



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

NARRATIVAS SERIADAS COMPLEXAS: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
NA SÉRIE *BONECA RUSSA*

NAYARA KLÉCIA OLIVEIRA LEITE

JOÃO PESSOA - PB

2022

NAYARA KLÉCIA OLIVEIRA LEITE

**NARRATIVAS SERIADAS COMPLEXAS: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
NA SÉRIE *BONECA RUSSA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal da Paraíba como
requisito à obtenção do título de Mestra em
Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e
Culturas Midiáticas

Linha de Pesquisa: Culturas Midiáticas
Audiovisuais

JOÃO PESSOA - PB

2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L533n Leite, Nayara Klécia Oliveira.

Narrativas seriadas complexas : a construção da
personagem na série Boneca russa / Nayara Klécia
Oliveira Leite. - João Pessoa, 2022.
93 f.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.
Coorientação: Allana Dilene de Araújo de Miranda.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Ficção - Personagem. 2. Narrativas complexas. 3.
Tempo narrativo. 4. Focalização. 5. Boneca russa. I.
Magalhães, Luiz Antonio Mousinho. II. Miranda, Allana
Dilene de Araújo de. III. Título.

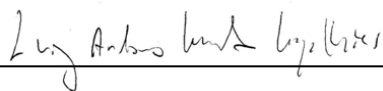
UFPB/BC

CDU 82-3 (043)

TERMO DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada **Narrativas seriadas complexas: a construção da personagem na série *Boneca Russa***, Área de Concentração: Comunicação e Culturas Midiáticas, Linha de Pesquisa: Culturas Midiáticas Audiovisuais, defendida pela aluna **Nayara Klécia Oliveira Leite**, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal da Paraíba, para obtenção do título de Mestra em Comunicação, no dia 04 de março de 2022, pela seguinte banca examinadora:

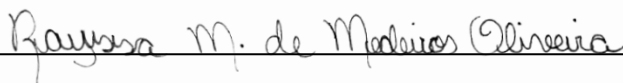
Banca examinadora



Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (Orientador)



Dra. Allana Dilene de Araújo de Miranda (Coorientadora)



Dra. Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira (Examinadora)



Dr. Thiago Pereira Falcão (Examinador)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA ALUNA NAYARA KLÉCIA OLIVEIRA LEITE

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e dois, às nove horas, realizou-se através de videoconferência (https://meet.google.com/ufv-aqhf-ezt?authuser=1&hl=pt_BR), a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: “NARRATIVAS SERIADAS COMPLEXAS: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NA SÉRIE BONECA RUSSA”, apresentada pela aluna Nayara Klecia Oliveira Leite, Bacharel em Comunicação Social - Habilitação em Relações Públicas, pela Universidade Federal da Paraíba, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (PPGC/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fez parte a Dra Allana Dilene de Araújo de Miranda (coorientadora, UFPB), Dra. Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira (Externa ao Programa) e o Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão (PPGC/UFPB). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente, Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra à mestranda para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Luiz Antonio Mousinho Magalhães (Secretário ad hoc) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 28 de fevereiro de 2022.

Rayssa M. de Medeiros Oliveira
Dra. Rayssa Mykelly De Medeiros Oliveira

Thiago Pereira Falcão
Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão

Allana Dilene de Araújo de Miranda
Prof. Dra. Allana Dilene de Araújo de Miranda

Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Presidente da Banca

À minha família, por quem vivo e a quem tudo
devo.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Fatinha, por ter me mostrado a importância do conhecimento como único caminho possível para nós, minha irmã e eu, desde cedo.

À minha irmã, Fabrícia, pelo incentivo constante e por ser o exemplo de inteligência no qual sempre me inspirei.

À minha filha, Maísa, pelo companheirismo e partilha diários.

Ao meu pai, Valter, por trazer leveza e alegria aos meus dias.

Às amigas, pela ajuda e conversas durante o processo.

Aos orientadores, Mousinho e Allana, pelos ensinamentos e paciência.

Ao PPGC, pela oportunidade.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a construção da personagem Nadia Vulvokov, protagonista da série *Boneca russa*, da Netflix. A narratologia serviu de base analítica para a compreensão não apenas da categoria personagem, como também tempo narrativo e focalização, devido à relevância no contexto narrativo da série, bem como da relação que tais categorias estabelecem entre si no decorrer da mesma. Analisa-se ainda a forma não convencional com a qual os elementos tempo e focalização são construídos na série a partir do conceito de narrativas complexas, que possibilitou observar aspectos complexificadores que se entrelaçam e contribuem para a construção da personagem na manipulação do tempo em *loop*, assim como na mudança de foco narrativo a partir da chegada de um novo personagem que passa a coprotagonizar a série. No campo da personagem, busca-se compreender de que forma a narrativa ficcional seriada tem construído olhares sobre o feminino e representado cada vez mais “mulheres difíceis”, ou complexas, capazes de romper com padrões de construção estereotipados, apresentando características mais próximas do anti-herói por suas imperfeições e ambiguidades do que da irretocabilidade das heroínas de outrora. Os diálogos e intertextualidades que a série desenvolve, principalmente a partir das bonecas russas ou *matrioskas* e dos espelhos, possibilitaram o aprofundamento da análise de Nadia e revelaram subjetividades essenciais para a compreensão da jornada da personagem. A série *Boneca russa* apresenta, portanto, uma narrativa complexa, tanto no que refere à manipulação do tempo narrativo quanto da focalização, mas, especialmente, pela construção de personagens que se diferenciam dos padrões convencionais de representação, sobretudo femininas, apontando para uma tendência pós-moderna dessas produções no contexto da narrativa ficcional seriada.

Palavras-chaves: Personagem. Narrativas complexas. Tempo narrativo. Focalização. *Boneca russa*.

ABSTRACT

This research aims to analyze the construction of the character Nadia Vulvokov, protagonist of the Netflix series *Russian Doll*. Narratology served as an analytical basis for understanding not only the character category, but also narrative time and focus, due to the relevance in the narrative context of the series, as well as the relationship that these categories establish with each other throughout the series. It also analyzes the unconventional way in which the categories time and focus are constructed in the series from the concept of complex narratives, which made it possible to observe complexifying aspects that intertwine and contribute to the construction of the character in the manipulation of time in a loop, as well as as in the change of narrative focus from the arrival of a new character who starts to co-star in the series. In the field of character, we seek to understand how the fictional serial narrative has built views on the feminine and increasingly represented “difficult women”, or complex women, capable of breaking with stereotyped construction patterns, presenting characteristics closer to the antithesis. -heroism for its imperfections and ambiguities than for the impeccability of the heroines of yore. The dialogues and intertextualities that the series develops, mainly from the Russian or matrioska dolls and mirrors, made it possible to deepen Nadia's analysis and revealed essential subjectivities for the understanding of the character's journey. The Russian Boneca series presents, therefore, a complex narrative, both in terms of the manipulation of narrative time and the focus, but, especially, by the construction of characters that differ from conventional patterns of representations, especially female, pointing to a post-modern trend. -modernity of these productions in the context of serial fictional narrative.

Keywords: Character. Complex narratives. Narrative time. Focusing. Russian doll.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Material de divulgação da série <i>Boneca russa</i> que remete às <i>matrioskas</i>	41
Figura 2 – Nadia <i>ad infinitum</i>	42
Figura 3 – Nadia de frente ao espelho	44
Figura 4 – Um novo personagem	45
Figura 5 – Alan de frente ao espelho.....	45
Figura 6 – Nadia no banheiro do apartamento de Maxine: cores e iluminação que refletem a personalidade de Nadia.....	48
Figura 7 – O apartamento de Nadia.....	49
Figura 8 – O apartamento de Alan	50
Figura 9 – Alan e o anel símbolo do seu fracasso amoroso	51
Figura 10 – Nadia explica a Alan o significado de seu colar	52
Figura 11 – Nadia tenta concluir o jogo que ela mesma programou, mas não consegue.....	55
Figura 12 – Multiplicando linhas e dividindo telas	58
Figura 13 – Nadia cruza com outras versões de si mesma	60
Figura 14 – Nadia e Alan finalmente libertos	60
Figura 15 – Um olhar sobre Nadia	65
Figura 16 – Nadia questiona Maxine sobre o que teria no baseado que ambas fumaram.....	66
Figura 17 – As diferenças visíveis entre Nadia e Alan.....	68
Figura 18 – Nadia encontra Aveia.....	75
Figura 19 – Lizzy, Maxine e Alan acompanham Nadia em sua busca por descobrir como acabar com o <i>loop</i>	77
Figura 20 – Nadia quando criança e sua mãe, Lenora.....	79
Figura 21 – Nadia regurgita um pedaço de espelho	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 FICÇÃO SERIADA NO CONTEXTO TELEVISIVO.....	13
1.1 Ficção e sociedade — compreendendo esse vínculo.....	16
1.2 Narrativas complexas — percurso conceitual	21
1.2.1. Complexificando séries de TV	24
1.3 Categorias narratológicas e função estruturante	27
1.3.1 A pluralidade do tempo	29
1.3.2 Focalização — conceito e desafios.....	30
1.3.3 A personagem — revisando os conceitos de Brait, Forster e Candido	33
2. BONECA RUSSA — ANALISANDO A SÉRIE E SUAS COMPLEXIDADES	37
2.1 <i>Matrioskas</i> , espelhos e o efeito <i>ad infinitum</i>	39
2.2 Mudança de focalizador e <i>plot twist</i> — a chegada de Alan.....	43
2.3 Nadia, Alan e seus universos particulares	47
2.4 A concepção temporal em <i>loop</i>	53
2.4.1 A analepse e a importância de lembrar.....	56
2.4.2 Multiplicação de linhas temporais — perder, salvar e se libertar	58
3. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM — OS FIOS QUE LEVAM A NADIA VULVOKOV	61
3.1 Personagens complexas e representação feminina	62
3.1.1 Caracterização da protagonista de <i>Boneca russa</i>	64
3.1.2 A “mulher difícil” em Nadia Vulvokov	69
3.2 Os vínculos afetivos de Nadia e a ideia de liberdade	73
3.3 Refletir para reconhecer — Nadia e os espelhos.....	78
CONCLUSÃO.....	83
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

O surgimento de novas tecnologias de comunicação, principalmente a partir da ascensão da internet, tem oportunizado, ao longo das duas últimas décadas, o aparecimento de narrativas que vêm inovando na forma de contar histórias por meio da utilização de estratégias de sofisticação e da presença de estruturas cada vez mais imbricadas. Tais mudanças apontam para um olhar mais atento das emissoras televisivas no que se refere às novas oportunidades mercadológicas e marcam uma transformação importante na maneira como o receptor tem se relacionado com as produções televisivas.

A popularização das séries de TV e a diversidade de canais de distribuição desses produtos midiáticos facilitaram o desenvolvimento de “narrativas complexas”. Estas, segundo Jason Mittell (2012), apresentam como transformação basilar a hibridação de formatos televisivos convencionais, como o serial e o episódico, visto em séries de grande destaque, a exemplo de *Lost* (2004-2010) e *Breaking Bad* (2008-2013), favorecendo histórias com continuidade e arcos longos. Mittell (2012) destaca ainda que essas séries de TV têm se complexificado também pelo uso de técnicas narrativas não convencionais dentro da TV, como a presença de linhas de ações múltiplas e alterações cronológicas que exigem cada vez mais habilidade de compreensão do público, convidando-o a refletir sobre a narrativa, indo além da simples apreciação a fim de solucionar histórias.

Tais transformações trouxeram à tona às narrativas seriadas televisivas protagonistas, que já não se enquadram no perfil dos heróis simpáticos de antigamente, apresentando personagens cercadas de ambiguidades morais e que escapam de construções maniqueístas mais evidentes. Nesse cenário, intensificou-se a presença de personagens centrais femininas menos estereotipadas, construídas a partir do viés mais próximo das anti-heroínas do que das heroínas convencionais de outrora. As personagens femininas que antes se destacavam por seus papéis de mães, esposas e donas de casa dão espaço a estas “mulheres difíceis”, termo usado por Castellano e Meimaridis (2018) para descrever personagens que rompem com padrões estereotipados de representações femininas na narrativa audiovisual.

É nesse contexto de transformações, tanto estruturais quanto conteudísticas, que se insere a série *Boneca russa* (Natasha Lyonne, Amy Poehler, Leslye Headland, 2019), da Netflix, objeto de estudo desta pesquisa. A série pode ser percebida enquanto narrativa complexa, não apenas pela mescla de formatos, como destacado por Mittell (2012), mas também pela presença de elementos narrativos que fogem de construções convencionais, como percebido pelo uso da alternância de focalização, das distorções temporais e,

principalmente, da construção das personagens, corroborando para as discussões sobre tais complexificações narrativas nas séries contemporâneas.

Para o desenvolvimento desta análise, no primeiro capítulo, recorreremos a conceitos basilares no campo dos estudos de televisão e ficção seriada, revisitando os formatos originários que influenciam essas produções até os dias atuais. Assim, serão utilizados os estudos, principalmente, de Ana Maria Balogh (2002), François Jost (2010), Milly Buonanno (2019), Arlindo Machado (2000) e Henry Jenkins (2009).

Pisar no campo dos estudos da ficção televisiva na contemporaneidade requer, a qualquer análise que se pretenda desenvolver, compreender a relação que se estabelece entre os textos ficcionais e os contextos histórico, político e social que o cercam e o compõem para então perceber de que forma tais aspectos reverberam no texto narrativo. Para elucidar essa relação, buscamos, a partir do campo dos estudos sobre ficção e sociedade, com as colaborações de Antonio Candido (2006), Jacques Aumont (1995), Robert Stam (2008), Cristina Costa (2002) e Luiz Antonio Mousinho (2012), analisar a importância dessa relação para a compreensão do texto ficcional.

Na sequência, entraremos no campo das narrativas complexas, partindo das pesquisas de Jason Mittell (2012; 2015), Fabiana Piccinin (2016), Maria Cristina Palma Mungiolli e Christian Pelegrini (2013) e Letícia Capanema (2016). Tais considerações permitem compreender as origens desse conceito, perpassando os campos da literatura e do cinema até chegar à televisão e às suas peculiaridades.

Os estudos narratológicos nos guiarão na sequência desta pesquisa devido à importância das categorias narrativas aqui elencadas (focalização, tempo e, especialmente, personagem) devido à forma complexa em que são construídas na série aqui analisada. Partiremos da compreensão da origem conceitual das categorias tempo e focalização no campo da narratologia literária com os estudos de Gérard Genette (1995), Carlos Reis (2018), Benedito Nunes (1995) e, posterior à análise de tais estruturas no campo audiovisual, a partir de autores como Gaudreault e Jost (2009), David Bordwell (1985), Tzvetan Todorov (2013) e João Batista de Brito (2007). Apesar de não constituírem nosso foco principal, entendemos que tais categorias são essenciais para a construção da personagem, esta sim objeto central de nossa análise.

Os estudos de Antonio Candido (2014), E.M. Forster (1998) e Beth Brait (2010) nos servirão de norte para adentrarmos no campo dos estudos da personagem. A vastidão de estudos desenvolvidos com a finalidade de compreender esse elemento e as transformações que as concepções sobre a personagem sofreram ao longo do tempo acompanharam também

mudanças nas estruturas políticas e sociais. Na indissociabilidade entre ficção e sociedade, encontramos as bases para a compreensão e a análise das personagens na contemporaneidade.

No segundo capítulo, nos concentramos primeiramente na apresentação da série *Boneca russa* a partir do seu enredo, enveredando em seus símbolos e na relação intertextual que apresenta com elementos externos a ela, a exemplo das *matrioskas* e dos espelhos, e a ideia de repetição *ad infinitum* que apresentam. A análise seguirá pelas categorias narratológicas focalização e tempo, agora vistas a partir do universo da série, ressaltando a forma complexa como as mesmas são construídas, se inter-relacionando continuamente e contribuindo com a construção das personagens na obra em estudo.

Por fim, chegaremos ao cerne desta pesquisa, que é analisar a construção da personagem protagonista da série *Boneca russa*, Nadia Vulvokov. Para tanto, partiremos do universo das personagens complexas, bem como da representação feminina, sendo impossível fazê-lo sem considerar os movimentos feministas que reivindicavam uma mudança na forma de representar as mulheres. Entendendo que esse modo de representação é produtor de efeitos nas experiências das mesmas, alicerçamos tais análises nos estudos de gênero (especialmente nos pós-estruturalistas) de Judith Butler (2016), Tereza de Lauretis (1987) e Tânia Navarro-Swain (2006), e a partir da compreensão da análise de Nadia à luz do conceito de “mulheres difíceis”, de Castellano e Meimaridis (2018) e Hohenstein e Thalmann (2019). Na sequência, detalharemos a caracterização de Nadia, visto o impacto visual que a presença da protagonista causa no espectador a partir, principalmente, do contraponto com a caracterização do personagem coprotagonista Alan, estratégia esta que, segundo Renata Pallottini (2015), é utilizada com fins de realçar as características das personagens por meio do contraste.

Mergulhamos nos aspectos íntimos da personagem Nadia Vulvokov a partir da análise de seus relacionamentos afetivos, sua liberdade e solidão. O conceito de *sofrimento de indeterminação*, de Axel Honneth (2007), bem como a forma como o autor discorre sobre a ideia de liberdade no mundo contemporâneo e o consequente individualismo cada vez mais presente na sociedade, nos ajudarão a analisar Nadia em suas relações com os outros e consigo mesma.

Visto a presença constante dos espelhos na narrativa de *Boneca russa*, se fez imprescindível adentrarmos nos usos e interpretações já desenvolvidas sobre esses objetos desde os contos infantis, como em *Alice através do espelho* (1871), de Lewis Carroll e *Branca de neve* (1812), dos Irmãos Grimm — mais especificamente, a rainha má e seu espelho sempre pronto a dizer a verdade —, perpassando contos e romances como *O espelho* (2001),

de Guimarães Rosa, e *O nome da rosa* (2003), de Umberto Eco. Nesse diálogo entre textos literários e audiovisuais, encontramos um horizonte de possibilidades interpretativas para a série em seu aspecto mais amplo, como também, e principalmente, para analisar a personagem Nadia em suas relações mais íntimas.

Em *Boneca russa*, o espectador aprende a olhar além das aparências e mergulha nesse ciclo aparentemente interminável de mortes que, primeiramente, diverte, mas, assim como acontece com a personagem, vai gradativamente se relevando angustiante e aprisionador. É na busca pela libertação desse *loop* trágico, já que vemos tantas vezes a morte em destaque, que se esconde a lição libertadora e transformacional da série em meio a uma narrativa que combina estruturas imbricadas e complexas, intertextualidades e uma protagonista feminina que foge aos moldes convencionais de construção de personagens.

Dessa forma, considerando a importância do audiovisual como meio capaz de representar e ressignificar temas a partir de suas narrativas, faz-se importante observar as produções seriadas contemporâneas para além de seu papel de entretenimento. Compreender os contextos históricos e sociais envolvidos no processo de construção desses produtos audiovisuais é fundamental para que se compreenda seu alcance e sua influência no cenário contemporâneo. Este estudo pretende, assim, contribuir para demais pesquisas no campo da ficção seriada televisiva a partir da análise de estruturas narrativas complexas, em especial as personagens femininas e suas representações em produções contemporâneas.

1 FICÇÃO SERIADA NO CONTEXTO TELEVISIVO

A herança que as ficções televisivas carregam de outros campos literários ou midiáticos, como o rádio, a literatura, os folhetins ou o cinema, é um fator relevante quando se trata da linguagem da televisão. Ana Maria Balogh (2002) ressalta que essa mescla que constitui a linguagem da televisão se soma também a outros fatores, como as inovações tecnológicas e outras linguagens, como a publicitária, e vai contribuindo para o aumento do alcance da televisão, que se destaca no cenário artístico e comunicacional, pois, segundo a autora, “nenhum outro veículo tem presença e permanência tão forte quanto a TV” (BALOGH, 2002, p. 25), considerando a disponibilidade dessa mídia, acessível ao espectador a qualquer tempo.

O campo da ficção seriada televisiva, apesar de sempre figurar com destaque nos estudos da área, tem ganhado cada vez mais relevância a partir de suas produções. Alguns estudiosos, como Mittell (2012), Buonanno (2019) e Jost (2012), apontam a serialização como um dos principais recursos da ficção televisiva por apresentar a possibilidade de desenvolvimento de narrativas mais densas, como na literatura, com enredos que podem se desenvolver ao longo de episódios e temporadas, configurando assim, segundo Letícia Capanema (2016), a flexibilidade desse formato.

Mesmo com a chegada das novas mídias, como a internet, os dispositivos móveis e os serviços de *streaming*, que têm ocupado cada vez mais espaços no dia a dia das pessoas, a consolidação da televisão no século XX ainda é predominante no século XXI. É importante reconhecer essas novas plataformas comunicacionais e as mudanças ocasionadas por elas nos sistemas de produção, distribuição e recepção dos produtos midiáticos para então pensar a televisão no contexto atual (CAPANEMA, 2017).

A convergência entre essas inovações tecnológicas e a mobilidade fez com que as barreiras que separavam a televisão de computadores e telefones fossem quebradas, fazendo com que muito se pensasse sobre o futuro da televisão. Para François Jost (2010), a multiplicidade de telas reforçou a fragmentação do público, representando uma ameaça à televisão, pois esta passa a não ser mais o único meio a transmitir imagens a distância. No entanto, tal fato fez com que houvesse a “extensão de seu poder” a partir do momento em que a televisão passa a acompanhar o espectador aonde ele for, reforçando a presença desse meio no cotidiano das pessoas (JOST, 2010, p. 56).

Esses avanços no campo das tecnologias digitais trouxeram à sociedade novas formas de comunicação, bem como de disseminação de conteúdos a partir de múltiplas plataformas

ultrapassando o campo puramente tecnológico e chegando aos processos culturais. A *cultura da convergência*, termo criado por Henry Jenkins (2009) e amplamente difundido no campo dos estudos dos meios de comunicação, traduz de forma eficaz o fenômeno da convergência das mídias, ressaltando os aspectos concernentes ao consumo coletivo desses produtos, criando uma cultura participativa e diminuindo os espaços entre produtores de conteúdo e consumidores a partir da participação cada vez mais ativa desse espectador.

François Jost (2012), ao investigar o sucesso das séries americanas e buscar compreender a relação dessas ficções com o telespectador, destaca que a perfeição das técnicas de produção dessas séries não garante seu sucesso. Para Jost (2012, p. 25), o sucesso de uma série estaria mais relacionado ao “ganho simbólico que ela proporciona ao espectador” e menos relacionado aos procedimentos, sejam de cunho visual ou narrativo, utilizados para sua construção.

Essa ligação entre telespectador e séries estaria calcada, antes de tudo, no prazer pela repetição, encontrado ainda na infância, em que histórias infantis eram repetidamente contadas, como destaca Jost (2012) ao citar os estudos de Eco (1985).

Se se deseja compreender a importância das séries nas práticas culturais, essa compreensão vem menos da lição de anatomia que nelas se encontra, e mais do exame das relações que elas estabelecem com seus espectadores. Uma coisa é compreender a arquitetura de uma casa, outra é lá se sentir bem. (JOST, 2012, p. 25).

Outro aspecto importante apontado por Jost (2012) como forma de justificar esse sucesso estaria na ligação do espectador com os heróis. Para o autor, no processo de evolução das formas narrativas, as formas de construção dos heróis passaram por renovações em que os heróis mitológicos ou superiores aos humanos dariam lugar a heróis mais realistas, ou seja, produções que apresentam personagens que são iguais aos seres humanos, com destaque para suas vidas profissionais e privadas em ambientes também mais realistas. A introdução da voz *over* nas séries facilitou o mergulho do telespectador em direção à intimidade dos personagens, em um movimento de “desvelamento da interioridade humana” (JOST, 2012, p. 55).

Esse sucesso das séries televisivas não veio somente acompanhado do fascínio dos pesquisadores por essas narrativas e pelas mudanças estruturais e conteudísticas que elas vêm apresentando com o passar do tempo. Tais mudanças também foram investigadas e problematizadas por autores como Milly Buonanno (2019), que destacou a relação das novas práticas de consumo dessas séries de TV — principalmente das TVs por demanda e os

serviços de *streaming*, como a Netflix —, e sua forma de quebra da temporalidade característica da serialidade televisiva tradicional a partir do que se chamou, no campo de estudos da televisão, de *binge watching*, que nada mais são que maratonas de séries e disponibilização de temporadas inteiras que podem ser assistidas em um mesmo dia. A esse respeito, a autora conclui que:

Até então, e mesmo agora, a maneira de conceber e experimentar os seriados de TV como histórias parceladas está testemunhando um deslocamento (embora não um desaparecimento) promovidos pelas estratégias concorrentes das plataformas de *streaming* de liberar narrativas serializadas como obras concluídas a serem apreendidas de uma só vez. Os dois padrões experimentais não são necessariamente exclusivos, nem sugiro que estejam posicionados hierarquicamente em qualquer escala de valor, mas deve ficar claro que o primeiro aprimora, enquanto o segundo interrompe a serialidade. (BUONANNO, 2019, p. 52).

Aqui vale uma ressalva em relação à problemática levantada por Buonanno (2019). No que se refere à liberação de episódios de uma só vez, algumas plataformas, a exemplo da Disney e da Netflix, têm adotado uma nova estratégia de liberação, em que os episódios são disponibilizados semanalmente, o que força uma revisão quanto aos formatos de maratona tão característicos desse tipo de oferta. Vemos, portanto, um resgate das origens, que preza pela experiência de acompanhar as histórias das séries de forma parcelada.

Problemáticas ou não, a verdade é que as estratégias de oferta das séries têm alcançado o objetivo dos produtores em relação à fidelização do espectador. Seja liberando episódios de uma série de sucesso semanalmente, seja disponibilizando temporadas inteiras, favorecendo assim as maratonas. A paixão pelas séries têm como importante e destacado aspecto, dentro desse cenário de análises, o papel do espectador e seu poder de escolha a partir do crescimento das plataformas de oferta de conteúdo *on-line* e, conseqüentemente, as múltiplas formas de consumir esses conteúdos por meio da ampliação do número de serviços digitais e dispositivos móveis, como destaca Buonanno (2019).

Esse cenário de maleabilidade temporal que as novas tecnologias de distribuição, e mesmo de gravação de conteúdo, ao tempo em que agradam e facilitam a vida do espectador — por permitir que este assista aos episódios de seus programas favoritos quando e onde quiser —, também forçou novas estratégias de produção de ficções televisivas, que passaram a mesclar estratégias das *soap operas*, dramas seriados diurnos, considerada a mais popular das serializações televisivas, como lembra Buonanno (2019), com complexificações capazes de atrair o público mais sofisticado da TV a cabo, como destacam Mungiolli e Pelegrini

(2013).

1.1 Ficção e sociedade — compreendendo esse vínculo

Em busca de entender a relação que se estabelece entre a ficção e os fatores sociais, alguns teóricos, a exemplo de Antonio Candido (2000), Jacques Aumont (1995), Robert Stam (2008) e Cristina Costa (2002), analisaram tais aspectos, que apontam para esta relação como chave para a compreensão do texto ficcional em suas diversas formas.

Em seu livro *Literatura e sociedade*, especificamente no capítulo intitulado *Crítica e sociologia*, Antonio Candido (2006) destaca as mudanças sofridas quanto ao pensamento dos estudiosos no se refere à relação entre aspectos sociais e obra literária que, no século XIX, segundo o autor, chegou a ser vista como a peça principal para a compreensão do texto, mas, já no século XX, tal ideia foi posta como uma falha de visão.

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. (CANDIDO, 2006, p. 13).

Na contramão dos estruturalistas que ignoravam o contexto social no desenvolvimento de suas análises sobre as obras literárias, Antonio Candido (2006) propõe fundir texto e contexto como forma de quebrar o radicalismo dos estruturalistas e demais estudiosos que, muitas vezes, julgam poder analisar a obra apenas a partir de suas disciplinas, comprometendo assim uma análise focada na totalidade da mesma. Candido (2006) formula então uma crítica sociológica considerando o valor estético do texto. Ou seja, ele considera, na estrutura, a dialética entre a maneira interna e externa de forma que ambas integralizem a obra.

Fica clara, na posição de Candido (2006), uma proposta de articulação das posições referidas, de forma a demonstrar que, na análise literária, há um empobrecimento quando se opta por seguir o campo de uma determinada disciplina, como a sociologia ou a história, como única visão possível de compreensão de uma obra. Assim, o autor não vê como suficiente uma crítica embasada apenas em aspectos estruturais e funcionais em detrimento da função externa ou histórica indispensável para a compreensão do todo de uma obra.

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (CANDIDO, 2006, p. 16).

As tantas questões surgidas em torno das representações da realidade, ou de como os fatores externo à obra influem no processo de análise da mesma, podem não se constituir em tarefa fácil de compreender, mas, em sua análise, em meio a exemplos a respeito de obras clássicas, como o romance *Senhora* (1875), de José de Alencar, e as tantas questões sociais que a cercam, Candido (2006, p. 21) consegue resumir sua compreensão ao destacar que não “basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la”, destacando que tal atitude pode se configurar como demasiadamente simplista. O autor ressalta, no entanto, que “se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais [...] no seu papel de formadores da estrutura, veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária.”(CANDIDO, 2006, p. 21).

Para compreender o lugar de importância que os aspectos sociais apresentam em uma análise literária, Candido (2006) defende, portanto um equilíbrio, por assim dizer, entre destacar o valor que o meio apresenta na construção de uma obra e o fato de que é necessária uma observação interna aprofundada na composição estrutural da mesma para que se chegue a uma análise mais justa e coesa da obra.

Cristina Costa (2002) também ressalta aspectos importantes da relação entre ficção e sociedade na esfera dos processos comunicativos e midiáticos no que tange principalmente a diferenciação entre a utilização do real no universo ficcional. Para a autora, a ficção se utiliza do real, mas não se apropria dele objetivamente, e sim do que nele se encontra enquanto consciências, para assim criar novas experiências. Ou seja, a ficção cria essa experiência não real e estimula a imaginação, mas nem se opõe à realidade que a circunda nem tampouco utiliza de forma objetiva; ela a utiliza de forma indireta e a partir de sua própria subjetividade, fruto de sua vivência.

Em *A literatura através do cinema*, Robert Stam (2008) acrescenta à discussão sobre uma análise estética ou social de uma determinada obra o fato de que, mesmo que o analista se proponha a observar um determinado texto priorizando a estética deste, isto, por si só, não significa que aspectos sociais, políticos ou históricos serão omitidos da análise. Stam (2008) destaca, corroborando com as observações de Candido (2006), que são indissociáveis as questões estéticas e sociais dentro do contexto de observação de uma obra visto que as escolhas estilísticas do autor, as formas, normas e vozes contidas em um texto desvelam

sempre aspectos de uma sociedade.

Luiz Antonio Mousinho (2012), no primeiro capítulo do seu livro *A sombra que me move*, ao analisar duas produções televisivas brasileiras (*Cidade dos homens* e *Cena aberta*), traz observações esclarecedoras quanto aos vínculos estabelecidos entre uma adaptação de um texto literário ao ambiente televisivo e a comunidade na qual se passa um episódio do programa *Cena aberta*. Em tais produtos, segundo o autor, é possível observar as possibilidades narrativas geradas a partir dessa mescla de formatos, mas é na relação que o texto desenvolve com a comunidade e seus moradores, também personagens do programa, que se encontra o vínculo que aqui tratamos neste tópico entre ficção e realidade a partir do momento em que a comunidade é incorporada tanto ao processo de produção quanto ao texto audiovisual.

Mousinho (2012, p. 33) aponta como exemplo dessa relação a inclusão de falas dos moradores da comunidade no episódio *As três palavras divinas* em substituição ao texto original de Tolstói, falas que, ainda que roteirizadas, representam essa relação entre ficção e sociedade em que os elementos se integram em “um constructo discursivo consciente e bem disposto”.

O episódio *As três palavras divinas* faz uma adaptação produtiva do texto literário, aclimatando-o de forma estimulante ao ambiente da tv contemporânea e à percepção do espectador de televisão, sem se acomodar às rotinas de linguagem desse mesmo ambiente. Ao mesmo tempo, investindo nas “virtudes dialógicas da entrevista” (Medina, p. 7). *As três palavras divinas* se aproxima de uma comunidade, mergulhando em sua experiência, reativando nela e na espectação, a capacidade de contar e ouvir histórias, tecendo numa mesma peça discursiva a voz da narrativa oral e literária, além de ampliar as possibilidades do cinema e da televisão contemporâneos. (MOUSINHO, 2012, p. 33).

Como se pode perceber, o texto audiovisual é também terreno fértil para compreender as relações que se estabelecem entre ficção e sociedade. Temos visto cada vez mais produções cinematográficas e televisivas que se complexificam mergulhando e absorvendo do contexto social textos e contexto que imbricam envolvendo personagens reais, fictícios e o espectador em um mesmo tecido discursivo. Os elementos narrativos presentes em um determinado discurso estão sempre prontos para serem desvelados ou descamados, buscando assim, em suas profundezas narrativas (algumas vezes, nem tão profundas, assim devido à obviedade de certos aspectos) rastrear “o elemento social recalcado” na obra, como destaca Mousinho (2017, p. 93).

As discussões travadas na sociedade contemporânea — sejam elas sobre política,

racismo, questões de gênero e sexualidade, feminismo, adolescência, drogas, apenas para citar algumas — estão sendo cada vez mais tematizadas nas produções ficcionais televisivas. As transformações que acontecem em uma sociedade acabam refletidas nos conteúdos consumidos por ela — aqui nos referimos a conteúdos audiovisuais, mas sabemos que esse reflexo vai muito além. Temos visto um enriquecimento de temas dos mais variados, mas que, como já colocado, quando analisados seus elementos narrativos, desvelam discussões postas ou propostas que permeiam a sociedade em que vivemos.

Ella Shohat e Robert Stam (2006), em *Crítica da imagem eurocêntrica*, ao tratarem do conceito de realismo, adentram no universo dos filmes e nas questões de verossimilhança que acabam surgindo entre críticos e espectadores. Os autores trazem a discussão sobre a relação entre obras artísticas e a sociedade para o universo cinematográfico no que se refere ao julgamento feito sobre a verdade presente nos filmes e o impacto que os mesmos têm sobre a sociedade. Ainda que se trate de uma representação, as ficções cinematográficas, de alguma forma, remeterão a aspectos da vida, cultura e relações da vida comum. Mesmo que tais produções não digam respeito a um acontecimento histórico real, “ainda sim possuem bases factuais implícitas”, como destacam Shohat e Stam (2006, p. 263).

Dentro da perspectiva de Shohat e Stam (2006) encontra-se uma reflexão clara sobre o equívoco de se tentar compreender e analisar determinado filme levando em conta unicamente o critério de verossimilhança, bem como o equívoco de se acreditar em construções artísticas que remetem diretamente a situações sociais. Os autores, citando o pensamento de Bakhtin, destacam ainda que nem a consciência humana nem as práticas artísticas — seja a literatura ou o cinema —, se referem ao real de forma direta, pois eles, na verdade, apenas representam seus discursos; discursos estes ideológicos, sociais e históricos. Então, dessa forma, para Bakhtin, segundo Shohat e Stam (2006, p. 265), o discurso artístico é social não porque representa o real, mas porque é composto por “enunciações” que se situam em um contexto histórico “uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais.”

Como se pode perceber até aqui, são muitas as discussões que podem ser desenvolvidas quando se fala sobre ficção, realidade, verossimilhança, aspectos sociais e ideológicos, como colocado anteriormente. Além destes, Shohat e Stam (2006) trazem a questão da representação e dos estereótipos que cercam a indústria cinematográfica, especialmente a hollywoodiana. Os autores destacam a subalternização das representações dos grupos oprimidos, a exemplo dos negros e índios, nas produções, bem como as construções

estereotipadas dos mesmos grupos quando presentes em filmes. Os estudos que se concentraram em estereótipos foram de grande importância para revelar, segundo Shohat e Stam (2006, p. 289), padrões de preconceito, o desgaste psicológico que tais representações causam nas comunidades vitimadas, bem como destacaram a função social dos estereótipos que traduzem na forma de controle social.

Tais discussões sobre os equívocos cometidos pelas grandes produtoras, que perpassam os anos, nos oferecem uma ponte dialógica para adentrarmos no contexto das representações femininas e seus respectivos estereótipos tão fortemente consolidados dentro do universo audiovisual durante décadas. No contemporâneo, nos deparamos com esforços para afastar construções estereotipadas da mulher, costumeiramente marcadas pelos papéis de mãe, esposa ou dona de casa, cercadas por questões que envolvem situações amorosas, e para se aproximar de personagens femininas repletas de ambiguidades morais, volatilidade, problemas psicológicos, entre outras características que se assemelham a anti-heroínas rompendo com as heroínas exemplares de outrora.

Nessa busca por compreender a relação entre ficção e sociedade, destacamos o que aqui nos interessa para esta pesquisa: as vozes sociais que ecoam nas produções televisivas e marcam as transformações que cercam o feminino nessa relação intrínseca entre texto e contexto, sobre a qual nos aprofundaremos mais adiante. De antemão, é importante assimilar as discussões que cercam a relação entre produções audiovisuais contemporâneas e os contextos social e histórico que permeiam tais produções. O mergulho conceitual feito até o momento serviu de base para adentrar com propriedade em uma análise focada na materialidade do texto narrativo audiovisual escolhido, no caso, a série *Boneca russa*, mas sem nos afastar dos aspectos sociais que a circundam, principalmente quanto à construção da protagonista em tempos de ascensão de discursos feministas e da eclosão de personagens femininas protagonizando séries de TV de sucesso que, não apenas na ficção, mas também no mundo real, vêm rompendo cada vez mais as barreiras machistas e estereotipadas que, por muito tempo, dominaram as produções televisuais.

É impossível assistir a mudanças nas representações femininas em produções audiovisuais como um todo, não apenas na frente das câmeras, mas também por trás delas, e não questionarmos as origens de tais alterações, fazendo associações com aspectos da realidade, com as lutas sociais, bem como o contexto histórico que envolve a luta de mulheres por mais espaço em todos os meios. Se os discursos feministas ganham espaço na TV, por exemplo, é porque se fala de feminismo no mundo. Vemos mulheres fortes construídas de formas cada vez mais complexas nas produções audiovisuais, porque enxergamos também

essa realidade — a duras penas e ainda que não idealmente —, se materializando no cenário do mundo real. Mas, apesar dessas mudanças serem evidentes, é importante salientar que tais discursos têm sido cada vez mais assimilados pelas lógicas neoliberais, sendo muitas vezes transformados em produtos. Ou seja, as mudanças sociais e culturais que se refletem hoje em produções audiovisuais estão imersas em uma complexa teia de transformações de estruturas econômicas e sociais que guiam nossas experiências e modos de vida.

Considerando que a “arte é inegavelmente social”, como apontado por Shohat e Stam (2006, p. 265) ao citarem Bakhtin, é imprescindível compreender as ideologias e as configurações sociais que a envolvem para então chegar a uma análise coerente de um texto narrativo. Compreender as construções de personagens femininas no contexto ficcional contemporâneo implica, conseqüentemente, analisar o texto e seus elementos constitutivos como aqui o faremos, com base nos estudos narratológicos, em correlação com outros campos, que podem, de alguma forma, contribuir com a observação de uma personagem feminina tão irreverente e complexa como Nadia Vulvokov, de *Boneca russa*.

1.2 Narrativas complexas — percurso conceitual

Antes de adentrarmos no universo das narrativas complexas na televisão, é fundamental compreendermos as origens desse conceito hoje tão amplamente utilizado nos estudos de televisão e que servirá de base para a compreensão da narrativa seriada que nos propusemos a analisar.

Em seus estudos sobre a complexidade narrativa e a busca por compreender esse fenômeno e a aplicabilidade do mesmo, Letícia Capanema (2016) destaca que esse conceito não é exclusivo da televisão, tampouco da contemporaneidade, estando presente em outros sistemas narrativos, como a literatura e o cinema. Assim, faz-se importante retornar a esses outros formatos narrativos para, só então, alcançar as manifestações dessa complexidade na televisão.

No contexto literário, Capanema (2016) destaca a diferença entre narrativas simples e complexas, já expressas na *Poética*, de Aristóteles (2011), em que a complexidade estaria nas peripécias, ou seja, nas histórias em que havia uma mudança contrária em relação ao curso dos eventos, ou ainda pelo reconhecimento, que seria o momento em que um determinado fato, até então escondido do personagem, chega ao seu conhecimento. Já as narrativas simples seriam as que apresentavam ações “contínuas e unitárias” (CAPANEMA, 2016, p. 574).

Ainda dentro do campo da literatura, Capanema (2016) destaca autores importantes,

que também contribuíram com os estudos da complexidade narrativa, mas salienta o fato de não ter havido um consenso conceitual na literatura, pois, segundo a autora, as abordagens feitas partiam de linhas de estudos narratológicos variadas. Estruturalistas como, por exemplo, Tzvetan Todorov (2013) via a complexidade em narrativas estruturadas por várias histórias dentro de uma única, por exemplo, *As mil e uma noites*. Já para Affonso Romano de Sant'anna (1973 apud CAPANEMA, 2016), a complexidade estaria nas narrativas que apresentavam o rompimento com as ideologias da época e com aspectos mitológicos com as construções binárias (bem e mal) e inserindo ambiguidades, como na obra machadiana *Esau e Jacó* (1904) ou em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1938), e *Legião estrangeira*, de Clarice Lispector (1964).

Outro exemplo trazido por Capanema (2016) está na obra *Dom Quixote* (Miguel de Cervantes, 1605) apontada por José R. Valles Calatrava (2008) como detentora de uma complexidade narrativa que se relaciona com o campo da autorreferencialidade por apresentar em sua estrutura a reflexão sobre si mesma, além da intertextualidade, da paródia e o deslocamento de instâncias narrativas. Segundo Capanema (2016), essa leitura corrobora com a visão de complexidade que tinha Todorov, citado anteriormente, sobre as narrativas que apresentam variadas histórias secundárias dentro da história do personagem principal.

Completando a análise no campo da literatura, Capanema (2016) ressalta a importância dos estudos narrativos de Gérard Genette (1995) sobre transgressão narrativa e sua associação à complexidade. O conceito de metalepse, cunhado por Genette (1995), significa transposição, conforme etimologia que, segundo o *Dicionário de estudos narrativos* (REIS, 2018, p. 258), pode ser definido “como um movimento em que se opera a passagem de elementos de um nível narrativo para outro”, como quando o narrador interpela o personagem ou vice-versa. Por fim, Capanema (2016) destaca, dentro desse contexto de complexidades, os estudos de Joyce e Proust e o movimento *nouveau roman* dos anos 1950, associados às inovações narrativas do modernismo literário e às técnicas de sofisticação.

Em tais movimentos literários, a complexidade associa-se à sofisticação ficcional, por meio do uso de estratégias subversivas do código narrativo clássico, tais como diversos níveis narrativos, reflexividade, incoerência temporal, múltiplos pontos de vistas, monólogos interiores, ambiguidades etc. (CAPANEMA, 2016, p. 576).

Antes ainda de chegar à televisão, a complexidade narrativa também foi observada no contexto cinematográfico. Ainda em sua análise sobre os caminhos dessa complexidade, Capanema (2016) chega até as narrativas fílmicas e, de antemão, destaca o *nouveau cinéma*

francês, da década de 1960, além do cinema de grande público, de fins do século XX e início do XXI, como dois momentos importantes das produções e estudos cinematográficos, em que se observa o surgimento da complexificação da narrativa fílmica.

No *nouveau roman*, Capanema (2016) destaca as produções e estudos de Robbe-Grillet, que revelou o desejo de romper com os “códigos canônicos” da narrativa a partir da complexificação das estruturas fílmicas. Esses filmes “disnarrativos”, a exemplo de *L’Année Dernière à Marienbad* (1961), primeiro filme de Grillet em cocriação com Alain Resnais, apresentam em sua construção um formato que remete à ideia de labirinto com arbitrariedades temporais e sequenciais, como ressalta Capanema (2016) ao citar Pierre Beylot (2005 apud CAPANEMA, 2016).

Ao tratar do período pós-clássico, Capanema (2016) destaca os estudos de David Bordwell (2002), que, na contramão das discussões até então desenvolvidas sobre a complexidade narrativa fílmica, não reconhece tal complexidade como um novo formato, e sim apenas como a sofisticação dos formatos clássicos, e nomeia as produções mais audaciosas de *forking-path*, bifurcações em português, a exemplo do filme *Corra, Lola, corra* (Tom Tykwer, 1998), em que, para uma mesma história, são construídos caminhos narrativos diversos.

A partir da proposta de Bordwell (2002), seguiram-se outros autores e nomenclaturas diversas para se referir às formas complexas de construção da narrativa fílmica. Capanema (2016, p. 577) destaca as contribuições de Warren Buckland e o que chamou de *puzzle films*, ao se referir a filmes que apresentavam “não linearidade, fragmentação espaço/temporal e ambiguidades”; além dos *mind-games*, de Thomas Elsaesser, que, como o próprio termo diz, propõe jogos mentais. Segundo Capanema, podem acontecer tanto intra como extra diegeticamente.

Thomas Elsaesser (2009) utiliza a expressão *mind-game* para designar os filmes que propõem jogos mentais que podem ocorrer em dois níveis — dos personagens (intradiegético) ou do espectador (extradieético). Para o autor, o filme *Se7en* (David Fincher, 1995) refere-se ao primeiro tipo, já que sua proposta lúdica é intradieética. Já o filme *Clube da Luta* (David Fincher, 1999) propõe um jogo narrativo ao espectador. (CAPANEMA, 2016, p. 578).

Apesar da origem conceitual da complexidade, Mungioli e Pelegrini (2013, p. 24) ressaltaram a importância de se observar essas transformações narrativas a partir de um olhar focado na peculiaridade da televisão e não apenas como “simples apropriação da estética

literária” ou mesmo cinematográfica, mas sim levando em consideração fatores sociais, econômicos e tecnológicos que acabam refletindo nas narrativas ficcionais televisivas. Apesar de reconhecer a importância dos estudos de autores como David Bordwell (1985) e Kristin Thompson (2003) no que se refere à contribuição do cinema na televisão, Mittell (2012) propõe que seja desenvolvido um modelo adequado à narrativa televisiva.

1.2.1 Complexificando séries de TV

As ficções seriadas vêm ganhando novos desdobramentos em suas produções, tanto na televisão linear como na sob demanda, aumentando significativamente sua oferta desde o início do século XXI. Esse aumento se deve, principalmente, às produções originais dos canais a cabo dos Estados Unidos, definindo assim “a terceira era de ouro da televisão”, que transformou a produção, distribuição e consumo dos conteúdos desse meio (MARTIN, 2014).

Ao analisar a televisão, Capanema (2016, p. 578) resalta a importância de se compreender o que chama de “formatos canônicos da teledramaturgia” para então seguir para as mudanças estruturais que a ficção televisiva tem passado nos últimos anos. Capanema (2016) destaca três formatos matriciais, segundo Stéphan Benassi (2000), a saber: o folhetim, formatos com diegese fragmentada em capítulos, como as telenovelas; a série, caracterizada pelo início e fim da unidade diegética em cada capítulo (formato episódico convencional); e, por último, os telefilmes, ficções “fragmentadas em poucos episódios, fechadas em si mesmas e, por essa razão, frequentemente exibidas de uma só vez.”(CAPANEMA, 2016, p. 578).

Jason Mittell (2012), ao propor uma análise sobre a televisão americana contemporânea e destacar o surgimento de uma narrativa complexa televisual, aponta para uma hibridização dos formatos basilares de serialização, os capitulares e os episódicos (serial e episódico), complexificando essas narrativas e possibilitando um novo cenário criativo para ambos os formatos. Para Mungioli e Pelegrini (2013, p. 28), o equilíbrio que surge entre esses formatos permite que haja a resolução de problemas na narrativa episódica e a possibilidade de desenvolvimento de tramas no formato serial, “que não caberiam nos limites temporais de um único episódio”.

A essa inovação, Mittell (2012) chama de complexidade narrativa e surge como um modelo alternativo às narrativas convencionais da TV americana. Esse conjunto de técnicas narrativas não convencionais abrange diversos fatores, que vão desde aspectos estruturais da narrativa, como a hibridação dos formatos, como também fatores econômicos, tecnológicos e o contexto de recepção desses produtos. Para Mittell (2012), essa complexidade narrativa abre

um leque de possibilidades criativas de construção no meio televisivo, proporcionando fruições “mais ricas e mais multifacetadas do que aquela oferecida pela programação convencional.” (MITTELL, 2012, p. 31).

A complexidade narrativa já está suficientemente difundida e popularizada a ponto de podermos considerar o período que abrange dos anos 1990 até hoje como a era da complexidade televisiva. A complexidade não tomou o lugar das formas convencionais na maior parte da programação atual — ainda são exibidos muito mais sitcoms e dramas convencionais do que narrativas complexas [...]. Embora esse modelo não represente a maior parcela da programação televisiva e nem os programas mais populares [...] um número suficientemente bem difundido de programas opera contra as práticas narrativas convencionais utilizando um conjunto de técnicas de narração que justificam a presente análise. (MITTELL, 2012, p. 31).

Para Piccinin (2016), a emergência de formas diferentes das convencionais com aspectos assíncronos e personalizados de consumo dos conteúdos televisivos fez com que essa mídia tivesse que reinventar suas produções de forma que o público consumidor pudesse ter cada vez mais protagonismo dentro desse universo, oportunizando assim maior aproximação do público, aproveitando as inúmeras possibilidades que as inovações tecnológicas trouxeram para a produção e distribuição de conteúdos televisivos. Mittell (2012) salienta que, por meio da interação do espectador, utilizando tanto as tecnologias de gravação de programas como a participação *on-line*, foi possível que este tomasse a dianteira na consolidação dessas narrativas complexas no cerne da indústria midiática a partir do consumo dessa nova televisão.

O público tende a aderir a programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que à maior parte da programação da televisão convencional. Usam estes programas como base para uma cultura de fã fortalecida e podem dar uma resposta ativa à indústria televisiva (especialmente quando seu programa ameaça ser cancelado). (MITTELL, 2012, p. 36).

Esse foco na aproximação da audiência acaba, portanto refletindo nas narrativas audiovisuais que passam a combinar novos formatos em suas respectivas tramas e também adotam a transparência nos processos produtivos e de bastidores com o objetivo maior de incentivar o engajamento da audiência a partir dessas estratégias de aproximação e cumplicidade do receptor, por meio das histórias contadas que despertem no público o desejo de continuidade que “incentiva a especulação sobre quais possibilidades serão desenvolvidas” (MURRAY, 2003 apud PICCININ, 2016, p. 20).

E, portanto, os programas “hospedados” em plataformas de conteúdo operados pela lógica de um consumo sob demanda que podem ser acessados graças à rede, são oferecidos, além da televisão convencional, por meio dos chamados dispositivos móveis como computador, ipad e notebooks além do celular, exigindo que as narrativas audiovisuais sofisticuem e aprimorem seus formatos, conteúdos e ofertas interativas. (PICCININ, 2016, p. 10).

Outro ponto importante levantado por Mittell (2012), ao discorrer sobre a relação do espectador com essas narrativas complexas seriadas, é a contemplação autorreflexiva do público em relação à estética operacional presente nas séries, que faz com que haja uma mudança de foco associada a um envolvimento mais voltado à compreensão e análise das técnicas utilizadas na construção de episódios mais espetaculosos ao invés da imersão pura no enredo da série. Ou seja, esse espectador consciente tende agora a se interessar pelos desafios narrativos apresentados na construção dessas histórias. Essa autorreflexividade de que trata o autor se diferencia daquela em que, dentro da narrativa, se reconhece sua própria construção ou técnica utilizada — essa “reflexividade operacional nos convida a pensar no ambiente ficcional ao mesmo tempo em que apreciamos sua construção.” (MITTELL, 2012, p. 43).

Os estudos de Mittell lançam, portanto, uma base conceitual ampla sobre as narrativas complexas, o que impulsionou outros estudiosos que adentraram nas especificidades de tais narrativas ou em tipos de complexidade, por assim dizer. Mungiolli e Pelegrini (2013) citam os estudos de Ang (2010), dentro desse campo da complexificação da ficção televisiva, ressaltando a importância das séries *Dallas* (1978-1991) e *Dynasty* (1981-1989), que a autora intitula de as *soap operas* do *prime time*, devido ao formato melodramático das mesmas, que ganharam notoriedade pelo uso da ironia, trazendo à tona uma nova forma de recepção em que há certo “prazer irônico” do público ao assistir essas produções. Capanema (2016) também destaca que essa cultura da ironia de Ang se caracterizava pelo uso do autossarcasmo.

A expansão narrativa que se desenvolve através da transmidiação de Henry Jenkins (2009) também figura no rol de tipos de complexidades devido às estratégias transmidiáticas¹, que disseminam mensagens sobre um determinado conteúdo através de múltiplas plataformas, num processo de complementaridade informacional. Para o autor, as mudanças estruturais que têm sofrido as narrativas apresentam uma nova perspectiva, pois, segundo ele, “estamos descobrindo novas estruturas narrativas, que criam complexidade ao expandirem a extensão

¹ Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor — a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões (JENKINS, 2009, p. 141-142).

das possibilidades narrativas, em vez de seguirem um único caminho, com começo, meio e fim.” (JENKINS, 2009, p. 161).

Booth (2011, p. 373), por exemplo, se debruçou sobre aspectos complexos que envolvem o tempo ao que ele chamou “deslocamento temporal” referindo-se “à presença de ação narrativa em diferentes localidades temporais dentro da narrativa”. Para Booth (2011), as narrativas, quando elaboradas de forma coerente, criam uma ligação afetiva com o espectador, tal qual qualquer espetáculo, e essa ligação emocional pode ser reforçada por esses deslocamentos temporais.

As transformações estruturais atingem ainda o campo das personagens, conferindo maior diversidade para as mesmas a partir da fuga de construções arquetípicas e rompimento com aspectos binários. Em seus estudos sobre as séries televisivas, Jost (2010) discorre sobre a presença cada vez mais constante de personagens voláteis, com profundidade emocional e psicológica, que se afastam das fronteiras que diferenciam vilões de heróis.

Diante desse panorama conceitual que aponta para a multiplicidade de formas de manifestação da complexidade narrativa, Capanema (2016) destaca, por fim, o aspecto da autorreferencialidade presente nos jogos que essas narrativas desenvolvem com o público, como quando os personagens se transformam ao longo de uma história, ou quando percebemos seus deslocamentos temporais, ou ainda quando se brinca com a própria linguagem. Encontramos, portanto, esse jogo complexo, entre a narrativa e o público, no conteúdo ficcional, na forma de estruturação narrativa e nos códigos de linguagem, e é com base nessas “três instâncias” que a autora propõe que seja observada a complexidade narrativa com o propósito de facilitar a identificação desse conceito no campo das mídias como a televisão (CAPANEMA, 2016, p. 581-582).

1.3 Categorias narratológicas e função estruturante

Dentro desse prisma de abordagens narrativas não convencionais, com formas de construção complexas, em que se insere este trabalho, é necessário destacar, dentre as múltiplas possibilidades de análise de uma ficção seriada televisiva, bem como das estruturas que a compõem, as especificidades da produção escolhida, no caso, a série *Boneca russa* e as categorias elencadas, que alicerçaram uma análise mais detalhada do objeto adiante. Para tanto, tomaremos por base os estudos narratológicos, amplamente utilizados para analisar e interpretar textos literários, bem como não literários, que apresentam diversidade de natureza, levando em consideração também seus contextos, como colocado por Reis (2018).

Os estudos de Gérard Genette (1995) nos foram imprescindíveis para a identificação e análise das categorias que aqui destacamos devido ao fato do mesmo configurar no campo da narratologia como um dos grandes teóricos que deu destaque à ciência da narrativa a partir da sistematização, análise e revisão das categorias do discurso e da narração, assim como os tempos e níveis em que ocorrem com base na observação dos romances de Marcel Proust. O resultado foi uma “grande fortuna operária”, como destaca Reis (2018, p. 335), utilizando das bases dos estudos estruturalistas literários, aproximando-se dos estudos semióticos com interesse na comunicação narrativa, narrador e narratário e suas respectivas funções.

Mesmo a narratologia tendo suas origens na abordagem de obras literárias, a significativa importância e utilidade da mesma perpassa a esfera em que se originou e atinge as narrativas audiovisuais. Visto a relevância da narrativa televisual desde a sua chegada na vida das pessoas, a inserção nos estudos narratológicos era inevitável, mesmo que, como destaca Letícia Capanema (2017), essa inserção ainda aconteça lentamente, talvez por causa da postura da tradição crítica dos estudos midiáticos de colocar a televisão em um lugar de inferioridade em relação a outras mídias.

Como ressalta Stéphane Benassi (2016), se nos propomos a desenvolver uma análise sobre um determinado objeto, faz-se importante, antes, destacar quais propriedades desse objeto nos chamam a atenção. Dessa forma, partiremos da teoria literária, por meio das categorias narratológicas focalização, tempo narrativo e personagem, perpassando suas bases conceituais no campo da literatura e posterior adequação ao campo audiovisual. Apesar de o nosso foco estar nessa última (personagem), consideramos que as demais categorias contribuem diretamente com as transformações que a protagonista sofre ao longo da produção, e ignorá-las causaria grande prejuízo para a compreensão da construção da personagem em sentido amplo.

Devido à relação que se estabelece entre as categorias elencadas, dispusemos os conceitos de forma gradativa, levando em consideração a sequência em que vão se destacando ao longo da série; assim sendo: a focalização, o tempo e, por fim, a personagem. O resgate, neste capítulo, das bases conceituais dessas categorias nos direcionarão à uma compreensão mais clara quanto às manipulações que as mesmas sofrem na série e à sua importância na complexificação da narrativa.

1.3.1 A pluralidade do tempo

A pluralidade do tempo e o universo de sentidos que o envolve faz com que se constitua em tarefa árdua qualquer conceituação dessa categoria narrativa. “O tempo é plural em vez de singular”, destacou Benedito Nunes (1995, p. 23) que, em seus estudos sobre esse elemento narrativo, deixou clara tal multiplicidade conceitual. Em meio a tempos reais, verbais, cronológicos, históricos, imaginários, entre tantos outros, o autor nos leva ao tempo dos textos narrativos e à sua importância no mundo imaginário do qual é inseparável. Para Nunes (1995), devido à dependência que o desencadear de acontecimentos apresenta em relação à leitura, o tempo não se mostra contínuo como o tempo real, gerando o deslocamento do presente, passado e futuro. Sendo assim, capaz de “inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou contraí-los”, caracterizando assim algo como o oposto da ideia de tempo, o que o autor chama de “intemporal”. (NUNES, 1995, p.25).

Esse deslocamento que o tempo da ficção apresenta também é observado por Tzvetan Todorov (2013), que o distingue de acordo com o tempo da história e o tempo do discurso, sendo esse último linear e aquele pluridimensional, visto que, no discurso, o tempo deve seguir uma sequência, mesmo que numa história se desenvolvam diversos eventos ao mesmo tempo.

Gérard Genette (1995, p. 31), ao falar do tempo, já destacava que “a narrativa é uma sequência duas vezes temporal” levando em consideração a existência de um tempo da narrativa e outro, o da “coisa-contada”. Nesse sentido, o autor desenvolve o conceito de anacronias, que constituem a discordância entre a ordem de acontecimentos dentro da narrativa representada, principalmente pelo retrospecto ou avanço da narrativa. Segundo o autor, “uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento presente, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar [...]” (GENETTE, 1995, p. 46).

Ainda no campo da ordem narrativa, Genette (1995) discorre sobre o conceito de frequência, que se vincula às relações de repetição encontradas em uma narrativa em que um acontecimento pode ser produzido bem como reproduzido. Genette destaca ainda as formas em que essa frequência pode acontecer. Sendo assim, uma narrativa pode “contar uma vez o que se passou uma vez, n vezes o que se passou n vezes, n vezes o que se passou uma vez, uma vez o que passou n vezes.” (GENETTE, 1995, p. 60).

Modos de deslocamento narrativos se destacaram também no campo dos estudos

cinematográficos. As narrativas lineares do cinema clássico, caracterizadas pela definição clara de começo, meio e fim, já faziam uso de técnicas anacrônicas, como o *flashback*, mas o faziam de forma a não romper a linearidade dos acontecimentos da narrativa. Com o desenvolvimento de narrativas não lineares, mesmo que ainda em menor quantidade, comparada às narrativas lineares, vemos a desobediência de uma ordem cronológica de fatos com a utilização de técnicas que instigam o espectador a preencher as lacunas da narrativa, como destacado por Michele Trevisan e Leonardo Dalla Porta (2019).

Nesse universo da temporalidade e seus deslocamentos, fica claro o que destacamos no início deste tópico sobre as tantas formas de construção e as variadas técnicas utilizadas para manipular o tempo, rompendo ou não com a linearidade da narrativa. Aqui vale ressaltar que o tempo e as suas variações têm importância fundamental na narrativa e vêm sendo cada vez mais utilizados como estratégia de sofisticação, principalmente nas produções audiovisuais contemporâneas.

1.3.2 Focalização — conceito e desafios

Proposto por Gérard Genette (1995), o termo focalização se estabeleceu como denominação própria dos estudos narrativos, sendo trabalhado largamente pelos estudiosos não apenas do campo da literatura como também no audiovisual. Surge, como o próprio Genette (1995, p. 187) coloca, “para evitar aquilo que os termos como *visão*, de *campo* e *ponto de vista* têm de especificamente visual [...]”, ultrapassando o limite imposto por aquilo que o personagem ou narrador é capaz de ver, como aponta Reis (2018). Vale ressaltar que Genette cria esse conceito em diálogo com outras formulações denominadas por outras nomenclaturas como foco narrativo, mas que discutiam o mesmo fenômeno narrativo. Dentre os autores nos quais Genette se baseou para estabelecer o conceito de focalização, estão Norman Friedman (1967), Jean Pouillon (1974), Percy Lubbock (1976) e Tzvetan Todorov (1974).

A focalização vai além de apontar a quantidade de informações presentes no contexto narrativo, sendo capaz de expressar a subjetividade dessa informação. Ou seja, é por meio da focalização que passamos a compreender a partir de que “olhar” ou perspectiva a narrativa está sendo apresentada.

O conceito de focalização pode ser definido como procedimento de mediação dos elementos de uma *história* (v.), a partir de um determinado

campo de consciência, quer seja um de uma *personagem* (v.) inserida na ação, quer seja o do narrador, em regime *heterodiegético*, *homodiegético*, ou *autodiegético* [...]. (REIS, 2018, p. 170).

Ao propor uma categorização da focalização, Genette parte da restrição da informação ao nível do discurso do narrador, estabelecendo assim três categorias: a focalização zero, a focalização interna e a focalização externa. Elas se apresentam da seguinte forma: quando o narrador é onisciente, ou seja, ele sabe mais do que o personagem, a focalização é zero ou não focalizada; quando a história está sendo contada “a partir do campo de consciência de um personagem integrado na ação” (REIS, 2018, p. 177), a focalização é interna; e ainda quando há uma observação das personagens de forma superficial, ou seja, sem que “sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos e sentimentos”, como colocado por Genette (1995, p. 188), temos a focalização externa.

A focalização interna pode ser ainda classificada, segundo Genette (1995), em focalização interna fixa, quando a focalização está centrada em uma única personagem que normalmente é a protagonista; focalização interna variável, quando o campo de consciência, ou o “núcleo focalizador”, para Reis (2018, p. 178), varia de um personagem para outro; e a focalização interna múltipla, na qual “o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas” (GENETTE, 1995, p. 188).

Gaudreault e Jost (2009, p. 176), ao tratarem da focalização na narrativa cinematográfica, reforçam a importância cognitiva do termo, que vai além da ocularização ou auricularização. Para os autores, a imagem e a sonorização por si só não seriam suficientes para se deduzir a cognição da focalização, já que “[...] o que é visto não pode ser automaticamente assimilado ao que é sabido” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 176), sendo necessária, portanto, a compreensão de outras informações narrativas, como as ações, os cenários, a narração e a forma como estas estão sendo representadas. Ou seja, deve haver uma restrição em relação ao saber do espectador e o do personagem, ou, como os autores colocam “uma retenção do saber”, de modo que essa restrição produza efeitos narrativos.

Com o intuito de distinguir a noção genettiana de focalização, surge o conceito então de focalizador, proposto por Mieke Bal (1997 apud REIS, 2018). Segundo o autor, se a focalização “é a relação entre a visão, o agente que vê e aquilo que vê”, o focalizador é o sujeito da focalização, isto é, “o ponto a partir do qual os elementos da [história] são vistos” (BAL, 1997 apud REIS, 2018, p. 182).

Apesar da inquestionável importância que o conhecimento da categoria focalização, na narratologia literária, tem para a compreensão de sua definição e função no contexto

narrativo, visto que essas estruturas são originadas dentro da literatura, é também visível que a aplicação dessas definições se torna inoperante em sua completude quando tratamos da narrativa cinematográfica ou, como no caso deste estudo, da narrativa seriada, pois, há elementos que se confundem em decorrência do contraste entre a câmera e o texto propriamente dito. Apesar de terem muitos pontos de convergência, não se pode ignorar o fato de que, sendo o cinema e a literatura formatos distintos, é comum que as técnicas narrativas sofram essa interferência, como apontado por Selomar Claudio Borges (2010):

Ainda que existam muitas zonas de convergências, as duas artes narrativas, literatura e cinema, têm seus pontos divergentes, em especial no comportamento da focalização na representação da história. Estas divergências não são necessariamente conflitantes, pois não há uma luta por supremacia técnica entre as duas artes. (BORGES, 2010, p. 88).

João Batista de Brito (2007, p.8) já apontava em seus estudos as características particulares da focalização na narrativa fílmica que sempre apresentou uma tendência a “não respeitar as regras do jogo”. O autor ressalta a presença de mudanças de focalização comumente encontradas no cinema que acontecem sem qualquer aviso prévio ao espectador, a exemplo do filme *A malvada* (Joseph Mankiewicz, 1950), que “não apenas soma focalizações, como mistura tipos diferentes, no caso, múltiplas narrações limitadas com focalização onisciente.” (BRITO, 2007, p. 8).

Ainda sobre as peculiaridades da linguagem fílmica em comparação com a literária, Brito (2007, p.9) chama a atenção para o olho da câmera, que o autor define como “a matéria prima de um filme” enquanto no romance essa matéria-prima se caracterizaria pelo discurso verbal. Assim, podemos entender que o aspecto visual dessa linguagem fílmica permite maiores mudanças e a fuga das regras narrativas às quais um romance está sujeito e, dessa forma, “o romance fica muito mais preso à lógica desse discurso” (BRITO, 2007, p. 9).

Na tentativa de encontrar um elemento norteador para o ponto de vista na linguagem cinematográfica, e ao levantar as dificuldades que a aplicação literária da focalização traz para o cinema, como, por exemplo, a presença ou não da voz *over* para a definição do narrador em um filme ou a subjetividade da câmera para estabelecer uma narrativa em primeira pessoa, Arthur Fernandes Andrade Lins (2011) acrescenta a essa discussão a definição de personagem central de Henry James, em que esse personagem assume o papel de focalizador:

Como se mostra inoperante a equivalência entre plano subjetivo e narrativa em primeira pessoa [...] e de certa forma é ingênua a utilização da voz *over*

como único procedimento capaz de materializar o ponto de vista de determinado personagem [...], acreditamos que o focalizador pode se apresentar como personagem central que vivencia as ações narradas impregnando-as de suas percepções. (LINS, 2011, p. 62).

Diante do exposto, e mesmo levando em consideração todas as discussões quanto à conceituação e à operacionalização dos elementos narrativos aqui tratados, é por meio da conceituação centrada no destaque dado ao personagem na narrativa que buscaremos analisar a série *Boneca russa*, levando em consideração que é a partir da personagem protagonista Nadia que convergirão os demais aspectos narrativos e onde a focalização apresenta alterações importantes para o desencadear dos acontecimentos na série.

1.3.3 A personagem — revisando os conceitos de Brait, Forster e Candido

Para compreender a personagem Nadia Vulvokov, na série *Boneca russa*, é importante conhecer a categoria personagem. Segundo Carlos Reis (2018), personagem pode ser definido como um componente fundamental da narrativa, que contribui de forma tanto funcional quanto semântica, a partir de uma ação narrativa, com o desenvolvimento da história “e para a ilustração de sentidos projetados por essa história” (REIS, 2018, p. 388).

Na busca por compreender esse elemento narrativo, Brait (2010) percorre o caminho conceitual e as transformações que os estudos da personagem sofreram ao longo do tempo. A autora parte das concepções aristotélicas que vigoraram até meados do século XVIII e influenciaram estudiosos e poetas da época, como Horácio, por quem a personagem era vista como representação do real, ou seja, as personagens eram vistas a partir de modelos humanos e em relação com a moralidade que marcava fortemente os referidos estudos. Tal forma de compreensão da personagem, vista como “imagem de pessoa, revestida da moralizante condição de verdadeiro retrato do melhor do ser humano” (BRAIT, 2010, p. 45), se estendeu por todo o período da Idade Média e Renascença, entrando em declínio entre os séculos XVIII e XIX.

A mudança quanto à concepção de personagem coincide, segundo Brait (2010), com o fortalecimento do romance e as transformações sociais, quando a burguesia passa a se destacar como público principal dessas artes com o desenvolvimento de narrativas mais voltadas para as sátiras sociais e políticas, bem como questões filosóficas. Tem-se, então, uma “visão psicologizante” da personagem em que estas representariam “o universo psicológico do seu criador” (BRAIT, 2010, p. 46), afastando-se da percepção herdada de Aristóteles e Horácio de personagem ligada à imitação do mundo exterior.

Ao trazer a análise da personagem para o século XX, Brait (2010) apresenta as transformações que os novos ares desse período trouxeram para a compreensão desse elemento narrativo. Dentre os muitos estudiosos e críticos da época que buscavam esclarecer aspectos ligados ao romance e à personagem, destaca-se E. M. Forster por meio da publicação do seu livro *Aspectos do romance*, em 1920, trazendo a classificação das personagens em “em *flat* — plana, tipificada, sem profundidade psicológica — e *round* — redonda, complexa, multidimensional.” (BRAIT, 2010, p. 40-41).

E. M. Forster (1998) coloca assim o ser fictício como componente básico da narrativa juntamente com a intriga e a história, voltando sua crítica para o texto narrativo e afastando-se da concepção ligada a aspectos psicológicos do autor ou da relação dessa personagem com o universo exterior à narrativa, passando a ser entendida como um ser de linguagem, segundo Brait (2010). Ainda segundo a autora, apesar da importância dos estudos de Forster, foi apenas a partir do lançamento, em 1928, da *Morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir Y. Propp, que acontece uma efetiva desvinculação do ser fictício com o ser humano. Propp detalha a personagem levando em consideração “sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa” (BRAIT, 2010, p. 53), abrindo assim os caminhos para grandes teóricos, a exemplo de Claude Lévi-Straus, Tzvetan Todorov, Julien Greimas, entre outros, que se utilizam das teses dos formalistas russos para compreender os estudos narrativos a partir “de suas possibilidades estruturais” (BRAIT, 2010, p. 53).

Ainda segundo a autora, são os estudos formalistas que buscam compreender os elementos que compõe o texto e sua organização para a composição do mesmo. Dentro dessa perspectiva sistêmica em que se constitui o texto, encontraríamos a personagem como componente da fábula, sendo esta entendida como o conjunto de eventos que constituem o texto ficcional, e constituindo enquanto ser fictício a partir das relações estabelecidas entre os eventos dentro da obra.

O percurso teórico desenvolvido por Brait (2010) nos ajuda a compreender a personagem dentro da obra de ficção, nos afastando da visão de personagem sempre percebida como imitação do real. Esse mergulho profundo no texto, em suas estruturas e na forma como os elementos e eventos se conectam num todo sistêmico, herança formalista, proporcionam uma experiência ficcional em que se conhecem as partes, ou seja, cada elemento em sua individualidade, mas que só apresenta seu real sentido nesse emaranhado de ligações que se estabelecem dentro da obra.

Para Anatol Rosenfeld (2014), a principal diferença entre personagem e pessoa estaria principalmente no fato de que as pessoas apresentam zonas determinadas ou unidades

concretas enquanto a personagem apresenta zonas de indeterminação ou incompletude quando comparada à multiplicidade dos seres reais. Antonio Candido (2014), assim como Rosenfeld, destaca enquanto diferenças entre os seres vivos e as personagens o fato de estas apresentarem mais lógica e coerência fixadas pelo o escritor, facilitando a identificação do seu modo de ser quando comparadas à variabilidade e à fluidez dos seres vivos.

Candido (2014) ressalta que o fato de os seres fictícios apresentarem determinações mais concretas quanto à sua natureza não pode também significar falta de profundidade, mas que tal profundidade, ainda segundo Candido, se apresenta de forma mais clara, ou seja, foram pré-estabelecidos pelo escritor e estão ali expostos, e daí resulta seu aspecto limitado ou coeso de existência.

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é maximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu [...]. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 2014, p. 59).

Para Candido (2014), a evolução dos romances modernos trouxe à tona personagens psicologicamente complicados e, ao mesmo tempo, destacou, no campo da caracterização, técnicas simplistas, desenvolvendo-se assim uma tendência de categorização das personagens em tipos específicos. De um lado, estariam aquelas personagens íntegras, com características facilmente identificáveis; e do outro, personagens complicadas, de difícil compreensão, apenas observando seus traços característicos, exigindo assim um mergulho mais profundo do leitor. Definiam-se assim, por volta do século XVIII, segundo Candido (2014, p. 61), as personagens de costume e as personagens de natureza, sendo a primeira dotada de características ou “traços distintivos fortemente escolhidos e marcados”, como percebemos nas caricaturas e personagens cômicos, e a segunda sendo apresentada além dos traços superficiais, de modo mais íntimo, não sendo, dessa forma, identificáveis de forma imediata.

As personagens de costume de Candido (2014) seriam as personagens planas de E. M. Forster (1998), aquelas com traços distintivos marcantes e de fácil compreensão do observador. Já as personagens de natureza não são identificadas facilmente, expressando seu jeito de ser na sua intimidade, tal a personagem redonda de Forster. Ao citar a classificação feita por Forster, Candido (2014, p. 63) destaca que as personagens planas de Forster são aquelas construídas em torno de uma única ideia, sendo facilmente reconhecíveis quando

surtem no texto. Já quando se trata das personagens esféricas, Candido (2014, p. 63) destaca que são estas “organizadas com maior complexidade”, e, conseqüentemente, podem surpreender o leitor pela sua imprevisibilidade.

Ao observarmos as classificações desses autores quanto à personagem, é importante ressaltar que a análise das concepções relativas às personagens de costumes e personagens de natureza, personagens esféricas e personagens planas, demonstra possibilidades na criação da personagem. Essas classificações podem ser observadas em obra literária, teatral, cinematográfica e televisiva, cada uma criada dentro de um contexto e levando em consideração o meio, o gênero utilizado e a função desempenhada pelas personagens dentro da história.

Fabiana Piccinin (2016) ressalta que são as personagens redondas de Forster (1998) que se baseiam no real com sentimentos e comportamentos mais humanizados, capazes “de refletir verossímeis vicissitudes da condição humana, com todos os revezes que isto pode significar” (PICCININ, 2016, p. 25) que povoam grande parte das produções televisivas atuais, gerando assim mais empatia por parte do espectador. Para a autora, com a recorrência dos enredos e personagens complexos representados no contexto contemporâneo, as séries têm ganhado visibilidade e destaque.

O protagonista abandona a personificação estrita do bem ou do mal, portanto não é mais o que, aos moldes nietzschianos, é demasiadamente humano e, mais do que isso, personificado pelo sujeito ordinário, anônimo e olimpiano modelo de um ideal, para converter-se num personagem comum. No lugar dos grandes feitos, as imperfeições que revelam a condição humana da personagem que se apresenta em conjunção com suas habilidades. Estas por sua vez, não são algo extraordinário ou do super-humano, mas capacidades muito possíveis a qualquer indivíduo. (PICCININ, 2016. p. 25).

É no rol dessas personagens esféricas ou redondas, passíveis de transformações significativas no decorrer da narrativa, que encontramos Nadia. A condição mais humana de Nadia e suas ambivalências podem ser identificadas em diversas situações e atitudes da personagem na série, como descreveremos adiante.

2. **BONECA RUSSA — ANALISANDO A SÉRIE E SUAS COMPLEXIDADES**

Boneca russa (*Russian doll*, no original) é uma série de comédia dramática americana, lançada em 2019, pela plataforma de *streaming* Netflix e criada por Natasha Lyonne, Amy Poehler e Leslye Headland, que conta a história da personagem Nadia Vulvokov e seu *loop* temporal de vida e morte.

Em seu aniversário de 36 anos, Nadia Vulvokov, interpretada por Natasha Lyonne, que também escreveu e dirigiu a série, morre atropelada ao sair da sua festa de aniversário em busca do seu gato, Aveia, que está desaparecido. Imediatamente após sua morte, ela se vê novamente viva, de frente ao espelho do banheiro da casa de Maxine (Greta Lee), amiga de Nadia e anfitriã da festa, iniciando assim um ciclo de repetições de vida e morte.

É no mesmo espelho de banheiro, com a mesma música de fundo, as mesmas roupas e cabelo e no mesmo evento que grande parte da narrativa de *Boneca russa* se desenvolve. Esse contexto de repetição contínua, num primeiro momento, pode parecer familiar — *Feitiço do tempo* (Harold Ramis, 1993); *A morte te dá parabéns* (Christopher B. Landon, 2017); *No limite do amanhã* (Doug Liman, 2014) —, observado tanto em sua estrutura quanto em seu enredo, equilibrando-se entre a comédia e o drama e prendendo o espectador na busca pelo desvendar desse *loop* temporal.

A partir do olhar de Nadia, passamos a conhecer o enredo, bem como as demais personagens que o compõem. No primeiro episódio da série, intitulado “Nada no mundo é fácil”, Nadia aparece diante de um espelho de banheiro, em câmera subjetiva — a câmera assume o olhar da personagem —, e plano fechado, dando início aos acontecimentos da noite do seu aniversário de 36 anos, que culminam em sua morte e retorno à vida. Predominantemente em câmera objetiva, acompanhamos Nadia em sua trajetória narrativa, que revela a problemática central da série já no primeiro episódio.

Após deixar sua festa de aniversário, já em seu apartamento, a personagem decide sair para comprar cigarros quando ao ver seu gato, Aveia, que estava desaparecido, acaba atropelada por um táxi e morre imediatamente. Em um corte rápido de cena, aparece Nadia novamente de frente ao mesmo espelho, na mesma noite de seu aniversário. Inicia-se, então, um *loop* temporal de morte e vida que acompanhará a personagem durante toda a série até seu desfecho, ao final do oitavo episódio.

Essa cena em que Nadia está de frente ao espelho do banheiro do apartamento de Maxine e as consecutivas ações que se seguem formam a base da repetição, o ponto a partir do qual a personagem e o espectador detectam a repetição. Orin Posner (2020) ao analisar a

série a partir da conexão entre cenários e o espaço urbano, destaca que, a sequência de ações que se repete na série — Nadia se olha no espelho, a torneira derramando água, alguém batendo na porta, a música “Gotta Get Up”, de Harry Nilsson, toca de fundo até que Nadia encontra Maxine na cozinha que exclama: “Doce aniversário, Baby!” — constitui uma justaposição entre o aspecto negativo da morte e a atmosfera de música e festa que compõem a cena. Daí em diante, a série retoma a sequencialidade das ações com novos acontecimentos.

No quarto episódio da série, temos uma mudança brusca em relação à focalização da história, causando surpresa no espectador. A história, até então centralizada na personagem de Nadia, repentinamente ganha um novo foco de atenção com a chegada de Alan, personagem que passa a compor a narrativa como coprotagonista. Ao ser apresentado a Alan, o espectador vai gradativamente percebendo, pelos elementos narrativos utilizados na construção não apenas do personagem como também dos espaços em cena, alguns sinais de sua personalidade. Ao acompanhar Alan em sua rotina, observando as composições em cena e os diálogos com os personagens que fazem parte de sua vida, o espectador passa a conhecer as subjetividades do personagem, fazendo um contraponto com a protagonista Nadia.

A presença de um coprotagonista que divide junto com Nadia a aflição de estar preso em um *loop* temporal surpreende tanto no aspecto da especulação quanto da narrativa como um todo, pois apesar de o tema do *loop* por si só não constituir uma inovação nas produções cinematográficas ou televisivas, a presença de outro personagem, que juntamente com a protagonista busca encontrar uma saída para aparar as repetições contínuas, é algo inédito nesse tipo de enredo. Juntos nessa aventura tragicômica, Nadia e Alan se aprofundam em suas histórias de vida, cercadas de traumas, vícios, comportamentos obsessivos e bloqueios emocionais, o que acarreta transformações em ambos os personagens cada vez que morrem e buscam compreender seus motivos.

Quanto às diferenças que a série apresenta em relação a outras narrativas que também utilizam o *loop* temporal como tema, Orin Posner (2020) destaca ainda o fato de a jornada de Nadia e Alan não se resumir ao conceito de autoaperfeiçoamento, que culmina em uma mudança de postura, comumente presente nas narrativas que utilizam essa base temática. As personagens vão além do aspecto da visão de si mesmos para se juntarem um ao outro, evitando suas respectivas mortes.

No filme *A morte te dá parabéns* (2017), temos uma narrativa bastante semelhante à de *Boneca russa*, visto que se trata da história da protagonista Tree, presa em um *loop* temporal em que ela acaba morrendo também no dia do seu aniversário e voltando à vida, tal qual Nadia. Só que Tree, na verdade, é assassinada e tem que encontrar quem é o seu

assassino antes que ela acabe morrendo novamente, e, nesse entremeio, a personagem acaba também mostrando algumas questões íntimas que contribuíram para o seu comportamento egocêntrico e fútil, como o afastamento de seu pai após a morte de sua mãe ou o relacionamento com um homem casado, por exemplo, as quais precisam ser resolvidas. Ou seja, apesar da semelhança entre essas narrativas, a resolução do *loop* da personagem de *A morte te dá parabéns*, de fato, se resume à ideia de autoaperfeiçoamento, como apontado por Posner (2020), enquanto vemos em *Boneca russa*, além desse componente e de tantos outros elementos complexos que a série apresenta, a necessidade de conexão com o outro, visto que Nadia não está sozinha nessa empreitada. Sendo assim, “Boneca russa é um chamado para a comunidade — para ver outras pessoas, alcançando-os e abrindo-se para eles.”² (POSNER, 2020, p. 213-214, tradução nossa).

Se as características de Nadia já saltam aos olhos do espectador por sua excentricidade, com a chegada de Alan elas são potencializadas devido ao contraste com a caracterização do personagem. O contraste, primeiramente físico, vai gradativamente se intensificando a partir do aprofundamos nas questões emocionais e psicológicas de cada personagem, deixando claro a intencionalidade desse contraponto entre os dois, visto que há também uma mudança brusca na *mise-en-scène*.

Na narrativa ficcional de *Boneca russa*, em que elementos narrativos, como a focalização, o tempo e a construção das personagens se fazem presentes de forma não convencional, ou seja, rompendo com padrões clássicos de construção narrativa por meio da presença de personagens ambíguas e distorções temporais, é que encontramos sua sofisticação e complexidade. Essas variações e modos inovadores do uso das técnicas também podem ser percebidos na forma como a série dialoga com elementos extratextuais, desde o título, perpassando diversos outros símbolos ao longo dos episódios e se configurando como parte fundamental na compreensão do enredo e de seu desfecho.

2.1 *Matrioskas, espelhos e o efeito ad infinitum*

Gustavo Bernardo (2010), em sua obra *O livro da metaficção*, ao analisar o conto de Julio Cortázar, *Continuidade de los parques*, nos aproxima do conceito de metaficção, visto que o conto em questão apresenta uma ficção dentro de outra ficção. Nesse cenário da metaficção em que encontramos um personagem que lê um livro em que há um personagem

² No original: “Russian Doll is a call for community — for seeing other people, reaching out to them, and opening oneself up to them.” (POSNER, 2020, p. 213-214).

lendo um livro, com um personagem lendo um livro... *ad infinitum*, o autor relaciona a ideia de infinitude encontrada nas *babushkas* ou *matrioskas* estabelecendo assim um diálogo entre o texto ficcional e esses objetos extratextuais, exemplificando o conceito de metaficção.

Essas relações dialógicas entre texto e aspectos extratextuais estão, segundo Robert Stam (1992), citando os estudos de Bakhtin, envoltos em todas as relações sociais não existindo diálogos de forma isolada ou individualizada. Os discursos sofrem influências externas e estão sempre refletindo situações anteriores, sendo influenciados e influenciando os discursos seguintes. Esse dialogismo, termo cunhado por Mikhail Bakhtin, pode ser visto na série *Boneca russa* a partir das relações estabelecidas entre tais símbolos e seus significados intra e extradiegeticamente.

Bernardo (2010) utiliza o exemplo das *babushkas*, bem como dos espelhos, para demonstrar o efeito de perpetuação infinita presente na metaficção. A análise de Bernardo (2010) nos ajudar a observar os efeitos *ad infinitum* presentes na série *Boneca russa*, que vão desde o símbolo relacionado ao próprio título da série, ou seja, as *babushkas*, perpassando a presença constante dos espelhos na série, e também na repetição nauseante que embasa o enredo a partir do *loop* temporal em que os personagens estão presos.

As *matrioskas* ou *babushkas* que dão nome à série aqui analisada são bonecas compostas em um conjunto de tamanhos crescentes dispostas umas dentro das outras, da maior para a menor (única não oca), talhadas em madeira com cores vibrantes que lembram camponesas. Gustavo Bernardo (2010) discorre sobre as bonecas e o efeito de surpresa *ad infinitum* que as mesmas provocam ao deixar a última e menor boneca fechada o que, segundo o autor, preserva o mistério presente desde a abertura da primeira boneca. Se a última boneca não se abre, então não se pode saber o que haveria dentro dela, e esse fato por si prolonga o mistério por meio desse não saber.

O brinquedo parece ter o objetivo de provocar a surpresa mas como provocar a surpresa *ad infinitum*? Deixando a última boneca fechada; o processo de reiteração e miniaturização preserva o mistério. O que há no interior do corpo? Um outro corpo. O que há no interior do outro corpo? Um outro corpo, ainda. O que há no interior deste novo corpo? Também um outro corpo. Como a última boneca é de madeira maciça, a criança experimenta a sensação combinada de decepção e júbilo. (BERNARDO, 2010, p. 32).

O desencaixe gradativo das bonecas e o efeito *ad infinitum* destacado por Gustavo Bernardo (2010) pode ser observado nas personagens de ficção complexas que, gradativamente, como num efeito de descamação, tal qual as *matrioskas*, como mostra a

Figura 1, vão se revelando no decorrer da narrativa e apresentando comportamentos e emoções que surpreendem o espectador. Essa surpresa pode ser sentida quando falamos da série *Boneca russa*, pois o espectador passa a conhecer as subjetividades tanto da protagonista Nadia quando do coprotagonista Alan ao longo da narrativa o que faz com que cheguemos ao final da série surpresos com as transformações que ambos sofrem, visto que a situação do *loop* temporal em que estão presos os força a manifestar novas atitudes e modos de lidar consigo mesmos e com os outros.

Figura 1 – Material de divulgação da série *Boneca russa* que remete às *matrioskas*



Fonte: Netflix

As relações maternas são outro aspecto demonstrado ao se analisar as bonecas russas e seus elementos de produção de sentido significado. Na Rússia, de onde se originaram, representam uma tradição familiar passada de mãe para filha e para netos. O nome *matrioska* é, na verdade, o diminutivo do feminino matrona, que tem origem latina *mater*, ou mãe. Dessa forma, podemos associa-la como símbolo da maternidade e da fertilidade³.

A presença dos espelhos e a relação estabelecida entre esses objetos e a história da personagem protagonista configuram outro aspecto de fundamental importância na narrativa da série. Apesar de não percebermos, num primeiro momento, a relação entre tais objetos e as bonecas, no mesmo capítulo do livro de Gustavo Bernardo (2010), ainda no contexto da metac ficção, ele faz essa associação entre a inclusão das bonecas russas umas dentro das outras com o efeito obtido quando colocamos um espelho de frente a outro e visualizamos

³ Informações obtidas no site <https://www.bonecarussa.com.br>, consultado em 10 de jan.de 2022.

reproduções cada vez menores do que a primeira de onde partem as demais.

A inclusão especular das bonecas lembra o efeito obtido com dois espelhos que se põem frente a frente: os dois espelhos reproduzem ao infinito determinada imagem, cada reprodução se apresentando menor do que aquela que a contém até o ponto em que não conseguirmos distinguir as reproduções. (BERNARDO, 2010, p. 33).

Quantas Nadias obteríamos se a personagem se deparasse com espelhos colocados um em frente ao outro? A resposta seria incontáveis versões de Nadia, como mostra a Figura 2. Apesar de o experimento não estar presente na série, o espelho para o qual Nadia volta a cada vez que ela morre mostra as transformações, ou, como já dito em comparação com as bonecas russas, o descamar, o desencaixar da personagem, e cada transformação revela uma surpresa. Nadia se desfaz das camadas superficiais que a encobrem para adentrar nas camadas mais profundas de seu passado, revelando assim suas intimidades e traumas que ela tanto tenta esconder quanto esquecer.

Figura 2 – Nadia *ad infinitum*



Fonte: <https://arteaberta.com/carta-para-nadia-serie-boneca-russa-russian-doll/>

No universo narrativo da série, as relações maternas estão presentes e se constituem enquanto aspectos decisivos para o aprofundamento da personagem protagonista. Nadia evita, por diversas vezes, nos capítulos iniciais da série, falar sobre a mãe. Quando Ruth, sua madrinha, fala sobre a mãe de Nadia, ela acaba encerrando os assuntos com sarcasmo, demonstrando desconforto a respeito, como quando, na noite do seu aniversário, Ruth fala sobre a importância de Nadia estar completando 36 anos, visto que a mãe morreu antes de completar essa idade.

Ruth: – Fazer sua idade é difícil mesmo.

Nadia: – Ruth, você é uma ótima terapeuta, mas não é a minha. E nem tudo tem a ver com minha mãe.

Ruth: – Mas acho que teria orgulho de você chegar aos 36.

Nadia: – Não sei, ela era bem competitiva. Portanto, talvez ela ficasse animada por eu estar mais velha do que ela quando morreu.

Em outro momento, quando Alan decide limpar a casa de Nadia em sua ausência, visto que Alan visivelmente tem obsessão por organização, Nadia se mostra muito irritada ao se deparar com porta-retratos com fotos dela e de sua mãe sobre uma prateleira quando, na verdade, ela os teria colocado debaixo da cama e acaba discutindo com Alan e o expulsando de seu apartamento. Tal cena deixa claro ao espectador o quanto a relação de Nadia com a mãe a deixa desconfortável e até mesmo enraivecida, apesar de, até esse ponto, o espectador ainda não saber ao certo o motivo de ela evitar o assunto, o que só será explicado noutro momento na série (abordaremos tal aspecto mais adiante).

O que é importante destacar neste ponto é que esses diálogos entre objeto e texto que a série utiliza enriquecem a mesma e favorecem uma análise mais detalhada que acaba por desvelar, a cada aprofundamento nesses detalhes, novas associações que facilitam a compreensão do enredo e das personagens. A utilização desses símbolos se caracteriza enquanto deixas narrativas que podem passar despercebidas em um primeiro contato com a série, mas que, quando observados analiticamente, acabam se tornando essenciais para a compreensão e desfecho da mesma.

2.2 Mudança de focalizador e *plot twist* — a chegada de Alan

Em *Boneca russa*, logo à primeira vista, somos apresentados à personagem sobre a qual se desenvolverá a narrativa da série, pois é a imagem de Nadia que aparece estampando os cartazes e as postagens de divulgação do produto, sempre com destaque para suas características marcantes, como o cabelo, as roupas ou a maquiagem, o que sugere ao espectador o seu protagonismo na narrativa.

É a partir do olhar de Nadia que passamos a conhecer a problemática, bem como os demais personagens da narrativa. É ela a personagem-protagonista a partir da qual a história girará em torno, vista a sua onipresença e “tempo em tela”, para usar o termo utilizado por João Batista de Brito (2007) como forma de facilitar a definição do ponto de vista no cinema.

No primeiro episódio da série, intitulado “Nada no mundo é fácil”, Nadia aparece

diante de um espelho de banheiro, em câmera subjetiva e plano fechado, como veremos na Figura 3, dando início aos acontecimentos da noite do seu aniversário de 36 anos que culminam em sua morte e retorno à vida. Predominantemente em câmera objetiva, acompanhamos Nadia em sua trajetória narrativa que revela a problemática central da série já no primeiro episódio.

Figura 3 – Nadia de frente ao espelho



Fonte: Netflix

É possível compreender o protagonismo de Nadia e sua importância como focalizadora da narrativa devido, principalmente, à sua presença constante em tela. A câmera está predominantemente acompanhando Nadia em sua jornada, constantemente, sem que o espectador a perca de vista. Mas nem sempre será assim.

No terceiro episódio, intitulado “Um corpo quente”, ao sair de um abrigo onde passou a noite, depois de ter feito amizade com um morador de rua, Nadia entra em um elevador e, em seguida, entra outro personagem em cena, chamando a atenção do espectador pelo enquadramento da câmera nos dois. Ao olhar para o rapaz, Nadia baixa os óculos escuros e faz um sinal com os olhos em direção à caixa que ele segura (Figura 4), demonstrando seu incômodo com o gesto repetitivo de abrir e fechar a caixa que ele está fazendo. Nesse momento, acontece uma pane no elevador e todos começam a gritar e deitar no chão, ficando apenas Nadia e o rapaz de pé, que se olham e desenvolvem o seguinte diálogo: “— Ei, cara, não ficou sabendo? Vamos morrer. — perguntou Nadia. / — Não importa. Eu sempre morro! — respondeu o personagem que, até aqui, o espectador desconhece.”

Figura 4 – Um novo personagem



Fonte: Netflix

O episódio então termina com a queda do elevador, deixando o telespectador intrigado em relação à chegada desse personagem de forma inesperada que, possivelmente, está passando pela mesma situação de Nadia. É então que acontece uma reviravolta narrativa na série a partir da mudança inesperada do focalizador.

No quarto episódio, intitulado “A rotina de Alan”, o espectador é apresentado a um novo personagem que passará a compor a narrativa como coprotagonista, ou seja, a narrativa, até aqui vista apenas pelo olhar de Nadia, tendo a mesma como personagem central da série, passa a ser focalizada e protagonizada por Alan. Nesse episódio, temos, portanto, uma mudança brusca em relação à focalização da história.

Figura 5 – Alan de frente ao espelho



Fonte: Netflix

Também é de frente a um espelho de banheiro que o espectador passa a adentrar o universo de Alan, conhecendo assim a história a partir de sua perspectiva, sua rotina, suas ações e sentimentos, ou seja, a partir do seu campo de consciência. Dessa forma, Alan passa a alternar a focalização com Nadia, representando uma transformação radical em cada elemento

que começa a compor o universo da série a partir da inevitável comparação que se faz em relação ao universo de Nadia.

A mudança de focalizador na série se configura como um *plot twist*, ou seja, uma reviravolta na história. Essa reviravolta pode acontecer no final de uma narrativa a partir de um final inesperado ou uma mudança na linearidade da narrativa por meio de uma ação ou com a chegada de outro personagem. Ou seja, é um elemento inesperado que pode mudar o curso da narrativa causando surpresa e despertando, muitas vezes, a curiosidade do espectador. “O conceito de *plot* refere-se a uma ação narrativa cujos eventos estão ligados entre si não apenas por uma relação temporal, ocorrendo uns a seguir aos outros, mas também por uma relação causal, sendo uns provocados pelos outros.” (REIS, 2018, p. 410).

A união dos termos *plot twist*, portanto, configura uma quebra nessa sequência de ações narrativas explicada por Carlos Reis (2018) a partir desse elemento surpresa. Essa mudança, no entanto, não representa falta de interconectividade entre as ações, sendo uma estratégia narrativa que se estrutura de forma a chamar a atenção do espectador a partir do não convencional e acaba prendendo o espectador que anseia pelo desfecho dos personagens e de suas ações.

A alteração narrativa transformou a focalização interna fixa que acontece nos primeiros episódios, onde o espectador acompanha as ações através da percepção de Nadia, em uma focalização interna variável, no momento em que temos a mudança de focalizador para Alan e passa-se a compreender a narrativa pelo olhar dele, mesmo que não permanentemente, visto que, no episódio seguinte, Nadia volta a ser a personagem central, mesmo que agora acompanhada de Alan.

Apesar de Nadia aparecer nesse episódio rapidamente, as informações em cena são agora mostradas a partir do ponto de vista de Alan, ou seja, é Alan o personagem que vivencia as ações mostradas em cena e ocupa, no episódio em questão, o maior tempo de tela. É a história de Alan sendo contada e suas subjetividades reveladas em cada elemento que compõe a narrativa. Essa mudança na focalização traz uma narrativa paralela à de Nadia, que, apesar de não chegar a configurar uma nova narrativa central, apresenta um novo olhar sobre a mesma problemática do *loop* temporal e, gradativamente, coloca Alan como peça fundamental para a resolução da trama.

Estar preso em uma repetição contínua por si só já traz à tona a ideia de loucura. Quando nos deparamos com uma situação aparentemente impossível de acontecer, depois do choque inicial, a primeira ideia que nos vem à cabeça é “será que estou ficando louco?”. Mas a série vai além dessa incredulidade que a situação desperta ao tematizar a questão da doença

mental tanto a partir de Nadia, quanto de sua mãe e também com Alan. Dito isto, é importante observar que, dentro desse universo em que se trata da loucura, a chegada de outro personagem, enfatizada pela mudança de focalização, representa um alívio tanto para Nadia quanto para Alan, não apenas pela sensação de não estar vivendo aquilo sozinha/o, mas principalmente porque ver outra pessoa experienciando a mesma situação é a afirmação para eles de que não estão enlouquecendo, e, se estão, não o fazem mais sozinhos.

2.3 Nadia, Alan e seus universos particulares

A reviravolta narrativa ocasionada pela chegada de Alan vai além de uma simples classificação quanto à mudança de foco de interesse da história ou de personagem central no contexto da série. A importância aqui recai principalmente nas consequências que a alteração traz para a compreensão da narrativa a partir da utilização de elementos estéticos que caracterizam cada personagem, destacando suas subjetividades, diferenças e semelhanças.

Os elementos que compõem a estética da série se associam às personagens e demonstram as escolhas de construção dos cenários, bem como iluminação e figurino que ressaltam as diferenças entre Nadia e Alan. Esses aspectos da *mise-en-scène*⁴ em *Boneca russa*, com destaque para a cenografia, quando temos a focalização em Nadia, criam uma atmosfera sombria mesmo nas cenas que se passam em sua festa de aniversário.

No tocante aos espaços, temos dois lugares que se relacionam a Nadia, que são o apartamento dela e o apartamento de Maxine, onde se passa a maior parte das cenas com a presença da personagem, visto que é nesse último que acontece a sua festa de aniversário, e é, portanto, para ele que Nadia retorna a cada morte, mais especificamente para o banheiro tão repleto de excentricidade quanto a proprietária. A fotografia imprime uma atmosfera que condiz com a melancolia de Nadia, a partir da utilização de cores quentes que se associam a cores neutras como o preto presente nos espaços e figurinos. Isso contribui para destacar a junção entre emoções intensas e morbidez, que traduzem o sentido interiorizado e o estágio atual de vida da personagem.

⁴ Segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 205), o termo *mise-en-scène* significa “por em cena” e foi utilizado primeiramente no teatro sendo, posteriormente, estendido à direção cinematográfica “para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro filmico.”, e inclui aspectos como: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens.

Figura 6 – Nadia no banheiro do apartamento de Maxine: cores e iluminação que refletem a personalidade de Nadia



Fonte: Netflix

Sarah Kessler (2019), ao analisar a série, também destaca a importância da *mise-en-scène* na construção da mesma, mais especificamente, na diferenciação entre as personagens contrastantes de Nadia e Alan. Segundo Kessler (2019, p. 26, tradução nossa), a composição dos cenários reflete o estilo do diretor de fotografia Chris Teague na utilização de “quente neon que injetam cor nas tarefas noturnas de Nadia”⁵ enquanto utiliza luzes suaves fluorescentes em espaços como a *delicatessen* e nas escadarias por onde a personagem passa.

O apartamento de Nadia também reforça esse jogo de cores, (ou poucas cores) que se relacionam com o mundo sombrio de Nadia. Nele é possível identificar a morbidez, como dito anteriormente, pelo uso das cores e também um tanto de caos, visto a quantidade de objetos que aparecem em cena.

⁵ No original: “Teague’s lighting, too, is a force of consistent variation in *Russian Doll*’s darkworld. Warm neons inject color into Nadia’s nighttime assignments, conjuring the red taillights of disappearing taxicabs, while dim fluorescents illuminate the delis and stairwells she passes through—and, often hysterically, dies in.” (KESSLER, 2019, p. 26).

Figura 7 – O apartamento de Nadia



Fonte: Netflix

Os diálogos reproduzidos ainda no primeiro episódio também são fundamentais para que o espectador conheça a personagem e suas relações. Com as amigas Maxine (Greta Lee) e Lizzy (Rebecca Henderson), Nadia fala sobre a crise da meia idade e demonstra tristeza ao falar sobre o desaparecimento do seu gato. Com o ex-namorado, John (Yul Vazquez), percebe-se uma relação mal resolvida e a dificuldade de Nadia em se comprometer. Já com a madrinha Ruth (Elizabeth Ashley), ela fala sobre sua relação problemática com a mãe, que morre antes de chegar aos 36 anos, o que possivelmente está contribuindo para o nítido desânimo que Nadia demonstra na ocasião de seu aniversário.

Ao ser apresentado a Alan, o espectador vai gradativamente percebendo, pelos elementos narrativos utilizados na construção não apenas do personagem, como também dos espaços em cena, alguns sinais de sua personalidade. Ao acompanhar Alan em sua rotina, observando as composições em cena e os diálogos com os personagens que fazem parte de sua vida, passando a conhecer aspectos da caracterização do personagem, assim como foi possível com Nadia.

O apartamento de Alan é metodicamente organizado e suas ações parecem obsessivamente padronizadas. Os espaços são compostos por cores frias, como azul e cinza e uma cenografia minimalista, o que demonstra aspectos interiores do personagem, como seus transtornos e solidão, visto que em sua história basicamente apenas dois personagens aparecem ter de fato uma relação com ele. No caso, sua ex-noiva Beatrice (Daschan Polanco) e seu amigo Ferran (Ritesh Rajan), o que pode caracterizar uma dificuldade em se relacionar com as outras pessoas. Sarah Kessler (2019) descreve da seguinte maneira o apartamento de Alan e ele próprio:

Assim como Nadia, Alan acorda toda vez em um banheiro — mas é dele, e é antissépticamente limpo. Seu apartamento é uma alternativa fria e monocromática à saturação e excesso do *loft* de Maxine. Os movimentos de Alan são precisos e militares, até a escovação dos dentes. Ele é uma mola bem enrolada, tão frágil que está prestes a rachar. Na verdade, ele rachou — desde que percebe no episódio 6 que sua primeira morte foi um suicídio. Mas ele bloqueou isso, e sua resposta ao ciclo depressivo no qual ele está preso, noite após noite e dia após dia, é tentar escapar fazendo tudo certo. Ele quer vencer, embora já tenha perdido.⁶ (KESSLER, 2019, p. 27).

Figura 8 – O apartamento de Alan



Fonte: Netflix

A definição de Kessler (2019) é cirúrgica quanto à caracterização e às subjetividades de Alan, pois de fato podemos ver que Alan “rachou”, visto que em sua busca incessante por se manter firme e tranquilo, evitando e até bloqueando suas lembranças, buscando não se aprofundar em suas mais íntimas emoções, ele simplesmente fracassa. O mergulho em si mesmo para Alan representa um acerto de contas desagradável com seus monstros e, apesar da recusa, é só assim que ele consegue mudar a postura diante da situação do *loop* e de sua vida.

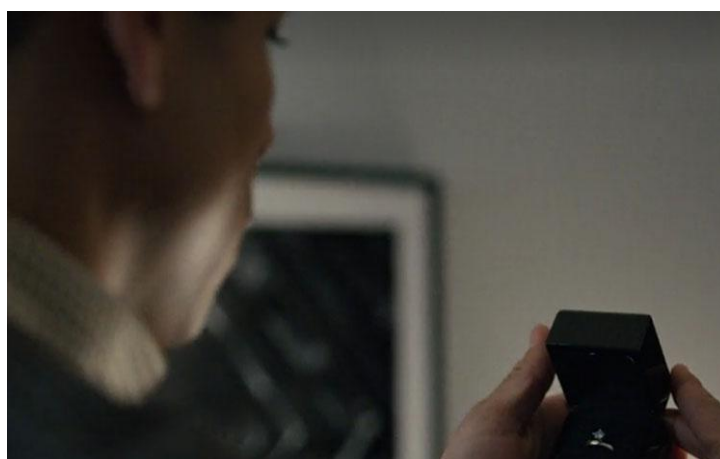
O modo como cada personagem lida com suas repetidas mortes é outro fator de polarização entre eles. Nadia testa teorias para descobrir o porquê do *loop* temporal em que se encontra, sempre buscando evitar que as mortes aconteçam, como quando ela para de usar a escada do prédio do apartamento de Maxine por ter morrido diversas vezes ao tentar descê-la, passando a usar a saída de emergência. Alan, por sua vez, simplesmente segue sua rotina

⁶ No original: “Like Nadia, Alan wakes up each time in a bathroom—but it’s his own, and it’s antiseptically clean. His apartment is a cold, monochromatic alternative to the saturation and excess of Maxine’s loftcum-nightclub. Alan’s movements are precise and military, right down to the brushing of his teeth. He’s a tightly coiled spring so brittle he’s about to crack. In fact, he has cracked—since he realizes in episode 6 that his first death was a suicide. But he’s blocked that out, and his response to the depressive loop in which he’s trapped, night after night and day after day, is to try to escape by doing everything right. He wants to win, even though he’s already lost.” (KESSLER, 2019, p. 27).

diária e vivencia cada acontecimento novamente com resignação e, em alguns momentos, inclusive demonstrando procurar por tais mortes, como quando ele ingere bastante álcool e vai andar de bicicleta à noite, o que acaba culminando em mais uma morte dele.

Ainda no campo dos diálogos desenvolvidos entre símbolos que compõem a série e elementos externos, há outra ligação interessante entre Nadia e Alan e o apego que ambos demonstram por objetos que representam relações afetivas importantes na história de vida de cada um. Nadia aparece sempre com um colar em forma de moeda, dado por sua mãe e sobre o qual ela fala, revelando como sua mãe se desfez das demais moedas, restando apenas aquela que, apesar de seu valor expressivo, ela apenas carrega em forma de colar. Já Alan mantém uma relação afetiva com a aliança que tinha comprado para pedir sua então noiva, Beatrice, em casamento, antes de ela romper com ele e ele posteriormente descobrir que ela o traía. Tanto Nadia quanto Alan tentam se desfazer desses objetos como forma de libertação de um passado incômodo, mas ainda muito presente na vida de cada um. Nadia dá o colar para o mendigo com quem faz amizade, Horse, e justifica tal atitude dizendo: “É pesado demais”, referindo-se ao seu relacionamento conturbado com sua mãe e ao que aquele objeto a faz lembrar. Já Alan acaba jogando o anel em um rio por cima de uma ponte, também em busca de esquecer sua relação com a ex-noiva. Ambos os objetos são, portanto, jóias com valor sentimental que apresentam formato circular, remetendo ao *loop* infinito no qual as personagens estão presas.

Figura 9 – Alan e o anel símbolo do seu fracasso amoroso



Fonte: Netflix

Visto o diálogo que a série estabelece com elementos e textos externos, é possível relacionar os objetos pessoais de Nadia e Alan com elementos simbólicos presentes na mitologia grega. A moeda de Nadia pode ser associada ao óbolo de Caronte, que são moedas

colocadas sobre os olhos ou a boca de um defunto antes de seu sepultamento, com o objetivo de pagar ao barqueiro, Caronte, responsável pela travessia das almas para o outro lado do rio dos mortos. Segundo o dicionário de Pierre Grimal (2005, p. 76), Caronte pode ser entendido como o demônio da morte ou o gênio do mundo infernal. No anel de Alan, encontramos relação com o conto de Teseu e o anel de Minos. Segundo o conto, Minos teria aprisionado o minotauro em um labirinto e convocou Teseu para a tarefa de tentar matar o monstro. Para colocar Teseu à prova, já que o mesmo afirmava ser filho de Posídon, Minos jogou um anel ao mar e Teseu, de imediato, se jogou ao mar e recebeu o anel de seu pai em seu palácio (GRIMAL, 2005, p. 441).

Figura 10 – Nadia explica a Alan o significado de seu colar



Fonte: Netflix

Nesse contexto dialógico da série com tais símbolos mitológicos, podemos compreender a relação de Nadia com a morte e a necessidade de desprendimento das lembranças traumáticas da mesma em relação à sua mãe para que finalmente possa atravessar esse ciclo de morte que a envolve. Da mesma forma, Alan, ao se libertar do anel de noivado que pretendia dar à sua ex-noiva, também estaria se atirando ao mar rumo a novas descobertas e à libertação dos traumas que o prendiam, não mais para a morte, como no episódio do seu suicídio.

Ao apresentar dois personagens opostos em personalidades, modos de vida, caracterizações, mas que, ainda assim, encontram traços familiares que os conectam, como a dificuldade em seus relacionamentos, o não enfrentamento de seus problemas, os aparentes transtornos psicológicos e a solidão de ambos, de forma a depender dessa união entre os dois todo o desfecho da série, percebemos a importância desse contraponto que traz uma nova perspectiva para o espectador.

São, portanto, muitas as possibilidades que o uso da focalização e sua alternância trazem para a compreensão do universo, não apenas dos personagens individualmente, como também, e principalmente, para a compreensão do contexto narrativo da série como um todo, contribuindo para a percepção de sua complexidade e de seus elementos de produção de sentido.

2.4 A concepção temporal em *loop*

Um dos elementos narrativos que se destacam na diegese da série *Boneca russa*, contribuindo para a sofisticação da mesma, é a forma como o tempo é construído. Dentro do universo de complexificações narrativas que têm sido cada vez mais constantes nas séries contemporâneas, como já destacado no primeiro capítulo, as manipulações temporais figuram com destaque nesse campo.

Paul Booth (2011, p. 371) apontou para o aumento do número de narrativas televisivas da última década que se concentraram no tempo e suas distorções “usando recursos de complexidade temporal, como *flashforwards*, *flashbacks*, viagem no tempo, e mudanças na memória e na recordação.” Segundo o autor, tal circunstância configura, de forma metafórica, uma esquizofrenia pós-moderna devido à aceitação do público em relação a essas distorções. O autor destaca séries como *Family guy* (1998-2001, 2004–), *Arrested development* (2003-2006), *Lost* (2004–2010), *How I met your mother* (2005) no desenvolvimento de narrativas complexas pelo uso de deslocamentos temporais. Dentro desse rol de séries de sucesso, acrescentamos *Boneca russa* (2019–).

Repetir e repetir várias vezes um mesmo aspecto em uma narrativa de qualquer natureza pelo simples uso da ferramenta do *loop* pode parecer (e ser) cansativo para um leitor ou espectador. O que traz sofisticação e acaba prendendo o espectador e criando uma “experiência afetiva” (BOOTH, 2011, p. 372) com a narrativa são as conexões criadas com outros elementos, especialmente com a forma como as personagens vão sendo desnudadas a cada repetição. Só passamos a conhecer intimamente as personagens Nadia e Alan porque ambos sofrem com essa manipulação do tempo e têm suas vidas transformadas por elas. A primeira repetição surpreende e choca, depois intriga e inquieta, até que angustia e náuseia antes de, finalmente, libertar e confortar, personagens e espectador.

Orin Posner (2020, p.216), ao analisar o *loop* temporal na série *Boneca russa*, aponta que tal estratégia narrativa acontece como um “desvio não natural” do curso dos acontecimentos vivenciados pelo protagonista. Posner (2020) afirma ainda que, nos últimos

anos, a utilização do *loop* em narrativas como nas ficções científicas ou no horror acabou se convencionando como um tipo de temporalidade não natural comum tanto no cinema quanto na televisão.

A narrativa de *loop* temporal é um tropo ou subgênero em que uma temporalidade circular ocorre no nível diegético: um personagem na narrativa experimenta um desvio do tempo linear e, em vez de avançar, fica preso em um intervalo de tempo específico (geralmente um período de 24 horas) que se repete uma e outra vez.⁷ (POSNER, 2020, p. 215, tradução nossa).

Orin Posner (2020) continua sua análise da série e traz um elemento comparativo importante ao tratar da forma como o protagonista, vivenciando o tempo em *loop*, repete cenas tal qual um jogador de videogame que recomeça o jogo até que finalmente alcance seu objetivo. Porém, há algumas diferenças nessa assimilação de ideias como, por exemplo, o fato de a repetição no jogo de videogame acontecer extradiegeticamente, no caso quando assumimos o olhar do jogador que escolhe jogar repetidamente e não do avatar (o avatar sim tem o ciclo vida-morte-vida intradieético), enquanto o protagonista está vivenciando aquela repetição dentro da diegese, como destacado por Posner (2020), sem que tal situação fosse uma escolha sua.

Essa associação está ainda presente na série em duas situações: tanto no fato de Nadia ser programadora de jogos quanto por Alan jogar um dos jogos que Nadia desenvolveu que, não por acaso, se chama Ariadne, e apresenta um avatar que tenta sair de um labirinto tal qual a própria. Alan reclama da dificuldade do jogo, alegando ser impossível que uma personagem sozinha consiga desenvolver todas as fases necessárias para concluir o jogo. Isso se concretiza quando a própria Nadia tenta finalizar o jogo e também não consegue, como visto na figura abaixo, mostrando a relação da personagem do jogo criado por Nadia e sua própria vida solitária, em que ela tende a querer fazer tudo sozinha.

⁷ No original: “The time loop narrative is a trope or subgenre wherein a circular temporality occurs on the diegetic level: a character in the narrative experiences a deviation from linear time and instead of moving forward, they are trapped in a specific time span (often a 24-hour period) that repeats over and over again.” (POSNER, 2020, p. 215).

Figura 11 – Nadia tenta concluir o jogo que ela mesma programou, mas não consegue



Fonte: Netflix

Em *Boneca russa*, o tempo funciona como um gatilho propulsor de interesse para o espectador, pois é na busca pela compreensão desse elemento narrativo e suas mudanças no decorrer dos episódios que primeiramente chama a atenção e o prende ao enredo. É por trás dessa construção temporal não natural e das incessantes repetições que o espectador é, de fato, apresentado às personagens e, gradativamente, mergulha em seus universos particulares para então desvendar os acontecimentos da série. Dessa forma, destacamos a construção do tempo em *loop*, o uso de analepses e a multiplicação de linhas temporais como as sofisticações narrativas que se destacam na série no campo da temporalidade e suas distorções.

A construção do tempo vai com o caminhar da narrativa se complexificando e se entrelaçando com outros elementos narrativos, como a construção e desconstrução que as personagens vão sofrendo no decorrer dos episódios e a cada novo ciclo que o tempo em *loop* vai criando. O que é importante destacar em *Boneca russa* é que o recurso do *loop* temporal não serve apenas como uma estratégia narrativa utilizada de forma esporádica com o intuito de explicar ou revelar um determinado acontecimento, como quando se recorre a *flashbacks* ou *flashforwards*. A construção da temporalidade da série em *loop* é a base a partir da qual os demais acontecimentos são desencadeados e não apenas um recurso ativado para um propósito narrativo ocasional.

Apesar das transgressões temporais presentes na série, é importante ressaltar que essas mudanças não alteraram a linearidade em que os fatos acontecem. Mesmo com a repetição característica do *loop* em que Nadia está presa, a personagem tem consciência das ações que se passaram antes de seu retorno ao fatídico dia do seu aniversário de 36 anos em que ela acaba morrendo atropelada. A cada nova morte, Nadia volta consciente de que o fato

aconteceria e já demonstra novas ideias de como parar com as repetidas mortes. Dessa forma, é possível afirmar que a linearidade que caracteriza as ações que se desenvolvem gradativamente no tempo da narrativa em *Boneca russa* não é perdida devido ao *loop* temporal.

Porém, vale ressaltar a presença de estratégias narrativas que acabam por romper, mesmo que momentaneamente, esse curso natural dos acontecimentos por meio do uso da analepse ou *flashback*. É por meio da utilização dessa ferramenta narrativa que o espectador é apresentado à representação de Nadia quando criança e à sua relação problemática com a mãe, que demonstrava comportamentos maníaco-depressivos, como descreveremos no tópico seguinte.

2.4.1 A analepse e a importância de lembrar

A analepse é um “movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação [...]” (REIS, 2018, p. 28) que compõe as anacronias temporais, ou seja, as alterações na ordem temporal dos acontecimentos, constituindo-se como pertencente ao domínio do tempo narrativo.

Ao tratar do tempo na narrativa literária, Nunes (1995) chama a atenção para as alterações na cronologia dos acontecimentos já frequentes em obras como *O guarani*, de José de Alencar (1857), por exemplo. Especificamente no que tange às anacronias, e resgatando os estudos de Genette (1995), Nunes (1995) aborda tal aspecto e a utilização do retrospecto, o qual interrompe a ação narrativa, seja com “evocação de momentos anteriores”, seja pela “antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados” (NUNES, 1995, p. 32), configurando assim analepse e prolepse respectivamente.

No sétimo episódio, intitulado “A saída”, Nadia passa a ser assombrada pela sua própria versão ainda criança e essas visões despertam nela memórias de sua infância conturbada, marcada pela relação traumática com sua mãe, Lenora. Essas memórias surgem em forma de *flashbacks* na série, quebrando a linearidade dos acontecimentos e transportando o espectador para o passado de Nadia, o qual está diretamente ligado aos seus traumas e à resolução do labirinto de mortes em que se encontra.

A analepse é um procedimento com larga utilização e com funções muito diversas na orgânica do relato, decorrendo muitas vezes da ativação da memória de uma personagem [...] a evocação do passado parte, assim, de um corte brusco em relação ao presente da história torna-se particularmente expressiva pela utilização do presente histórico. (REIS, 2018, p. 29).

Antes, porém, da utilização desse recurso narrativo na série, percebe-se o incômodo de Nadia em falar da sua relação com a mãe. Esse aspecto vai amadurecendo e se intensificando gradativamente, apontando para a possibilidade dessa relação estar, de alguma forma, ligada à situação das repetidas mortes da personagem, o que de fato se concretiza nesse episódio. Mas é nessa esquivia de Nadia que se esconde um ponto importante a ser observado e analisado, e, para tanto, recorremos aqui aos estudos de Freud quando trata do esquecimento ou da repressão de lembranças que acabam sendo externalizadas em forma de atitudes, ou seja, “ele não reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber que o faz.” (FREUD, 1996, p. 149).

Nadia vai fugindo de lembrar a relação com a mãe e busca soluções mais superficiais para as repetidas mortes que não tenham relação com o seu passado, como o uso de drogas ou o sobrenatural. Ela só se rende ao recordar a partir da angústia cada vez mais intensa que vai sentindo, ocasionada pela falta de controle sobre a situação, até que sua versão ainda criança aparece e a força a lembrar seu passado. Até então, Nadia repete comportamentos autodestrutivos e se esquivia dos relacionamentos como consequência da repressão dessas lembranças. Tal comportamento pode ser percebido na recusa de Nadia em conhecer a filha de John, seu ex-namorado, afastando-os de seu convívio e demonstrando a incapacidade de lidar com a ideia de família, o que pode configurar um reflexo direto da relação conturbada de Nadia com a mãe. Vimos, portanto, que a repetição está presente na série não apenas no *loop* temporal, mas também nos atos da personagem. Após esse momento de recordação é que Nadia finalmente “elabora” uma nova perspectiva de atuação ante os problemas que vem enfrentando, o que faz com que ela se liberte das mortes repetidas.

A analepse ou *flashback* narrativo, nesse ponto da série, é fundamental para a compreensão de Nadia e sua história, pois representa essa necessidade de lembrar. Ao adentrar em suas memórias, traumas e comportamentos autodestrutivos, o espectador passa a observar a personagem por uma perspectiva diferente da percebida no início da série. Antes mesmo desse episódio, em que a analepse introduz a cena e, portanto, aparece de forma mais marcante, já são utilizados planos da mãe de Nadia, que apenas nesse momento de fato se constitui enquanto uma memória completa e útil ao espectador para desvendar a história a partir dessa relação materna conflituosa.

Ainda no sétimo episódio, recorre-se à analepse novamente, mas agora para destacar a relação de Nadia e Alan no contexto da situação vivenciada pelos personagens. Nessa retrospectiva, Nadia percebe que, na verdade, já havia se encontrado com Alan quando estava

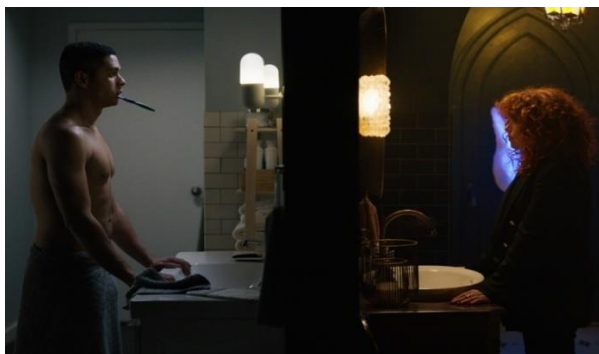
na conveniência de Ferran (Ritesh Rajan), personagem que é amigo em comum de ambos, ainda no primeiro episódio da série. Alan, portanto, aparece no primeiro episódio como uma prolepse narrativa, ou seja, há uma antecipação a partir dessa breve aparição da personagem de Alan surgindo novamente no terceiro episódio como coprotagonista e peça central para o desfecho da problemática da série.

A utilização de analepses ou *flashbacks* na série em questão constitui um recurso narrativo essencial para que o espectador possa enfim adentrar aspectos subjetivos do passado de Nadia, além de representar uma surpresa narrativa quanto à revelação da relação da protagonista com Alan. Tais manipulações do tempo acabam aproximando o espectador da protagonista e mantêm um engajamento pelo desejo de desvendar o motivo por trás das repetidas mortes e o caminho para solucionar a situação em que se encontra.

2.4.2 Multiplicação de linhas temporais — perder, salvar e se libertar

No último episódio da primeira temporada de *Boneca russa* (a série foi renovada para a segunda temporada) Nadia e Alan, após resolverem suas questões com o passado e seus relacionamentos mal resolvidos, colocando fim ao *loop* temporal de mortes em que se encontravam, acabam se perdendo um do outro em linhas temporais distintas. A cena é representada pela divisão literal da tela, em que cada personagem aparece em espaços diferentes, como mostra a Figura 12, a seguir, representando tempos paralelos, para a surpresa tanto das personagens quanto do espectador, que se vê, mais uma vez, diante de um enigma a ser decifrado.

Figura 12 – Multiplicando linhas e dividindo telas



Fonte: Netflix

O título do episódio, “Ariadne”, já revela intertextualidades importantes para a compreensão do desfecho da série, visto que remete ao mito grego homônimo. No *Dicionário*

da mitologia grega e romana, Pierre Grimal (2005) discorre sobre Ariadne, filha de Minos e Pasífae, que, ao avistar Teseu, filho de Posídon, acaba se apaixonando e decide ajudá-lo em sua missão de derrotar o minotauro. Preso no labirinto de minotauro, Teseu recebe de Ariadne um rolo de fio que o ajuda a encontrar a saída do labirinto, após vencer o minotauro. Temos, portanto, essa associação entre Nadia e Ariadne e Alan e Teseu.

Ao se perderem um do outro no tempo, Nadia e Alan se guiarão agora não mais pelo desejo de libertar a si mesmos das repetidas mortes, mas, sim, pelo desejo de ajudar e salvar um ao outro de uma morte iminente e agora sem volta. Eles encontram nessa amizade o fio que os leva a vencerem o minotauro que os aprisionou nesse labirinto, até então sem saída, representado na série pela própria morte ou ainda por seus monstros interiores, os quais precisam ser derrotados.

Nesse conto moderno entre Nadia e Alan, há uma diferença importante em relação ao mito de Ariadne. Ao salvar Alan de um suicídio iminente, Nadia não acaba abandonada por Alan, como Ariadne é por Teseu. Na verdade, ela também acaba sendo salva de um atropelamento por ele. Ou seja, o fio que salva Alan dos seus monstros e o liberta do labirinto de mortes é o mesmo fio que salva Nadia e também a liberta para que se unam novamente em um único tempo em que agora se conhecem e se reconhecem a partir de suas transformações.

É nesses dois últimos capítulos da série onde as questões referentes às distorções temporais se intensifica. Com diálogos claros sobre o assunto sendo desenvolvidos pelos personagens, observamos também a mudança significativa que cada personagem apresenta a partir das descobertas quanto à natureza do *loop* e o motivo que os liga. Questões como a depressão, o suicídio, relacionamentos conturbados e traumas são expostas em um movimento de desnudar das personagens em que suas fragilidades apontam para a resolução dos seus conflitos como a chave para libertá-los.

A divisão das linhas temporais só acaba quando Nadia e Alan, apesar de suas tantas diferenças, salvam um ao outro da morte e se unem, e a cena em quadros divididos em dois, demonstrando o sentido de espelhamento das personagens, enfim se junta em uma só. Alan desaparece, mas reaparece em meio às demais pessoas na festa de rua enquanto Nadia, retoma a focalização, se despede das suas outras versões, que podem ser vistas passando por ela na cena, como demonstra a figura abaixo, para, finalmente, comemorar a vida em um desfile de rua que lembra o carnaval.

Figura 13 – Nadia cruza com outras versões de si mesma



Fonte: Netflix

Nessa cena final, é possível observar, no esperado encontro de Nadia e Alan, a ideia de confraternização que a festa de rua transmite e que remete ao cenário em que se desenvolve grande parte do enredo da série. A festa de aniversário de Nadia, no início cheia de convidados, os quais vão gradativamente desaparecendo a cada repetição, dá lugar a um evento público, compartilhado, em que as personagens agora se encontram transformadas e libertas, o que possibilita outra associação com as máscaras carnavalescas usadas nesses festejos que, nesse caso, remetem ao seu sentido oposto — ou seja, é o cair das máscaras de ambas as personagens que caracteriza esse momento de encontro consigo mesmos e com os outros.

Figura 14 – Nadia e Alan finalmente libertos



Fonte: Netflix

3. A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM — OS FIOS QUE LEVAM A NADIA VULVOKOV

Até aqui, nos propusemos a analisar aspectos os mais diversos da série *Boneca russa*, porém levando em consideração o objetivo final da nossa análise centrada na construção da personagem Nadia Vulvokov. Compreender a série a partir de uma leitura global ou mais completa, por assim dizer, se mostra importante estratégia metodológica, segundo Marcel V. B. Silva (2014), para revelar intertextualidades e outras questões que se entrelaçam e se desenvolvem no decorrer da série.

As repetidas mortes que configuram o *loop* temporal da série, juntamente com a inesperada chegada de um outro personagem que passa pela mesma situação da protagonista, representam os dois principais fios que conduzem a ação narrativa e se relacionam diretamente com a construção da protagonista. As repetições que passam gradativamente da surpresa e do humor, nas primeiras vezes em que acontecem, para a angústia, náusea e sofrimento, após o não cessar das mesmas, somam-se com as diferenças estéticas e comportamentais do coprotagonista que revelam Nadia a partir do descamar de sua personalidade. A forma complexa com que essas categorias narrativas são apresentadas na série se imbrica com a construção da personagem, culminando em sua transformação final a partir do autoconhecimento e da libertação de seus monstros do passado.

Além do tempo e da focalização, a intertextualidade com símbolos, texto e mitos externos ao enredo da série são fundamentais para desvendar os caminhos percorridos pela protagonista, bem como a construção de significados que esses diálogos vão despertando no espectador. Partindo dos títulos de episódios da série *Boneca russa*, encontramos diálogos importantes — a exemplo do episódio “Ariadne” —, que se constituem como dicas narrativas que exigem do espectador um olhar mais crítico, característica esta apontada por estudiosos do universo das séries televisivas, como Mittell (2012), Jost (2010) e Jenkins (2009), como sendo inerente ao espectador contemporâneo a partir das perspectivas advindas das novas tecnologias e da complexificação dessas narrativas seriadas.

Os aspectos narratológicos evidenciados na série levam a um mergulho na interioridade das personagens — aqui, em especial a protagonista Nadia —, fazendo com que haja uma identificação a partir da representação humanizada da personagem com transtornos, traumas, dificuldades em seus relacionamentos, presa em um labirinto de emoções em que precisa lidar com seus monstros internos e com a solidão, além de compreender o universo do outro, apontando assim para significados cada vez mais cotidianos individuais e da vida em

sociedade de cada um.

3.1 Personagens complexas e representação feminina

A construção das personagens inseridas nesse novo contexto televisivo acompanha as transformações trazidas com o desenvolvimento dessa complexidade narrativa e passam por transformações importantes quanto à estrutura, caracterização e representação. As personagens ambivalentes passam a ganhar visibilidade por volta dos anos 1990 e essa mudança começou, como é de se esperar, diante do contexto social, na construção de personagens masculinos que destoavam dos heróis simpáticos de outrora. Iniciava-se, então, principalmente nos canais a cabo, visto que apresentam maior liberdade de produção, a valorização de figuras que antes tinham papéis de menor destaque nas narrativas, como traficantes, assassinos e mafioso, a exemplo de Tony Soprano, de *Os sopranos* (1999-2007), o *serial killer* Dexter Morgan, de *Dexter* (2006-2013; 2021), e o traficante Walter White, de *Breaking Bad* (2008-2013), como colocado por Castellano e Meimaridis (2018). O sucesso dessas produções e de seus personagens popularizou as narrativas de anti-heróis na ficção seriada televisiva e consagrou muitos desses personagens até os dias atuais.

Ao discorrer sobre as séries contemporâneas, e a relação destas com a dramaturgia, Marcel Vieira (2014) destaca o percurso dos personagens como determinante dentro desse prisma da ficção seriada. Segundo Vieira (2014), as personagens têm apresentado mudanças às quais se relacionam com transformações também no mundo ao seu redor, revelando um “descascar” gradativo, demonstrando perspectivas múltiplas e diferentes modos de construção desses personagens (VIEIRA, 2014, p. 11).

Pensando a partir desses diferentes modos de construção, podemos dizer que um protagonista de série televisiva pode conhecer formas diversas (e que podem mudar inclusive dentro do percurso da própria série), e que vão da imutabilidade de caráter [...], passando pela complexidade multiperspectiva (personagens que possuem múltiplas camadas que vão se apresentando a partir de situações episódicas, como Tony Soprano, Don Draper, Nicholas Brody, Alicia Florrick, Jackie Payton, etc.), até personagens em processo de formação ou transformação, seja em séries de encontro com a maturidade [...] ou em séries sobre um percurso de auto-descoberta [...]. (VIEIRA, 2014, p. 11-12).

É nesse cenário de transformações e complexificação de personagens que pensamos as mudanças de construção quanto a personagens femininas. Os estudos de gênero e a ótica da crítica feminista no cinema e na televisão cresceram e se consolidaram entre os séculos XX e

XXI, bem como as críticas aos estereótipos femininos presentes nas mídias audiovisuais. Além disso, a emergência e consolidação dos Estudos Culturais facilitou a incorporação de reivindicações de movimentos sociais no que tange à representatividade, possibilitando o surgimento de personagens femininas nas mídias audiovisuais, conforme Mendes e Siqueira (2018). Castellano e Meimaridis (2018) também ressaltam a importância dos Estudos Culturais para o surgimento de personagens femininas complexas na televisão americana:

[...] a emergência e consolidação dos Estudos Culturais, já nas décadas de 1960 e 70, favoreceu no plano midiático a incorporação de uma série de reivindicações de movimentos sociais e identitários que se manifestaram, dentre em outras coisas, em uma política de representação mais elaborada. (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018).

As mudanças aconteceram gradativamente desde então, mas foi por volta do ano de 2010 que, segundo Hohenstein e Thalmann (2019), a presença dessas representações femininas ou dessas “mulheres difíceis” de fato passou a significar mudanças no que se refere a questões de gênero e representação, compondo o cenário das narrativas complexas da televisão. Para as autoras, essas “mulheres difíceis são simplesmente aquelas personagens femininas que desafiam uma categorização fácil, personagens que exibem uma riqueza de, muitas vezes contraditórios, traços [...]” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018, p. 6).

Para Hohenstein e Thalmann (2019, p. 112), essas mudanças na indústria televisiva têm beneficiado cada vez mais o que chamam de “televisão por mulheres, para mulheres, e/ou sobre as mulheres”⁸ nas últimas décadas. Segundo as autoras, essa diversidade e complexidade de papéis femininos podem ser vistas até mesmo na rede de televisão clássica, mas é principalmente na programação de provedores a cabo *premium*, como HBO, e também nas plataformas de *streaming*, como a Netflix, Amazon Prime, que esse fenômeno se faz mais presente.

Ainda segundo Hohenstein e Thalmann (2019), há pontos importantes a serem considerados nesse contexto midiático próspero para o feminino. Esse avanço em direção não apenas a um fenômeno de nicho, como colocam as autoras, mas para algo que pode se tornar o padrão dessas séries, deve-se, em grande parte, também à presença de mulheres não apenas na frente das câmeras como também por trás delas, como criadoras e produtoras dessas mulheres

⁸ No original: “First, while television by women, for women, and/or about women has greatly benefitted from the structural changes in the television industry of the last decades, especially the focus on original programming by premium cable providers such as HBO and online streaming platforms such as Netflix, Hulu, and Amazon Prime, more complex and diverse roles for women can be found on all kinds of television outlets, from classic network television to video-on-demand services.” (HOHENSTEIN; THALMANN, 2019, p. 112).

complexas. A série *Boneca russa*, aqui analisada, vai ao encontro dessa ideia.

A protagonista da série, Nadia Vulvokov, pode ser percebida dentro do conceito de “mulheres difíceis” de Castellano e Meimaridis (2018) e Hohenstein e Thalmann (2019), bem como identificado em outras séries de sucesso, como em *Jessica Jones*, série criada por Melissa Rosenberg, lançada em 2015, assim como *Scandal* (2012) e *How to get away with murder* (2014), para citar alguns dos grandes sucessos de Shonda Rhimes, que não apenas tem suas narrativas centradas em mulheres como também explora a representação negra em suas produções, nas quais atua não apenas como *showrunner*, como também, em alguns casos, como diretora executiva.

Essas mudanças puderam ser sentidas também nas cerimônias de premiações anuais que, entre os anos de 2000 e 2010, eram dominadas, em sua grande maioria, por homens e seus personagens masculinos complexos, a exemplo dos mafiosos e traficantes, mas, nos anos que se seguiram, foram séries protagonizadas por mulheres que ganharam notoriedade entre as premiações, como *Big little lies* (Emmy 2017 de melhor minissérie, melhor atriz e melhor atriz coadjuvante em minissérie, entre outros), *The handmaid's tale* (Emmy 2017 de melhor série dramática, melhor atriz e melhor atriz coadjuvante em série dramática, entre outros) e *Orange is the new black* (Emmy 2015 de melhor atriz coadjuvante em série dramática). Tais produções se destacam também por seus sucessos de audiência com representações não apenas de “mulheres difíceis”, mas também de uma diversidade em contextos étnicos, sexuais, socioeconômicos e estéticos, como colocado por Hohenstein e Thalmann (2019).

É dentro desse contexto favorável de mudanças quanto à presença da mulher nas séries televisivas que encontramos inseridos muitos dos grandes sucessos de crítica, bem como de premiações do gênero em uma notória demonstração de continuidade em relação ao que o cenário televisivo vinha demonstrando em suas produções nos anos anteriores. As produções atuais têm apresentado cada vez mais narrativas complexas, bem como personagens femininas complexas, mais humanizadas e, portanto, de mais fácil identificação pelo espectador.

3.1.1 Caracterização da protagonista de *Boneca russa*

Segundo Reis (2018), a caracterização de uma personagem parte de uma representação narrativa de qualidades tanto físicas quanto psicológicas, culturais e sociais que podem ser atribuídas a uma personagem, de forma a identificá-la e diferenciá-la das demais. Segundo o autor, essa caracterização vai recorrer a aspectos específicos do *media*, levando em consideração o contexto em que estão inseridos. É na caracterização que podemos observar os

atributos ou o conjunto de traços característicos daquela personagem.

Renata Pallottini (2015), em seu livro *Dramaturgia: a construção da personagem*, analisa a caracterização da personagem e, citando a obra de Hubert C. Heffner e outros, destaca que é por meio da caracterização que somos capazes de distinguir uma personagem da outra. A presença de traços de todos os níveis, tais como: físicos e biológicos (estes, segundo a autora, são aqueles imediatamente apreendidos devido aos aspectos visuais), as atitudes, sentimentos e emoções, assim como a forma como pensam e tomam decisões, são determinantes para configurar uma boa caracterização. Pallottini (2015, p. 102) conclui afirmando que “desenhar com nitidez e eficiência a imagem do condutor da ação que é a personagem, equivale a criar um dos dois sustentáculos do drama: o outro é a história, o enredo, a fábula.”

A caracterização de Nadia é um dos elementos de destaque na série devido ao impacto visual que ela causa à primeira vista, principalmente no que tange aos traços físicos da personagem. Os cabelos vermelhos cacheados e bastante avolumados, tal qual os de sua mãe, o uso de franja, as roupas em sua grande maioria pretas, alguns acessórios, como o colar da mãe que ela carrega no pescoço, maquiagem simples, marcada apenas na região dos olhos, um cigarro, que mais parece um adereço da personagem, visto a quantidade de vezes em que ela aparece fumando, sobretudos e óculos escuros estilo *vintage*, são alguns dos elementos que compõem a caracterização da personagem e que corroboram com a sua complexidade. A caracterização por imagem inerente ao texto televisivo e cinematográfico é ressaltada por Pallottini (2015) como sendo mais eficaz quando comparada ao teatro, por exemplo.

A câmera apresenta, introduz, delineia, acompanha a personagem; detalha seu aspecto físico, mostra-a na intimidade, acompanha seus gestos e suas ações [...]. O importante é a extrema eficácia da câmera, no seu papel de “olho” que acompanha a personagem e nos mostra, passo a passo, quem ela é. (PALLOTTINI, 2015, p. 101.).

Figura 15 – Um olhar sobre Nadia



Fonte: Netflix

O uso frequente de drogas é outro ponto mostrado na série e que se torna o primeiro foco de atenção de Nadia quando acontece a primeira morte da personagem, pois ela culpa um cigarro de maconha, que estaria misturado com cocaína, pela situação estranha em que se encontra, chegando inclusive a procurar o fornecedor da droga, alguém já conhecido de Nadia, para se certificar das substâncias que foram utilizadas na produção do cigarro. Apesar de encontrar uma substância diferente (quetamina) que foi adicionada ao cigarro, logo em seguida Maxine a lembra de que elas também já teriam usado aquela substância, o que leva Nadia a descartar a droga como causa possível do *loop* temporal. Esse hábito de Nadia reforça sua tendência aos excessos e à utilização dos seus vícios como mecanismo de fuga.

Figura 16 – Nadia questiona Maxine sobre o que teria no baseado que ambas fumaram



Fonte: Netflix

Juntamente com o cigarro, o consumo de álcool também é outro elemento bastante característico na construção da personagem. No segundo episódio, intitulado “A grande fuga”, Nadia, já exausta de procurar uma solução para as suas repetidas mortes e após discutir com Maxine, decide ficar na sua festa de aniversário e aproveitar, na certeza de que irá morrer de

qualquer forma. Ela então consome grandes quantidades de álcool ao mesmo tempo em que faz uso de cocaína e fuma, demasiadamente, numa sequência acelerada, até que enfim dorme e consegue acordar no dia seguinte ainda viva. O título do episódio deixa clara a busca constante de Nadia por uma fuga da vida real, que ela acaba sempre encontrando em seus vícios, os quais mascaram seus problemas com o passado e a necessidade de resolvê-los para não mais os repetir.

No terceiro episódio de *Boneca russa*, somos apresentados a alguns traços comportamentais de Nadia. Após discutir com John, Nadia sai à rua com uma garrafa de uísque à procura de Aveia, seu gato desaparecido, e acaba fazendo amizade com um mendigo, que pede para cortar seu cabelo. Nadia bebe com o mendigo, deixa que ele lhe corte o cabelo e acaba dormindo com ele. Como a noite estava fria, ela acaba morrendo de frio e retornando mais uma vez à sua festa de aniversário. Nesse episódio, chamam a atenção o modo como Nadia lida com suas emoções, pois, ao se sentir magoada pelas palavras de John, ela decide por beber exageradamente como forma de expressar sua tristeza. Também a sua falta de receio em relação à Horse, o mendigo, com quem passa a noite, sendo que eles não se conhecem, demonstrando um comportamento impulsivo e até mesmo irresponsável da personagem.

O relacionamento mal resolvido entre Nadia e John, seu ex-namorado, são aspectos do campo emocional que visivelmente abalam a personagem. Apesar de não conseguir firmar um compromisso com John, Nadia também não consegue se afastar completamente dele, tendo inclusive, relações sexuais com ele em um dos episódios. Porém, sempre que John demonstra interesse em reatar o relacionamento, Nadia acaba o afastando rapidamente. Mas é a ele que ela primeiramente conta o que de fato está acontecendo na noite do seu aniversário, e é também ele que Nadia procura quando precisa de ajuda para investigar uma de suas hipóteses quanto ao que poderia estar causando o *loop* temporal no qual está presa. A recusa em encontrar a filha de John reflete sua atitude de rejeição da maternidade de Nadia, notadamente vinculada à relação conflituosa e traumática que teve com sua mãe, como destacado anteriormente, e resolver essa questão conflituosa entre o passado (a relação com sua mãe) e o presente (a negação em conhecer e se aproximar da filha de John) se torna fundamental para solucionar o *loop* temporal, demonstrando a importância de resolver seus conflitos emocionais ao invés de negá-los.

No campo profissional, Nadia está inserida em um universo ainda dominado por homens na contemporaneidade. Ela é programadora de videogames e, dentro desse contexto profissional, é possível identificar as dificuldades que uma mulher pode enfrentar ao se inserir

num universo dominado em sua maioria por homens e, portanto, cercado de machismo, em que constantemente a mulher é mais exigida ou tem sua capacidade produtiva questionada pelos colegas apenas por ser mulher. Em um dos episódios, ao ser chamada pelo seu chefe para uma reunião, Nadia entra em uma sala apenas com homens e recebe a informação de que está havendo um problema no código do jogo que ela criou. É possível perceber a satisfação dos colegas em saber de uma possível falha cometida por Nadia, mas rapidamente ela pega um computador e resolve o problema, afirmando ter sido causado por outro colega que está ao seu lado, provocando espanto em todos. Logo em seguida, ela simplesmente abandona a reunião ao receber uma ligação.

A partir da caracterização de Nadia, conseguimos visualizar como as representações das “mulheres difíceis”, que fogem de uma caracterização maniqueísta e estereotipada do feminino, favorecem o surgimento de um olhar analítico sobre representações femininas no contexto televisivo atual, como demonstraremos a seguir.

Ainda em Pallottini (2015, p. 100), encontramos o conceito de “caracterização por similitude ou contraste” que aponta a forma de caracterização em pares, mas não como comumente visto, quando se apresentam duas personagens parecidas, mas sim no sentido oposto, ou seja, a partir de personagens contrastantes. As características de Nadia são realçadas a partir da presença das características de Alan, pois estas são opostas às de Nadia.

Figura 17 – As diferenças visíveis entre Nadia e Alan



Fonte: Netflix

Nesse campo da caracterização da personagem, é importante destacar também a quebra de padrões socialmente impostos e a não sexualização de Nadia, que vai além da construção física e das indumentárias que ela usa. É possível identificar esse salto construtivo nas cenas de sexo, em que a ideia de sexualização do corpo da mulher como elemento de objetificação dentro do universo diegético da trama, tão costumeiramente utilizada em

produções audiovisuais no decorrer dos anos, dá lugar a uma negação desse tipo de construção. Na série, o que se vê é uma tendência oposta, onde a mulher se destaca por sua postura liberta no ato sexual, focada nas falas e no comportamento da personagem, sem ter de apelar para a nudez ou a sensualidade da mesma. Na verdade, no episódio em que Nadia transa com Alan, ele é quem aparece dormindo nu, de bruços, enquanto Nadia está vestida, escovando os dentes, para logo em seguida sair.

3.1.2 A “mulher difícil” em Nadia Vulvokov

É possível observar que, no meio audiovisual, mesmo quando a mulher conquistou avanços nas representações, como o espaço para protagonizar séries ou filmes, muitos desses papéis ainda tendem a estar submersos em padrões de beleza socialmente impostos, sempre relacionando o feminino ao belo, à sexualização e aos dilemas amorosos, enfatizando assim os velhos estereótipos do que é ser mulher a partir de papéis socialmente fixados.

Nesse sentido, muito se contesta dentro do feminismo sobre os modos de produção e reprodução de estereótipos reeditados em vários campos culturais. Os estudos de gênero se tornaram referência quando da compreensão do não determinismo biológico no entendimento do que é ser homem e ser mulher. Construções teóricas mais recentes, aqui discutidas por meio de Judith Butler (2016), enfatizam os aspectos relacionais como sendo produtores de gênero. Assimilando a teoria foucaultiana, a autora esmiúça como as relações de poder e saber vão constituindo os corpos e produzindo os sujeitos ditos femininos e masculinos (binarismo essencialista, passível de análise e crítica).

Butler (2016) traz reflexões importantes sobre a problemática de gênero, que nos ajudam a compreender o contexto histórico dessas relações, bem como a importância das suas representações. A autora, a partir de uma crítica ao feminismo, que, por vezes, pontua um conceito de identidade universalizante, desconsiderando as singularidades das várias mulheres e seus diversos modos de existir, pontua, por meio do seu texto, o que faz as mulheres se entenderem como tal, dentro de uma estrutura simbólica de significações e relações desiguais de poder. “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2016, p. 69).

Teresa de Lauretis, já na década de 1980, em suas análises clássicas sobre o cinema, e aqui podemos ampliar para as produções televisivas, o conceitua como uma tecnologia de

gênero, ou seja, os gêneros como sendo “produto” e “processo” de um conjunto de “tecnologias sociais” os quais seriam produzidos ao mesmo tempo em que seriam significados e reelaborados pelo espectador. Essa tecnologia estaria em atos e discursos presentes e reeditados no cotidiano em práticas já institucionalizadas, daí a autora entender e situar o cinema como também uma tecnologia de gênero dados os discursos que na obra circulam.

A construção de gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como na época vitoriana, como exemplo. E ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça — na mídia, nas escolas públicas, particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou monoparental [...]. A construção de gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo. (DE LAURETIS, 1987, p. 4.)

Diante do desenvolvimento do feminismo, especialmente nos estudos das últimas décadas (classificada didaticamente como terceira onda do feminismo), percebe-se uma luta não só pela desconstrução do sujeito masculino universal, mas, além disso, uma luta visando desconstruir também os próprios modelos de identidade feminina que, por muitos anos, circunscreveram as práticas da política feminista, como destaca Margareth Rago (2004). As pluralidades das identidades das mulheres e de suas vivências diversas são destacadas na série a partir das particularidades e complexidades da personagem principal e também das personagens femininas secundárias que circundam Nadia.

Outro conceito importante que permeia os estudos de representação feminina, e que corrobora para o entendimento dessas representações no audiovisual, é o de feminilidade. Em artigo no qual estudam a representação feminina na série *Jessica Jones* (2015), Dagmar de Mello e Márcia Diniz de Souza (2019) discorrem sobre a feminilidade e retomam a origem das diferenciações entre homem e mulher, que estipulam para cada um dos grupos determinadas características que seriam inerentes a homens e mulheres separadamente. É a partir dessa diferenciação que surgem os conceitos de “masculinidade” e “feminilidade”, ambas as definições ligadas a características e anseios que remontam aos séculos XVIII e XIX onde a feminilidade estava ligada ao ideal masculino de submissão e limitação da mulher. Com o passar do tempo, esse cenário muda e o conceito de feminilidade se dissocia desse ideal masculino, como “uma reação a essa imposição, trazida principalmente pelas representações contidas em narrativas confessionais e ficcionais produzidas e consumidas por mulheres.” (SILVA; SOUZA, 2019, p. 198).

Ao compreender alguns desses conceitos fundamentais que embasam qualquer estudo

sobre gênero e representações, podemos analisar a construção de personagens à luz desses conceitos. Ao pensarmos a “masculinidade” e a “feminilidade” dentro dos padrões socialmente construídos, fazendo uma comparação com o universo narrativo de *Boneca russa*, é possível observar que há uma quebra desses padrões em ambas as construções dos seus protagonistas. Nadia aparece caracterizada fora dos padrões de feminilidade, enquadrando-se mais em padrões tidos como masculinos, dentro dos conceitos tradicionais ligados a uma ideia binária de homem e mulher, enquanto o personagem de Alan teria características mais femininas, como a sensibilidade, a docilidade e o cuidado, também dentro dessas construções tradicionais e maniqueístas. Essa inversão de papéis de gênero traz complexidade e abre caminhos para diversificar ainda mais as construções de personagens.

Ao nos determos na caracterização de Nadia, é possível perceber que a construção da personagem não coopera com o fortalecimento de aspectos de feminilidade, visto que “as virtudes próprias dessa feminilidade: o recato, a docilidade e a receptividade passiva em relação aos desejos e necessidades dos homens e, a seguir, dos filhos” (KEHL, 2008, p. 48), vistos nas personagens femininas dos anos 1970 e 1980. Apesar de manter alguns elementos associados ainda ao feminino na cultura ocidental sempre relacionados ao belo, como, por exemplo, o uso de maquiagem e acessórios, é notório o esforço em um contexto global da personagem em desconstruir esses padrões historicamente consolidados com base em discursos masculinos, como colocado por Silva e Souza (2019).

A junção das características físicas e psicológicas de Nadia, associadas com as falas e comportamentos no decorrer da série, aponta para o conceito de feminilidade descrito por Silva e Souza (2019), que se relaciona com uma espécie de reação dessas representações a outras representações anteriormente vistas — hoje ainda presentes, mas em menor quantidade — repletas de estereótipos e maniqueísmos. É a feminidade da mulher moderna, bem sucedida profissionalmente, com dilemas amorosos agora colocados em segundo plano, que preza pela sua liberdade, mas que também está suscetível ao desenvolvimento de problemas psicológicos e vícios.

Na análise da série, percebemos que outro elemento questionador trazido pela obra se refere à relação da protagonista feminina com as temáticas do sexo e do amor. Autoras de construções teóricas sobre tecnologias de gênero, como Tânia Navarro Swain (2006) e Tereza de Lauretis (1987), localizam o dispositivo amoroso como central na construção das subjetividades femininas, pois esse mesmo dispositivo coloca a mulher em lugar de espera em relação ao sexo e de desejo incontestado em relação ao amor idealizado, que define o amor como essência da mulher por meio de suas relações profícuas de cuidados e abnegação de si.

Na série, a personagem não traz a relação amorosa como ponto central de subjetivação; ela é sempre apresentada como ativa em relação ao sexo, dona de suas vontades e desejos, pouco afeita ao subjugo dos desejos masculinos.

Nas fendas do dispositivo da sexualidade, as mulheres são “diferentes”, isto é, sua construção em práticas e representações sociais sofre a interferência de um outro dispositivo: o dispositivo amoroso. Poder-se-ia seguir sua genealogia nos discursos — filosóficos, religiosos, científicos, das tradições, do senso comum — que instituem a imagem da “verdadeira mulher”, e repetem incansavelmente suas qualidades e deveres: doce, amável, devotada (incapaz, fútil, irracional, todas iguais!) e sobretudo, amorosa. Amorosa de seu marido, de seus filhos, de sua família, além de todo limite, de toda expressão de si. (SWAIN, 2006. p. 10).

Corroborando ainda com o conceito de subversão de representações femininas a não objetificação da mulher a partir da imagem de seu corpo fetichizado. A série destitui o corpo da protagonista de um lugar de voyeurismo masculino. Seu corpo não é posto de forma sexualizada, seu lugar não é disposto como lugar do desejo do outro. As cenas de sexo são importantes para revelar essa perspectiva.

A performance dos gestos corporais presentes no falar, no caminhar, na forma de se vestir ou usar o cabelo, além do ceticismo, o consumo de drogas e o estilo de vida irresponsável trazem a excentricidade à personagem Nadia, aproximando-a das anti-heroínas que compõem o universo das “mulheres difíceis”, como colocado pelas autoras Castellano e Meimaridis (2018) e Hohenstein e Thalmann (2019).

Ao legitimar essas representações em séries televisivas, essas narrativas constroem novas possibilidades para a mulher dentro da indústria do entretenimento, desconstruindo estereótipos de gênero e fortalecendo uma complexificação das representações sociais. Ao alcançar a aprovação do público, consolidam um caminho em direção a um novo olhar sobre o feminino na cultura televisiva, o que representa avanços cada vez mais significativos para a indústria televisiva e para o papel da mulher na sociedade e no meio audiovisual.

Essas “mulheres difíceis”, representadas por personagens como Nadia, tem favorecido o diálogo sobre gênero e representação feminina, trazendo diversidade para o contexto televisivo. Essas personagens complexas, ou seja, ambivalentes, que apresentam arcos importantes de mudança ao longo da série, fazem com que não apenas o público, segundo Hohenstein e Thalmann (2019), mas também, os críticos, estudiosos e principalmente a indústria televisiva, questionem e lancem um olhar reflexivo sobre o contexto geral da mulher a partir dessas representações.

Essa pauta dos feminismos contemporâneos, que se alargam com os estudos coloniais, traz uma reflexão que adentra a indústria do audiovisual: que tipo de mulher está ali representada? Quais mulheres foram sistematicamente invisibilizadas? Esse movimento político desemboca nas mudanças na produção audiovisual nos últimos anos. Por mais que a série aqui estudada não represente uma quebra completa de paradigmas, ela apresenta uma personagem submersa em suas próprias singularidades, além de claramente usar de forma lúdica a caracterização confusa da personagem entre aspectos tipicamente masculinos e femininos. Nesse jogo, vemos a quebra de vários paradigmas dessa dita “mulher universal”, instituída por meio de idiossincrasias que reflete a particularidade de um sujeito único, alheia às normatizações que, por vezes, constroem nosso olhar.

3.2 Os vínculos afetivos de Nadia e a ideia de liberdade

Temos visto cada vez mais em produções seriadas televisivas uma eclosão de tramas focadas em conflitos pessoais dos seus personagens. As crises existenciais dos protagonistas e o mergulho nas suas interioridades em que seus vícios e fraquezas ganham mais destaque do que suas qualidades, reafirmando o que já havíamos discutido anteriormente sobre a contrução de personagens que se afastam do heroísmo e se aproximam mais do espectador ao demonstrar suas fragilidades, tal qual as pessoas no campo do real.

Os conflitos amorosos e profissionais, ainda que estejam sempre compondo as tramas, vão gradativamente saindo de foco para dar espaço aos dramas existenciais das personagens. Séries de sucesso dos últimos anos, como *Fleabag* (2016), *Big little lies* (2017) ou *Mare of Easttown* (2021) são exemplos de produções em que encontramos as personagens, na maior parte do tempo, imersas em seus conflitos interiores. Obviamente, que tal interiorização surge a partir de conflitos amorosos ou profissionais, mas o que aqui queremos destacar é o fato de podermos adentrar capítulo a capítulo, junto com a personagem, em suas emoções mais íntimas, conhecendo suas angústias, traumas e segredos, ou seja, suas imperfeições e contradições, aspectos estes vistos, até pouco tempo, apenas em personagens masculinos.

Além do mergulho nesse universo íntimo das personagens, séries como as anteriormente destacadas também chamam a atenção não apenas pelo protagonismo feminino, visto que aqui já discorreremos sobre tais mudanças no cenário televisivo, mas também pela individualização das personagens centrais. Essas mulheres fortes, determinadas e “difíceis” transparecem também uma solidão latente que se desvela ao longo da trama de formas diversas, mas que está ali, quase sempre por baixo de uma postura rígida, impositiva ou

sarcástica. Nadia se encaixa perfeitamente nesse contexto de independência e solidão que se revela desde os primeiros episódios e apenas se fortalece no decorrer dos capítulos em *Boneca russa*.

A busca de Nadia, desde o primeiro episódio, pelo seu gato desaparecido, o Aveia, deixa claro, logo nos primeiros instantes a angústia da personagem, que, mesmo em meio à festa de seu aniversário, demonstra para suas amigas Maxine e Lizzy sua tristeza pelo fato de o seu gato não ter voltado da rua. A ideia de liberdade de Nadia pode ser percebida não apenas no modo como a mesma escolhe viver, mas também, nesse momento, no modo como ela se relaciona com seu gato, pois ao ser questionada por Lizzy o motivo pelo qual deixa o gato sair de casa, visto que moram em uma cidade grande como Nova York, Nadia prontamente responde: “— Não acredito em impor limites à existência de um ser vivo. Para você, é segurança. Para Aveia e eu, é prisão.”

Esse diálogo, já no primeiro episódio, nos dá espaço para interpretações da personagem que vão de encontro à discussão sobre solidão, bem como aponta as relações mais íntimas da personagem. Nádia conversa brevemente com um dos convidados de seu aniversário na casa de Maxine e logo sai acompanhada do mesmo em direção à sua casa para transarem. Enquanto termina de se vestir, já no apartamento de Nadia, ao conversarem sobre a velhice e o casamento, ela deixa claro sua falta de interesse por um compromisso até que chegue, caso não morra antes, aos seus 60 anos de idade visto que, segundo a mesma, a necessidade de companhia só apareceria próximo à morte, no intuito de ser cuidada por alguém, e, na sequência, nega o pedido de Mike por uma segunda transa, afirmando que já pediu um *uber* para ele.

Esse diálogo entre Nadia e Mike é importante para que conheçamos algumas características da personagem, como, por exemplo, a sua liberdade sexual, pela forma como se encontra e se despede de Mike, bem como a sua falta de interesse em manter relações que ultrapassem o campo sexual. Além disso, Nadia demonstra um certo pessimismo em relação a quanto tempo de vida lhe resta, pois, nesse primeiro episódio, antes de literalmente morrer, ela fala por duas vezes sobre a possibilidade de não chegar até os 60 ou 70 anos de idade, devido ao seu estilo de vida.

Após sua primeira morte e retorno à vida, no banheiro da casa de Maxine, em sua festa de aniversário, começamos a acompanhar o comportamento de Nadia em relação à situação nada convencional que a mesma está experienciando e continuamos, gradativamente, conhecendo aspectos pessoais de sua vida. Ao encontrar com sua madrinha Ruth, que parece ser a pessoa mais familiar, por assim dizer, a quem somos apresentados no episódio, Nadia

relata a sensação de *déja vu* que está vivendo, e logo a conversa entre elas desemboca na relação de Nadia com sua mãe e o significado de estar completando 36 anos de idade, visto que sua mãe morreu antes de completar tal idade. Após a conversa, Nadia acaba ficando visivelmente emocionada ao lembrar, em forma de *flashback*, da cena de seu atropelamento, o que faz com que vá para o banheiro se sentindo mal. Percebemos que ela começa a demonstrar suas fragilidades tanto ao falar de sua mãe quanto por não saber o que está acontecendo de fato.

No banheiro, Nadia encontra John, seu ex-namorado, que, como já mencionado, que demonstra querer um relacionamento sério com Nadia enquanto a mesma foge desse compromisso. No diálogo com John, percebemos, pela primeira vez, uma Nadia um pouco mais desarmada de seu cinismo. Apesar do ressentimento que John demonstra em alguns momentos da conversa ao falar sobre seu divórcio, sua filha e a saudade que sente de Nadia, nesse momento, percebemos a personagem mais acessível, pois ao contar tudo que tem acontecido, ela encontra apoio nele. Inclusive, John se oferece para procurar Aveia e os dois saem juntos da festa. Quando, mais uma vez, vê Aveia (ela o viu momentos antes de ser atropelada pela primeira vez), é John quem a salva de ser atropelada novamente, porém ambos acabam discutindo, e Nadia segue sozinha em busca de seu gato no parque.

Figura 18 – Nadia encontra Aveia



Fonte: Netflix

A forma como Nadia vive e se relaciona com as pessoas nos fez pensar no conceito de “sofrimento de indeterminação”, de Axel Honneth (2007), que trata sobre os males do mundo moderno a partir de uma releitura da *Filosofia do direito* (1820), de Hegel. Segundo Honneth (2007), as concepções equivocadas sobre a ideia de liberdade trouxeram consequências negativas à contemporaneidade, que podem ser vistas como patologias como, por exemplo, a solidão, expressa pelo autor como parte deste sofrimento.

A partir do conceito de Hegel quanto à liberdade individual, Honneth (2007) faz atualizações importantes que envolvem não apenas a esfera filosófica como também política e social ao analisar a liberdade, aprofundando, como bem coloca Erick C. de Lima (2008, p. 127), “a incursão no debate entre comunitaristas e liberais”, pois afirma que só é possível efetivamente viver a liberdade a partir da interação humana, diminuindo assim a força que sobrecarrega na atualidade sobre o individualismo alimentado pelo mercado.

O significado específico do conceito de sofrimento de indeterminação é explicado pelo próprio Honneth em uma série produzida pelo Canal Curta, em 2015. Segundo o autor, as formas de “liberdade legal” ou “liberdade negativa” têm sido exaltadas de forma excessiva nas sociedades modernas. Tal liberdade é descrita por Honneth (2015, informação verbal) a partir da ideia de que “somos livres para sermos completamente isolados dentro do nosso próprio campo subjetivo e temos a liberdade de nos dissociarmos dos outros” e, dessa forma, nos afastamos cada vez mais dos laços comunitários, das ligações que temos com amigos e familiares, acabamos caindo nesse sentimento de indeterminação, ou seja, o não ser determinado em relação ao se busca na vida.

Honneth (2015, informação verbal) descreve assim a importância de outro tipo de liberdade a qual tem sido negligenciada em prol de uma autonomização social que é a “liberdade de associação” ou “liberdade social”, que, segundo o autor, nada mais é do que o conceito de “ser livre em cooperação dos outros”, sendo essa forma de liberdade mais gratificante. Ou seja, a falta desse tipo de liberdade acarreta sintomas patológicos na sociedade moderna, visto que o próprio mercado nos induz a sermos cada vez mais individualizados nas nossas escolhas e consumos para que só assim possamos ser livres; equivocadamente livres. Compreendemos melhor nossas próprias liberdades e adquirimos clareza quanto ao nosso propósito de vida quando compartilhamos essa liberdade, ou seja, quando agimos em associação com os outros. Honneth (2015, informação verbal) chama de “liberdade de amor”, aquela em que você desfruta da liberdade ao lado de outra pessoa.

Apesar de tratar do tema da “liberdade negativa” que ocasiona esse “sofrimento de indeterminação” no campo social político, é possível, ao analisar tais afirmações feitas pelo autor, voltarmos nossos olhares para o campo audiovisual e compreendermos as personagens de ficção cada vez mais individualizadas e, por muitas vezes, solitárias, como mencionado anteriormente, para dentro desse conceito filosófico de Honneth (2015), que traz elucidações importantes sobre as liberdades excessivamente perseguidas na ficção e na vida real.

Voltando para nosso objeto de análise, em muitos momentos podemos observar Nadia dentro desse prisma de indeterminações e solidão. A ideia de mulher independente, dona de

sua vida, capaz de cuidar de si mesma, que não precisa de ninguém e é livre para fazer suas escolhas, define muito bem Nadia, bem como a ideia de solidão. Mas a mesma Nadia que podemos observar pelo viés honnethiano de liberdade negativa, ou seja, a Nadia egocentrista e que busca o prazer no usufruto de sua liberdade dissociada, é também a Nadia que, ao longo da série, podemos analisar ao compreender a ideia de “liberdade de associação” ou ainda a de “liberdade de amor”, pois ela vai fortalecendo, a cada frustração e angústia causadas pelas repetidas mortes, os laços de amizade e amor com suas pessoas.

É possível ver esse fortalecimento de laços — ou a “liberdade de amor” — entre Nadia e as amigas Maxine e Lizzy. Apesar do seu jeito cínico e pouco amoroso de demonstrar afeto, Nadia sente a angústia na possibilidade de Maxine e Lizzy desaparecerem, como vem acontecendo com pessoas e objetos a cada repetição ainda sem solução que vivencia. Nadia então pede para que ambas se juntem a ela e Alan em sua busca pela resolução do *loop* como forma de protegê-las. Vemos ainda esse comportamento protetor de Nadia demonstrado com Ruth, pois sabendo que há um vazamento de gás na cozinha dela — que inclusive as mata juntas, em umas das tantas mortes de Nadia —, ela passa a ligar constantemente para os bombeiros na tentativa de evitar que Ruth passe por aquilo novamente. A partir dessas relações, é possível dizer que Nadia, sim, é tão livre quanto solitária, mas também, sim, ela vai aprendendo a desfrutar dessa liberdade compartilhada colocada por Honneth (2015).

Figura 19 – Lizzy, Maxine e Alan acompanham Nadia em sua busca por descobrir como acabar com o *loop*



Fonte: Netflix

É nos laços estabelecidos com Alan, mais especificamente, que Nadia descobre a importância de cooperar e compreender o outro para então descobrir em si o que há de indeterminado. Ambos encontram-se perdidos de si mesmos e presos nesse *loop* cruel que é reviver a tão temida morte tantas e tantas vezes até que se encontram, compartilham seus

sofrimentos, revelam seus traumas e salvam, literalmente, a vida um do outro, adquirindo clareza quanto aos seus propósitos de vida para que então desfrutem da mais gratificante forma de liberdade: a compartilhada.

3.3 Refletir para reconhecer — Nadia e os espelhos

No item 2.1, discorreremos sobre os espelhos a partir da ideia *ad infinitum* que esse objeto causa ao ser colocado um de frente ao outro, mas são muitos os aspectos intrigantes que rodeiam esse objeto desde as histórias infantis, a exemplo da narrativa sobre Alice, transportada para outro mundo ao adentrar em um espelho, ou ainda a rainha má de Branca de Neve e seu espelho revelador da verdade. Escritores renomados, como Guimarães Rosa, Machado de Assis e Umberto Eco, também se renderam aos mistérios do espelho e escreveram sobre esse objeto relacionando-o com aspectos diversos, porém sempre ligados, de alguma forma, à interioridade humana.

No sexto episódio da série, intitulado “Reflexos”, Nádia leva Alan ao encontro de Ruth, que é psicóloga, para tentar ajudá-lo a lembrar de sua primeira morte que, de alguma forma, está bloqueado na sua mente. É então que Ruth fala sobre um episódio vivido por Nadia e a mãe da protagonista, Lenora, em que a mesma quebrou todos os espelhos de casa. Segue o diálogo:

Ruth: – Um dia ela quebrou todos enquanto eu fui levar Nadia à escola, não tinha ficado um espelho, tinham cacos de vidro por toda parte. Acho que até no seu cabelo.
 Nadia: – E fim da história. A coisa não era tão feia assim.
 Ruth: – Era. Eu estava presente.
 Nadia: – Eu também.
 Alan: – Mas por que espelhos?
 Ruth: – Reflexos. Prova da existência. Outro par de olhos.

A fala de Ruth nos faz pensar sobre a concepção de Lenora sobre si mesma e o fato de ela não suportar se ver refletida nos espelhos de forma a quebrá-los em um ato de negativa de sua própria existência. Esse outro par de olhos que a observa nada mais é do que ela mesma, então fica claro que Lenora não suporta o julgamento que ela própria faz de si e então ela foge da realidade e decide não enfrentar a verdade que o ato de se ver refletido fala a nós mesmos. Não há como afirmar o que fato tomava Lenora naquele momento de surto, e aqui também não é nosso objetivo nos aprofundarmos nos estudos psicanalíticos para diagnosticá-la. Mas nos importa compreender, dentro da narrativa da série, a relação que as personagens, nesse caso, mãe e filha, estabelecem com o objeto e os significados que tal compreensão pode trazer

para o texto narrativo, principalmente no que concerne à análise de Nadia.

Figura 20 – Nadia quando criança e sua mãe, Lenora.



Fonte: Netflix

No conto *O espelho*, Guimarães Rosa (2001) apresenta a mesma premissa quanto ao não reconhecimento da imagem refletida no espelho. O narrador-personagem do conto, ao olhar para o espelho sente repulsa, não se reconhece naquela imagem e só posteriormente é que compreende que aquela imagem refletida é, na verdade, a de si mesmo. No conto, o autor expõe dúvidas quanto ao poder que os espelhos exercem sobre nós e afirma ser ignorante de nossa parte acreditar fielmente no que se vê refletido, visto que os espelhos podem deformar bem como melhorar a imagem.

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos — um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício — faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era — logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (ROSA, 2001, p. 122).

No conto de Rosa, os espelhos se afastam da materialidade do objeto em si e são percebidos pelo narrador a partir das subjetividades contidas neles, convidando o leitor a pensar sobre a percepção que o mesmo desenvolve ao se ver refletido neles. O conto, portanto, lança um olhar pessimista sobre os espelhos e seu caráter amedrontador, exemplificando a partir do mito de Narciso, proibido de admirar sua própria beleza sob pena de morrer, e as superstições milenares, como não olhar para o espelho tarde da noite ou cobri-los caso alguém da casa morresse.

Por fim, a personagem de Guimarães Rosa (2001), ao abstrair todos os aspectos

exteriores de sua própria imagem como elementos hereditários ou ainda os que se assemelham aos animais, para, só assim, chegar à versão mais autêntica do seu eu, acaba por não se ver refletido quando encontra um espelho à sua frente. Ou seja, a personagem acaba desaparecendo ao questionar tão profundamente seu reflexo no espelho, em busca de um eu diferente do que via ali refletido.

O espanto demonstrado pelo narrador do conto de Guimarães Rosa é encontrado no espelho deformante de Umberto Eco (2003), em *O nome da rosa*, que causa na personagem o não reconhecimento de si mesmo. “Um Diabo!”, braveja o jovem Adso de Melk, narrador do romance e pupilo de Frei Guilherme na biblioteca do mosteiro medieval, até que percebe que o ser sobrenatural que lhe assusta nada mais é que sua própria imagem refletida em um espelho deformante. “Um espelho!” “Um espelho?” “Sim, meu bravo guerreiro. Há pouco, no scriptorium, te atiraste corajosamente sobre um inimigo verdadeiro, e agora te assustas diante da tua imagem. Um espelho que devolve a tua imagem aumentada e distorcida.” (ECO, 2003, p. 167-168). O espelho escondido pela escuridão dos labirintos da biblioteca desencadeou histórias que circulavam pela abadia sobre seres sobrenaturais que guardavam os segredos escondidos nos livros da biblioteca.

Machado de Assis (2002), em conto homônimo ao de Guimarães Rosa, também convida o leitor a refletir sobre si mesmo a partir da história de Jacobina, um homem que, ao receber o título de Alferes da Guarda Nacional, transforma a percepção de si mesmo, passando a se ver a partir do *status* que os outros lhe conferem em decorrência do título adquirido. Na ausência de outras pessoas que lhe olhem e reafirmem seu *status*, Jacobina se perde de si mesmo e só consegue reverter a imagem corrompida que vê diante do espelho ao colocar sua farda, assinalando assim que a alma exterior, criada a partir do prestígio dos outros, é mais importante que a alma interior.

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro [...] Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (ASSIS, 2002, p. 26).

A partir desses diálogos com a literatura, voltemos nosso olhar novamente para a narrativa de *Boneca russa* e a relação com os espelhos. O mesmo objeto apresenta significados diferentes a depender do contexto cênico em que aparece. O espelho do banheiro

que reflete Nadia e Alan, e que marca o lugar para onde ambos voltam a cada morte, não tem o mesmo significado que os espelhos que Lenora quebra. No primeiro caso, ele reflete as personagens repetidamente, mostra suas verdades e, gradativamente, suas fraquezas até que finalmente haja mudança naquilo que está sendo refletido a partir das transformações que as personagens vão sofrendo, até que, a partir do reconhecimento do outro, elas se reconheçam novamente em si mesmas. Já no segundo caso, Lenora nega seu reflexo, não se reconhece em si mesma e não aceita ser vista por esse outro que a observa, decidindo assim quebrá-los. Há, portanto, o enfrentamento da verdade refletida por Nadia e Alan e a fuga dessa verdade por Lenora.

Nessa multiplicidade de sentidos que o espelho apresenta na série, destaca-se ainda um outro, presente numa cena enigmática e, ao mesmo tempo, reveladora da série: o pedaço de espelho que Nadia regurgita no sétimo episódio intitulado “A saída”. Quando Nadia revisita seu passado e encontra sua mãe no momento em que a mesma quebra os espelhos, ela decide finalmente encontrar a filha de John, Emily, a qual ela havia se negado a conhecer, demonstrando mais uma vez seu trauma e repulsa em relação aos vínculos afetivos e, nesse caso em especial, ao vínculo materno. No encontro, Nadia entrega um livro a Emily, intitulado em inglês *Emily of new moo*, como forma de ajudá-la a passar pelo momento difícil do divórcio dos pais, pois o mesmo livro ajudou Nadia enquanto presenciava as crises de sua mãe. Mas, ao entregar o livro, Nadia começa a passar mal e, de dentro da boca ensanguentada, ela puxa um pedaço de espelho antes de morrer mais uma vez.

Figura 21 – Nadia regurgita um pedaço de espelho



Fonte: Netflix

O pedaço de espelho regurgitado por Nadia se refere aos múltiplos cacos de vidros que ficaram espalhados pela casa no episódio de surto de Lenora, tal qual relatado por Ruth e

revisitado pela própria Nadia em memória. Aquele pedaço de espelho representa a necessidade de Nadia de expelir do mais profundo do seu íntimo o trauma causado pela relação com sua mãe para que, finalmente, ela possa se perdoar e perdoar a mãe também, libertando-se do seu passado para libertar-se também do ciclo interminável de mortes ao qual está presa, quando finalmente reconhece a existência de seu trauma represado dentro de si e simbolizado pelo caco de vidro regurgitado. Ao encarar seus traumas de frente e mudar sua postura em relação a eles, Nadia se reencontra consigo mesma e reflete para o espectador uma leveza até então não vista.

Nos espelhos da narrativa de *Boneca russa*, encontramos ainda o espelhamento entre Nadia e Alan em que reside a chave para a libertação de ambos dos seus respectivos *loops* de morte e vida. A ideia de se ver refletido no outro é algo comumente falado em encontros cotidianos e, por si só, não representa uma novidade no contexto analítico, mas, aqui, o que podemos observar é que Nadia e Alan representam o reflexo oposto um do outro quando nos deparamos com seus personagens em um primeiro momento. Suas diferenças são claras dentro do contexto narrativo da série em cada pequeno detalhe, o que dificulta a compreensão de que forma ambos possam estar ligados nesse ciclo de repetições constantes. É gradativamente que vamos adentrando as subjetividades de ambas as personagens e que passamos a perceber suas ligações mais profundas, seus traumas, suas necessidades e suas negações para que, só no último capítulo, possamos vê-los refletidos um no outro por meio dos seus aspectos mais íntimos, o que faz com que deixemos para trás a gritante diferença em suas construções, apontadas no choque visual do primeiro encontro com as personagens.

São múltiplos os sentidos e as análises que se pode desenvolver sobre esse objeto tão cheio de mistério, capaz de revelar a verdade ou distorcê-la, ou ainda capaz de fazer com que nos reconheçamos ou que deixemos de nos reconhecer, perdendo assim a prova sobre a nossa própria existência. Entre os espelhos em que se mergulha, ou aqueles em que se busca a verdade, encontramos, nos espelhos que cercam a vida de Nadia, na narrativa de *Boneca russa*, a relação com cada significado destes e ainda outros, visto que observamos também o pedaço de espelho que liberta, um outro que aprisiona e ainda um último que reflete no outro aquilo que se encontra escondido no mais íntimo de si. O jogo dos espelhos na série é, portanto, tão revelador quanto assustador na medida em que se aprofunda no emaranhado de significados que o mesmo apresenta ao longo da narrativa.

CONCLUSÃO

A notoriedade que as séries televisivas vêm ganhando nas últimas décadas trouxe à tona o surgimento de narrativas cada vez mais complexas e que fogem dos formatos convencionais de construção, apostando na não linearidade, nas distorções ou surpresas narrativas e na construção de personagens multifacetados, com ambiguidades e vícios que se afastam do ideal heróico e rompem com padrões estereotipados de representação. Aqui, em especial, as femininas, trazendo as discussões do contexto social para a esfera audiovisual. E foi em um cenário de transformações e avanços, tanto no campo da produção, quanto nos estudos das narrativas audiovisuais, que encontramos a oportunidade para o desenvolvimento desta pesquisa.

A série *Boneca russa* foi objeto fecundo para observarmos o fenômeno das narrativas complexas anteriormente elencadas (não linearidade temporal, mudança de focalização e construção de personagens), transformando, inclusive, a localização e a análise de todas as suas referencialidades e associações internas e externas ao texto em uma tarefa impossível de se concluir plenamente, visto que nos labirintos percorridos por Nadia escondem-se, a cada volta, uma chave capaz de abrir a porta que dá acesso a um novo elemento revelador de ligações importantes da narrativa. Diante disso, trabalhamos com os elementos nos quais encontramos ligações mais fortes com o nosso objeto principal, que foi a análise da personagem protagonista da série, Nadia Vulvokov.

Diante dessa riqueza de aspectos composicionais que a série apresenta é que se fez fundamental a utilização dos estudos narratológicos, especialmente a partir de Genette (1995), pois só compreendendo a origem conceitual de estruturas basilares da narrativa literária, é que podemos percebê-las na contemporaneidade, adequando esses estudos às particulares do cinema e, posteriormente, da televisão, como feito por Jost e Gaudreault (2009).

Em *Boneca russa*, para adentrarmos no nosso objetivo maior, que era a análise da protagonista, foi necessário antes compreender as ligações entre as estruturas narrativas que se destacam na série e que se interrelacionam com a construção das personagens. A partir da manipulação do tempo na série, é que Nadia tem a chance de, mesmo no cenário mórbido que envolve a ideia de morte, acessar lugares em si mesma há muito tempo evitados, o que acaba lhe proporcionando essa viagem de autoconhecimento que a série mostra. A personagem de Alan traz uma nova perspectiva de análise e compreensão de Nadia, pois apesar de terem suas diferenças acentuadas pela caracterização por meio do contraste, para utilizar o conceito de Pallottini (2015), é a partir da relação que Nadia estabelece com esse novo personagem que se

revelam as suas familiaridades e subjetividades. Mesmo lidando de forma totalmente diferente com a situação em que se encontram, Nadia e Alan estão ligados por suas histórias, seus traumas, suas relações afetivas mal resolvidas e seus objetos simbólicos que fazem com que nessa amizade improvável esteja a chave para solucionar o *loop* temporal por trás do qual se escondem prisões muito mais angustiantes: as prisões emocionais; as prisões da alma.

Os diálogos intertextuais da série nos proporcionaram enveredar por campos de estudos diversos e, assim, desenvolver conexões imprescindíveis para a compreensão do enredo da série e, mais especificamente, do universo particular de Nadia. Nas *matrioskas* ou bonecas russas escondia-se a relação materna marcadamente presente na série a partir da relação de Nadia e a mãe Lenora, bem como a relação com o descamar da personagem ao longo da narrativa. A simbologia dos objetos pessoais de Nadia e Alan proporcionaram um mergulho, ainda que breve, no universo da mitologia grega, ao relacionarmos o óbolo de Caronte com a moeda em forma de colar usada por Nadia e o contexto de morte que os cercam, ou ainda o anel de noivado de Alan com o anel de Minos jogado ao mar como forma de desafiar Teseu a matar o minotauro. Chegamos assim ao mito de Ariadne, que dá nome ao último episódio da série. A luz de Ariadne, que apontou o caminho para que Nadia achasse a saída de seu labirinto. Ao ter a chance de salvar a vida de Alan e corrigir o momento em que o conheceu em sofrimento, mas não o ajudou, Nadia finalmente encontra a saída para seus impasses existenciais.

A relação de Nadia com os espelhos escondia a necessidade do conhecimento e reconhecimento de si mesma. Em que momento nos perdemos de nós mesmos a ponto de não nos reconhecermos mais diante de nosso reflexo no espelho? Qual o caminho que devemos seguir para voltarmos às raízes do nosso verdadeiro eu? Os espelhos de Guimarães Rosa, Machado de Assis e Umberto Eco despertam ainda outras indagações? Quem sou eu quando não sou visto pelos olhos do outro? Que versões de nós mesmos os espelhos deformantes podem revelar? Desnudando minha imagem refletida no espelho, o que restará? Mistérios. Se, de fato, o reflexo no espelho revela a alma, não podemos afirmar, mas, na ficção de *Boneca russa*, é através da relação que Nadia estabelece com tais objetos que acessamos seus traumas mais profundos e também é através de um pequeno pedaço desse vidro que vemos Nadia expurgar sua culpa e se libertar do seu passado. Então, sim, acessamos um pouco da alma de Nadia.

Nadia inicia sua jornada na série demonstrando ser uma mulher livre, um tanto egoísta e cínica, sem muitas preocupações, a não ser curtir a sua festa de 36 anos, mas termina demonstrando significativas transformações no jeito de olhar para si mesma e para o próximo

a partir do desvendar desse ciclo de mortes e vidas. Em meio a essa transformação, podemos observar uma mulher engraçada, de poucos amigos, com vícios, traumas, relacionamentos fracassados, um passado complicado com sua mãe, que a atormenta e causa um sentimento de culpa, além de ser tão solitária que faz da procura por seu gato desaparecido um gatilho para sua tristeza.

De fato, se olharmos para o conceito de “mulher difícil”, de Hohenstein e Thalmann (2019), o qual caracterizaria personagens femininas de difícil categorização e com traços contraditórios em suas construções, então podemos afirmar com tranquilidade que sim, Nadia está nesse lugar de personagens femininas que rompem com padrões de categorização e que apresentam, em seu percurso narrativo, transformações no modo de ser; ela é complexa, pois apresenta profundidade e mudanças comportamentais, tal qual as personagens redondas de Candido (2014).

A representação e o protagonismo de uma personagem feminina do mundo contemporâneo que não se encaixa nos padrões de feminilidade impostos socialmente, que é dona de si, livre sexualmente e financeiramente, ocupando no mercado de trabalho espaços antes concedidos apenas a homens, multifacetada, cínica e falha, tal qual nossa Nadia, oportunizam o surgimento de mais e mais personagens femininas que contribuam com as discussões sobre feminismo, gênero e sexualidade, nessa constante troca entre o social e a ficção, tão enriquecedora e transgressora.

Dessa forma, a série *Boneca russa* aponta para uma tendência pós-moderna das narrativas ficcionais seriadas em que os produtores têm investido cada vez mais em produções que se distanciam das concepções tradicionais de narrativas outrora vistas na televisão a partir da complexificação de suas estruturas. Essa complexidade se mostra na série de diversas formas, perpassando elementos estruturantes e conteudísticos, provocando assim o espectador a compreender a construção narrativa e buscar, junto às personagens, a solução para o *loop* temporal, aproximando produto e espectador, fortalecendo essa interação presente nas narrativas complexas e dialogando com o contexto social contemporâneo envolto em múltiplas descontinuidades.

A cada avanço que a análise da série nos permite dar, a cada nova possibilidade de abordagem, fazendo a ponte entre aspectos da série dentro do contexto intra e extradiegético, avançamos também na intimidade de Nadia, suas relações afetivas, seus traumas, e compreendemos, de certo modo, o motivo de ela estar presa nessa relação tão íntima com a morte e com a repetição: ela precisava disso. Nadia precisava morrer tantas e tantas vezes para assim se permitir encontrar com seus demônios para uma espécie de acerto de contas, e,

como todo bom acerto de contas, deixar algo para trás e seguir em frente com um peso a menos a carregar.

Assim, o choque do primeiro encontro com a personagem, reforçado por sua caracterização, que parece deixar claro um “se afaste” a qualquer pessoa que queira se aproximar, dá lugar a um sentimento de familiaridade e identificação, decorrente, muitas vezes, da “erosão progressiva do herói superior aos humanos” como colocado por Jost (2012, p. 36), o que faz com que as personagens se pareçam mais conosco, ou seja, personagens com características que se afastam da perfeição heróica, demonstrando fragilidades, ambiguidades e falhas, como qualquer ser humano no campo do real, no mundo histórico.

Ao final desta pesquisa, depois de conviver tão intensamente com a personagem Nadia, bem como com Alan, construímos e desconstruímos, gradativamente, as impressões sobre as personagens, assim como quando acabamos de conhecer alguém que nos passa impressões em um primeiro momento as quais são afirmadas ou negadas com o passar do tempo. Entre as muitas Nadias que conhecemos ao longo de *Boneca russa*, a cada descamar da personagem ao longo da série, tal qual às *matrioskas*, vemos a imagem da primeira Nadia, envolta no mais completo caos, se distanciar da última, a Ariadne dos tempos pós-modernos, guiada pela luz do autoconhecimento, derrotando seus monstros interiores e caminhando para a saída do seu próprio labirinto.

A ideia de transformação e desvelar gradativo recobre toda a trama da série como se nada apresentado à primeira vista fosse puramente apenas aquilo que parece ser. Na estética dos espaços da série, na construção da temporalidade, na mudança de foco pela chegada de um oposto de Nadia: todos esses aspectos narrativos revelam pouco a pouco diálogos e conflitos de cunho social e pessoal que não falam somente sobre as personagens imersas na ficção, mas também sobre males do mundo, como a depressão, os comportamentos autodestrutivos, os traumas familiares e, finalmente, às consequências que a exacerbação do individualismo, já colocado Honneth (2015), podem causar à vida das pessoas na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

A MORTE te dá parabéns. Direção: Christopher Landon. Elenco: Jessica Rothe, Israel Broussard, Ruby Modine. Estados Unidos: 2017. 1 DVD (96min). son., color.

ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **Matrizes**, São Paulo, ano 4, n. 1, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v4i1p83-99>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ANAZ, Sílvia Antonio Luiz. Construindo séries de TV complexas: a concepção diegética de Westworld. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-17, maio/jun./jul./ago. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28492>. Acesso em: 20 jan. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ASSIS, Machado de. **Os melhores contos de Machado de Assis**. São Paulo: Global, 2002.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Campinas, São Paulo: Papiros, 1995. p. 17-52.

AXEL Honneth. **Canal Curta**. Roteiro: Daniel Augusto. Produção: Kênya Zanatta. Edição de som: Caio Carvalho. Narração: André Guerreiro. Produção executiva: Fernando Dias e Maurício Dias. São Paulo, Grifa, 2015. (26min). son., color., 2015. (Série Incertezas Críticas; 2. temp.). Disponível em: https://canalcurta.tv.br/filme/?name=axel_honneth. Acesso em: 10 nov. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional da TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BENASSI, Stéphane. Principes de la relation sensible aux séries télé. **Décadrages** Cinéma, à travers champs. Séries télévisées contemporaines. n. 32-33, p. 26-37, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/decadrages/885>. Acesso em: 12 ago. 2021.

BENASSI, Stéphane. **Séries et feuilletons T.V.** Pour une typologie des fictions télévisuelles. Liège: Éditions du CEFAL, 2000.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BETOCHI, Eliane; COELHO, Luiz Antonio L; FORMIGA, Simone. **Outros que posso ver**. I Simpósio de LaRS, 2002. Disponível em: http://lars.dad.puc-rio.br/wp-content/uploads/2019/11/simposio2002_30.pdf. Acesso em: 10 jan. 2022.

BONECA russa. Criação: Natasha Lyonne, Amy Poehler, Leslye Headland. Elenco: Natasha Lyonne, Charlie Barnett, Greta Lee. Estados Unidos: Netflix, 2019.

BOOTH, Paul. Memories, Temporalities, Fictions: Temporal Displacement in Contemporary Television. **Televison & New Media**, v. 12, 4. ed., p. 1-19, 2011. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.878.372&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 11 ago. 2021.

BORDWELL, David. Film futures. In: SubStance, University of Wisconsin Press ed. 97, v. 31, n. 1, p. 88-104, 2002. Disponível em: https://www.davidbordwell.net/books/poetics_06filmfutures.pdf. Acesso em: 25 ago. 2021.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. New York: Routledge, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli, Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

BORGES, Selomar Claudio. O foco nas narrativas literárias e fílmicas olhares em um conto de Carlos Liscano e em Amores perros. **Dialnet**, Logroño, v. 15, n. 1, p. 84-95, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6960890>. Acesso em: 12 abr. 2021.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2010.

BRITO, João Batista de. O ponto de vista no cinema. **Graphos**. João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 7-12, jan./jul. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/download/4706/3570>. Acesso em: 20 abr. 2021.

BUONANNO, Milly. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 37-58, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i3p37-58>. Acesso em: 16 fev. 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CALATRAVA, José Rafael Valles. **Teoría de la narrativa**. Una perspectiva sistemática. Madri: Iberoamericana, 2008.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CÂNDIDO, António. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. A narrativa complexa na ficção televisual: por um modelo de análise. In: SAMPAIO, Sofia; MOTA, Filipe Reise Gonçalo (eds.). **Atas do V Encontro Anual da AIM**. Lisboa: AIM, 2016. p. 514-525.

CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. Por uma narratologia da ficção televisual. **Tríade**: comunicação, cultura e mídia, Sorocaba – SP, v. 5, n. 9, p. 34-51, jun. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22484/2318-5694.2017v5n9p34-51>. Acesso em: 12 set. 2021.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. “Mulheres Díficeis”: a anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Famecos**, v. 25, n. 1, p. 1-23, 2018. Disponível em:

<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.27007>. Acesso em: 20 ago. 2021.

COSTA, Cristina. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: Editora do SENAC, 2002.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Ficção, comunicação e mídias**. 1. ed. São Paulo: Senac, 2002.

DE LAURETIS, Tereza. **Technologies of gender**. Essays on Theory, Film, and Fiction, Bloomington and Indianapolis: Indiana University, 1987.

DE LIMA, Erick C. RESENHA. Honneth, Axel. Sofrimento de indeterminação: uma reatualização da Filosofia do Direito de Hegel. Tradução de Rúrion Soares Melo. São Paulo: Editora Singular/Esfera Pública, 2007. **Cadernos de filosofia alemã**, n. 11, p. 127-140, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64792/67409>. Acesso em: 2 jan. 2022.

ECO, Umberto. Innovation and Repetition: between Modern and Post-Modern Aesthetics. **Daedalus**. v. 134, n. 4, p. 161-184, 2005. Disponível em: <https://direct.mit.edu/daed/article/134/4/191/27398/Innovation-amp-repetition-between-modern-amp>. Acesso em: 20 set. 2021.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto. “Sobre os espelhos”. In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.

ELSAESSER, Thomas. The Mind-Game Film. In: BUCKLAND, Warren. **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. John Wiley & Sons, 2009. p. 13-41.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 1998.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II). In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. v. XII. Rio de Janeiro: Imago, [1914]1996. p. 163-171.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: EDUNB, 2009.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOHENSTEN, Svenja; THALMANN, Katharina. Difficult Women: Changing Representations of Female Characters in Contemporary Television Series. **De Gruyter**, v. 67, 2. ed. p. 109-129, 8 jun. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/zaa-2019-0012>. Acesso em: 20 maio 2021.

HONNETH, Axel. **Sufrimento de indeterminação**: uma reatualização da Filosofia do direito de Hegel. Tradução de Rúrion Soares Melo. São Paulo: Editora Singular / Esfera Pública, 2007.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro, Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Tradução de Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KESSLER, Sarah. Alone Again Tonight: Russian Doll. **Film Quarterly**, v. 73, n. 2, p. 23-30, 2019. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/fq/article-abstract/73/2/23/109598/Alone-Again-Tonight-Russian-Doll>. Acesso em: 21 jan. 2022.

LINS, Arthur Fernandes Andrade. **Cão sem dono**: focalização e construção da personagem na adaptação fílmica do romance Até o dia em que o cão morreu. 2011. 77f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6173/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Aleph, 2014.

MENDES, Mônica Vitória; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Protagonismo feminino em desenhos animados: gênero e representações no entretenimento audiovisual. **Mídia e Cotidiano**, v.12, n. 2, p. 125-144, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/ppgmc.v12i2.10065>. Acesso em: 13 fev. 2021.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Tradução de Andrea Limberto. **Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, jan. /jun. 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38326/41181/0>. Acesso em: 14 set. 2021.

MITTELL, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York e Londres: New York University Press, 2015.

MOUSINHO, Luiz Antonio. **A sombra que me move**: ensaios sobre ficção e produção de

sentido (cinema, literatura, TV). João Pessoa: Ideia/ EUFPB, 2012.

MOUSINHO, Luiz Antonio. Leitura de O som ao redor e de sua recepção crítica. **Revista de estudos brasilenos**, Universidade de Salamanca, 2. sem. 2017, número especial, p. 93, 2017.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. **Contracampo**: Revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, Niterói, n. 26, p. 21-37, abr./jul. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i26.308>. Acesso em: 22 jun. 2021.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. **Entre a vida e a morte, o sexo**. v. 10. Brasília: Labrys/Estudos feministas, 2006.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PICCININ, Fabiana. Estratégias narrativas no contemporâneo: o caso das séries televisivas. In: Soster, Demétrio de Azeredo; PICCININ, Fabiana. **Narrativas do ver, do ouvir e do pensar**. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016. p. 12-31.

POSNER, Orin. **Re-living the city**: the urban time-loop of Russian Doll. Berlin/Boston. De Gruyter, 2020. p. 213-230. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/fns-2020-0014>. Acesso em: 2 jan. 2022.

RAGO, Margareth. A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade. **Verve**, São Paulo, n. 6, p. 279-296, 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5015>. Acesso em: 15 jun. 2021.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. 50. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 11-49.

SILVA, Dagmar de Mello; SOUZA, Márcia Diniz de. Uma análise da representação feminina na série Jessica Jones. **ALAIC**, São Paulo, v. 17, n. 31, 2019. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/1532>. Acesso em: 11 jun. 2021.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê. **Lumina**, Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 1-14, jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21122>. Acesso: 19 set. 2021.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Trad. Marie-Anne Kremer. Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária a cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and television**. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leila Perrone-Moisés: v. 14. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

TREVISAN, Michele Kapp; PORTA, Leonardo Oliveira Dalla. Puzzles films: a narrativa não linear de Christopher Nolan no filme Dunkirk. **Verso e Reverso**, Unisinos, v. 33, n. 82, p. 33-48, 2019. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2019.3382.04>. Acesso em: 18 ago. 2021.