma zona de fricção permeável, articulada pelo medo enquanto afeto político que estrutura a convivência e legitima a violência (NEGRINI; ALMEIDA, 2025). Nesse território simbólico e vivencial, emerge o protagonismo de uma performatividade masculina que, ao exacerbar práticas de dominação, torna-se expressão das condições sociopolíticas brasileiras e, por meio da expressividade audiovisual, convoca a reflexão crítica sobre elas.

Essa crítica se intensifica à medida que a série faz emergir o fantasma social do autoritarismo brasileiro, ao colocar em cena a figura do miliciano Sérgio (Eduardo Sterblitch), cuja gestão do medo e uso da violência privada em nome da ordem ecoam práticas historicamente naturalizadas na experiência política do país (NEGRINI; ALMEIDA, 2025). A eleição de Sérgio como vereador, na segunda temporada, prolonga essa crítica, estabelecendo um paralelo inquietante com os sucessivos mandatos políticos da família Bolsonaro no Rio de Janeiro, o que evidencia como o aparato coercitivo informal se articula ao poder institucional, perpetuando formas de dominação autoritária no Brasil contemporâneo.

Os Outros transita entre os sentidos informativo e simbólico, os dois primeiros níveis de percepção dos sentidos sugeridos por Barthes (2009). A história, que se passa nos dias de hoje, não solicita muito de espectador para ser consumida; no entanto, é provável que muitos não sejam capazes de fazer as associações simbólicas trazidas pelo roteiro com as personagens e situações reais da política recente que foram inspiração para a série.

Acreditamos, que de alguma maneira, até o sentido obtuso é tangenciado pela construção narrativa que tece uma crítica acentuada ao modo violento e corruptível da personagem do miliciano, que envereda por uma carreira política longa aos moldes de políticos brasileiros da atualidade. Para alguns espectadores, essa relação pode ser explícita, para outros essa informação pode passar despercebida e só vai ser absorvida se houver uma percepção mais atenta, despertando o terceiro sentido, como conjura Barthes (2009).

4. Considerações finais

Nesta reflexão, buscamos compreender como se configuram os sentidos e as rupturas de sentidos sobre a política no audiovisual seriado ficcional brasileiro nas primeiras décadas do século XXI. Percebemos que as narrativas que abordaram questões políticas acompanharam um processo gradual de atualização dos sentidos, refletindo os contornos sociais e culturais de cada época retratada, assim como também foram espelhando mudanças que fazem parte do

sistema midiático em que estão inseridas, como a inserção de personagens diversas, deslocamento efetivo para cenários mais periféricos e o entrelaçamento entre as esferas pública e privada. Dessa forma, assim como outras produções audiovisuais nacionais (ROSSINI; ALMEIDA, 2021), séries e minisséries se consolidaram com um espaço central para reconfigurações de sentidos sobre a política como construção social e institucional.

Importa relativizar que as descontinuidades observadas na ficção seriada que tratam da temática política também são um reflexo dos processos de criações e inovações próprios da linguagem audiovisual e, corroborando com Rosário e Aguiar (2014), são irregularidades controladas de alguma forma. São, portanto, rupturas de sentidos menos invasivas e que se constituem paulatinamente, assim como são os processos graduais de reconfiguração dos sentidos socioculturais, propostos por Lotman (2013; 2021).

Referências

- ALMEIDA, G. F.; ROSSINI, M. S. Cruzamento entre público e privado: o discurso sobre política da minissérie O brado retumbante. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, 19(33), 2020. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/627/630>
- ALMEIDA, G. F.; ROSSINI, M. S. Audiovisual, cultura e hegemonia: O mecanismo e a desqualificação da política. **Anais do 32º Encontro Anual da Compós**, Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/audiovisual-cultura-e-hegemonia-o-mecanismo-e-a-desqualificacao-da-politica?lang=pt-br>
- ALMEIDA, G. F.; BASTOS, P. N. Hegemonia e desqualificação da política no audiovisual ficcional seriado brasileiro contemporâneo: as bases de uma discussão conceitual. **Galáxia**, 50(1), 2025. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/67429>
- BARTHES, R. **Barthes**. O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 2009.
- COCA, A. P. **Cartografias da teledramaturgia brasileira**. Entre rupturas de sentidos e processos de telerrecriação. São Paulo: Labrador, 2018.
- FEITOSA, S. A. Teledramaturgia de minissérie: Construção da Imagem e Memória Nacional em JK. Porto Alegre/RS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Faculdade de

Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Tese de Doutorado, 2012.

HAMBURGER, E. I. Desigualdades sociais, a crise da democracia e o audiovisual. *Ñawi*, v. 6(2), p. 85–102, 2022. Disponível em:
<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/en/article/view/977>

KIRCHOF, E. R. Yuri Lotman e Semiótica da Cultura. *Revista Práxis*, v. 2, p. 63–72, 2010. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/703>

KORNIS, M. A. **Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo**. São Paulo: USP/Escola de Comunicação e Artes, Tese de Doutorado, 2000.

_____. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. **Significação. Revista de Cultura Audiovisual**, n. 36. São Paulo, online, 2011. p. 173-193. Disponível em: https://revistas.usp.br/significacao/pt_BR/article/view/70947

LOTMAN, I. M. **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. 2ª edição. Barcelona: Gedisa, (1999) 2013.

_____. **La semiosfera I**: Semiótica de la cultura y del texto. 1ª. ed. Tradução: Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. **La semiosfera II**: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. 1ª. ed. Tradução: Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. **La semiosfera III**: Semiotica de las artes y de la cultures. 1ª. ed. Tradução: Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.

_____. **Mecanismos imprevisíveis da cultura**. Tradução: Irene Machado. São Paulo: Hucitec, 2021.

_____. Sobre o problema da tipologia da cultura. SCHNAIDERMAN, B. (org.). **Semiótica russa**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, (1979) 2010. pp. 31-41.

_____. **Universe of the mind**. A semiotic theory of culture. Tradução: Ann Shulman. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

LOZANO, J. Prólogo al 20 aniversario. In: LOTMAN, I. M. **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 2013, pp. I-XVII.

MACHADO, I. **Escola de Semiótica**. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Atêlie Editorial/Fapesp, 2003.

MORATELLI, V. **O que as telenovelas exibem enquanto o mundo se transforma**. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

NEGRINI, M. G.; ALMEIDA, G. F. A série Os Outros como crítica da violência sociopolítica brasileira. **Esferas**, 1(33), 2025. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/15647>

ROCHA, S. M; SILVA, M. V. M. Os gêneros narrativos e as temáticas sociais em ficções seriadas brasileiras para streaming. **Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM**, online, n. 48, 2024. Disponível em: <https://journals.openedition.org/alhim/13163>

ROSÁRIO, N. M.; AGUIAR, L. M. Implosão midiática: corporalidades na configuração de sentidos da linguagem. **Significação. Revista de Cultura Audiovisual**, n. 42. São Paulo, online, 2014. p. 166-185. Disponível em: <file:///C:/Users/pierr/Desktop/IMPLOS%C3%83O%20MIDI%C3%81TICA.pdf>

ROSSINI, M. S.; ALMEIDA, G. F. Golpe e Democracia: da figura política de Dilma Rousseff à construção do impeachment nos documentários O Processo (2018) e Democracia em Vertigem (2019). In: WEBER, M. H. **Pactos e disputas comunicacionais sobre a presidenta Dilma**. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2021.

SICILIANO, T.; AUCAR, B.; HELICH T. Corpos em cena: representatividade e estratégias narrativas na terceira temporada de Brigerton. **Anais do 34º Encontro Anual da Compós 2025**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 10 a 13 de junho de 2025. Disponível em: <https://publicacoes.softaliza.com.br/compos2025/article/view/11215/7639>