



FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS - FATECS
CURSO DE JORNALISMO

PEDRO CAVALCANTE LINS DOS SANTOS

ATRAVESSANDO A LINHA:
AS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO NA SÉRIE TELEVISIVA
HOW TO GET AWAY WITH MURDER

Brasília
2015

PEDRO CAVALCANTE LINS DOS SANTOS

**ATRAVESSANDO A LINHA:
AS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO NA SÉRIE TELEVISIVA
*HOW TO GET AWAY WITH MURDER***

Trabalho de Conclusão de Curso – TCC
apresentado como um dos requisitos para
conclusão do curso de Jornalismo do Centro
Universitário de Brasília - UniCEUB.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Innecco
Bittencourt de Carvalho

Brasília
2015

PEDRO CAVALCANTE LINS DOS SANTOS

**ATRAVESSANDO A LINHA:
AS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO NA SÉRIE TELEVISIVA
*HOW TO GET AWAY WITH MURDER***

Trabalho de Conclusão de Curso – TCC
apresentado como um dos requisitos para
conclusão do curso de Jornalismo do Centro
Universitário de Brasília - UniCEUB.

Brasília, _____ de _____ de 2015.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Renata Innecco Bittencourt de Carvalho
Orientadora

Profa. Dra. Flor Marlene C. Lopes
Examinadora interna

Prof. Me. Marco Antônio Ramos Vieira
Examinador externo

*À minha mãe Sandra, meu irmão Henrique, minha avó Elizeuda,
aos amigos que sempre me apoiaram e àquele que nunca
deixou de acreditar em mim e do qual sempre sentirei saudades:
meu avô Francisco.*

AGRADECIMENTOS

Formar-me foi um dos processos mais pitorescos pelos quais já passei. A gente aproveita o período de faculdade sem pensar como vai ser o término dele, vivendo cada experiência de formas completamente distintas, seja na alegria ou na tristeza, na saúde ou na doença em um casamento que nem altar nos ofereceram para sacramentar a relação. Sem dúvidas, o retrato de toda essa montanha russa foi o momento em que tive de escolher o tema do meu TCC. Foi apavorante e apaixonante. Eu não tinha como não me apaixonar pelo meu tema e não tinha também como não me apavorar pela responsabilidade que a minha escolha depositaria em mim. Eu simplesmente escolhi Viola Davis.

Em março de 2015, quando ninguém conhecia a série que eu amava perdidamente, defini o trabalho de uma das melhores atrizes da atualidade para me ajudar a atravessar uma linha, para me impulsionar a uma carreira que sequer me dá perspectiva se vou ser bem sucedido ou apenas mais um número na estatística. Viola me inspira há tempos, não somente por apresentar um trabalho de excelência nas artes, mas por ser um modelo de ser humano para mim. Ela é uma gigante das artes cênicas e quisera eu estar no Olimpo onde a coloco. Por hora, só me resta agradecer por existir no mesmo tempo que ela para apreciar, admirar e ter a honra de poder escrever sobre seu trabalho.

Eu costumo dizer que os maiores modelos de minha vida foram - e são – femininos. Cresci com a educação dada por minha mãe e somente por ela; entendi a essência de viver com grandes mulheres e a elas (professoras e amigas) eu agradeço por cada aprendizado, cada lição que me foi ofertada.

E nesse rol está aquela que topou, sem hesitar, embarcar comigo nessa viagem nebulosa que é entender o meu raciocínio e as minhas intenções. Aquela que me fez acreditar cada vez mais no tema que escolhi só pelo tanto que se demonstrava empolgada por ele - muitas vezes até mais do que eu. Aquela que me mostrou que eu posso e devo acreditar no meu potencial. É certo que não teria chegado até aqui se não fossem os momentos de desabafo, de puxões de orelha e de descontração que recebi de minha orientadora Renata Bittencourt. Dificilmente terei em algum dia a real noção de sua magnitude, mas me dou por satisfeito em tê-la como exemplo de mulher, de profissional; um exemplo que muito me ensinou sobre a vida acadêmica, a vida social e a aceitar e contornar meus anseios. Que

privilegiado eu sou por ter tido a oportunidade de tê-la como professora e orientadora. Muito obrigado por acreditar em mim e fazer parte desse momento tão importante. Muito, muito obrigado, de verdade.

Costumo dizer que uma coisa que a gente sempre vai carregar na vida é quem passa por ela e sabe deixar uma marca. É quem passa por ela e nos proporciona momentos inesquecíveis e experiências que nos façam crescer mais e mais (sempre). Não posso deixar de agradecer às maiores parceiras que tive nos últimos três anos. Mais do que um grupo para trabalhos de faculdade, nós cultivamos uma relação única. Brigamos, nos divertimos, convivemos diariamente, compartilhamos momentos incríveis e criamos um jeito só nosso de lidar com as coisas. E foi com ele que nós encerramos esse ciclo. Dos momentos da minha vida acadêmica que eu sempre vou lembrar com carinho, todos eles têm Fernanda Roza, Julianna Motter e Rafaela Soares. Obrigado por estarem comigo, meninas!

Agradeço também a Thais Uessugui, professora de canto, da vida e amiga para a eternidade. Se não fosse por ela, eu não teria começado a fazer muitas coisas (inclusive assistir a *How to get away with murder*). Obrigado por também sempre ter acreditado em mim e me impulsionado para alcançar o meu melhor como ser humano e artista.

A Vitor Andrade, Kirk Moreno e Eduardo Souza, agradeço por manterem minha sanidade mental durante as madrugadas dedicadas à monografia e acalmarem meus eventuais desesperos sem fundamentos. Sempre digo que o melhor de nós está nas nossas raízes e vocês me fazem retornar a elas a cada palavra, a cada perturbação. Obrigado por serem amigos tão essenciais.

Agradeço também a Flor Marlene e Marco Antônio Vieira, mestres que tive a oportunidade de conhecer e admirar, por também acreditarem em meu potencial e serem parte deste processo. Agradeço a todas e todos, seja em Brasília ou em Salvador, que se envolveram direta ou indiretamente comigo nesse período de TCC; que compreenderam minha ausência na vida social e me incentivaram a continuar focado no meu objetivo. Agradeço, acima de tudo, a Deus e a todos os Santos que me protegem e me guardam.

A todos vocês, meus mais sinceros agradecimentos.

Pedro Lins

“Na minha mente eu vejo uma linha. E do outro lado dessa linha eu vejo campos verdes, flores adoráveis e lindas mulheres brancas com seus braços estendidos para mim do outro lado dessa linha. Mas eu não consigo chegar lá de modo algum. Eu não consigo atravessar essa linha’. Essa foi Harriet Tubman na década de 1800.

Deixe-me dizer algo: a única coisa que separa mulheres negras de qualquer outra pessoa é oportunidade.

Você não pode ganhar um Emmy por papéis que simplesmente não estão lá. Então isso vai para todos os escritores, as pessoas incríveis [...] que têm redefinido o que significa ser linda, ser sexy, ser uma mulher líder, ser negra [...].

Obrigada por nos conduzirem através dessa linha.”

Viola Davis

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso – TCC apresenta como objetivo analisar se a personagem central da série *How to get away with murder*, Annalise Keating, pode ser apresentada como uma ilustração de Teorias da Comunicação, contribuindo para o ensino da disciplina nos cursos de bacharelado em Jornalismo. Para isso, o método de análise documental foi necessário a fim de relacionar os conteúdos a serem ilustrados e optou-se pela fundamentação nas análises semiótica/semiológica e retórica como instrumentos que enriqueçam o estudo realizado com base na produção de sentido. Assim se tornou possível entender a representação da personagem para identificá-la como uma ilustração de Teorias da Comunicação. Além disso, o trabalho tenta reforçar a importância de se dinamizar o ensino de teorias por meio de séries de TV, vistas como ferramentas que apresentam linguagem próxima aos estudantes no ambiente extraclasse e objetos capazes de despertar conhecimento, bem como a decodificação reflexiva dos efeitos observados em processos comunicativos.

Palavras-chave: Teorias da Comunicação. Séries de TV. *How to get away with murder*. Annalise Keating. Viola Davis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 AS SÉRIES DE TV NORTE-AMERICANAS	13
1.1 A SÉRIE <i>HOW TO GET AWAY WITH MURDER</i>	16
1.1.1 A personagem Annalise Keating.....	18
2 O USO DE SÉRIES NA PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS CURSOS DE BACHARELADO EM JORNALISMO	21
3 AS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO COMO PARTE DO PROJETO PEDAGÓGICO DOS CURSOS DE JORNALISMO	23
4 METODOLOGIA	27
5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS	30
5.1 ANÁLISE DA PERSONAGEM ANNALISE KEATING NA SÉRIE <i>HOW TO GET AWAY WITH MURDER</i>	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	55

INTRODUÇÃO

As transformações sociais causadas pelos avanços tecnológicos implicaram em mudanças na forma de consumo de produtos audiovisuais concebidos pelos meios de comunicação de massa. Dessa forma, por meio das redes sociais e dos *fansites*, percebe-se comunidades cada vez maiores que desenvolveram modos de consumo específico para as séries de televisão. Assim, as narrativas seriadas, considerando o impacto com que afetam essas comunidades sociais, podem ser tomadas como objetos de estudo para a comunicação.

Quando se pergunta pelo objeto da comunicação, não nos referimos a objetos disponíveis no mundo, mas àqueles que a comunicação, enquanto conceito, constrói, aponta, deixa ver. Essa é a natureza de um “objeto do conhecimento”: construções edificadas pelo próprio processo de conhecimento, a partir de suas ferramentas e do seu “estoque cognitivo” disponível (o conhecimento com o qual se conta para poder conhecer mais). (FRANÇA, 2003, p. 42).

De acordo com Martin-Barbero (2003, p. 311), as narrativas que são articuladas de maneira seriada “constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos”. São relações que aqui são identificadas como essenciais para o desenvolvimento do estudo, levando-se em conta que

Todas as obras de comunicação de massa reúnem, por meio de dialéticas diversas e diversamente performantes, a fascinação de uma natureza, que é a natureza da narrativa, da diegese, do sintagma, e a inteligibilidade de uma cultura, refugiada em alguns símbolos descontínuos, que os homens “declinam” sob a proteção da palavra viva. (BARTHES, 1990, p. 42).

Dessarte, definiu-se para a realização deste trabalho o uso da série de televisão *How to get away with murder* (HTGAWM) e, mais precisamente, da personagem principal, Annalise Keating, como objeto de estudo. A referida série, além de ser uma trama atraente e de reconhecida qualidade técnica e artística – nisso considera-se a competência dos atores e do roteiro -, pode contribuir para a aplicação de um estudo de comunicação, especificamente das Teorias da Comunicação. É perceptível que toda a concepção da personagem central se mostra baseada em portes comunicativos, o que é êxito do trabalho realizado pela equipe de criação e pela atriz Viola Davis.

Tal concepção é capaz de estimular o espectador e levá-lo à identificação com as personagens e à trama da série. No site de avaliações Metacritic.com, as

análises feitas pelos críticos foram, em sua maioria, positivas, o que resultou em uma nota – denominada Metascore¹ – de 68 pontos em um total de 100².

Aqui se constata que estudar a advogada Annalise Keating pode contribuir para ilustrar e analisar a relação entre uma adequada projeção pessoal para o sucesso de uma retórica persuasiva e para o êxito nos efeitos pretendidos na codificação de uma mensagem. Assim, o presente trabalho visa responder ao seguinte problema: a personagem central da série *How to get away with murder*, Annalise Keating, pode ser apresentada como uma ilustração de Teorias da Comunicação, contribuindo para o ensino disciplinar nos cursos de bacharelado em Jornalismo?

Para isso, o objetivo geral corresponde em analisar se a personagem central da série em questão pode ser apresentada como uma ilustração de Teorias da Comunicação, contribuindo para o ensino da disciplina nos cursos de bacharelado em Jornalismo. Especificamente, objetiva-se analisar a representação poética da personagem para cenas que ilustrem as Teorias da Comunicação na série; identificar as Teorias da Comunicação que apresentem as características observadas; relacionar as características de agente comunicador das teorias com a personagem; e identificar e analisar as metodologias de ensino de comunicação com a utilização de séries televisivas.

Para alcançar esses objetivos, procedeu-se à observação dos episódios da série por meio de análise semiótica, semiológica e análise retórica e de pesquisa documental como estratégia de coleta de dados. O presente trabalho foi então estruturado em quatro capítulos: no primeiro, são apresentados o contexto das séries de TV norte-americanas, a série *How to get away with murder*, e a personagem Annalise Keating. O segundo capítulo proporciona uma análise sobre o uso da série na prática pedagógica dos cursos de bacharelado em Jornalismo. No terceiro capítulo, apresenta-se as teorias a serem observadas no presente estudo. No quarto capítulo é detalhada a metodologia utilizada e no quinto e último capítulo são apresentados os resultados da pesquisa com o desenvolvimento dos objetivos por episódio.

¹ Metascore é a nota dada pelo Metacritic.com às produções por meio de média ponderada das notas atribuídas às avaliações de um grupo de críticos selecionados pelo site. Os metascores, que vão de 0 a 100, então são divididos em três categorias de cores, identificando a nota da produção em ruim, média ou boa. Ver mais em: <http://www.metacritic.com/about-metascores>.

² Disponível em: <http://www.metacritic.com/tv/how-to-get-away-with-murder>. Acesso em: 20 junho 2015.

Espera-se, portanto, demonstrar com este estudo a importância da atualização de práticas de aplicação de conhecimento sobre Teorias da Comunicação, em uma linguagem mais próxima e condizente com a vivência dos estudantes. Acredita-se com este projeto que o ensino pode ser dinamizado; que a personagem escolhida seja uma representação clara da aplicação de conhecimentos existentes em Teorias da Comunicação e, sob tal ótica de análise, contribua para que a disciplina seja melhor compreendida por aqueles e aquelas que optam pela formação de bacharelado em Jornalismo.

1 AS SÉRIES DE TV NORTE-AMERICANAS

As séries de televisão são programas que fazem parte de uma classificação de narrativa seriada na qual se inserem, também, os folhetins como novelas e minisséries. Trata-se de um tipo específico de narrativa surgida no cinema, em meados de 1913, e absorvido pela televisão posteriormente. Dantas (2014, p. 4) identifica que

a divisão da programação ou 'fatiamento' facilita a repetição dos modelos, a racionalização da produção e se adequa à ritualidade da recepção televisiva em casa, quando há interrupções diversas que dispersam o interesse do telespectador.

Tal interesse é promovido pela sedução dos roteiros que se diferenciam dos comumente vistos e desenvolvidos pelas produções cinematográficas e massificados por Hollywood, como por exemplo, as histórias dramáticas, de ficção científica e de comédias românticas. Segundo Gomes (2007), as séries de TV norte-americanas foram modificadas a partir de 2000, quando a criação e a produção das narrativas passaram a objetivar maior segmentação do público. Isso configuraria, posteriormente, o que o autor identifica como “uma tendência forte de consumo televisual”, a qual ditaria modelos de forma global.

Com o tempo, as séries norte-americanas se tornaram produtos que passaram a exigir textos complexos e imprimiram estéticas inovadoras para conseguirem oferecer experiências diferenciadas aos espectadores. Para Jost (2012, p. 46),

Se as séries não novelescas de antes faziam descobrir verdadeiras *terrae incognitae* [...], universos distantes do telespectador comum – Hollywood, o teatro e suas asas, o espetáculo -, as séries atuais nos fazem penetrar em *um mundo perto da nossa casa, um mundo próximo*.

Assim, o público dessas narrativas se difere daquele das demais produções dramatúrgicas por, ao menos, três motivos: a relação espectador-história, o meio pelo qual consomem o conteúdo e a maneira pela qual difundem esse conteúdo.

Isso pode ser dito porque as séries norte-americanas se utilizam do discurso realista³ como recurso de identificação pela audiência. São histórias com as

³ François Jost (2012, p. 46) define o discurso realista como a junção de duas atitudes: restituição e invenção. “A primeira parte da ideia de que realismo quer dizer copiar a realidade, restitui-la com a

quais o público pode se conectar e se relacionar enquanto cada temporada é exibida. O autor ainda alega que o grande sucesso das séries se deve ao fato de elas proporcionarem uma compensação simbólica ao retratar a vida e o mundo real.

A força das séries americanas advém da contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade reconfortante de uma atualidade que também é nossa, as contradições que conhecemos e, enfim, os heróis que, como o telespectador, chegam à verdade mais pela imagem do que pelo contato direto. (JOST, 2012, p. 32).

Segundo o autor, essa imagem pela qual se chega à verdade, diz respeito à atualidade ou aos índices que confundem os culpados. É um jogo de heróis e vilões, um jogo de comportamentos que expõem um saber-fazer e um saber-ser, conceitos trabalhados no decorrer deste trabalho. As séries norte-americanas se fundam em ideologias transnacionais, lugares comuns, e por isso conseguem estabelecer uma proximidade do público geral.

Com essa relação estabelecida, o meio pelo qual ela é mediada se mostra importante para a compreensão dos ganhos simbólicos proporcionados pelo modelo de série norte-americano. Hoje há a facilidade de acesso ao conteúdo. No caso do Brasil, que recebe as produções com certo atraso em relação à exibição original na televisão norte-americana (HTGAWM, por exemplo, só estreou no canal Sony em 5 de março de 2015 – uma semana após a exibição, pela ABC, do último episódio da primeira temporada), o espectador pode acompanhar cada episódio em tempo real via *web*, com apenas algumas horas de atraso ou realizar o *download* para assistir no tempo e espaço que desejar, já que

vimos se formar uma geração de espectadores capazes e interessados em assistir séries pela internet, através tanto de sistemas de transmissão em *streaming*, simultaneamente à exibição nos países de origem, quanto de *download*, via *torrent*, disponibilizados em sites e fóruns especializados. Além disso, circula na rede uma ampla gama de material exclusivo, oferecido pelos canais, e que vão desde *promos*, *trailers* e entrevistas, até expansões do mundo narrativo em *websódios*, *blogs* ou *sites* de personagens. Junto a esse processo, vêm sendo desenvolvidas diversas estratégias para estimular o espectador a comentar nas redes sociais durante a exibição dos episódios, como a presença da *hashtag* da série no canto da tela, ou mesmo a participação de membros da equipe e dos atores comentando com os seguidores no Twitter sobre o desenrolar da narrativa. (SILVA, 2014, p. 246).

maior fidelidade possível. A segunda é também direcionada à realidade, mas visa, entretanto, fazer com que o espectador conheça aquilo que ele não necessariamente conhece”.

Essa facilidade proporcionada pela internet “permite a autoridade do fã perante o programa como também produtor desse conteúdo” (VALVERDE, 2011, p. 4). Isso, de acordo com a autora, esculpe certa modificação nos processos comunicacionais, já que a *web* apresenta uma comunicação de muitos para muitos, em detrimento aos processos analisados e conceituados por McLuhan (1971) quanto à comunicação de massa, pela qual o emissor envia sua mensagem aos receptores, configurando uma comunicação de um para muitos.

Essa modificação processual gera formação de capital social, já que “as equipes de fãs se integram, também, para traduzir, legendar e disponibilizar gratuitamente para *download* os episódios na internet horas depois de serem transmitidos nos EUA” (VALVERDE, 2011, p.10).

Desse modo, com a internet vamos gradativamente deixando de falar de exportação, para falar de circulação de produtos televisivos. Num primeiro momento, pode parecer a simples mudança de um paradigma industrial do capitalismo (com os bens materiais ocupando o grosso dos proventos) para um capitalismo pós-industrial, cognitivo, em que os bens simbólicos e culturais circulam transnacionalmente com mais fluidez, num circuito virtual extremamente complexo e intrincado. (SILVA, 2014, p. 7).

E essa repercussão gerada pelo público-alvo orienta a renovação das temporadas pelos estúdios e o grau de investimento que cada produção terá. Verifica-se que as séries exigem orçamentos consideravelmente elevados, no patamar de produções de Hollywood. Cada episódio de uma produção do serviço de *streaming* Netflix, por exemplo, custa ao menos US\$ 3,8 milhões⁴. A série *Marco Polo*, a mais cara produzida pelo serviço, custou US\$ 90 milhões em uma temporada de 10 episódios⁵. O longa metragem *Boyhood*, por exemplo, indicado a Melhor Filme no Oscar de 2015, custou US\$ 4 milhões⁶.

E é nessa quebra de parâmetro na qual as séries norte-americanas construíram a base sólida do sucesso. Esse modelo de programação televisiva, situado no atual cenário comunicacional que inclui a multidirecionalidade promovida pela Internet, possibilitou a individualização de uma comunicação massificada e

⁴ Disponível em: <http://variety.com/2013/digital/news/caa-agent-discloses-netflix-series-spending-1200006100/>. Acesso em 24/09/2015.

⁵ Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/ellenkilloran/2014/12/09/netflix-series-marco-polo-is-not-too-big-to-fail-its-just-too-big/>. Acesso em: 24/09/2015.

⁶ Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/01/27/interna_diversao_arte,468249/com-orcamentos-milionarios-series-competem-de-perto-com-o-cinema.shtml. Acesso em 25/10/2015

proporcionou aos espectadores o desenvolvimento dos ganhos simbólicos através do compartilhamento de ideias em comunidades específicas de cada série na *web*.

Assim, pode-se dizer que o ganho simbólico oferecido pelas séries norte-americanas ao público por meio do realismo e da identificação pessoal com os personagens, reforça a importância de assumi-las como espectro de estudo em comunicação, principalmente devido à experiência proporcionada. Isso se dá à complexidade de discursos que são identificados a partir da relação que é estabelecida entre o roteiro, o meio e o espectador. Assim como o ilustrado por Silverstone (2014, p. 30), “a experiência surge na interface do corpo e da psique. Ela, claro, se exprime no social e nos discursos, na fala e nas histórias da vida cotidiana, em que o social está sendo constantemente reproduzido”.

Dessarte, “tudo isso sugere que as séries são um vasto campo de aprendizagem e que o conhecimento que elas abordam é bem mais extensivo do que aquele fornecido pela cultura oficial” (JOST, 2012, p. 46).

1.1 A SÉRIE *HOW TO GET AWAY WITH MURDER*

Escrita por Peter Nowalk e produzida pela roteirista e cineasta Shonda Rhimes, a série de tevê norte-americana *How to get away with murder* estreou em setembro de 2014, em uma temporada de quinze episódios. A série faz parte da faixa de programação intitulada TGIT – *Thank God, It's Thursday* (ou “graças a Deus é quinta-feira”, em tradução livre), exibida originalmente pela rede de televisão norte-americana ABC, após outras duas séries atualmente produzidas pela ShondaLand⁷: *Grey's Anatomy*⁸ e *Scandal*⁹. Posteriormente ao grande sucesso da primeira temporada, pela qual recebeu 19 indicações a prêmios - incluindo o Globo de Ouro -

⁷ ShondaLand é o nome da produtora encabeçada pela roteirista Shonda Rhimes. A companhia foi fundada em 2005 para a realização da série *Grey's Anatomy*, primeiro grande sucesso de Rhimes. Desde então, o estúdio foi responsável pelos outros dois títulos da faixa TGIT, além das séries *Private Practice* e *Off the map*, todas em co-produção com a rede ABC.

⁸ *Grey's Anatomy* é uma série médica baseada no Seattle Grace, um hospital fictício em Washington. A história circunda o ambiente da Dra. Meredith Grey e os colegas de trabalho, abrangendo as peripécias profissionais e pessoais de cada um. No ar desde 2005, a série completou, em 2015, 11 temporadas e já tem a 15ª em exibição.

⁹ *Scandal* é uma série que retrata a vida de uma ex-consultora de comunicação da Casa Branca. Olivia Pope tem a própria empresa de gerenciamento de crises, área na qual é muito competente, mas não consegue gerenciar a própria vida privada. *Scandal* está no ar desde 2012 e está na exibição da 5ª temporada.

e venceu sete delas, a trama¹⁰ de suspense está na exibição do segundo ciclo, iniciado em setembro de 2015.

A narrativa de *How to get away with murder* é desenvolvida no estado da Filadélfia, longe dos famosos centros urbanos dos Estados Unidos, como Los Angeles e Nova York, geralmente mais utilizados como cenários de produções teledramatúrgicas. O enredo retrata a história de uma advogada e professora de Direito Criminal, Annalise Keating, interpretada pela atriz Viola Davis – que recebeu o prêmio de melhor atriz em séries dramáticas no Emmy Awards 2015 por este papel, foi duas vezes indicada ao Oscar, três ao Globo de Ouro e vencedora de dois Tony Awards.

Annalise, a personagem central da série, tem um método particular para apresentar o conhecimento aos alunos da fictícia Faculdade de Direito Middleton, o qual envolve confrontos diretos entre os alunos e um esquema de premiação aos destaques da turma. Assim, os que melhor responderem aos casos levados pela professora são contratados pelo escritório de advocacia de sua propriedade para solucionarem casos reais.

How to get away with murder, entre uma gama apresentada de casos polêmicos e moralmente questionáveis, possui uma problemática na trama principal¹¹ que desencadeia todos os demais acontecimentos nas tramas secundárias e justifica os comportamentos dos personagens ao longo do desenvolvimento da narrativa. Trata-se do assassinato da estudante Lila Stangard, cujo desenrolar da investigação revela como um dos suspeitos - e logo se mostra o principal deles - o marido de Annalise, o psicólogo Sam Keating.

A especulação do fato afeta a vida da protagonista a ponto de envolver os quatro dos cinco principais alunos de maneira definitiva para o comprometimento deles com outro fato que é explorado desde o primeiro episódio da temporada: a morte de Sam Keating.

São nove episódios até que se revelem as reais circunstâncias do assassinato do psicólogo e o grau de comprometimento de cada personagem com o

¹⁰ Conceitualmente, trama é a denominação para a reunião de trilhas (percursos de personagens, ações, objetos ou sons dentro da estória) “que compõem um incidente ou uma sequência de incidentes”. (CAMPOS, 2014, p. 100).

¹¹ De acordo com Campos (2014), a trama principal seria o fio da história escolhido como principal pelo narrador. Ele acrescenta que “A seleção da trama principal segue a mesma demanda da seleção do principal ponto de vista do narrador: estabelecer uma referência a partir da qual a narrativa será composta e, mais tarde, recebida pelo espectador – e, assim, dar unidade e facilitar composição e recepção”. (CAMPOS, 2014, p. 103).

ocorrido. O progresso da história é uma sucessão de mistérios a serem revelados com o recurso de *flashbacks* líricos. Esses correspondem a exibições de situações ocorridas anteriormente e que são conectadas ao presente da narrativa por meio de relações conceituais partidas do personagem. “Nesse caso, sua função principal é expressar a subjetividade desse personagem”. (CAMPOS, 2014, p. 226).

1.1.1 A personagem Annalise Keating

Personificada pela atriz Viola Davis, Annalise Keating é sugerida como uma mulher cuja imagem construída esconde diversas fraquezas que, por vezes, fogem ao seu controle. É uma personagem imperfeita, complexa, mas poderosa e necessária na representação da mulher negra na televisão norte-americana por não ocupar espaço segregado e estereotipado em uma narrativa seriada. Ela é concebida o mais próximo da realidade e isso muito se assemelha a outras personagens criadas por Shonda Rhimes, como Olivia Pope, protagonista da série *Scandal* e Miranda Bailey, de *Grey's Anatomy*.

Os personagens de diferentes cores e etnias de Rhimes não estão simplesmente preenchendo uma cota estabelecida, não estão segregados do contexto ou dos outros personagens das séries, não estão em papéis degradantes ou apenas perpetuando estereótipos. (COSTA e BELMINO, 2013, p. 8).

Em comum, Keating, Pope e Bailey – todas negras - são grandes fortalezas, carregadas de poder, mas têm as fraquezas reveladas quando lidam com o amor. Annalise é uma anti-heroína. De acordo com Campos (2014, p. 155):

Como o vilão, o anti-herói é errado, talvez feio e (um pouco) mau. Mas, como o herói, é o personagem pelo qual o narrador e espectador torcem, com quem se emocionam, se identificam e querem ver vitorioso, feliz e eventualmente perdoado.

Tal perfil de personagem traça uma linha dramática para Annalise, que é desenvolvida na trama de *How to get away with murder* com o auxílio de recursos estilísticos como redundância e novidade.

Assim, a série gira em torno do conhecimento e do desconhecimento, e o espectador têm a oportunidade de ver e rever as mesmas situações (redundância) relacionadas a outros personagens e em outros contextos narrativos específicos (novidade). A utilização da redundância e novidade no interior de narrativas ficcionais não é nova. Grande parte da roteirização de objetos serializados depende de uma economia de informações, já que o principal objetivo é a permanência do programa na grade televisiva,

entretanto a série foi construída desde seu princípio com base na relação entre essas ideias. Promovendo não só um maior engajamento do público, mas fidelizando-o. (URBANO; MEIMARIDIS, 2014, p. 14).

Em consequência da utilização desses recursos, as vidas profissional e particular de Annalise começam a se misturar e as fragilidades da personagem dão o tom que concerne o sucesso do papel na série. A advogada tem traçada uma linha dramática que, inicialmente, a metaforiza em duas mulheres no corpo de uma só: a profissional de Direito e a esposa de Sam Keating.

Aqui, é preciso considerar os estudos de Murry Smith (1995)¹² que apropriadamente se aprofundou na compreensão dos motivos pelos quais os espectadores sentem “empatia” pelos personagens ficcionais. De acordo com Smith (1995), para o personagem conseguir esse efeito no espectador, é preciso acionar três níveis de engajamento que, compõem assim, o que o autor denomina como Estrutura de Empatia. (URBANO e MEIMARIDIS, 2014, p. 05).

Tais níveis de empatia correspondem ao reconhecimento da personagem, à aproximação dela com o espectador e ao engajamento, “onde o espectador reconhece as visões morais e ideológicas dos personagens, através do conhecimento prévio (atingido no segundo nível) das situações que circundam suas decisões” (URBANO e MEIMARIDIS, 2014, p. 5).

Dessa maneira, é possível que se identifique na personagem central, Annalise Keating, os três níveis propostos por Murry Smith (1995), já no primeiro episódio. No primeiro nível - reconhecimento do personagem pelo espectador - ela é apresentada como uma mulher negra de força, rigidez, inteligência e dona de competência profissional reconhecida e inquestionável. O segundo nível depende da identificação de informações adicionais e que não aparecem de imediato na trama. “Essas informações promovem certo tipo de aproximação entre o espectador e o personagem e, quando isso ocorre, os espectadores se alinham com o personagem” (URBANO e MEIMARIDIS, 2014, p. 5).

Logo são expostas na personagem camadas dramáticas a serem descobertas e exploradas pelo público, na medida em que a trama se desenrola e quando Keating é gradualmente envolvida em um assassinato. Este seria o terceiro

¹² SMITH, Murray. **Engaging Characters – Fiction, Emotion and the Cinema**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

nível, no qual é possível reconhecer as visões morais e ideológicas da personagem (URBANO e MEIMARIDIS, 2014, p. 6), garantindo o engajamento do espectador.

Aos poucos são apresentados fatos que determinaram o comportamento dualístico de Annalise, principalmente na esfera dela enquanto esposa. São situações ocorridas em dados momentos da vida da personagem e que não são exploradas pelos autores de forma direta, mas paulatinamente expostas pelos medos, inseguranças e declarações da protagonista.

2 O USO DE SÉRIES NA PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS CURSOS DE BACHARELADO EM JORNALISMO

Um dos questionamentos que serviram como motivação para a elaboração do presente estudo foi “como o ensino de Teorias da Comunicação pode ser mais próximo e mais perceptível para o aluno”?

Em muitos casos, a dificuldade e o desinteresse de estudantes em relação às matérias teóricas dos cursos de bacharelado são devidos à normatização existente no conteúdo aplicado e à maneira pela qual ele é apresentado. Nesse sentido, a utilização de recursos audiovisuais, tais como documentários, filmes, programas de TV e séries - ou seja, recursos de linguagem mais próxima ao que os alunos estão habituados no ambiente extraclasse – contribui para que a prática pedagógica e o aprendizado sejam dinamizados e mais adequados. Portanto,

Com a utilização da linguagem audiovisual pelos professores, o trabalho pedagógico pode ser mais diversificado, contudo mais complexo. Para se escolher o material a ser exibido em sala de aula e empregá-lo de forma a alcançar os objetivos pretendidos pelos educadores é importante que se tenha conhecimento das funções das diversas linguagens audiovisuais. (CARVALHO, 2007, p. 27).

Dessa maneira, o trabalho de preparação do professor se mostra imprescindível para que a forma de aplicação do conteúdo seja bem sucedida no que diz respeito à recepção deste pelos alunos. “A compreensão do gênero, do tema e do objetivo da produção ou filme são importantes para que os professores possam desenvolver metodologias adequadas de uso do audiovisual em sala de aula” (CARVALHO, 2007, p. 70). Isso ganha mais relevância quando os gêneros audiovisuais adotados não são produzidos especificamente para a área pedagógica, mas sim para o entretenimento. No caso de séries, cuja recepção é maior entre o público jovem¹³, se não houver a apropriação pessoal do gênero, ruídos na mediação¹⁴ do conhecimento serão inevitáveis.

¹³ De acordo com ranking divulgado pela Nielsen Company, empresa que mede a audiência da TV norte-americana, dos 20 programas mais assistidos nos canais abertos em 2014 (audiência aproximada de 11,7 a 20 milhões de espectadores por edição do programa), 15 são seriados. Das séries presentes nessa amostra da lista, quando apresentados os números por faixa etária, dos 10 programas mais assistidos pelo público de 18 a 49 anos, sete deles são seriados. Dentre eles, em porcentagem aproximada, Grey's Anatomy (45% da respectiva audiência) e Scandal (44%). Disponível em: <http://deadline.com/2014/05/tv-season-series-rankings-2013-full-list-2-733762/>. Acesso em 06/10/2015.

¹⁴ Silverstone (2014, p. 35) define a mediação como algo que rompe os limites do textual e oferece descrições da realidade, assim como da textualidade. “A mediação é como a tradução segundo a visão de George Steiner. Nunca é completa, sempre transformativa, e nunca, talvez, inteiramente satisfatória. É sempre testada”.

Em pesquisa realizada entre 2003 e 2005, Carvalho (2007) avaliou a mídiatização das universidades. Entre as conclusões do estudo, a autora identificou que “todos os professores do grupo pesquisado, ao serem entrevistados, concordaram que o uso da TV e do vídeo em sala contribui para a reflexão crítica da mídia em outros contextos que não o da sala de aula” (CARVALHO, 2007, p.119, 120).

É importante ressaltar que o presente trabalho não intenciona julgar métodos pedagógicos ou ditar tendências aos professores a partir da visão dicente, mas sim estimular a reflexão acerca destes para que o aprendizado se dê de maneira mais leve e crítica ao se associar educação e prazer (CARVALHO, 2007).

A textualidade audiovisual é percebida neste estudo como um leque de possibilidades de aplicação de teorias do conhecimento e estimulante da recepção crítica dele, principalmente quando se assume como objeto de estudo as questões relativas às artes cênicas como elementos de comunicação. “Tudo isso sugere que as séries são um vasto campo de aprendizagem e que o conhecimento que elas abordam é bem mais extensivo do que aquele fornecido pela cultura oficial” (JOST, 2012, p. 46).

3 AS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO COMO PARTE DO PROJETO PEDAGÓGICO DOS CURSOS DE JORNALISMO

De acordo com o parágrafo III do art. 6º da Resolução Nº 1, de 27 de setembro de 2013 que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de graduação em Jornalismo, o estudo das Teorias da Comunicação é parte do eixo contextual da formação. Isso implica uma abordagem em dimensões “filosóficas, políticas, psicológicas e socioculturais, o que deve incluir as rotinas de produção e os processos de recepção” (BRASIL, 2013), dentre outras diretrizes. Logo, a importância de se estudar as teorias para o entendimento da comunicação aponta para o aprofundamento científico do conhecimento que é adquirido de forma empírica e que não ultrapassa os limites do senso comum sobre o que é comunicação.

Digamos que as formas intuitivas de apreensão, o senso comum, constroem o conhecimento possível, imediato; o conhecimento necessário em face das situações vividas, conjugando aspectos de experiências anteriores e a criatividade ativada pelo novo. A ciência, menos imediata e procurando afastar-se um pouco do vivido, estaria comprometida com a busca permanente do conhecimento objetivo, fidedigno, aprofundado e sistemático da realidade. (FRANÇA, 2003, p. 44).

Com isso exposto, a fim de delimitar o campo do presente trabalho, foram escolhidos os modelos teóricos dos Estados Unidos no século XX¹⁵. Como base da pesquisa norte-americana, baseada na investigação da comunicação de massa, a Teoria da Informação, de Shannon e Weaver, apresenta um processo comunicativo sistematizado.

A comunicação é apresentada como um sistema no qual uma fonte de informação seleciona uma mensagem desejada a partir de um conjunto de mensagens possíveis, codifica esta mensagem transformando-a num sinal passível de ser enviada por um canal ao receptor, que fará o trabalho do emissor ao inverso. (ARAÚJO, 2003, p. 121).

Assim, a comunicação passa a ser entendida como um sistema linear, no qual a mensagem é gerada pelo emissor e transmitida por um canal até que se chegue ao receptor. De acordo com Araújo (2003), há um enrijecimento da apreensão do fenômeno comunicativo com sua cristalização numa forma fixa. Isso

¹⁵ Evidente que a frente europeia de estudos em comunicação no séc. XX, da qual se extraiu os Estudos Culturais e a Teoria Crítica, é de extrema relevância para a investigação no âmbito do conhecimento dos processos comunicativos. Contudo, aqui se optou em utilizar a herança europeia como linha auxiliadora para a resposta ao problema proposto.

muito se explica por essa teoria não se dedicar à inserção social da comunicação, mas sim servir de modelo de processo comunicativo para as pesquisas seguintes. De fato, foi o que ocorreu. No pós-II Guerra, as pesquisas foram motivadas pelas funções da comunicação na sociedade.

A forma de organização coletiva que dispomos hoje traz em seu bojo uma transformação radical no que concerne o papel da comunicação dentro da estrutura coletiva: o processo comunicativo deixa de ser analisado em sua generalidade, não sendo mais tratado como um fundamento da consciência humana (quer em sua forma coletiva ou individual); ele passa a ser investido como estratégia racional de inserção do indivíduo na coletividade. (MARTINO, 2003, p. 33)

Baseada nos estudos de Lasswell, a Corrente Funcionalista “aborda hipóteses sobre as relações entre os indivíduos, a sociedade e os meios de comunicação de massa” (ARAÚJO, 2003, p. 122). “Representado por diferentes tradições de pesquisa, os objetos historicamente privilegiados pelo funcionalismo são: a persuasão, o controle social, os usos e gratificações, os processos de produção da notícia...” (MARTINO, 2003, p. 30). Portanto, o processo comunicativo deixaria de ser intrínseco para atender a uma dinâmica social.

O sistema social na sua globalidade é entendido como um organismo cujas diferentes partes desempenham funções de integração e de manutenção do sistema. A natureza organísmica da abordagem funcionalista toma como estrutura o organismo do ser vivo, composto de partes, e no qual cada parte cumpre seu papel e gera o todo, torna esse todo funcional ou não. (ARAÚJO, 2003, p. 123).

Dessa forma, a comunicação teria a vigilância, a integração das partes da sociedade e a educação como funções. Lasswell contribuiu também para a problematização do modelo. Trata-se da descrição do processo comunicativo baseado nas respostas das perguntas “Quem? Diz o quê? Em que canal? Para quem? Com que efeito?” (ARAÚJO, 2003, p. 124), o que pode se definir como uma evolução do modelo proposto pela Teoria da Informação, mantendo o caráter unidirecional e simplificado do fenômeno comunicativo.

Da comunicação vista internamente, passa-se para a dinâmica social e, agora, individualizada na sociedade de massa. Trata-se da outra corrente teórica da escola norte-americana, chamada Teoria Hipodérmica, que abarca os efeitos da comunicação. É um conjunto de estudos iniciados na década de 1920 com foco, principalmente, no contexto da sociedade industrial. Araújo (2003, p. 126) define o modelo comunicativo dessa teoria como sendo “um processo iniciado nos meios de

comunicação, que atingem os indivíduos provocando determinados efeitos”. Todavia, os estudos realizados nas décadas subsequentes serviram para aperfeiçoar este modelo devido à sua complexidade.

Então, séries de estudos foram realizadas. A primeira delas focou nos fenômenos psicológicos, no que o autor explicita como “investigações empírico-experimentais conhecidas como ‘abordagem da persuasão’”.

Ao se debruçarem sobre os fenômenos psicológicos individuais que constituem a relação comunicativa, os estudiosos desta corrente perceberam que, entre a ação dos meios e os efeitos, atuava uma série de processos psicológicos, tais como o interesse em obter determinada informação, a preferência por determinado tipo de meio, a predisposição a determinados assuntos, as diferentes capacidades de memorização. (ARAÚJO, 2003, p. 126).

Percebe-se em teorias, pela primeira vez, a quebra de um fenômeno linear de comunicação, já que fatores psicológicos e externos interferem na recepção da mensagem. A partir disso construiu-se a Teoria dos Efeitos Limitados dentro da Teoria Hipodérmica. Nela, há a identificação de relações interpessoais para processos de decisão em grupos, o que engloba efeitos de pressões e comportamento humano. Com isso, Lazarsfeld insere o contexto social dos indivíduos nos estudos de comunicação. “Criou-se então o modelo do ‘*two step flow of communication*’, que entende a comunicação como um processo que se dá num fluxo de dois níveis: dos meios aos líderes e dos líderes às demais pessoas” (ARAÚJO, 2003, p. 128).

O estudo dos efeitos gerou ainda a hipótese do *Agenda-setting*. Segundo Araújo (2003, p. 129), “trata-se de uma construção teórica que pensa a ação dos meios não como formadores de opinião, causadores de efeitos diretos, mas como alteradores da estrutura cognitiva das pessoas”. Resumidamente, a teoria diz que a mídia de massa molda a percepção de mundo de cada indivíduo a partir da inserção, na sociedade, de conteúdos que a ela interessam - o que gera efeitos em longo prazo.

Segundo Lopes e Oliveira (2005, p. 292), “a mente é concebida como a interiorização de processos sociais no indivíduo” e “o eu é constituído por definições tanto sociais como pessoais”. Essas são duas das seis premissas estabelecidas entre comunicação e sociedade pelas quais se baseiam o Interacionismo Simbólico. Bauman e May (2010, p. 24) definem que “pensar sociologicamente é dar sentido à condição humana por meio de uma análise das

numerosas teias de interdependência humana”. Assim, deve-se levar em consideração o contexto social ao qual está inserido o indivíduo para que se compreendam as motivações dos fenômenos relacionados a ele na interação com o meio. Tal pensamento completa o proposto por Blumer (1969, p. 123) quanto aos conceitos básicos da teoria interacionista:

O interacionismo simbólico fundamenta-se em uma série de conceitos básicos, ou “imagens-raiz”, como preferimos denominá-los. Tais imagens-raiz referem-se à e descrevem a natureza dos seguintes problemas: grupos ou sociedades humanas, interação social, o homem como agente, atividade humana e conjugação das linhas de ação.

Diante do exposto, verificou-se a pertinência de estabelecer estratégias de verificação para o desenvolvimento do estudo. Dessa forma, se destacaram algumas possibilidades metodológicas de análise do problema da pesquisa.

4 METODOLOGIA

Para o presente trabalho foi escolhido o paradigma qualitativo devido às necessidades de explicação de significados e compreensão das ações do objeto estudado. A subjetividade necessária para a observação do problema aqui proposto seria inviabilizada pelas possibilidades de análise disponibilizadas pelas metodologias puramente quantitativas, que não alcançariam os objetivos já explicitados. A esse caso, ao contrário, se encaixa um olhar holístico para o quadro de estudo.

Nesse sentido, três estratégias de verificação foram identificadas como as mais adequadas para alcançar os objetivos apresentados. Para a coleta de dados, optou-se pela Análise Documental, que

consiste em identificar, verificar e apreciar os documentos com uma finalidade específica e, nesse caso, preconiza-se a utilização de uma fonte paralela e simultânea de informação para complementar os dados e permitir a contextualização das informações contidas nos documentos. A análise documental deve extrair um reflexo objetivo da fonte original, permitir a localização, identificação, organização e avaliação das informações contidas no documento, além da contextualização dos fatos em determinados momentos. (SOUZA; KANTORSKI; LUIS, 2012, p. 223).

Segundo Moreira (2005, p. 272), a Análise Documental como técnica se refere a um conjunto de procedimentos configurando um processo de intervenção sobre o material (SOUZA; KANTORSKI; LUIS, 2012, p. 223). Tal perspectiva se amplia gradativamente até a percepção da Análise Documental como um processo de tratamento do material para armazenar as informações de maneira mais acessível, condensada e contextualizada socialmente (Ibidem, p. 224).

De acordo com Bauer e Gaskell (2002, p. 321), “o sentido de uma imagem visual é ancorado pelo texto que a acompanha, e pelo status dos objetos”. Como a pesquisa exigiu uma análise da produção de sentido na construção da personagem central da série *How to get away with murder*, Annalise Keating, escolheu-se a semiologia e a semiótica como recursos que auxiliassem os caminhos pretendidos na pesquisa.

A semiótica é uma ciência que propõe metodologias para pesquisa em todas as ciências, sem agredir ou contestar os paradigmas de cada qual. Uma das características mais marcantes dessa parceria é o respeito e a inclusão produtiva de sistemas de organização e sistematização do conhecimento em formatos por vezes imprevistos porque multiplanares e

multidirecionais. O resultado costuma ser uma ampliação das possibilidades exploratórias do objeto. (IASBECK, 2015).

Tais possibilidades exploratórias eram aqui enxergadas como primordiais para que se chegasse ao entendimento e à conclusão do estudo realizado. Foi percebido que o método semiótico oferecia maior dinamização do processo de entendimento dos sentidos, característica que respeita a natureza e a complexidade do objeto analisado, bem como as cargas poética e teórica observadas.

Quanto às formas de abordagem do objeto, a semiótica contempla, além dos métodos de raciocínio já conhecidos (da indução e da dedução), o método abdução, relacionado às evidências que se dão como insight no período da pesquisa, mesmo quando parecem descabidas ou impossíveis de serem alocadas em algum lugar lógico da sistematização do conhecimento. (IASBECK, 2015).

Trata-se de um processo interpretativo. Bauer e Gaskell (2002, p. 324-325), indicam que “o sentido é gerado na interação do leitor com o material” e que “o objetivo é tornar explícitos os conhecimentos culturais necessários para que o leitor compreenda a imagem”.

A existência semiológica e semiótica como função e como lugar teórico trata de problemáticas como a evolução dos paradigmas enunciativos (a transmissão de mensagens, a circulação de informação, a produção social da significação), processos que são realizados pelos sujeitos que se comunicam e os enunciam. (CODATO e LOPES, 2005, p. 209).

Segundo Iasbeck (2015), “a semiótica é, pois, uma ciência que vai ajudar as outras ciências a descobrir caminhos e prová-los, principalmente de forma inusitada”. E ainda, para Codato e Lopes (2005, p. 210), “sem se posicionar como uma Teoria da Comunicação, a semiótica se propõe como uma simples ferramenta que estuda o sentido construído”.

Pensar semioticamente não quer dizer, necessariamente, pensar em profundidade, afunilando verticalmente o pensamento para indutivamente processar conclusões válidas e definitivas. Trabalhar semioticamente um objeto de pesquisa significa relacioná-lo com o maior e o mais significativo número e natureza de possibilidades que ele comporta, buscando compreendê-lo em movimento, dinâmico e operante, ainda que tais relações possam, eventualmente, estabelecer paradoxos incontornáveis. (IASBECK, 2005, p. 203).

Contudo, “a semiologia se apresenta como a disciplina cujo método de trabalho serve para formular hipóteses sobre os sentidos possíveis das mensagens, das formas e das práticas significantes” (2005, p. 207). Assim, a escola francesa, construída sobre os estudos de Saussure foi considerada a mais coerente com o

presente trabalho por possibilitar a análise interna dos discursos, a da dimensão interdiscursiva e a das construções simbólicas de interação social (2005, p. 208).

A semiótica e a semiologia de origem francesa, junto com outras teorias mencionadas acima, fornecem a compreensão do sentido expressivo, do espaço do discurso, da representação, da construção dos simulacros significantes, e também do sujeito, do corpo, da sensação, do tempo vivido que sempre insiste em se reinvestir na imagem. (CODATO e LOPES, 2005, p. 209).

“As contribuições recentes da semiótica abriram também uma porta para a análise de imagens, comunicação não verbal, gestos e até mesmo para a localização de objetos dentro de edifícios” (BAUER e GASKELL, 2002, p. 296). Dessa forma, outro tipo de análise se mostra pertinente ao objetivo deste trabalho e ele diz respeito à retórica. São textos e discursos que apresentam como objeto a persuasão. Segundo Silverstone (2014, P. 76) “examinar os textos da mídia retoricamente é examinar como os significados são produzidos e arranjados, de modo plausível agradável e persuasivo”.

Deve-se atentar, portanto, que “o contexto do discurso deve ser o primeiro ponto a ser levado em consideração ao se embarcar em uma análise retórica” (BAUER e GASKELL, 2002, p. 296). Assim, se mostra possível realizar a recuperação das intenções do locutor, desvelar os sistemas de regras que organizam o discurso, e avaliar a eficácia da persuasão pretendida, através do efeito sobre o público (BAUER e GASKELL, 2002).

5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Para a realização da pesquisa, houve a análise detalhada por meio de roteiro de observação de cada um dos 15 episódios da primeira temporada da série *How to get away with murder*. Nessa etapa, pretendeu-se coletar o máximo de dados da narrativa que ilustrassem o argumento para a resolução do problema proposto. Isso ocorreu paralelamente ao levantamento bibliográfico para que fosse feita a relação com o que foi registrado nos fichamentos de leitura.

Até que se chegasse à finalização (redação, releitura e aprimoramento, e defesa do trabalho), a pesquisa se deu em sete etapas. Em um período inicial, duas delas foram dedicadas à leitura teórica para abarcar o conhecimento necessário a respeito do que foi proposto.

Quatro etapas corresponderam às ilustrações identificadas na narrativa da série (identificação de categorias, desenvolvimento do instrumento, coleta e tabulação de dados) a fim de justificar e aplicar as teorias da comunicação escolhidas a partir do levantamento bibliográfico. Feito isso, uma etapa de análise de todo o material coletado fez-se necessária para relacionar objetos e teorias e concluir os respectivos objetivos propostos pelo trabalho em questão.

5.1 ANÁLISE DA PERSONAGEM ANNALISE KEATING NA SÉRIE *HOW TO GET AWAY WITH MURDER*

How to get away with murder apresenta um tema implícito nos casos defendidos por Keating e que norteia as ações da personagem central a cada episódio. São temáticas como mentira, confiança, segredos, lealdade e perdão, por exemplo. A partir dessa percepção, pode-se dividir a narrativa de Annalise Keating em três processos, definidos para nortear o estudo: construção, desconstrução e reconstrução da personagem, que correspondem, respectivamente, ao início, ao meio e ao fim da primeira temporada da série. Como consequência dessa ponderação, “a busca é apreender os sentidos por meio das formas de utilização da linguagem ao encarar os fenômenos de significação em sua globalidade discursiva” (CODATO e LOPES, 2005, p.207).

Assim, a análise que segue foi pautada em dois dos três níveis de sentido estabelecidos por Barthes (1990), a notar-se: o nível simbólico (da significação,

ciências do símbolo e do sentido óbvio) e o nível da significância (a leitura interrogativa sobre o significante e a captação poética dele, do sentido obtuso).

Barthes (1990, p. 55) considera que o sentido obtuso está fora da linguagem (articulada), mas, no entanto, no interior da interlocução. Logo, o sentido obtuso pode ser visto como uma ênfase, a própria forma de emergência, de uma dobra (até uma falsa dobra) que marca o pesado manto das informações e das significações. A partir disso, os códigos essenciais para que se definam essas mudanças da linha dramática da personagem são identificados em episódios-chave. São conjuntos de signos¹⁶ que definem tais transições verificadas nos episódios 1, 4, 5, 10 e 13. Os referidos episódios de números ímpares também foram os escolhidos para a identificação das Teorias da Comunicação selecionadas para o presente trabalho.

No primeiro episódio da série *How to get away with murder*, “Piloto”, Annalise Keating é introduzida por comentários de alunos devido à fama que carrega. Eles vão desde à imagem que passa a personagem até sua competência profissional. “Ela é jogo duro”, “a melhor advogada de defesa é Keating” e “não fique exposto quando a atiradora vier” são três das falas introdutórias que definem o senso comum a respeito da figura da personagem.

Quando surge pela primeira vez na série, após 3’33” de episódio, o que toma o foco é o tom de voz sólido e incisivo de Annalise. A câmera a acompanha pelas costas e só é possível perceber alguns trejeitos da personagem. Ela caminha a passos firmes, joga a bolsa na mesa, pega o giz e escreve no quadro. Percebe-se que a protagonista sequer estabelece contato visual com os alunos até o término de sua fala, quando denomina com o título da série, a disciplina que leciona.

Annalise - Bom dia. Eu não sei que coisas terríveis vocês já fizeram em suas vidas até esse ponto, mas claramente seus karmas estão desbalanceados para vocês se inscreverem na minha aula. Sou a professora Annalise Keating e essa é a Direito Criminal 100, ou como eu prefiro chamá-la: como se livrar de um homicídio (how to get away with murder).

Sousa (2001) explicita os pontos identificados nessa cena, dizendo que

A intensidade e o tom da voz que emprega, o ritmo que dá ao seu discurso e a gesticulação com que o acompanha, configuram aquilo a que se pode

¹⁶ “Signos, portanto, podem ser palavras, imagens, sentimentos, pensamentos, qualquer coisa que seja determinada por outro objeto e a ele represente” (BARBOSA, 2007, p. 21).

chamar a actuação do orador, que neste aspecto, é como um actor de teatro. (2001, p. 31).

Esse é o primeiro exemplo de ilustração das teorias da comunicação. Pelo sistema linear da Teoria da Informação, tem-se o emissor (Annalise), a mensagem (introdução da disciplina lecionada pela personagem), o canal (o aparelho fonador da personagem) e o receptor, que, na cena, é o conjunto de alunos presentes naquele espaço. Assim introduzida, a personagem começa a ser apresentada ao espectador no que aqui se identificará como sua vertente profissional. Annalise se mostra intimidadora. Ela mantém uma hierarquização no tratar com os alunos, olhando-os sempre com o queixo erguido e olhos entreabertos (Figura 1).

Figura 1 – A personagem Annalise Keating ao ouvir defesas propostas pelos alunos.



Fonte: HTGAWM, S01.E01, 2014.

Esse comportamento influencia na forma como os receptores do processo comunicativo da advogada decodificam a mensagem que ela procura passar de si. Jakobson (2007) explicita que “um processo de comunicação normal opera com um codificador e um decodificador. O decodificador recebe uma mensagem. Conhece o código. A mensagem é nova para ele e, por via do código, ele a interpreta” (JAKOBSON, 2007, p. 15). Dessa forma, Annalise é um emissor portador de um código específico.

O código, portanto, é um veículo transmissor da mensagem se tomarmos a palavra veículo em um sentido amplo que pode abarcar desde as línguas nacionais até os meios menos largamente compartilhados, embora estruturados e codificados, como os idioletos, os localismos, as mensagens visuais, sonoras etc. O código, portanto, é sempre um mecanismo socialmente partilhado de atribuições de sentido. (CASSADEI, 2012, p. 2).

Logo é apresentada a advogada em ação. No tribunal, Annalise Keating tem um jeito peculiar de se portar. Para desacreditar a testemunha e persuadi-la a dizer o que, teoricamente, não deveria, a advogada é cuidadosa para não ser tão intimidadora. Annalise se apoia na persuasão pelo caráter para chegar a tal fim. De acordo com Sousa (2001), “o orador deve dar a impressão de que possui tal carácter, se pretende persuadir, pois o seu êxito não depende só do que disser, mas também da imagem que de si próprio projectar no auditório” (2001, p. 29). Assim, ela se mostra confortável ao se apoiar no alambrado do júri para conversar mais próxima à testemunha de acusação (Figura 2).

Quando fala a um interlocutor, a pessoa tenta sempre deliberada ou involuntariamente, alcançar um vocabulário comum: seja para agradar, ou simplesmente para ser compreendido ou, enfim, para livrar-se dele, empregam-se os termos do destinatário. (JAKOBSON, 2007, p. 15).

Figura 2 - Annalise Keating interroga a testemunha de acusação.



Fonte: HTGAWM, S01.E01, 2014.

Como observado anteriormente, controle social e persuasão são objetos da Corrente Funcionalista. Nesse caso, o fenômeno comunicativo passa a assumir os efeitos da comunicação no sistema social, que “na sua globalidade é entendido

como um organismo cujas diferentes partes desempenham funções de integração e de manutenção do sistema” (ARAÚJO, 2003, p. 123). Ao metaforizar o veículo de comunicação de massa na figura de Annalise ao interrogar a testemunha, assumindo a massa como o conjunto de pessoas que assistem à audiência realizada no tribunal, o efeito pretendido pela mensagem codificada por Annalise ao se mostrar mais próxima à essa mulher é a resposta em si, a comprovação de que ela mentia no depoimento até então. Assim, há a resposta para a “questão-programa” de Lasswell: quem? Annalise. Diz o quê? Argumento usado como persuasão. Em que canal? Aparelho fonador. Para quem? Testemunha e público presente. Com que efeito? Confissão da testemunha.

Em seguida, a personagem é aproximada da realidade comum ao exibir defeitos e posturas que podem ser moralmente contestadas. Decorridos 19’40” do episódio, Annalise é flagrada pelo aluno Wes Gibbins ao manter relações íntimas com o detetive Nate Lahey. Nenhuma mudança de comportamento na personagem central acontece, até que é revelado que este é um caso extraconjugal que ela mantém às escuras.

Sam Keating, marido de Annalise, somente é apresentado ao público após 26 minutos transcorridos do episódio. Em uma festa da reitoria da universidade na qual trabalha a advogada, ele conversa com os alunos da esposa até ela se aproximar. Eis o primeiro momento que aqui se identifica como sendo da sua vertente pessoal. Annalise é mais sorridente ao lado do marido e até seu olhar é mais aberto, mais tranquilo (Figura 3). Em contrapartida, esse mesmo olhar é modificado quando ela avista Wes. É um olhar intimidador, destacado não apenas pela maquiagem forte, mas por ser a única área à vista no rosto da personagem que, tem a expressão das sobrancelhas coberta pela franja do cabelo e a parte inferior do rosto coberta pelo copo de vidro.

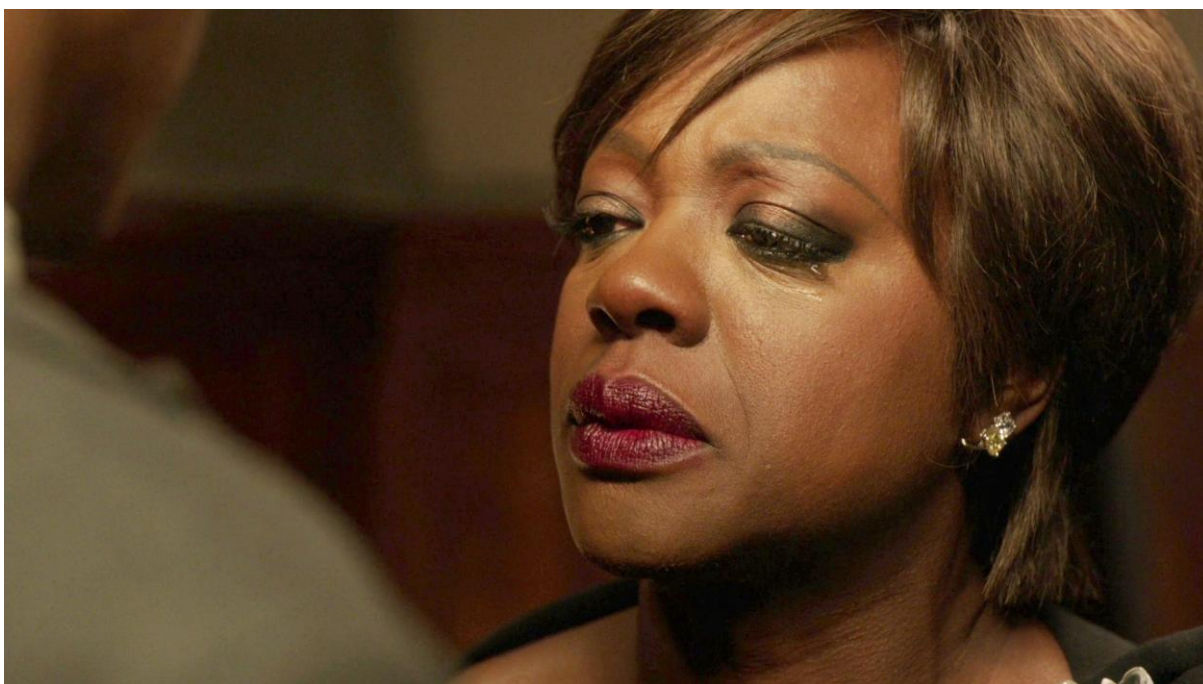
Figura 3 - Annalise quando encontra Sam Keating e Annalise ao olhar para Wes Gibbins. É possível identificar as duas vertentes aqui explicitadas da personagem.



Fonte: HTGAWM, S01.E01, 2014.

Em sequência, Annalise aborda o aluno no banheiro e surge o primeiro momento em que a personagem demonstra fraquezas que serão exploradas no decorrer da narrativa. A imagem da advogada é parcialmente desfeita para que camadas dramáticas se revelem ao espectador. Ela demonstra fraqueza, as lágrimas revelam fragilidade e o caminhar cuidadoso até Wes lhe identifica cautela ao se expor de tal maneira a um aluno. Ela desabafa sobre as frustrações do casamento com Sam e, pela primeira vez, se dirige ao estudante em posição inferior, sem olhá-lo nos olhos (Figura 4).

Figura 4 – Momento em que Annalise desabafa para Wes Gibbins. As fragilidades da personagem são expostas pela primeira vez.



Fonte: HTGAWM, S01.E01, 2014.

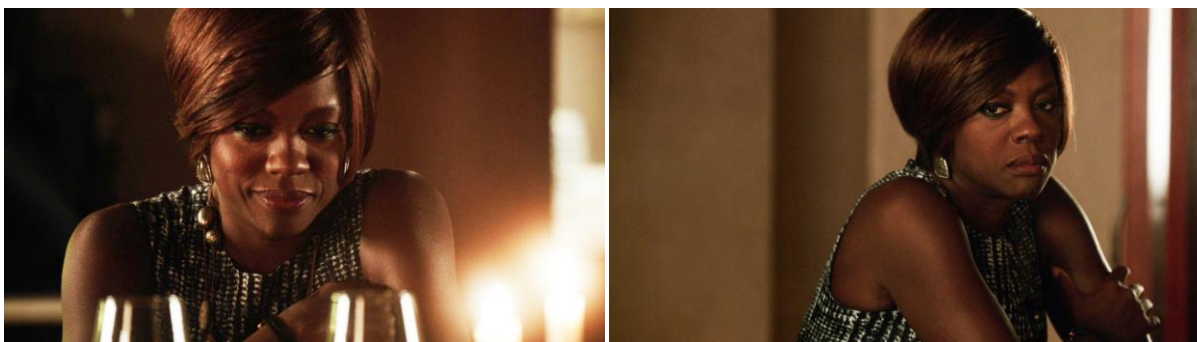
No segundo episódio, intitulado “*É tudo culpa dela*”, a temática da desconfiança no casamento é o que guia o enredo. Logo no início, Annalise, em aula, expõe aos alunos que não se importa em saber se os clientes são culpados ou inocentes por um simples motivo: todas as pessoas mentem. O caso que Annalise tem de defender diz respeito a um suposto assassinato onde seu cliente teria esfaqueado a esposa. Além do exposto, a personagem passa a desconfiar do marido quando vê no noticiário a morte da aluna dele, Lila Stangard, e o questiona a respeito.

No desenrolar da trama, Annalise começa a mudar o tom com Sam. De uma mulher serena e tranquila, ela passa a ser mais agressiva à medida que tenta arrancar alguma confissão do marido. Tal comportamento se justifica por ele já tê-la traído com uma aluna. Porém, logo Sam consegue contorná-la e aquela advogada do início dá lugar à mulher frágil que Annalise Keating é quando está sozinha com o cônjuge em casa. Na cena, ela se encontra na mesma posição inferior de quando desabafou para Wes. Essas são nuances que ajudam a delimitar o perfil da personagem. Sobre isso, Campos (2014, p. 157) indica que

No seu sentido mais restrito, um perfil de personagem engajado é composto por traços de caráter que se traduzem em adjetivos atributivos [...] O perfil de um personagem dita os pontos de foco que ele percebe, bem como a forma como ele percebe e reage ao que percebe.

Assim é possível analisar as eventuais mudanças de comportamento de Annalise. Ainda no segundo episódio, ao chegar em casa após vencer no tribunal, ela é recebida com um jantar feito por Sam e age de maneiras distintas ao ser acarinhada pelo marido e ao ver o celular dele em sua ausência (Figura 5). Enquanto a personagem está confortável com a situação, esboçando um sorriso, a cena é claramente mais iluminada em comparação ao quadro seguinte, de quando avista o objeto que pode conter alguma prova da relação de Sam com a aluna.

Figura 4 - Annalise após ser abraçada por Sam e quando avista o celular do marido, em seguida.



Fonte: HTGAWM, S01.E02, 2014.

O terceiro episódio, “*Sorria ou vá para a cadeia*”, é uma etapa de transição na narrativa. Com o perfil da personagem construído e apresentado nos dois episódios anteriores, a partir desse momento a trama se encaminha para o que aqui foi definido como o segundo processo, o da desconstrução de Annalise. No capítulo que trata sobre segredos, a advogada permanece inquieta em relação às desconfianças que nutre pelo marido e se aproxima cada vez mais de chegar a uma conclusão a respeito da presença dele no caso da morte de Lila Stangard.

Para isso, ela tem a ajuda do amante, o detetive Nate Haley, e após uma breve investigação, ele opta por dizer que Sam Keating não tinha suspeita de participação no crime. É o momento em que Annalise se mostra aliviada no episódio, já que estava em uma linha crescente de reações agressivas, e decide se inserir no caso da suposta amante de seu marido, assumindo a função de advogar em defesa da principal acusada, a estudante Rebecca Sutter.

O quarto episódio, “*Vamos dar uma espiada*”, é crucial para os fatos subsequentes na narrativa. A temática é a lealdade, que é o fator que norteia todas as relações dos personagens do núcleo principal da série. Na primeira metade do capítulo, Annalise é confrontada pela empresária Marren Trudeau – antiga amiga e cliente da vez - a respeito da confiança que tem ou não nas pessoas. A mulher se mostra intrigada porque nada se sabe sobre Annalise.

Persuasão implica liberdade. Não faz sentido tentar persuadir alguém que não pode escolher, que não pode exercitar um mínimo de livre-arbítrio. A persuasão também implica diferença, pois tampouco há sentido em tentar influenciar alguém que já pensa como você, a não ser talvez como um tipo de suplemento ideológico. A retórica repousa na hierarquia, no reconhecimento de tal diferença. (SILVERSTONE, 2014, p. 64).

Assim, a advogada se esquivava e redireciona o assunto para o caso da cliente. Em uma nova investida de Trudeau, Keating se cala. Ela acabara de ser questionada se confiava no marido.

O clímax relevante para o estudo se inicia nos últimos momentos do episódio, quando Annalise recebe de Wes o celular de Lila Stangard, encontrado outrora e escondido por ele até que conseguisse acesso ao conteúdo do aparelho. Ao ver a tela, de costas para o aluno, a advogada transparece estar aflita, respira e vira em direção ao aluno. Caminhando lentamente com o celular em uma mão e fazendo movimentos circulares com a outra sobre a mesa; falando calmamente para conseguir a confiança e a compreensão de Wes, ela o olha na mesma posição inferior de quando conversaram no banheiro da festa da reitoria. Nesse caso, “a retórica parece, pois, estar para o acto (de comunicar) assim como a persuasão está para o efeito da (comunicação)” (SOUSA, 2001, p. 8).

É um momento no qual é possível identificar uma demonstração do princípio de alteridade, visto que Wes Gibbins tem uma relação mais próxima com a acusada – e que aqui não cabe desenvolver. Tal princípio justifica os gestos e ambienta o nível da significância desse comportamento de Annalise, já que há a construção de significados com base na relação do “eu” com “o outro” e que, portanto, a comunicação tem um papel crucial nessa proposta (CODATO e LOPES, 2005, p. 208).

Então se inicia a primeira cena emblemática da série. Annalise Keating senta frente ao espelho e começa a se desconstruir (Figura 5). Ela tira as joias, a peruca, os cílios e a maquiagem. Como trilha sonora, a canção “*No one’s here to sleep*”¹⁷ diz “o que se passa por trás dessas portas eu manterei o meu e você o seu; todos nós temos nossos segredos” e “aqui está o orgulho antes da queda; os seus olhos mostram tudo”. É o momento em que a personagem se revela ao público em sua essência pela primeira vez, estabelecendo uma aproximação com a mulher que, no espaço íntimo delimitado pelo lar, performa para se desfazer da performance que vive fora de casa. “Conclui-se disso que a performance é um ato de revelação de si a si mesmo, além da revelação de si para o outro. “É um ato essencialmente reflexivo” (SILVERSTONE, 2014, p. 133).

¹⁷ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/naughty-boy/no-ones-here-to-sleep-feat-bastille-traducao.html>. Acesso em 30 set. 2015

Nesta lógica, o efeito de referencialidade do realismo é construído, justamente, a partir de uma série de procedimentos estilísticos que estão ancorados em regras culturais de representação ou, para usarmos outros termos, em torno de um saber narrar específico, dos códigos que estruturam as suas formas narrativas. O efeito de referencialidade, neste sentido, é uma estratégia discursiva articulada nos códigos e pelos códigos utilizados. (CASSADEI, 2012, p. 12).

E “despida de si” é que ela encara o marido para perguntá-lo o porquê de uma foto comprometedor dele estar no celular de uma menina morta. Despida de si, em uma posição inferior, serena, longe daquela Annalise que confronta os próprios clientes ou lida com os alunos de forma hierárquica.

Figura 5 - Annalise se desfaz de uma performance antes de confrontar o marido a respeito da ligação dele com o assassinato de Lila Stangard.



Fonte: HTGAWM S01.E04, 2014.

No quinto episódio, “Nós não somos amigos”, a desconstrução da personagem se solidifica e é evidente a forma como Sam infantiliza Annalise. Devastada com a confissão do marido de que a traía com a referida aluna, a

advogada chega a ser imatura ao perguntar se ele amava a moça, o que logo é justificado, pois Annalise tem medo de ser trocada porque foi isso o que Sam fez com a ex-mulher quando a conheceu. Na cena (Figura 6), o único elemento que protege a figura real de Annalise é um roupão de cetim. Não há performance, não há armadura. Ela é o próprio código e isso a fragiliza. Dessa forma, longe daquela fortaleza que performa nos tribunais, ela não consegue evitar que ele, inclusive, a violente. Essa representação da personagem em um produto televisivo caracteriza a transgressão definida por Martin-Barbero (2003, p. 307) ao discorrer que a televisão sintetiza a cotidianidade para se manter próxima ao espectador:

Proximidade dos personagens e dos acontecimentos: um discurso que *familiariza* tudo, torna “próximo” até o que houver de mais remoto e assim se faz incapaz de enfrentar os preconceitos mais “familiares”. Um discurso que produz seus efeitos a partir da mesma forma com que organiza as imagens: do jeito que permitir maior transparência, ou seja, em termos de simplicidade, clareza e economia narrativa. A marca da hegemonia trabalha aí, nessa forma, na construção de uma interpelação que fala às pessoas a *partir* dos dispositivos que dão *forma* a uma cotidianidade familiar, que não é apenas subproduto da pobreza e das artimanhas da ideologia, mas também *espaço* de algumas formas de relação primordial e de algumas vivências que não são menos fundamentais só por serem ambíguas.

Figura 6 - Annalise discute com Sam e é agredida pelo marido.



Fonte: HTGAWM S01.E05, 2014

E essa é a temática que envolve o episódio: a violência contra a mulher e o que se entende como justiça a respeito. No caso da vez, mais do que em qualquer momento até então, Annalise precisa apelar para a emoção do júri e, portanto, escolhe aqueles mais suscetíveis à manipulação. Afinal, “a retórica, para ser eficaz, tem de se basear em algum grau de identificação entre orador e audiência. Você convence apenas enquanto fala a linguagem dela” (SILVERSTONE, 2014, p. 70).

Ao fazer isso, Annalise reduz o volume de voz e carrega no conteúdo do discurso. Ela não anda pelo espaço e não acaricia os móveis, como de costume. Ela não se mexe. Permanece apenas em frente a eles com as mãos sobre as coxas,

como se estivesse desarmada. Somente após certo tempo que a advogada se aproxima do júri, olhando para cada um, e altera o tom de voz pra conceder a carga dramática que o argumento passa a pedir e a ênfase necessária para a mensagem ser decodificada favoravelmente ao fim que Annalise intenciona, o que Jakobson (2007) definiria como a função poética da mensagem.

Essa função poética, entretanto, não se confina à poesia. Há uma diferença na hierarquia: tal função pode estar subordinada e outras funções ou, ao contrário, aparecer como a função central, organizadora, da mensagem. A concepção da linguagem poética como uma forma de linguagem onde a função poética é predominante ajudar-nos-á a compreender melhor a linguagem prosaica de todos os dias, em que a hierarquia de funções é diferente mas em que tal função poética (ou estética) tem necessariamente um lugar e desempenha um papel tangível tanto do ponto de vista sincrônico como sob o ponto de vista diacrônico. (JAKOBSON, 2007, p. 13-14).

Silverstone (2014), justificaria tal performance considerando três coisas a serem ditas:

A primeira é a percepção de que toda ação é comunicação. A segunda é que performance quase sempre implica idealização. A terceira é que o sucesso de uma performance, na vida diária como nos espaços delimitados do palco e da tela, depende dos julgamentos e da aceitação de um público. (SILVERSTONE, 2014, p. 132).

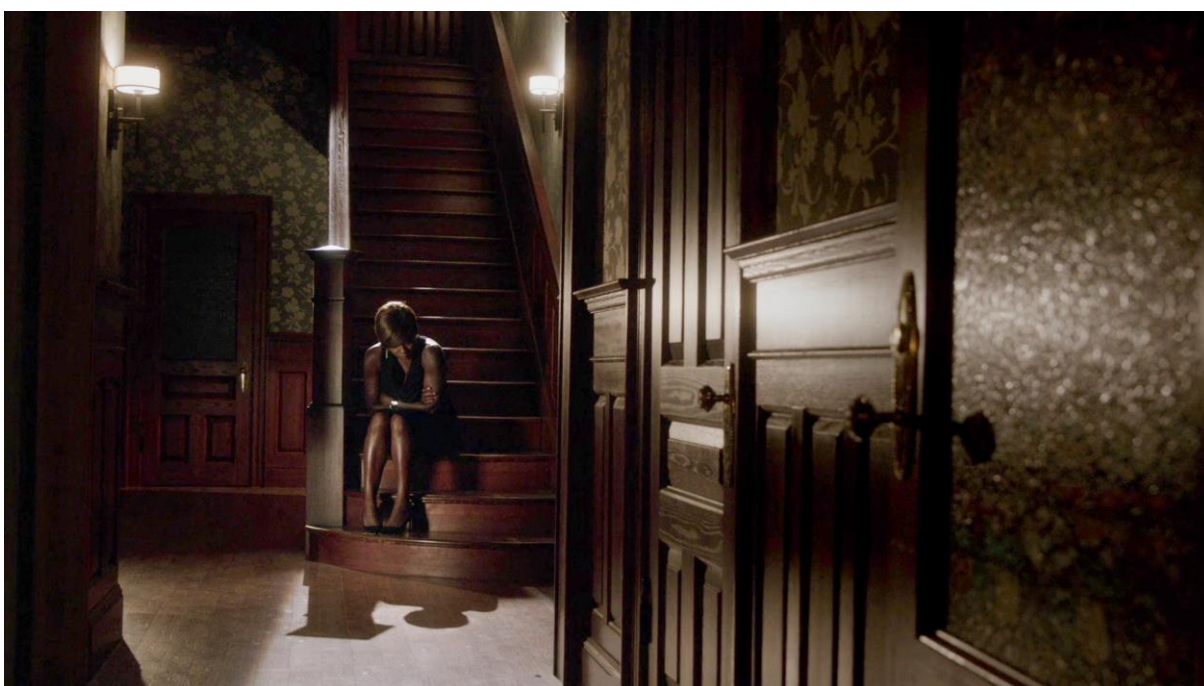
Nisso, o foco é a dinâmica social atentada pela Teoria Hipodérmica da Comunicação. Como dito anteriormente, nela há a identificação de relações interpessoais para processos de decisão em grupos (efeitos limitados), o que engloba efeitos de pressões e comportamento humano. Há a preocupação da personagem em atingir cada membro do júri através de um discurso e os fatores psicológicos necessitam ser considerados para que os efeitos ocorram de fato, o que destrói a linearidade do fenômeno comunicativo das teorias da Informação e Funcionalista. Mas, para que esse processo seja concluído, alguns fatores precisam ser levados em conta, como o exposto por Araújo (2003, p. 127):

Percebeu-se que determinados fatores da organização das mensagens (como a credibilidade do comunicador, a ordem da argumentação, a integralidade das argumentações e a explicitação das conclusões) interferem na eficácia do processo e, portanto, na natureza dos efeitos obtidos.

Ou seja, o comportamento observado em Annalise nessa cena é fundamental para que a persuasão da mensagem garanta a decodificação pretendida no júri. Porém, a destreza apresentada por Annalise na corte continua a se restringir ao trabalho que ela desempenha. Na medida em que descobre novos

fatos relacionados a Sam e o caso da estudante assassinada, Annalise desmorona cada vez mais. Em casa, em mais um questionamento ao marido, ela se encontra na mesma posição de desvantagem observada nos outros momentos do casal. Dessa vez, o espectador tem a perspectiva de Sam Keating ao entrar em casa e se deparar com o ambiente escuro e Annalise sentada sobre o pé da escada (Figura 6). Esse espaço somado à condição da personagem na cena indicam isolamento e a sensação de que ela se vê sozinha e sem saída dessa situação.

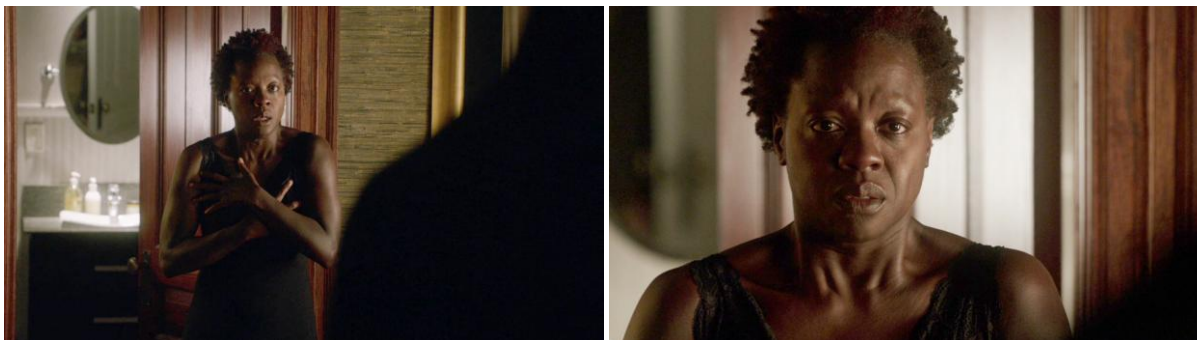
Figura 7 - Annalise antes de fazer mais um questionamento a Sam Keating a respeito do envolvimento dele com o caso de Lila Stangard.



Fonte: HTGAWM S01.E05, 2014.

O episódio é encerrado com Wes Gibbins a surpreendendo dentro de sua própria casa para acusá-la de ter mentido para ele. Mesmo já tendo apresentado certa flexibilidade em relação ao aluno, dessa vez não há uma ação distorcida pela performance que Annalise assume cotidianamente. Sem maquiagem, sem a estirpe da persona profissional, com as mãos sobre os seios e sem reação, pela primeira vez ela está completamente despida de si para o aluno, se vê sem saída e expõe como está tomada pelo medo (Figura 7).

Figura 8 - Annalise é surpreendida por Wes Gibbins ao sair do banheiro.



Fonte: HTGAWM S01.E05, 2014.

Esse universo de medo se mantém no sexto episódio, “Maldito esconde-esconde”. Annalise tem medo de permanecer sozinha em casa com Sam e isso é evidente quando tenta impedir que Wes vá embora, em um prosseguimento da cena que encerrou o episódio anterior. Incontestavelmente, ele é o aluno pelo qual ela demonstra nutrir maior carinho e identificação. Da forma como se iniciou, o episódio continua a apresentar uma Annalise Keating mais passional, sem controle de si mesma e até o caso defendido no episódio ilustra isso. Ele é nostálgico; é uma condenação ao corredor da morte da época em que a advogada ainda era estudante de Direito. Agora, ela tem a oportunidade de apelar para reverter a decisão da corte.

“Esse foi o primeiro caso que abriu meus olhos ao fato de que o sistema judiciário nem sempre recompensa aqueles que falam a verdade, mas sim aqueles que têm poder para criar sua própria verdade”, diz Annalise ao explicar o caso aos estagiários. Mesmo demonstrando uma ligação pessoal com o cliente, um homem negro, pai de família e, teoricamente, injustiçado por um crime que não cometeu, ela se deixa afetar pelo o que acontece na esfera pessoal. E é a partir daí que as duas vertentes aqui identificadas passam a se misturar no processo de desconstrução observado.

Então a Annalise Keating advogada passa a lidar com o marido. Ela emposta a voz com maior intensidade, ainda evita olhá-lo, mas o encara quando preciso. A ideia de que Sam matou a aluna a aflige a ponto de impedi-la de estabelecer estratégias para a defesa de Rebecca Sutter no caso que pode incriminar o marido e, pela primeira vez, Annalise se descontrola no tribunal ao fazer a apelação que poderia inocentar o cliente anteriormente citado. Ao livrar o marido das possíveis provas que o indicassem como o assassino de Lila Stangard, ela assume que precisa dele. Ao passo que repete essa frase, Annalise se transforma

gradualmente. Perde força, se rende aos poucos até dizer que o ama, mas não o olha.

Essa dualidade prossegue no decorrer do sétimo episódio, “Ele mereceu morrer”, no qual há o início do processo contra Rebecca Sutter no tribunal. É importante salientar que foi observado que, neste episódio, não há novidades quanto à linha dramática até aqui estabelecida na personagem. Annalise continua incisiva com Sam, mas aos poucos cede às tentativas de reconciliação dele. Isso ocorre até descobrir que Lila Stangard, cujo crime tem o psicólogo como um dos suspeitos, estava grávida quando foi encontrada morta.

Ainda em desconstrução, Annalise volta a ser fria e grosseira com Sam ao tentar, mais uma vez, arrancar mais confissões do marido, no oitavo episódio, “Ele tem uma esposa”. Nessa cena há a clara mistura das duas vertentes observadas na personagem. Mesmo em casa e de camisola, ela ainda mantém o comportamento e parte da imagem empregada à performance profissional. Não está de peruca, mas permanece maquiada. Apesar dos ombros desnudos, o que revela maior segurança em relação ao início do processo de desconstrução, quando, no quarto episódio, o roupão de cetim resguardava seu corpo quase na totalidade, os braços cruzados a fecham em relação a Sam. Ao contrário do fim do quarto episódio, no qual Annalise se desconstruiu para indagar Sam a respeito da foto dele no celular de Lila Stangard, dessa vez é ela quem está em um plano superior. É uma inversão de posições. Agora é ela quem tem o controle da situação. No topo, iluminada. (Figura 9).

“A composição tem um significado estético, bem como a entonação, que embora supra-segmental, é um significante isolado da linguagem” (BARTHES, 1990, p. 38). A mudança de comportamento, da linha dramática da personagem é esclarecida ainda mais quando Annalise se culpa: *“Isso é o que eu recebo. Isso é o que acontece quando se dorme com o marido de outra. Você se torna chata, estéril e até uma garota morta é mais interessante que você”*, diz.

Figura 9 - Annalise interroga Sam a respeito da gravidez de Lila Stangard.



Fonte: HTGAWM S01.E08, 2014.

Então é chegado o ápice da desconstrução: o momento em que Annalise e Sam Keating têm o embate definitivo, no nono episódio, “Me mate, me mate, me mate”. Ela esbraveja o que controlou durante toda a temporada e o expulsa de casa. Agora ela o olha de igual para igual (Figura 10), sem medo de encará-lo e o provoca incessantemente para que ele repita nela o que fez com Lila – o que, na concepção da personagem, seria um assassinato -, e finalmente, Sam define Annalise em uma frase: *“a garota assustada que finge ser forte, mas é fraca e egoísta”*.

Figura 10 - Annalise provoca Sam Keating após acusá-lo de matar a aluna.



Fonte: HTGAWM S01.E09, 2014.

Diante das circunstâncias, a advogada se reencontra com Nate, o amante, e se mostra mais tranquila. Ao ligar para Sam e ser direcionada ao correio de voz, ela se apresenta tranquila e serena. Não é a vertente profissional, mas está

distante daquela vertente pessoal apaixonada, apresentada no início da série. Em contrapartida, essa Annalise vulnerável e desarmada de uma personagem volta à tona quando é constatado o sumiço de Sam Keating. É uma performance. Annalise, no momento, estava ciente do que de fato acontecera ao marido (o que é mostrado na cena seguinte), mas precisa persuadir os estagiários e os assistentes para que eles acreditem que de nada ela sabe a respeito do desaparecimento do marido.

É um pacto social que ela precisa estabelecer por meio de um código. Pela primeira vez vulnerável em frente a todos, coberta por um roupão de veludo, - tecido pesado e contraposto ao cetim de outrora -; e as mãos sobrepostas significam uma mulher perdida, preocupada e sem norte.

Figura 11 - Annalise aparece para os estagiários e assistentes no dia seguinte ao desaparecimento de Sam Keating.



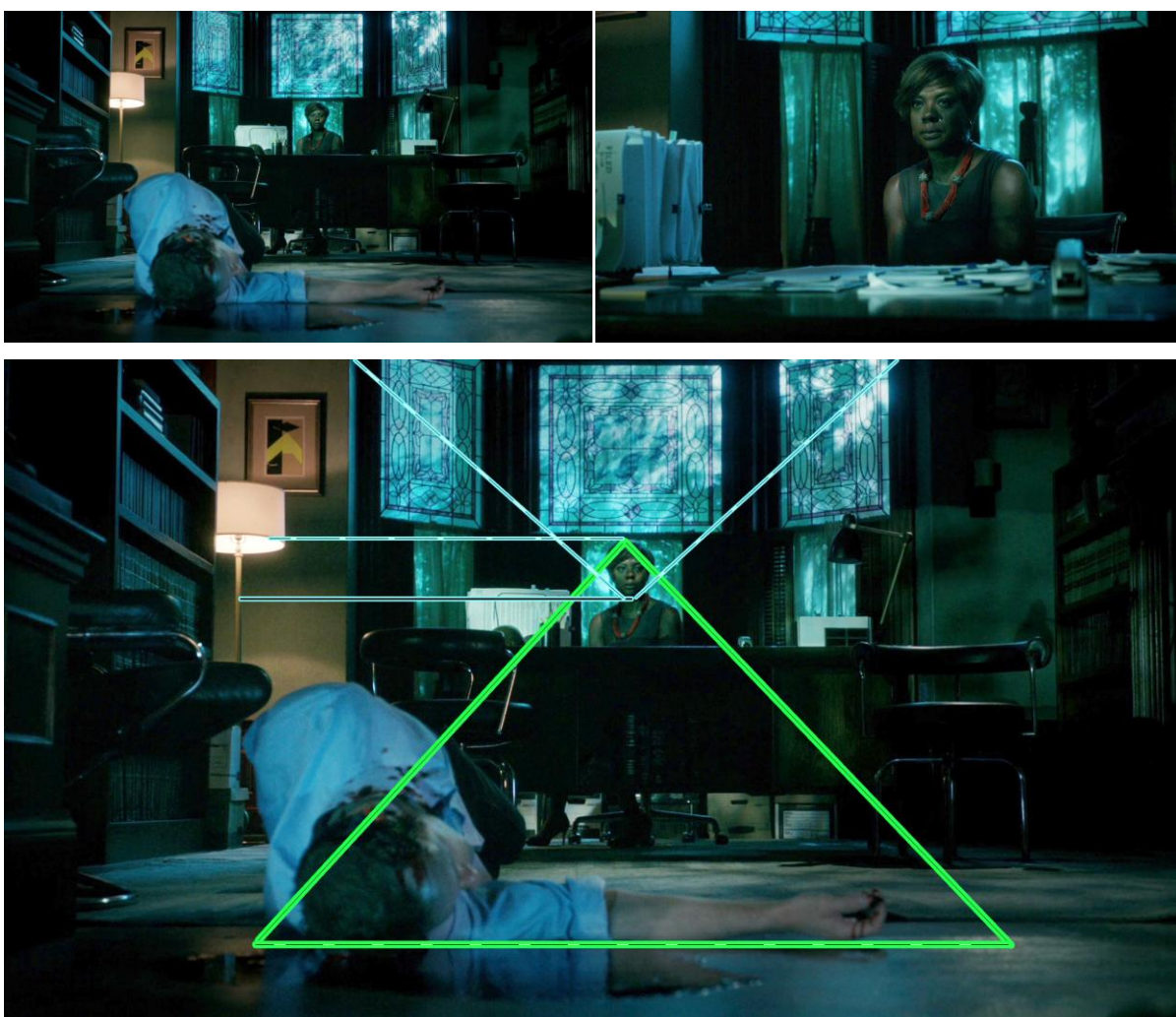
Fonte: HTGAWM, S01E09, 2014.

Dentre os planos de significação, ou isotopias, articulados pela noção de *reconhecimento*, o racionalismo imperante só atribui sentido a um: o negativo. Porque no plano do *conhecer*, re-conhecer é pura operação de redundância, ônus inútil. E se uma tal isotopia é projetada sobre a questão ideológica, então o resultado se torna ainda mais radical: estamos no reino da alienação, onde re-conhecer consiste em des-conhecer. Existe, porém, outro sentido, bem diferente: aquele no qual re-conhecer significa *interpel*ar, uma questão acerca dos sujeitos, de seu modo específico de se constituir. E não só os sujeitos individuais, mas também os coletivos, os sociais, e inclusive os sujeitos políticos. Todos se fazem e refazem na trama simbólica das interpelações, dos reconhecimentos. Todo sujeito está sujeito a outro e é ao mesmo tempo sujeito para alguém. É a dimensão viva da sociabilidade

atravessando e sustentando a dimensão institucional, a do “pacto social”.
(MARTIN-BARBERO, 2003, p.316)

A cena que encerra o episódio (Figura 12) e na qual Annalise é apresentada em frente ao marido morto exige uma análise pontual. O corpo do psicólogo estirado e ensanguentado no chão posiciona Annalise no topo de um triângulo – a figura geométrica mais sólida -, como o ponto de força à linha da luz, enquanto ele se encontra no limbo obscuro. Ela se mantém viva e forte enquanto ele está sob seus pés. Morto.

Figura 12 - Annalise observa o corpo de Sam Keating.



Fonte: HTGAWM S01E09, 2014.

Então se inicia o último e decisivo processo da linha dramática de Annalise Keating na primeira temporada de *How to get away with murder*: a reconstrução. O décimo episódio, “Olá, Raskolnikov”, começa com o depoimento da advogada aos investigadores do desaparecimento de Sam Keating ao mesmo tempo

em que ela se refaz após o ocorrido. À luz do dia, é o processo inverso ao observado no fim do quarto episódio (Figura 13). A maquiagem é mais leve e a peruca, sem franja e com fios mais compridos, expõe a face de uma mulher que não pode mais se esconder atrás de uma armadura performática. É a partir da imagem que denota que Annalise influencia quem quer persuadir. “É a partir do código que o receptor compreende a mensagem” (JAKOBSON, 2007, p. 15).

Figura 13 - Annalise Keating se reconstrói para depor sobre o desaparecimento de Sam. Dessa vez à luz do dia, maquiagem e peruca são trocados no processo de reconstrução da personagem.



Fonte: HTGAWM, S01E10, 2014.

Nosso mundo é um mundo de aparência visível. Vivemos numa cultura apresentacional em que a aparência é a realidade. Indivíduos e grupos apresentam suas faces ao mundo em cenários onde administram sua performance com mais ou menos confiança: palcos em que o que fazemos é para mostrar, para impressionar os outros e definir e manter nosso senso de nós mesmos, um senso de identidade; palcos que, por sua vez, dependem de bastidores onde, fora da visão de nossa ausência, podemos preparar a maquiagem, a transformação. (SILVERSTONE, 2014, p. 132).

Annalise volta a agir racionalmente para ter controle da situação. O único momento em que há um enfraquecimento semelhante ao processo de construção da personagem é quando ela está sozinha com Wes Gibbins. Mais frágil, olhando-o de baixo para cima, com queixo para baixo. E assim ela se aproxima também do restante dos estagiários a fim de conquistar a confiança deles.

Uma pessoa íntegra ganha mais facilmente a confiança do auditório, despertando nele maior predisposição para ser persuadido. Mas trata-se aqui da impressão que o orador dá de si mesmo, mediante seu discurso, e não do seu carácter real ou da opinião que previamente sobre ele têm os ouvintes. (SOUSA, 2001, p. 17).

Todavia, sozinha ela se isola do mundo. O décimo primeiro episódio, “O melhor Natal de to-dos”, evidencia isso. Annalise se consome gradativamente nos últimos dias de dezembro e lembra do marido morto e de Wes pedindo desculpas. Ao ter de lidar com a cunhada, ela veste a armadura novamente. É o momento de volta às aulas, de recomeço, de reconstrução, de retomada de identidade. Assim ela se mantém acima de qualquer suspeita durante todo o episódio, como se a velha e conhecida Annalise Keating tivesse retornado de vez.

Isso poderia ter se mantido se a cunhada não houvesse a denunciado. Ao ser acusada em frente aos policiais, no décimo segundo episódio, “Ela é uma assassina”, Annalise se coloca na defensiva, quieta e aparentemente apavorada. Diante das circunstâncias, ela muda o plano da aula na universidade e, por meio do assunto, tenta passar um recado para os estagiários a respeito da autoincriminação.

Na medida em que a retórica está no cerne da classificação e da comunicação, sendo definida e realizada como é por seus cinco ramos – invenção, arranjo, expressão, memória e transmissão -, ela também pressupõe que, não importa hoje sob que aspecto, há algo a ser comunicado. (SILVERSTONE 2014, p. 65).

A advogada permanece intacta até a acareação em sua casa terminar. Quando se lembra de si limpando o sangue do marido no chão de casa, ela dá sinais de nervosismo, se reestrutura rapidamente, mas, no fim do episódio, pede socorro à mãe.

E a aparição de Ophelia Harkness é crucial para a retomada de Annalise, no décimo terceiro episódio, “A mãe chegou”. A mãe a faz parecer uma criança. É a desmistificação da figura de Annalise, que na verdade se revela uma persona construída por uma mulher de infância pobre, abusada sexualmente, que se relacionou com o próprio terapeuta – um homem casado –, e que mudou de nome para fazer uma carreira, para fazer uma nova vida.

Em todo o episódio a Annalise da vertente profissional inexistente. A presença de Ophelia revela a essência de Anna Mae/ Annalise. Annalise é frustrada por ter crescido com a certeza de que a mãe ignorou o estupro que sofreu de um tio. Um fato inexplicado até o último momento das duas juntas (Figura 14), no qual

Ophelia penteia os cabelos da filha e conta o que realmente aconteceu no passado, deixando a entender o que fez para vingar a filha. É uma cena de conexão maternal. Annalise tem o próprio passado lembrado ao repetir um ato da infância, que era ter os cabelos penteados pela mãe.

Qualquer discurso individual supõe uma troca. Não há emissor sem receptor – exceto, é claro, quando o emissor é um doente mental ou um bêbado. Quanto ao discurso não-exteriorizado, não-pronunciado, a chamada linguagem interior, trata-se apenas de um substituto elíptico e alusivo do discurso explícito e exteriorizado. (JAKOBSON, 2007, p. 14).

Figura 14 - Annalise ouve da mãe a verdade sobre a morte do homem que a violentou na infância.



Fonte: HTGAWM, S01E13, 2014.

Isso atende ao que propõe a hipótese do *Agenda-setting*. Durante toda a série e, principalmente neste capítulo - quando a personagem central alcança o terceiro processo da linha dramática -, há a atuação da televisão como formadora de opinião e alternadora da estrutura cognitiva do espectador.

É o modo de cada indivíduo conhecer o mundo que é modificado a partir da ação dos meios de comunicação de massa – ação esta que passa a ser compreendida como um “agendamento”, isto é, a colocação de temas na sociedade. (ARAÚJO, 2003, p. 127).

E pode-se dizer que é isso o que a série faz durante toda a temporada: utilizar uma representação feminina empoderada pelo roteiro e pela atuação de Viola Davis – uma atriz de respeito e credibilidade - para despertar a atenção a respeito de temas que norteiam a sociedade de massa, como, por exemplo, posicionamento da mulher no mercado de trabalho e na mídia; machismo; violência contra a mulher; e racismo. O mesmo episódio serve de ilustração para a teoria do Interacionismo Simbólico. Ao se assumir, como apontado por Lopes e Oliveira (2005), que o eu é constituído por definições tanto sociais quanto pessoais e que a mente é concebida como a interiorização de processos sociais no indivíduo, o contexto no qual Annalise

Keating cresceu e criou identidade justifica suas disparidades de comportamento e o porquê de criar uma persona para proteger quem ela realmente é.

Assim, os dois últimos episódios, “A noite em que Lila morreu” e “É tudo culpa minha)” exibidos originalmente de forma seguida, funcionaram para explicar os fatos da primeira temporada e aumentar o suspense para a próxima. Analise se reconstruiu totalmente após a visita da mãe. É possível concluir que tudo o que ela faz, tem um propósito, como se fossem criados pontos a serem costurados posteriormente. Nesses dois últimos episódios da primeira temporada, as características observadas na vertente profissional da personagem se sobressaem e fica evidente a ligação pessoal dela com o aluno Wes Gibbins.

E uma cena (Figura 15) se repete de outra forma: Annalise não está mais no lugar vulnerável, da insegurança e do medo de quando suspeitava do marido. Agora ela volta a ser forte o bastante para servir de porto seguro ao aluno, que se encontra no mesmo lugar que ela na referida situação. A luz é mais intensa na parte superior da escada; Annalise repete com Wes a postura observada em Ophelia no fim do décimo quarto episódio. Ela age como mãe.

A respeito da concepção dessa imagem, pode-se identificar os signos destacados por Barthes:

No sistema total da imagem, as funções estruturais são polarizadas: há, por um lado, um espécie de condensação paradigmática ao nível dos conotadores (ou seja, grosso modo, dos símbolos), que são signos fortes, erráticos e, poder-se-ia dizer, “reificados”; e, por outro lado, “moldagem” sintagmática, ao nível da denotação; não se pode esquecer que o sintagma está sempre muito próximo da palavra, e que é o “discurso” icônico que naturaliza seus símbolos. (BARTHES, 1990, p.41).

Figura 15 - Wes Gibbins é confortado por Annalise em cena semelhante à vivida pela personagem central.



Fonte: HTGAWM, S01E14, 2014.

Dessa forma, percebe-se que a aplicação das Teorias da Comunicação da escola norte-americana pode ser feita de maneira cronológica em decorrência do andamento da série *How to get away with murder*. No episódio 1 são apresentadas as Teorias da Informação e Funcionalista; no episódio 5, a Teoria Hipodérmica; e no episódio 13, a hipótese do *Agenda-setting* e a teoria do Interacionismo Simbólico. É importante ressaltar que é possível a identificação dessas teorias em mais episódios. Porém, para esta pesquisa optou-se por analisá-los, em sua totalidade, com base na semiótica a fim de oferecer um entendimento melhor ilustrado de como a produção de sentido pode representar o que é identificado em teorias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o estudo realizado, enfatiza-se que o ensino de Teorias da Comunicação tem como ser dinamizado e melhor compreendido pelos estudantes. Ao se utilizar linguagem mais próxima da que eles têm acesso no ambiente extraclasse, a possibilidade de expandir os horizontes delimitados pelas teorias se mostra importante para que o conhecimento seja decodificado com os efeitos pretendidos pelo professor. Por isso a relevância de realizar leituras de imagens como textos, dado o leque extenso de elementos que elas apresentam enquanto objetos de comunicação e exemplificados por Barthes (1990, p. 39):

A variabilidade das leituras não pode, pois, ameaçar a “língua” da imagem, se admitirmos que essa língua é composta por idioletos, léxicos ou subcódigos: a imagem é inteiramente ultrapassada pelo sistema de sentido, exatamente como o homem articula-se até o fundo de si mesmo em linguagens distintas. A língua de imagem não é apenas o conjunto de palavras emitidas (por exemplo, ao nível do combinador dos signos ou criador da mensagem), é também o conjunto das palavras recebidas: a língua deve incluir as “surpresas” do sentido.

Esse sentido é parte das obras audiovisuais produzidas pelos veículos de massa. Tais meios de comunicação possibilitam interpretações que agregam ao conhecimento, a partir do momento em que ele é introduzido disciplinarmente através de uma metodologia que ofereça a reflexão sobre o que é aplicado. Isso se revela importante na medida em que

Os processos comunicativos no interior da cultura de massa constituem certamente o objeto da Comunicação, mas a característica inalienável, e portanto mais própria a esta disciplina, reside na perspectiva que ela adota, ou seja, na interpretação desses processos tendo como base um quadro teórico dos meios de comunicação. (MARTINO, 2003, p. 31).

E o que seria o professor senão um mediador desses dois mundos para o estudante? O que seria o professor senão a ilustração do agente comunicador que necessita de meios estilísticos e persuasivos específicos para que sua mensagem seja corretamente decodificada por um conjunto de indivíduos? Devido a esses questionamentos e às constatações anteriores, é razoável salientar que é necessário

Atingir uma audiência, mas também se identificar com ela. Mobilizar os lugares-comuns partilhados da cultura do momento, mas transpô-los criativamente: pois lugares-comuns são os lugares da invenção e da inovação, assim como da memória e do memorial. (SILVERSTONE, 2014, p. 76).

Assim o estudo permitiu compreender que a personagem central da série *How to get away with murder*, Annalise Keating, dada a complexidade dramática observada por meio do trabalho desenvolvido pela atriz Viola Davis, pode ser apresentada como uma ilustração de Teorias da Comunicação, contribuindo para o ensino da disciplina nos cursos de bacharelado em Jornalismo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Carlos Alberto. A pesquisa norte-americana. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 119-130.

BARBOSA, Camila Martins. **FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE IMAGENS DO SÉCULO XX**. 2007. 38 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Centro Universitário de Brasília - Uniceub, Brasília, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1628/2/20413170.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2015.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BAUMAN, Zygmunt; MAY, Tim. **Aprendendo a pensar com a Sociologia**. Trad. Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BLUMER, Herbert. A natureza do Interacionismo Simbólico. In: MORTENSEN, C. D.. **Teoria da Comunicação: textos básicos**. São Paulo: Mosaico, 1980. p. 119-137.

BOY, Naughty. **No one's here to sleep**. Intérprete: Bastille. In: BOY, Naughty Hotel Cabana. Londres: Virgin Records, c2013. 1 CD. Faixa 11.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação Câmara de Educação Superior. **Resolução nº 1, de 27 de setembro de 2013**. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de graduação em Jornalismo, bacharelado, e dá outras providências. Brasília, 2013. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=14242-rces001-13&category_slug=setembro-2013-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 30 out. 2015.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

CARVALHO, Renata Innecco Bittencourt de. **Universidade midiaticizada: o uso da televisão e do cinema na Educação Superior**. Brasília: Editora Senac-DF, 2007.

CASSADEI, Eliza Bachega. As diferentes noções de código narrativo na obra de Roland Barthes: as translações de sentido em um conceito. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 8, n. 1, p.66-79, jun. 2012. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe81/2012esse81_ebcassadei.pdf>. Acesso em: 1 out. 2015.

CODATO, Henrique; LOPES, Flor Marlene E.. Semiologia e semiótica como ferramentas metodológicas. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 206-214.

COSTA, Pedro Savir da; BELMINO, Silvia Helena. Séries, Rhimes e Agenda Setting: Representações Raciais na Televisão Americana. In: XXXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. **Anais...** . Manaus: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011. p. 1 - 12. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1689-1.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2015.

DANTAS, Silvia. As séries no contexto das produções teleficcionais nacionais: uma aproximação. In: XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. **Anais...** . Foz do Iguaçu: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014. p. 1 - 15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-1699-1.pdf>>. Acesso em: 17 set. 2015.

FRANÇA, Vera Veiga. O objeto da comunicação/ A comunicação como objeto. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 39-60.

GOMES, Laura Graziela. FANSITES OU O “CONSUMO DA EXPERIÊNCIA” NA MÍDIA CONTEMPORÂNEA. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p.313-344, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v13n28/a13v1328.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2015.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. **O Método Semiótico de Pesquisa Científica**. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=33300&cat=Artigos&vinda=S>>. Acesso em: 22 julho 2015.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. Método semiótico. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 193-205.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

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

LOPES, Conceição; DE OLIVEIRA, Inês Guedes. Acção, emoção e confiança: O Projecto Direitos Humanos em Acção um caminho de aprendizagens e da mudanças a fazer acontecer um novo mundo, praticando valores do Humano. In: SOPCOM, 4., 2005, Aveiro. **Livro de Actas**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. p. 287 - 295. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-oliveira-accao-emocao-confianca.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTINO, Luiz C. Interdisciplinaridade e objeto de estudo da comunicação. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 27-38.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 269-279.

SILVA, Marcelo Vieira Barreto. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade**. Galaxia (São Paulo), n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>. Acesso em: 18 set, 2015.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

SOUSA, Americo de. **A persuasão**. Covilhã: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior, 2001. (Estudos em Comunicação)

SOUZA, Jacqueline de; KANTORSKI, Luciane Prado; LUIS, Margarita Antonia Villar. Análise documental e observação participante na pesquisa em saúde mental. **Revista Baiana de Enfermagem**, Salvador, v. 25, n. 2, p.221-228, maio 2011. Disponível em: https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0C4QFjADahUKEwjQvqq0zfLIAhVFhpAKHTvVAQE&url=http://www.portalseer.ufba.br/index.php/enfermagem/article/download/5252/4469&usg=AFQjCNF81VMM1I-ObFV_CHbcNtC50R2tWg&sig2=Hky6Yti9Y6KWsUVOJvuhQQ. Acesso em: 30 set. 2015.

URBANO, Krystal Cortez Luz; MEIMARIDIS, Melina. **"I AM THE ONE WHO KNOCKS"**: construção de personagens e complexidade narrativa em Breaking Bad. 2014. 16 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014. Disponível em: [http://www.geminis.ufscar.br/download/jornada_internacional_geminis:_entretenimento_transmídia_\(jig_2014\)/serialidade_e_narrativa_transmídia/_I am the one who knocks__ construção de personagens e a complexidade narrativa em Breaking Bad.pdf](http://www.geminis.ufscar.br/download/jornada_internacional_geminis:_entretenimento_transmídia_(jig_2014)/serialidade_e_narrativa_transmídia/_I am the one who knocks__ construção de personagens e a complexidade narrativa em Breaking Bad.pdf). Acesso em: 20 jun. 2015.

VALVERDE, Joelma Rivera Lima. Diga-me Quem Sou e Mostro-lhe Quem És: O Fã de Série como Agente Disseminador das Séries Americanas na Cibercultura. In: XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011, Recife. **Anais...** . Recife: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011. p. 1 - 14. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1518-1.pdf>. Acesso em: 15 set. 2015.