

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL  
CAMPUS DO SERTÃO – DELMIRO GOUVEIA  
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

**MICAELLA DA SILVA SANTOS**

***DA SÉRIE “THE 100” E A CONSTRUÇÃO DO ARQUÉTIPO DE ANTI-HEROÍNA  
DA PERSONAGEM CLARKE***

**DELMIRO GOUVEIA - AL**

**2021**

**MICAELLA DA SILVA SANTOS**

***DA SÉRIE “THE 100” E A CONSTRUÇÃO DO ARQUÉTIPO DE ANTI-HEROÍNA  
DA PERSONAGEM CLARKE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora do Curso de Letras – Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Campus do Sertão, como requisito final para aquisição do título de licenciatura em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva.

DELMIRO GOUVEIA - AL

2021

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca do Campus Sertão**  
**Sede Delmiro Gouveia**

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza CRB-4/2209

S237d Santos, Micaella da Silva

Da série “The 100” e a construção do arquétipo de anti-heroína da personagem Clarke / Micaella da Silva Santos. – 2021.  
70 f. : il.

Orientação: Márcio Ferreira da Silva.  
Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2021.

1. Literatura. 2. Série. 3. Ficção científica. 4. Intersemiótica. 5. Clarke – Personagem. 6. The 100. 7. Anti-heroína. 8. Arquétipo. I. Silva, Márcio Ferreira da. II. Título.

CDU: 81-311.9

FOLHA DE AVALIAÇÃO

**MICAELLA DA SILVA SANTOS**

**DA SÉRIE “THE 100” E A CONSTRUÇÃO DO ARQUÉTIPO DE ANTI-  
HEROÍNA DA PERSONAGEM CLARKE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora do Curso de Letras – Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Campus do Sertão, como requisito final para aquisição do título de licenciatura em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Data da apresentação: 04/02/2021



Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva – UFAL  
(Orientador)

**Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Heder de Castro Rangel – UFAL  
(Examinador Externo)



Prof. Dr. Marcos Alexandre de Moraes Cunha – UFAL  
(Examinador Interno)

*Aos meus pais, meus amores e maiores apoiadores dos meus sonhos.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Aparecida e Silvano. Por serem tão incríveis. Por todo amor, dedicação, incentivo e apoio em cada momento da minha vida.

Agradeço e, também, dedico a Gabriel, Greyce e Gleydson, meus irmãos.

A Deus, em todas as suas formas e manifestações, seja por meio do universo, da natureza, das pessoas... em Amor. A Nossa Senhora Aparecida e São Miguel.

Gratidão imensa a meu Professor e orientador Márcio. Por ensinar tanto, desde o primeiro encontro. Pela calma e paciência (comigo) que transparecem no olhar e no sorriso. Afeto. “Márcio é vida... é poesia”.

A Rejane, uma amizade e parceria da “pré-escola” até a graduação. Sou muito grata pelos momentos compartilhados, os de desespero, de alegria, os que aprendi com você. Te amo.

Aos “Letreiros”, meus colegas de graduação com os quais vivi os “aperreios” e “resenhas”. Em especial a William, parceiro, que inesperadamente apareceu, de “nerdices”, trabalhos, “rolês”/eventos. (Os três últimos acontecimentos foram partilhados com Rejane e William. Apesar das dificuldades de interação tive o privilégio de compartilhar momentos com outras pessoas, dentre elas Rakel, Andréia, Ricardo e Camila Araújo, pessoas com quem compartilhei momentos agradáveis e boas conexões. Fui muito feliz pela oportunidade de conhecer estudantes de outras turmas, cursos e afins.

As minhas amigas e amigos de anos, @s recentes, que são presentes e alegrias para mim. Maysa, Maria, Joiciane, Dani, Lua. Ana Paula, Kelly, Vanessa, Carmel e Robson (pedagog@s do meu coração). Mércia, amizade inesperada e de poucos anos, porém necessária. Obrigada por trazer euforia, sabedoria e carinho para minha vida, por ser um amparo, palavra de conforto e experiência (própria) em momentos de angústia, motivados, principalmente, pelo TCC.

Ao NELA, Núcleo de estudos em literatura alagoana. Pela oportunidade de conhecer, pesquisar e me apaixonar pela poesia de alagoana.

A todo o corpo docente de Letras da UFAL - Campus do Sertão. Especialmente a Prof<sup>ª</sup>. Cristian. As professoras de pedagogia que passaram por minha trajetória acadêmica. Em especial a Prof<sup>ª</sup>. Mônica.

A UFAL - Campus do Sertão. Universidade Pública. Oportunidade e educação que mudou minha vida. Gratidão pelas experiências e conhecimentos produzidos.

*A sonhadora é uma celebrada cantora de ópera e, tal com todos os que preferiram seguir, não as estradas gerais traçadas de forma segura, à luz do dia, mas a aventura do chamado especial e quase inaudível que vem aos ouvidos que se encontram abertos tanto para o exterior como para o interior, teve de descobrir seu próprio caminho, passando por dificuldades que não costumam ser encontradas, "através de ruas poeirentas e malcuidadas"; ela conheceu a noite sombria do espírito, "a selva escura, ao meio da jornada da vida [9...] (CAMPBELL, 1997, p. 13).*

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo compor um estudo intersemiótico do arquétipo de anti-heroína da personagem Clarke da série de televisão *The 100*. Para isso, torna-se relevante entender o arquétipo de herói, grego e moderno. Pretende-se responder os questionamentos levantados acerca do arquétipo a ser analisado. Aborda-se as questões da intersemiose e as relações entre as semioses presentes no trabalho. O que é e o que não é ser anti-heroína, suas características e, sobretudo, tem por objetivo observar e refletir acerca da desconstrução de modelos. Discute-se, também, sobre a relevância da série na sala de aula, como ferramenta de multiletramento. Para a realização da análise utiliza-se método de natureza qualitativa: bibliográfico da área da literatura, do audiovisual, e de outras áreas, resultando em uma pesquisa interdisciplinar. A fim de confeccionar a pesquisa, foi-se utilizado referencial teórico, os principais são: Anaz (2014), Aristóteles (2008), Brait (2006), Campbell (1997), Candido (2011), Conter (2015), Jung (2000), Lodge (2010) e Scorsi (2005).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Personagem. Intersemiótica. Arquétipo. Anti-heroína.

## ABSTRACT

This research aims to compose an intersemiotic study of the anti-heroine archetype of the character Clarke from the television series *The 100*. For this, it is relevant to understand the archetype of hero, Greek and modern. It is intended to answer the questions raised about the archetype to be analyzed. The issues of intersemiosis and the relationships between the semiotes present in the work are addressed. What is and what is not to be an anti-heroine, its characteristics, and, above all, it aims to observe and reflect about the deconstruction of models. It also discusses the relevance of the series in the classroom, as a multilearning tool. In order to carry out the analysis, a qualitative method is used: bibliographical research in literature, audiovisual, and other areas, resulting in an interdisciplinary research. In order to make the research, we used theoretical references, the main ones are: Anaz (2014), Aristotle (2008), Brait (2006), Campbell (1997), Candido (2011), Conter (2015), Jung (2000), Lodge (2010) and Scorsi (2005).

**KEY WORDS:** Literature. Character. intersemiotics. Archetype. Anti-heroine.

## SUMÁRIO

<b>1.INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. A CRIAÇÃO DO HERÓI NA LITERATURA .....</b>	<b>12</b>
<b>2.1. O herói grego.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1. O herói moderno.....</b>	<b>16</b>
<b>3.O ANTI-HERÓI: A DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI.....</b>	<b>24</b>
<b>3.1.A presença do herói nas séries televisivas .....</b>	<b>24</b>
<b>3.2. As relações intersemióticas .....</b>	<b>31</b>
<b>4. <i>THE 100</i>: ENTRE O HERÓI E O ANTI- HERÓI.....</b>	<b>38</b>
<b>4.1. A personagem.....</b>	<b>38</b>
<b>4.2. Gêneros literários: relações visuais.....</b>	<b>61</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>64</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>67</b>

## 1.INTRODUÇÃO

*The 100* (Os cem) é uma série de ficção científica baseada em uma série de livros, de autoria da escritora Kass Morgan. Jason Rothenberg é o showrunner e produtor executivo. A série está disponível no catálogo de streaming da Netflix. A série começa noventa e sete anos depois de um apocalipse nuclear que devastou a terra e deixou o planeta imerso em radiação e inabitável. Os únicos sobreviventes, até então, são as pessoas que conseguiram um lugar em naves espaciais e partiram para fora da terra. Doze nações em doze naves de países diferentes sobreviveram e uniram-se para formar uma única nave espacial, a Arca. Depois de quase cem anos os recursos da nave começam a falhar, a dificuldade de cultivar alimentos começa a ser a realidade. Para reduzir os gastos e consumo eles optam por flutuar (jogar para fora da nave) as pessoas que cometeram crimes graves, isso reduz a ocupação de espaço nas celas. Mas isso não é o bastante, por isso precisam encontrar outro meio e lugar para sobreviver. A solução escolhida foi enviar 100 (cem) jovens infratores à terra para verificar se ela pode ser, novamente, habitada. A história começa apresentando a personagem Clarke, protagonista da série, e a personagem escolhida para a nossa análise. As primeiras imagens são de Clarke presa em uma cela, e ao longo dos primeiros minutos do primeiro episódio, somos apresentados a história dela, da família dela e o motivo de sua prisão. Em seguida acompanhamos a decisão de envio desses jovens e sua chegada na terra. Ao chegar na terra precisam aprender a conviver, sobreviver e lidar com as dificuldades do novo mundo. Enquanto isso, as pessoas da nave monitoram os jovens por meio de pulseiras e esperam respostas positivas a respeito da terra ser habitável.

O estudo tem por objetivo investigar a construção do arquétipo de anti-heroína da personagem Clarke, por meio da análise semiótica.

O despertar para a pesquisa surgiu, a partir da inquietação sobre o que significa ser herói e anti-herói na contemporaneidade. Inquietação que foi, também, estimulada e motivada por meu professor e orientador Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva, do curso de Letras, da UFAL, Campus do Sertão. E, principalmente, entender o último arquétipo. Seres que são desconstruídos e reconstruídos constantemente. Que seres são esses, que se encontram, ou se perdem, e estão deslocados em suas próprias narrativas? Suas ações precisam corresponder às expectativas de modelo de personagem ao qual pertencem? Sendo somente (do) bem, incapazes de cometer erros que os façam e nos façam duvidar de seu “caráter”? Essa pergunta também é válida para o arquétipo que será analisado, pois, apesar de não se tratar de heróis, as expectativas colocadas nas ações de anti-heróis tendem a se aproximar do que é considerado como certo, ou

aceitável, caso haja divergência significativa gera incompreensão e, poderá colocar essas personagens em um lugar de vilania, causando, muitas vezes, desprezo e falta de empatia ao público. Ou não? Tais noções podem e devem ser refutadas. Essas e outras questões deverão ser respondidas, ou pensadas ao longo da pesquisa.

Entender o herói, ou seja, a personagem na literatura tem demonstrado uma construção complexa e inovadora. Quando falamos em complexidade, estamos colocando que o herói grego, por exemplo, como veremos no capítulo adiante, traveste-se de deuses, semi-deuses ou rei grandiosos, como Édipo, Hércules ou Aquiles, por exemplo. Homens de quem os deuses gregos têm predileção e inveja. Nas epopeias e nas tragédias da Antiguidade, podemos perceber o movimento artístico e sociocultural que subsidiou o pensamento grego na época.

A ideia de heróis grandiosos ainda tem elasticidade nas novelas de cavalarias e nas tragédias modernas de Shakespeare, mas assume um novo tom com a publicação de **Dom Quixote**, de Cervantes, que impulsiona o herói sem nenhum caráter. A modernidade literária se instaura aqui, é o que parece. E forma o pensamento literário principalmente a partir do século XIX.

O pensamento moderno transfigura o herói com romances como **A metamorfose**, de Kafka, e, no Brasil, com **Macunaíma**, de Mário de Andrade. O homem moderno se apresenta então sem eixo, ou a procura de um. A ideia de personagens que sofrem brusca mudança no século XX e XXI, provoca o tom de muitas narrativas, porque o movimento sócio-filosófico também está em crise. O romance está em crise, assim como a personagem.

Então, **The 100** é, na verdade, uma discussão sobre a crise que se projeta no século XXI, que fomenta a necessidade de alocar às personagens discussões sobre gênero, como o feminino, como se apresenta o mundo para a personagem Clarke, lutando pela sobrevivência num espaço distópico, capaz de colocar em xeque a formação do pensamento crítico sobre o que é ser herói ou não.

O método a ser utilizado para a construção do trabalho é de cunho qualitativo. Utiliza-se material bibliográfico: textos literários, teoria literária. Também é um trabalho semiótico, visto que, o objeto de análise é uma série de televisão. É, também, uma investigação que busca produzir conhecimentos interdisciplinares, pois, serão utilizados textos de áreas diversas: sociologia, filosofia e afins, para ampliar a discussão. E discorrer a respeito da relevância dos gêneros literários e visuais, e a relevância de possíveis multiletramentos.

O referencial teórico utilizado para fundamentar a pesquisa, será, dentre os principais: Anaz (2014), Aristóteles (2008), Brait (2006), Campbell (1997), Candido (2011), Conter (2015), Jung (2000), Lodge (2010) e Scorsi (2005).

Na segunda secção, abordaremos a *Criação do Herói na Literatura*. A primeira seção discorrerá a respeito do *herói grego* e a segunda parte percorrerá as noções de *herói na modernidade*.

Na terceira secção, apresentaremos *O Anti-herói*, por meio da *desconstrução do herói*. Abordagem que discorrerá sobre *a presença do herói nas séries televisivas* e, na segunda seção, *as relações intersemióticas* serão introduzidas e desenvolvidas.

Mediante o que se apresenta a quarta secção, a análise da personagem, por intermédio da série, se realizará no primeiro subtítulo, intitulada a *personagem*. Em seguida, no segundo subtítulo, será discutido a respeito dos *gêneros literários* e as *relações visuais*. Abordagens literárias que têm como intuito entender a relevância desses gêneros, signos em espaços tecnológicos como as plataformas de *Streaming*, capaz de levar imagens, áudios, vídeos e mais para todos os lugares a qualquer hora.

## 2. A CRIAÇÃO DO HERÓI NA LITERATURA

### 2.1. O herói grego

Para entender a abordagem que faremos sobre a criação do herói, é necessário discorrer a respeito da personagem. Buscaremos expor de modo geral a respeito. Sua representação se mostrará na teoria da personagem, o herói grego e o moderno estarão em conformidade com as teorias literárias, visto que, o herói é um dos arquétipos e uma categoria integrante dos estudos sobre a personagem.

Por meio da obra **A personagem**, de Beth Brait (2006), reafirmaremos a importância dos estudos clássicos. Para começar a entender sobre a personagem abordaremos as ideias do filósofo grego Aristóteles, até então, o primeiro a pensar sobre conceito, características e problemas que regem a personagem, através das discussões a respeito da poesia lírica, épica e dramática, que estão presentes em sua obra *Poética*.

A discussão sobre *mimesis* é uma delas, cujo tema foi muitas vezes mal interpretado, pois buscava-se uma imitação do real. Essa busca, por colocar no texto e na personagem características e fidelidades humanas, não era o caminho pelos quais os estudos de Aristóteles seguiam, ele investigava sobre a criação do poema, e os meios pelos quais a criação surgiria.

Com efeito, o autor não tem compromisso nenhum com o real, e sim com o fazer poético, esse empenho fica por conta dos historiadores, dessa maneira a poesia é mais filosófica e elevada, por se referir ao universal, dando nome e características a um ser fictício que só existe

no texto, ao contrário da história, que é particular a outra, podendo utilizar da verossimilhança para saciar suas necessidades, bebendo do real, alargando o seu leque de possibilidades, especificamente, quando se trata do processo criativo.

Os estudos aristotélicos serviram de embasamento teórico nas discussões sobre personagem até o século XVIII. Horácio, o poeta latino, integra à sua pedagogia as ideias de Aristóteles a respeito da personagem. Com foco principal em enfatizar o aspecto moral dos seres de ficção. A contribuição de Horácio é significativa para a reinstalação da ideia e conceito de imitação, através do termo *mimesis* (BRAIT, 2006).

Por manter-se em comunhão com a imagem da imitação, de maneira idealizada, Horácio percorre um caminho, no qual, acredita nas relações entre arte e ética como firmamentos essenciais para a composição da personagem, para além de enxergar o ser fictício como uma reprodução dos seres humanos, ele compõe e elege essa figura com finalidade de tornar-se modelo apto a ser imitado, o personagem-homem é o portador de uma virtude da moralidade humana, vista como o ideal. O humano é o objeto de inspiração, a partir dele o ser fictício é criado, com o propósito de inspirar uma mudança, este último é avaliado de acordo com os modelos humanos, tornando esse processo de criação um verdadeiro laboratório de teste, em que, o ser, e seu comportamento, para sermos mais específicos, é a cobaia, tornando o ser fictício esse ideal que está em aperfeiçoamento, logo, a última fase do experimento é a troca de um ser defeituoso por um virtuoso que apresenta perfeição em questões morais e éticas.

Esse imaginário construído por Horácio nos faz entender um pouco do mecanismo e as ideologias por trás da construção de uma personagem, que começa a ganhar forma e pode ser chamada de herói.

Direcionando as discussões com um acréscimo de tempo, percebemos que na Idade Média e na Renascença, os estudos sobre a concepção de personagem de Aristóteles e Horácio ganham força e florescem. “A natureza da literatura produzida na Idade Média e o imperialismo dos princípios cristãos propiciam a identificação da personagem como fonte de aprimoramento moral” (BRAIT, 2006, p. 36). Essa citação reafirma aquilo que foi abordado anteriormente, e nos faz perceber as influências dos pensadores citados. Percebemos também que a permanência dessas ideias possui caráter religioso, que nos lembra a importância da moral e de como a literatura e as personagens tinham um papel importante para a construção do comportamento e da conduta dessa sociedade. Brait ainda fala sobre a canção de gesta, que narra as façanhas de um herói, que personifica uma ação coletiva, a qual está presente no imaginário coletivo, é dessa maneira que esse aprimoramento da moral funciona, através da literatura, que aqui possui um caráter mais histórico que filosófico, cujo o cunho ideológico está vinculado ao religioso,

gera por meio da personificação o reconhecimento, e pode ser entendido como individual, mas torna-se coletivo, a partir do momento que as pessoas se situam e se reconhecem nessas personagens, ou buscam as virtudes que elas possuem. Por isso a ideia da ação coletiva, que desencadeia e dar acesso ao imaginário coletivo, no qual outros indivíduos podem acessar, mesmo não tendo o contato direto com a fonte, que seria a personagem. É um mecanismo sutil, porém eficiente, quando pensado para doutrinar pelo interior da imposição de convenções, imposição esta que é trabalhada de maneira implícita, imperceptível.

Pierre Bourdieu (1989) em *O poder simbólico* afirma que esse poder é uma espécie de círculo, pois seu centro está em toda parte e ao mesmo tempo em parte alguma, ele age de maneira invisível, como foi citado no parágrafo anterior, por isso essa conversa entre esses textos é válida, pois mostra um poder ocultado em exercício, que precisa ser descoberto onde menos se deixa ser visto, para isso quem está sobre o exercício desse poder, e é quem o move, precisa percebê-lo.

Por meio das palavras de Bourdieu (1989), percebemos a ação desse poder, o qual acontece mediante o sistema simbólico da arte, quando ele diz que “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 07-08). É dessa maneira que o poder age, invisível, porém necessitado de indivíduos para incorporar esse *habitus* de validar a estrutura e suas convenções. Metaforicamente esse sistema simbólico artístico, sim estamos colocando a literatura nessa posição de arte, a qual ela pertence com excelência, em que há a personificação de um ideal de indivíduo e de moral, sendo o acontecimento entre quem escreve o texto e a quem ele está destinado.

Esse modelo de comportamento foi evocando, sua ideia original tratava-se de um modelo pensado para a civilização da Grécia antiga, e suas Pólis. Esse tipo de comportamento vai perdurar na renascença e seus séculos seguintes. Outra característica relevante foi a função do poeta na sociedade, e não da literatura em si, foi fruto de uma das primeiras obras críticas da literatura inglesa (BRAIT, 2006).

Seguindo essa concepção de que a arte só tem valor quando direcionada a uma finalidade virtuosa da personagem que é a representação do ser humano, entretanto, uma versão aperfeiçoada, faz-se presente nos escritos de outros teóricos. Entre eles, John Dryden, situado no século XVII, considerado o primeiro crítico de relevância na Inglaterra, que apresenta uma concepção de personagem antropomórfica, em seu *Ensaio sobre a poesia dramática* (1668), baseando-se também nos estudos aristotélicos e horacianos. Essa concepção vai continuar até meados de XVIII (BRAIT, 2006).

Apesar de ocorrer algumas mudanças, como a mudança do foco de projeção da personagem. Ao invés de direcionar-se para o humano no geral, volta-se para o ser escritor. Todavia, ela, a personagem, não deixa de ser antropomórfica:

A narração — mesmo a não-fictícia —, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo (CANDIDO, 2011, p. 28 – Grifos do Autor).

Isto é, humanizar aquilo, ou aquele que está sendo apresentado tal como personagem, enquanto herói de sua história. O ser humano só se interessa por ele mesmo, esse interesse, comoção e identificação ocorrem quando a personagem detém características humanas, virtudes, por exemplo: coragem, são essas características que torna a história interessante, nos faz querer acompanhar a jornada, sofrer junto e rir. A percepção de tais emoções em um animal, por exemplo, é o indicativo de que a humanização obteve êxito. Para demonstrar, pensemos em Baleia, a cachorra da família de Fabiano, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Baleia apresenta muitas características humanas, ela é tratada como um membro da família, conta com peculiaridades que um animal não possui.

Podemos encontrar outro exemplo de humanização de um ser(não)humano em *A Metamorfose*:

Pode-se escrever — e já se escreveram — contos sobre baratas. Mas há de se tratar, ao menos, de uma “baratinha”. O diminutivo afetuoso desde logo humaniza o bicho. O mais terrível na *Metamorfose* de Kafka é a lenta “desumanização” do inseto. As fábulas e os desenhos cinematográficos baseiam-se nesta humanização. O homem, afinal, ‘só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente (CANDIDO, 2011, p. 28).

Ao contrário dessa metamorfose de Kafka (1883-1924), *A Metamorfose* (2008), de Luís Fernando Veríssimo, apresenta a humanização de uma barata. “O seu primeiro pensamento como humano foi: que vergonha, estou nua! O seu segundo pensamento foi: que horror! Preciso me livrar dessas baratas!”. (VERÍSSIMO, 2008, p. 123). A partir do momento que se transforma em humana descobre o quanto os humanos são complicados, tem nojo do que já foi um dia, a mesma percebe que necessita ter uma identidade, mas que precisa também se encaixar, possuir bens materiais, ser alguém importante para a sociedade: “Vandirene. Mais tarde descobriu que só um nome não bastava. A que classe pertencia? Tinha educação? Referências? Conseguiu, a muito custo um emprego como faxineira[...]”. (VERÍSSIMO, 2008, p. 124). Ela tem a infelicidade de ter um marido que a agride, tem crise existencial, sobre tudo, ela passa a

questionar e a temer a morte, questão que a inquieta durante sua breve vida humana, como podemos ver no trecho a seguir: “[...] ela ia morrer. Os filhos iam morrer. O marido ia morrer – não que ele fizesse falta. O mundo inteiro, um dia, ia desaparecer. O sol. O universo [...]” (VERÍSSIMO, 2008, p. 124). Entretanto, a partir do momento que retorna a ser barata, nada disso importa mais. “Morreu em cinco minutos, mas foram os cinco minutos mais felizes da sua vida. Kafka não significa nada para as baratas”. (VERÍSSIMO, 2008, p. 125).

Essas leituras ainda nos ajudam a entender uma mudança de significação da morte, entre esta, uma literatura contemporânea e outra, a *Odisseia* de Homero. A barata, o humano que não está interessado em virtude, no bem comum, pelo contrário, é um ser centrado em si, descrito de maneira até covarde, quando pensamos em suas ideias para com a morte. Já os heróis da literatura grega, são criados para pensar em seu povo, em protegê-lo, a não temer a morte, e tratá-la como uma amiga, que se chegar será bem vida, será uma honra, pois para eles não há honra maior que morrer em batalha pelo povo e com os amigos, esses são consagrados guerreiros, a morte é um símbolo de honra, glória e transcendência, uma espécie de ritual religioso, no qual os que morrem são os eleitos.

Vejamos a seguinte citação presente no *Canto I*: “[...] Todos os Aqueus lhe teriam erguido um túmulo, e teria para o seu filho enorme glória alcançado[...]”. (HOMERO, 2011, p. 126). A questão de erguer um túmulo, seria uma representação de trono, a glória concreta. “[...] Mas arrebataram os ventos das tempestades: partiu sem rastro nem notícia; e para mim deixou sofrimento e lamentações [...]”. (HOMERO, 2011, p. 126). A importância da morte é mais uma vez evidenciada, uma vez que, é preferível ela ao destino no qual o herói Ulisses foi levado, é desonroso, não é o ideal que se foi construído para ser seguido, a consequência é a ruína do nome e da casa ao qual ele pertence e representa.

## 2.1. O herói moderno

A mudança, ou metamorfose dos modelos narrativos, acontece literalmente, e se dá com a chegada do século XX, pois, há uma poética com nova roupagem, e com os estudos focados na linguagem da obra literária, um novo caminho para se fazer a própria literatura, com uma nova visão crítica e teórica.

Tratando-se dos estudos nas áreas do romance e da personagem de ficção, que ocorre com a obra *Teoria do romance*, de Georg Lukács, publicada em 1920. Lukács trabalha com novas bases para esses estudos, em busca de resultados diferentes, resultado da mudança de comportamento do ser humano, logo, a maneira de observar também se transforma. Ele relaciona o romance com a concepção de mundo burguês, acredita que esse aspecto de narrativa

causa uma espécie de choque entre o herói problemático (LUCKÁCS, 1920) e o mundo do conformismo e das convenções.

O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado, e a epopéia e o conto, de outro. Nesse sentido, a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo (BRAIT, 2006, p. 39).

Ele seria considerado problemático por qual razão? Por não ser controlado? Talvez. Por não, somente, seguir aquilo que lhe é ordenado, passando a questionar quem é, qual seu propósito. Reproduzir as convenções de maneira mecânica não lhe cabe mais. Apesar de querer ir em direção contrária aos estudos aristotélicos e horacianos, esses estudos ainda possuem o ser humano como personagem central. Entretanto, outras questões mais subjetivas, psicológicas e sentimentais ganham o primeiro plano. Esse corpo busca compreender a si mesmo, e como muitas vezes não tem sucesso, precisa aprender a conviver com os demônios que são pessoais, pois ninguém mais pode lidar com eles. A literatura é uma espécie de fuga, à medida que se adentra nela mais se entende as questões desse desnudamento da alma, é um acontecimento gradativo. É uma situação de vulnerabilidade do ser, de se mostrar mais do que gostaria, como um corpo que foi machucado e agora já não tem mais pele, seus nervos estão à mostra, prestes a serem tocados, um toque que pode ser doloroso, mas pode ser de ajuda. É isto, expor-se para entender-se.

Os estudos de Lukács (1920) foram importantes divisores de água, por assim dizer. Não obstante, são os escritos de E.M. Foster em seu livro *Aspectos do romance* (1927), que irão aprofundar, distinguir e caracterizar os tipos de personagens, que estão divididas em duas, a *flat* – plana, contém uma tipificação, é sem profundidade psicológica, e a *round* – redonda, complexa, multidimensional (FOSTER *apud* CANDIDO, 2011).

Equivalente a essas conceituações de personagens, são as teorias químicas para os modelos atômicos<sup>1</sup>, pois, apesar da primeira teoria de Dalton possuir o mesmo nome que o segundo tipo de personagem, por ser esférica, essa não possui relação com a mesma, pois a teoria da bola de bilhar seria a personagem plana, rasa, que não pode ser adentrada. Enquanto as outras teorias atômicas conseguem abranger a personagem redonda, ou esférica (CANDIDO,

---

<sup>1</sup>O estudo sobre o átomo teve início na Grécia antiga com o filósofo Leucipo e seu discípulo Demócrito: para eles, o átomo era o menor componente de toda a matéria existente. Sendo, então, impossível dividi-lo em partes menores. Ao começar estudos mais aprofundados sobre o átomo, surgiram as teorias químicas e com elas os modelos atômicos desenvolvidos por: Dalton em 1803, Thomson 1897, Rutherford-Bohr 1908/1910.

2011), pois se refere à uma personagem que é profunda, densa, tem em si muitas camadas, ou características, que podem nos surpreender: “[...] O que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto, nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência” (CANDIDO, 2011, p. 56). Pensar em tais personagens causa empolgação, pois elas são desconhecidas para nós leitores, e não sabemos os propósitos e as motivações desses seres, não sabemos também se será uma invasão, ou apenas a libertação daquilo que seria a verdadeira essência e que estava oculta no mais íntimo desses corpos misteriosos e fragmentados. Pode parecer até uma desordem, porém, o autor pensou, e organizou cada traço e detalhe da personalidade, ou seja, não é nada desorganizado, pelo contrário, há uma harmonia e coerência na criação.

A publicação de *Aspectos do romance* aconteceu num momento em que as obras de grandes escritores apareceram para dizer: estamos aqui e temos um outro jeito de escrever o romance. Dentre eles estão: Marcel Proust<sup>2</sup>, Virgínia Woolf<sup>3</sup>, James Joyce<sup>4</sup>, entre outros. Nesse mesmo momento a crítica estava direcionada para a estilística do Formalismo Russo<sup>5</sup> e do *New Criticism*<sup>6</sup> norte-americano, que foram em direção contrária com a história literária positivista.

Inspirado por esses novos posicionamentos e ideias, Forster (1927) observa a intriga, a história e a personagem como os fundamentos do romance, dando também ao *Homo fictus* (ser fictício) uma relevância no processo de criação e construção de sentido da narrativa. Essa mudança de paradigma da personagem é a mais significativa possível, em razão de não mais ser comparada com o *Homo sapien* (ser real), logo não há uma construção de valor e de moral, muito menos a preocupação de ideal, agora o que se irá produzir e ser refletido tem caráter e valor na linguagem, na estética, uma produção artística.

Além das definições de personagens planas e redondas. As planas, que possuem uma única qualidade ou ideia, resumidas em poucas palavras, não evoluem ao longo da narrativa, ou seja, estagnam, não são surpreendentes, como vimos anteriormente, mas elas ainda possuem subdivisões, são nomeadas por tipo e caricatura (BRAIT, 2006).

“São classificadas como tipo aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAIT, 2006, p. 41). Demarcando a linearidade de emoções, pois não causa nenhuma estranheza, ou algum outro tipo de comoção a quem está lendo. Um

---

<sup>2</sup> (1871-1922).

<sup>3</sup> (1882-1941).

<sup>4</sup> (1882-1941).

<sup>5</sup> Também conhecido por crítica formalista, foi uma influente escola de crítica literária que existiu na Rússia de 1910 até 1930. Seu objetivo foi estudar a linguagem poética.

<sup>6</sup> Neocrítica, ou Nova crítica, um movimento da teoria literária que surgiu nos Estados Unidos, nos anos 20. Seu propósito era realizar estudos no qual o texto se desvencilhasse do autor.

exemplo desse tipo de personagem é o Conselheiro Acácio, de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós (1878). De outro modo temos a caricatura que é a insistência de uma única qualidade, e ela é elevada ao extremo, em sua maioria de maneira que se mostra a serviço da sátira, logo entendemos que essa é a característica daqueles personagens que detém a finalidade de trazer o alívio cômico para a narrativa.

Brait (2006) ainda assoma da quantidade de personagens desses tipos na literatura, contudo, é na novela de TV, e nos produtos produzidos pela indústria cultural que notamos a presença quase que unânime desses arquétipos, sejam eles nos veículos da novela que temos nos canais grátis, a qual a televisão brasileira é referência, seja no cinema, por meio dos filmes de comédia, por exemplo, esse gênero também está presente nas séries de TV, gênero conhecido como *sitcom* que é uma abreviação da palavra *situation comedy*<sup>7</sup>. São séries que tratam com humor das situações do cotidiano, temos como exemplo séries consagradas como: *Três é demais* (1987-1995), *Um maluco no pedaço* (1990-1996), *Friends*<sup>8</sup> (1994-2004), *Todo mundo odeia o Chris* (2005-2009) e *Big Bang: A Teoria* (2007-2019). Contudo, a produção de conteúdo, no qual as personagens são trabalhadas de maneira aprofundada, personagens esféricas, também ocorre, temos como exemplo a série *The 100*<sup>9</sup> (2014-2020), do diretor e showrunner<sup>10</sup> Jason Rothenberg, que é o material para essa pesquisa.

As personagens redondas/esféricas são complexas, possuem várias qualidades e camadas. “São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 2006, p. 41). O exemplo que Brait (2006) utiliza é vasto, porém faz todo sentido, pois ela diz que, são todas aquelas personagens que não são descobertas por inteira, pois deixam várias camadas subentendidas, a serem desvendadas, instigando os leitores a pensarem sobre o que leram e sobre as motivações das personagens, tornando o processo complexo e instigante.

Por mais que as teorias literárias mostram mudanças significativas, em relação ao trato da personagem, contudo ainda é questionado se essa separação entre ser fictício e ser humano acontece. Mesmo Forster (1927) tendo apresentado a personagem como um elemento da narrativa, que é tida como um universo organizado, no qual a lógica e a coerência se fazem presentes, porém esses seres não se separam totalmente. Isso pode ser observado na obra de

---

<sup>7</sup> Comédia de situação.

<sup>8</sup> Amigos.

<sup>9</sup> Os cem. Série de TV norte-americana produzida pela emissora The CW (Estados Unidos), exibida pelo canal Warner Channel no Brasil. Ela é baseada em uma trilogia de livros de ficção científica.

<sup>10</sup> A pessoa que tem autonomia criativa geral e responsabilidade de gerenciamento de um programa de televisão.

outro crítico da época, Edwin Muir, poeta, romancista e crítico inglês que publicou, em 1928, *A estrutura do romance*<sup>11</sup>.

Os aspectos a serem analisados por Muir (1975) são os da estrutura do romance, no qual ele busca separar a ficção, nesse caso o romance, da vida real. De acordo com as estruturas do romance, ele enxerga a personagem não como uma representação do ser humano, e sim um elemento do enredo e componente do romance. Uma das obras que ele estudou foi *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë (1847), que é considerado um romance dramático, por ter um tempo particular, uma escrita detalhada, e lenta, o tempo está encarnado nessa narrativa e se articula nas personagens, assim como o ritmo psicológico, outra característica desse romance é determinado pela rapidez das ações.

Podemos afirmar que dentro da classificação – *romance dramático* – Muir (1975) traz uma narrativa que tem ideias opostas a essa, como *Guerra e paz* (TOLSTOI, 1878), em que o ritmo não é um elemento que está ligado de maneira intrínseca à intensidade da ação. Ele vai dizer, que há uma reação contrária, uma regularidade fria, que está fora das personagens, de forma que sua transformação não tem uma reação aos movimentos que estão ligados à ação. Ele ainda diz o seguinte: “Nos romances dramáticos, os heróis morrem num dado momento predeterminado pelo destino. Nos outros, morrem acidentalmente, e o tempo continua a correr” (BRAIT, 2006, p. 42). Nesta citação temos a reafirmação de que a ação da personagem, nesse caso a morte do herói dramático, não causa reação negativa, no que diz respeito a narrativa, a história e o tempo prosseguem sem nenhuma fragilidade, ou deficiência.

Esse acontecimento é um dos elementos da tragédia grega que vimos na *Odisseia*, e funciona muito bem, essa morte que é esperada (prenunciada pelo oráculo) ou não, causada pela amartia (erro) do herói ou uma escolha que o levará ao seu destino, como é o caso de Édipo, quanto mais ele tentava fugir mais se aproximava do que foi predestinado a ele, mas, como foi dito antes, os acontecimentos que sucedem as escolhas das personagens não estragam a narrativa, pelo contrário, a enriquecem, tornando ela singular.

Porém, a separação definitiva entre ser ficcional e o real ocorre somente com os *formalistas russos*, que tem seu início em 1916, oposto ao estudo naturalista-biológico ou religioso-metafísico da literatura, familiarizando-se ao futurismo russo e a linguística estrutural.

Entretanto, os estudos desenvolvidos pelos formalistas só serão conhecidos no ocidente por volta de 1955, com a publicação de *Formalismo Russo*, de Victor Erlich, ganhou um status de “uma verdadeira ciência da literatura” (BRAIT, 2006, p. 43). Consolidando o olhar sobre a

---

<sup>11</sup> 1975 edição mais atual. Iremos utilizar essa edição quando a obra.

obra como a construção através de todos os recursos que estão dispostos a ela, sendo vista como um sistema de signos organizados que trazem significação a obra.

Essa nova forma de investigação formalista sobre a obra literária, busca no que está junto ao texto, e/ou o que o compõe como o material necessário e o seu construto para dar sentido e fundamentação a obra, assim como, enxergá-la como uma linguagem e uma expressão artística. Nessa teoria narrativa é preciso entender que os processos de construção do texto e o material que compõe esse construto, são as notas fundamentais para se entender o resultado final dessa composição, no qual estão presentes duas notas importantes para essa composição, sendo elas: a fábula e a trama, a primeira é o conjunto de acontecimentos que ocorrem na obra de ficção, e a segunda é como esses eventos se conectam. A personagem é um dos componentes da fábula, pois ela acontece na obra, como um fenômeno, que pode ser notado, observado e estudado, sendo extraordinário ou extraordinariamente normal, no entanto, para esse ser fictício se concretizar na obra e ter significado, ele precisa seguir as regras da trama, pois não se pode ter harmonia em um arranjo, nesse caso, um arranjo narrativo, quando dois instrumentos são tocados em notas diferentes, é preciso coerência e diálogo para que o resultado final da música/obra literária seja um construto com sentido e valor. Nesse caso, essa composição concede um significado para a personagem, sendo esse significado um presente, que pode ser antagonico, pois é excludente, pois enfim corta as relações entre ser fictício e ser humano, e passa a enxergá-la como um ser de linguagem. É contraditório, porém, é libertador, pois agora esse ser não precisa responder a expectativas, muito menos ser idealizado como símbolo moral e ético, e sim, um ser independente, múltiplo e surpreendente. De uma forma positiva, ou não, ele está livre, e é dono do seu corpo e de sua mente.

A publicação da obra *Morfologia Skazki* (Morfologia do conto), em 1928, foi a contribuição decisiva para a desvinculação definitiva da personagem e suas relações com o ser humano. Esse estudo foi feito pelo formalista Wladimir Y. Propp, comporta de maneira profunda uma investigação sobre o conto fantástico russo, deixando em evidência a dimensão da personagem, sob o viés da funcionalidade no sistema verbal através da narrativa.

Os estudos oferecidos pelos formalistas proporcionaram uma direção na exploração de possibilidades estruturais, no que diz respeito aos estudos teóricos da narrativa desenvolvidos

por teóricos como, Roman Jakobson<sup>12</sup>, Lévi-Strauss<sup>13</sup>, Tzvetan Todorov<sup>14</sup>, Claude Bremond<sup>15</sup>, Roland Barthes<sup>16</sup>, Julien Greimas<sup>17</sup>, entre outros.

O desenvolvimento desse estudo possui uma concepção semiótica da personagem, como foi dito antes, é visto como um ser de linguagem, “a personagem é estudada sob a perspectiva semiológica, isto é, como um signo dentro de um sistema de signos, como uma instância de linguagem” (BRAIT, 2006, p. 44). Quando foi colocado anteriormente característica de um ser que possui vida, foi apenas para ressaltar sua independência, pois os estudos formalistas a todo momento ressaltaram a importância de focar o estudo na forma, na estrutura, na funcionalidade da personagem, que é um signo na obra literária. E como um signo é escolhido um ponto de vista para a construção desse objeto, tornando-o um composto de signos linguísticos, o que nos recorda que se trata de uma conversa segundo os estudos saussurianos.

A partir dessa visão, apresenta a noção semiológica de personagem não como um domínio exclusivo da literatura, mas como pertencente a qualquer sistema semiótico. Discute os domínios diferentes e os diversos níveis de análise, colocando a questão do herói/anti-herói e da legibilidade de um texto como pontos que divergem de sociedade para sociedade e de época para época (BRAIT, 2006, p. 45).

Logo podemos perceber o espaço que esses estudos sobre a personagem proporcionaram, uma independência e uma licença, para que ela possa transitar por diferentes linguagens, seja ela verbal, imagética, etc. Possibilitando também a discussão sobre herói/anti-herói, suas diferenças, e particularidades, de acordo com seu posicionamento ideológico, social, temporal, etc.

Philippe Hamon (1977, *apud* BRAIT) define três tipos de personagens, tomando como ponto de partida três importantes signos que fazem parte dos estudos linguísticos, o semântico, o sintático (sintaxe) e o pragmático.

Personagens “referenciais”: são aquelas que remetem a um sentido pleno e fixo, comumente chamadas de personagens históricas. Essa espécie de personagem está imobilizada por uma cultura, e sua apreensão e reconhecimento dependem do grau de participação do leitor nessa cultura. Tal condição assegura o efeito do real e contribui para que essa espécie de personagem seja designada herói (BRAIT, 2006, p. 45 – Grifos do Autor).

---

<sup>12</sup> 1896-1982.

<sup>13</sup> 1908-2009.

<sup>14</sup> 1939-2017.

<sup>15</sup> 1929.

<sup>16</sup> 1915-1980.

<sup>17</sup> 1917-1992.

Referencial, como a própria palavra evidencia, é um tipo de personagem que é referência, ela é necessária para que as pessoas que farão a leitura se situem, e se identifiquem, mas para que isso aconteça, esses indivíduos precisam ser inseridos no determinado contexto, pois como Brait escreve, essas personagens são referências que fazem parte da história de um povo, e de sua cultura.

Podemos perceber a importância, e ainda de certa forma a presença de um modelo, no entanto, agora como um modelo não a ser seguido, e sim um patrimônio que é lembrado como parte da cultura de um povo, fazendo parte do seu imaginário coletivo, e atende pelo nome de herói ou heroína. Como exemplo desse tipo de personagem (BRAIT 2006) cita todas as personagens de **A ordem do dia**, de Márcio Souza.

O segundo tipo de personagem é chamado de *embrayeurs*, são personagens que só funcionam junto dos outros elementos da narrativa, funcionam como conectivos, e ao contrário das referenciais, essas não se conectam e não causam nenhum reconhecimento com nenhum signo fora da narrativa a qual está inserida. Como exemplo desse tipo de personagem temos Watson, parceiro de Sherlock Holmes.

E por último, temos as personagens chamadas de *anáforas*. Na condição que só podem ser “pegas”, ou compreendidas na rede de relações que a obra faz, de acordo com seu tecido narrativo, então o que difere essas personagens do segundo tipo, é que além, delas encontrarem sentido na narrativa, as anáforas se realizam nas relações da obra, esse tipo de personagem é recuperado e formado a todo momento. Diadorim, de **Grande sertão: veredas**, pode ser um exemplo desta categoria. Essa categoria pode perfeitamente passear e se encontrar com características dos outros tipos, ou seja, a personagem pode ter características tanto dessa categoria quanto das outras, ela transita. Ela foi utilizada nessa categoria de forma radical apenas para exemplificar essa parte da teoria.

A.J. Greimas nas obras **Sémantique structurale**<sup>18</sup> (1966) e **Du sens** (1970) substitui a designação personagem por *ator*, e o torna a unidade lexical do discurso, seu conteúdo semântico mínimo é definido pelos semas (unidades de significação): sendo uma *entidade figurativa, animado, susceptível de individualização*. Além disso, o crítico faz outra divisão, distingue *ator* de *actante*, podendo expressar-se em vários atores, fazendo outra divisão importante, no qual ele percebe que há seis tipos de actantes: sujeito, objeto, destinador, destinatário, opositor e adjuvante. As relações que esses actantes exercem entre si e na relação com a narrativa são chamados de modelo actancial.

---

<sup>18</sup> Semântica estrutural.

Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (CANDIDO, 2011, p. 79-80).

Percebemos que o importante é o construto das personagens, dentro da narrativa, pois, elas contam a história, são instrumentos para que ela, a história, seja contada e tenha sentido, instrumentos que conduzem a narrativa a algo que transcende a materialidade e o real. A personagem é, somente, um ser que possui um signo fictício, em determinados arquétipos.

Não estamos em busca de investigar qual o melhor tipo de personagem, a mais válida, pelo contrário, percebemos que cada uma tem características que contribuem e enriquecem a obra a qual ela está inserida, percebemos, também, que o olhar para a personagem, para o arquétipo de herói, tem suas particularidades em cada momento histórico, e o quanto esses construtos de sentidos se modificam de acordo com cada momento: histórico, cultural e social ao qual fazem parte.

### **3.O ANTI-HERÓI: A DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI**

#### **3.1.A presença do herói nas séries televisivas**

*[...] é precisamente o desconforto com classificação que permite a diagnose de uma certa mutação. (BARTHES apud MUCCI, 2010, p. 01)*

Nesta parte, iremos entender melhor a mudança de paradigma que ocorre com a personagem herói, para que o anti-herói possa emergir. Pois, para o primeiro arquétipo, herói, foram feitas epopeias, ou seja, poemas enormes, os quais glorificavam e louvavam suas aventuras, atos de bravura, feitos, etc. Esses poemas são conhecidos, também, como poemas épicos ou heroicos.

Os estudos desenvolvidos por Jung<sup>19</sup>, no livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000), nos proporcionam entender o que são arquétipos e inconsciente coletivo, termos significativos para o desenvolvimento dessa pesquisa. O termo *inconsciente* era utilizado de maneira metafórica por Freud<sup>20</sup>. Segundo Freud o inconsciente é de natureza pessoal, sendo o

---

<sup>19</sup> Psiquiatra suíço (1875-1961).

<sup>20</sup> Sigmund Schlomo Freud, foi um médico neurologista e psiquiatra criador da psicanálise (1856-1939).

consciente pessoal uma camada mais rasa da psique. Em contrapartida, temos uma camada mais profunda, que não é adquirida através de experiências pessoais, sendo assim inata, foi designada como *Inconsciente Coletivo* por Jung (2000), ele optou por chamar de coletivo por ser de natureza universal.

Jung (2000) acredita que os conteúdos do inconsciente pessoal estão relacionados às complexidades das emoções que constituem a vida aníma, ou seja, da alma. Já os conteúdos do inconsciente coletivo são chamados de arquétipos<sup>21</sup>. Para evidenciar a ideia sobre o que seriam os arquétipos, vejamos:

[...]O termo arquétipo não é usado por Agostinho, mas sua idéia no entanto está presente; por exemplo em "De diversis quaestionibus", "ideae... quae ipsae formatae non sunt... quae in divina intelligentia continentur". (idéias... que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina). "Archetypus" é uma perífrase explicativa do εἶδος platônico[...]. (JUNG, 2000, p. 16).

O fragmento acima evidencia a antiguidade desse termo, e a sua existência desde os tempos arcaicos, ou "imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos" (JUNG, 2000, p. 16). Esse imaginário pode utilizar do termo *représentations collectives*<sup>22</sup>, porém, ele só pode ser integrante dessa categoria se os conteúdos não forem projetados ao consciente, pois são de caráter psíquico. "O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta" (JUNG, 2000, p.17 – Grifos do Autor). Torna-se mais fácil entender o termo arquétipo quando ele é relacionado ao mito<sup>23</sup>, conto de fadas<sup>24</sup> e aos estudos esotéricos<sup>25</sup>.

Jung diz que o ser primitivo não se contenta com as explicações objetivas, ele tem sua própria cosmovisão, uma necessidade de que toda experiência externa e sensorial esteja relacionada a questões anímicas.

Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder - para ele - a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve

<sup>21</sup> Conceito que representa o primeiro modelo de algo, ou antigas impressões sobre algo. Conceito criado pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961). São um conjunto de imagens primordiais que dão sentido as histórias passadas entre gerações, formando o conhecimento e o imaginário do inconsciente coletivo.

<sup>22</sup> *Coletivo de representações*. Usado por LÉVY-BRUHL (1857-1939) para designar as figuras simbólicas da cosmovisão primitiva.

<sup>23</sup> É uma narrativa de caráter simbólico-imagético, ou seja, o mito não é uma realidade independente, mas evolui com as condições históricas e étnicas relacionadas a uma dada cultura, que procura explicar e demonstrar, por meio da ação e do modo de ser das personagens e da origem das coisas.

<sup>24</sup> Um dos trabalhos mais relevantes sobre o gênero foi desenvolvido por Vladimir Propp (1928/ 1983), chamado *Morfologia do conto maravilhoso*.

<sup>25</sup> É todo o ensinamento ministrado a círculos restritos e fechados.

representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas, etc, não são de modo algum alegorias<sup>9</sup> destas, experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção - isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza [SIC]. (JUNG, 2000, p. 18).

Essa última citação sintetiza toda a questão do arquétipo que está relacionado ao imaginário do inconsciente coletivo, a forma que ele é construído, como se apresenta a anti-heroína Clack, na série *The 100*, e expresso através dos fenômenos da natureza, se transformam em mitos. Não sendo uma característica apenas dos arquétipos, mas a literatura utiliza esses recursos para externar sentimentos e emoções internas através desses fenômenos na ficção.

Falar sobre anti-herói é pensar sobre transgressão e mudança de paradigma dessas personagens, confrontar o que foi estabelecido. Sua resignificação, torna válida outros tipos de narrativas e personagens que não se encaixam na caixa de (super) heróis. Isso pode ser um sinal de cansaço, protesto, de se mostrar da maneira que é... Humano. Um ser, que tem fraquezas, mas é forte, que pode ser terrível, mas que tem emoções, que muitas vezes são capazes de tirar sua sanidade e seu senso crítico. Sua definição vai além da simplicidade de ser bem ou mal, o que implica no próprio julgamento que se faz sobre esses seres, logo, metaforicamente colocá-los em uma balança que irá medir entre bem e mal não será suficiente para entender a complexidade anti-heróica, que está muito distante da idealização inalcançável de perfeição que foi criada.

Faremos um percurso de identificação e versaremos sobre o anti-heroísmo por meio das séries de TV. Ao longo desse capítulo citaremos personagens de algumas séries, aos quais identificamos características do arquétipo que estamos investigando. Compreendemos a presença dessas personagens como relevante e corroborativas para o desenvolvimento desta pesquisa. Em conjunto, traremos teorias para discorrer e refletir sobre essas personagens e análises que serão feitas através do viés da literatura, cinema e séries de televisão.

Campbell<sup>26</sup> escreveu o livro *Herói de mil faces* (1997), no qual ele apresenta em cada capítulo uma parte da jornada que todos os heróis precisam passar. Ele aborda a jornada desde o chamado, as tarefas que eles precisam fazer, como agir em cada etapa, até completar a sua missão. É uma espécie de regras ou passos que todo herói segue, por isso o nome. Os heróis possuem mil faces, porque são diferentes personagens em diferentes narrativas, mas todos possuem esse padrão em sua jornada.

---

<sup>26</sup>Joseph John Campbell (1904-1987) foi um mitologista, escritor, conferencista e professor universitário estadunidense, famoso por seus estudos de mitologia e religião comparada.

Já Propp em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso* (2001), desenvolveu sua pesquisa sobre contos de fada russo. Propp analisa essa jornada, que para ele não é somente do herói, pois esse tipo de personagem, assim como, a bruxa e os três irmãos (esses são alguns dos personagens dos contos que Propp analisou) são elementos que compõem a narrativa, isso demonstra que sua pesquisa se realiza através da perspectiva da narratologia.

Ao falar sobre narrativa é impossível não ressaltar a importância do livro *Poética* de Aristóteles, que foi o primeiro a estudar de maneira majestosa. Aqui cabe dizer que estamos abordando, mais especificamente, a parte da análise sobre a tragédia e seus elementos, mesmo a mimese quanto a epopeia sendo de grande relevância, no entanto, vamos evidenciar, nesse momento, a familiaridade dessa pesquisa com a tragédia, por mais que a tragédia reconheça os atos como ações não como narrativas e o objeto de pesquisa não pertencer ao gênero trágico, entretanto iremos pegar emprestado esses elementos para fomentar este trabalho.

Uma das partes da tragédia é a peripécia<sup>27</sup>, algumas vezes iremos usar também a termo *Plot Twist*<sup>28</sup>, o primeiro um termo literário, o segundo, termo constituinte do jargão cinematográfico, ambos tratam sobre o momento decisivo que muda totalmente a narrativa, é a parte em que a vida da personagem, herói ou anti-herói sofre uma mudança. Em *The 100* (os cem) a peripécia ou o *plot* acontece quando os cem jovens são enviados para a terra, pois, é o momento em que a vida deles irá mudar de maneira significativa. Iremos deixar para analisar de maneira mais profunda no próximo capítulo, e começaremos a ver em outras séries a presença de anti-heróis e alguns pontos relevantes.

Vamos começar falando sobre as séries da DC<sup>29</sup> e da Marvel<sup>30</sup>. As duas construíram universos nos quais existem heróis, universos nos quais esses heróis são imagens arquetípicas de seres perfeitos, divinos, elevados. A Supergirl<sup>31</sup>, personagem de uma série de mesmo nome do universo da DC, é um exemplo que se encaixa nessas características.

Por pertencer a outro planeta, não é humana e seus poderes são grandiosos, não sabemos a dimensão deles, são superiores, um ser quase divino como citamos antes, indestrutível, heroína intocável, quase uma deusa. Citaremos Campbell para entender um pouco mais.

---

<sup>27</sup> Ou *peripeteia*. É o que Aristóteles em A Poética chama de mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade.

<sup>28</sup> Ponto de virada. (Reviravolta no enredo) é uma mudança radical na direção esperada ou prevista da narrativa de um romance, filme, séries de televisão, quadrinho, jogo eletrônico ou outra obra narrativa.

<sup>29</sup> É uma editora norte-americana subsidiária da companhia WarnerMedia situada em Burbank, Califórnia, especializada em histórias em quadrinhos e mídias.

<sup>30</sup> É uma editora norte-americana de histórias em quadrinhos e mídias.

<sup>31</sup> 2015 - Em produção.

O herói composto do monomito é uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica. Nos contos de fadas, essa deficiência pode ser tão insignificante como a falta de um certo anel de ouro, ao passo que, na visão apocalíptica, a vida física e espiritual de toda a terra pode ser representada em ruínas ou a ponto de se arruinar. (CAMPBELL, 1997, p.21).

Seus feitos, assim como seus poderes, tem a mesma proporção, são grandiosos, eles salvam o mundo, como diz o autor: são heróis universais. Essas são características que diferem dos heróis dos contos de fadas, que são objetos de pesquisa de Propp. Campbell cita também Jesus, como uma representação de herói universal, e designa esse tipo de vitória como macrocósmico e a do conto como microcósmico.

Os heróis das séries da Marvel, em sua maioria são mais acessíveis, mundanos, humanos em quem as pessoas podem se enxergar e se identificar. Acontece uma espécie de decadência e ascensão entre essas personagens, decadência do herói deus e a ascensão de heróis mundanos, ora anti-heróis. A peculiaridade dessas personagens é a fragilidade com que são mostrados, eles salvam as pessoas de situação de perigo, ainda assim, há um foco na vida particular desses anti-heróis, são expostos a nós, e passamos a enxergar sua vida, que em sua maioria está marcada por traumas, aos quais não se pode metamorfosear com a mesma facilidade que é capaz de proteger uma pessoa de uma situação de perigo físico.

Para demonstrar quais os tipos de personagens estamos falando, citemos: *Agente Carter*<sup>32</sup>, que não detém superpoder algum, ela é o exemplo mais explícito desse tipo de personagem, por mais que não detenha nada de extraordinário, tratando de condições físicas, ela consegue ser uma heroína e um ser que está tentando superar a perda de uma pessoa amada, trauma pessoal, elemento relevante para esse tipo de narrativa. Citemos também outra heroína que percebemos fazer parte desse caminho de anti-heroína: *Jessica Jones*<sup>33</sup>, é a protagonista da série de mesmo nome, ela possui super força, tem habilidades como detetive e utiliza essas habilidades para defender pessoas, todavia, seu trauma, ao qual podemos considerar como microcósmico, por ser algo particular e nesse caso interno, é um relacionamento abusivo. Um relacionamento verossímil ao de muitos relacionamentos de pessoas reais, de muitos telespectadores, que é abordado de forma metafórica, pois seu ex-namorado possui o superpoder de manipulação, e apesar de sua super força, diante dele ela é vulnerável, foi obrigada a matar, e foi estuprada. Como se recuperar de um trauma como esse? Trata-se de um

---

<sup>32</sup> 2015-2016.

<sup>33</sup> 2015-2019.

processo que pode ou não chegar ao fim do ciclo, talvez esses traumas precisem sempre de cuidado, de um profissional, no momento em que a série se inicia percebemos que ela não procurou ajuda, e tenta lidar sozinha com esses traumas.

Esses e outros exemplos causam em nós compaixão e alguma compreensão do porque essas personagens não se apresentam muitas vezes de maneira entusiasmada, alegre, otimista, e sim introspectiva, não demonstra seus sentimentos, não consegue se envolve emocionalmente, possuem bloqueios, nos permitindo questionar sobre: “QUE TIPO DE CONHECIMENTO esperamos obter [...] de histórias que não são “verdadeiras”? Uma resposta clássica é: conhecimento sobre o coração humano, ou sobre a mente humana” (LODGE, 2010, p. 189). O que David Lodge vai chamar de motivação, no capítulo homônimo do livro *Arte da Ficção* (2010). São significações aceitáveis, motivações que funcionam no trabalho com essas personagens, de acordo com a perspectiva que sustenta a atenção e o interesse dos consumidores desse tipo de conteúdo, em razão de utilizar elementos que humanizam as personagens, consequentemente aproximando e comovendo quem está lendo/assistindo.

Em outra parte, Lodge versa sobre a finalidade de alguns romances terem como objetivo nos “[...] convencer de que os personagens agem da forma como agem não só porque assim servem aos desígnios da trama (ainda que em geral lhes sirvam, como não poderia deixar de ser) [...]” (LODGE, 2010, p. 190). Ele explica que no romance realista a motivação que justifica os atos impulsivos da personagem é chamada, de acordo com o jargão freudiano “sobredeterminada”, diz ainda que: “[...] toda e qualquer ação surge como o produto de diversos níveis da personalidade [...]” (LODGE, 2010, p. 190). Com essa citação percebemos a mudança de motivação que há entre esse tipo de romance e o dos contos populares ou romance tradicional, pois no mesmo parágrafo ele afirma que em um romance tradicional “[...] Um único motivo basta para explicar o comportamento dos personagens – o herói é sempre corajoso porque ele é o herói, a bruxa é sempre malvada porque ela é bruxa etc [...]” (LODGE, 2010, p. 190).

“Os heróis tornam-se cada vez menos fabulosos” (CAMPBELL, 1997, p. 166). É com essa citação que vamos comentar sobre esses heróis menos fabulosos, que se tornam anti-heróis. Constataremos também que as ações das personagens não serão tão fáceis de justificar, porque simplesmente serem quem são, assim como Lodge (2010) versou na citação acima.

Breaking Bad<sup>34</sup>, por seu plot twist ser fundamental para o desenvolvimento da narrativa, pois ela muda de maneira significativa, pois a personagem principal Walter White é um

---

<sup>34</sup> 2008-2013.

professor de química do ensino médio, no Novo México, Estados Unidos, porém, só o salário de professor não é suficiente para arcar com as despesas da família, sua mulher está grávida e seu filho é portador de deficiências. Ele tem um segundo emprego em um posto de gasolina que tem uma loja, vende e limpa os carros. A peripécia acontece quando ele descobre que tem câncer de pulmão, não suportando mais a humilhação que passa no segundo trabalho fica enfurecido, pede demissão, em seguida quebra tudo na loja. O mesmo decide usar seu conhecimento em química para fabricar drogas, conseguindo muito dinheiro com esse "negócio". Observemos o quanto a vida dessa personagem mudou por conta de algo que aconteceu e redirecionou totalmente a narrativa, de um caminho visto como normal. Podemos perceber a transição de um homem comum, do bem, herói, mesmo ele não realizando grandes feitos, contudo, ele é um modelo de cidadão e sua profissão como professor agrega esse papel ainda mais, torna-se um homem não virtuoso, que não é totalmente mal, mas ele passa a ser criminoso, e mesmo assim as pessoas ainda continuam a desejar que ele tenha êxito em suas ações, agora como anti-herói, e por ser um anti-herói ou tornar-se algo entre esses dois, suas atitudes são, de alguma forma, respeitadas e compreendidas, apesar das ações de Walter serem questionáveis, consideradas muitas vezes amorais e não éticas, mesmo assim ele conquista a comoção dos telespectadores, por sua motivação ser a preocupação com o futuro de sua família, pois está doente e não tem muito tempo de vida, sendo o dinheiro das drogas rápido e muito fácil, é uma solução viável para ele.

Também é possível fazer essas observações na série *La Casa de Papel*<sup>35</sup>, pois também são personagens que não se adequam como heróis, visto que, os seres protagonistas são um grupo de pessoas tomam posse da casa da moeda Espanhola para fabricar e roubar dinheiro, para isso fazem algumas pessoas de reféns. Em uma cena da primeira temporada, em uma troca de tiros alguns policiais acabam feridos. Diante de tudo isso, eles ainda são os prediletos, pelo público, a terem um "final feliz". Há um sucesso na conexão entre essas personagens e os telespectadores.

Essas duas últimas séries estão mais alinhadas com uma definição de anti-herói que obtemos nessa pesquisa, por estarem em uma linha tênue entre anti-heróis e vilões, mas como foi abordando antes, por não serem esse mal, que caracteriza os vilões, e por fazerem o que fazem por motivos que nós nos questionamos se faríamos, mas não damos um não definitivo, por serem situações que poderiam ser protagonizadas por qualquer pessoa, essa é a diferença entre esses arquétipos, por esse motivo buscamos (re)significar esses lugares de heróis, anti-

---

<sup>35</sup> 2017 - Em produção.

herói, e vilão, pois algumas das personagens que abordamos estão transitando nesses (entre)lugares.

Agora, vamos retornar à tragédia. Aristóteles apresenta o elemento *Hamartia* cujo significado de maneira breve e direta é “erro”. Esse erro é a característica negativa de uma personagem, que a faz de maneira insistente persistir em uma coisa, ou continuar com as mesmas ações que desencadeiam seu destino. Vejamos essa relação com a tragédia, através de uma descrição precisa que detalha com exatidão a forma dos seres e suas transições entre os lugares de herói, anti-herói e vilão.

[...]aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio ; devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo [...] [SIC]. (ARISTÓTELES, 2008, p.23).

“Aqueles que se situam entre uns e outros”. Essa é a ideia buscamos mostrar a respeito dessas personagens. Sobre o erro, que nesse contexto tem o significado de falha, de ceder, deixar-se seduzir por uma ideia, como é o caso das duas últimas séries explanadas. É também uma necessidade, urgência, conveniência, mas é também falha ou desejo.

Consideramos a forma que este tópico foi construído satisfatória, pois nos ajudou a responder os questionamentos tecidos ao final do primeiro capítulo.

### 3.2. As relações intersemióticas

Antes de construir uma análise acerca do conceito de intersemiótica é preciso, primeiro, entender o que é semiótica. Semiótica<sup>36</sup> é a ciência que estuda as manifestações culturais através dos sinais ou signos<sup>37</sup>. “Em seu **Curso de Linguística Geral**, publicado pela primeira vez em 1916, Ferdinand de Saussure<sup>38</sup> postulava a existência de uma ciência geral dos signos, ou Semiologia, da qual a Lingüística não seria senão uma parte [...]” (BARTHES, 2006, p. 11).

Como podemos observar acima, a semiologia é parte constituinte dos estudos da semiótica, encontra-se mais perto dos estudos linguístico, por ter sido desenvolvida por

<sup>36</sup> O nome semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos. (SANTAELLA, 2017).

<sup>37</sup> É a representação mental das coisas, do significado (quando se tem a imagem mental do objeto) e do significante (representação gráfica e sonora).

<sup>38</sup> 1857-1913. Linguista e filósofo suíço, conhecido como o pai da linguística moderna.

Saussure, todavia, como foi dito por Barthes (2006), a linguística é, apenas, um dos objetos observados por essa ciência.<sup>39</sup>

[...] a Semiologia tem por objeto, então, qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem "linguagens", são, pelo menos, sistemas de significação. [...] (BARTHES, 2006, p. 11 – Grifos do autor).

Começamos a entender que essas ciências conseguem observar em todo e qualquer tipo de manifestação, objeto, etc, um signo, sinal, que pode possuir uma linguagem, porém, esses signos compreendem significados, possuem sentidos. Todo o conjunto realizado através dos signos os aproximam dos objetos reais.

[...] A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem lingüística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc. ), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou reveza~ento com o sistema da língua; quanto aos conjuntos de objetos (vestuário, alimentos) [...] [SIC]. (BARTHES, 2006, p. 12).

Mesmo não se dedicando ao linguístico e sim ao imagético, o cinema, como foi exemplado, utiliza da repetição que é uma linguagem, uma maneira de comunicar por meio do ícone, que é a representação imagética do que se deseja transmitir, por mais que sejamos seres de imagem, desde os primórdios até a contemporaneidade, com os meios de comunicação, a internet etc, Barthes (2006) afirma que não deixamos de ser seres de linguagem.

Seguidamente, iremos iniciar a construção da análise semiótica: “Um filme. Um romance. Duas linguagens da arte. O filme, quando baseado em uma obra escrita, realiza a passagem de uma linguagem à outra, o que ocorre no intervalo entre as duas, a que chamamos de tradução [...]” (SCORSI, 2005, p. 01). Com base nas discussões promovidas até aqui, entender o trabalho realizado pela intersemiótica fica um pouco mais fácil, sendo a semiótica a ciência que estuda uma manifestação e é um tipo de signo, a intersemiótica, por meio do prefixo inter<sup>40</sup>, é o trabalho com mais de um signo. Mais uma vez somos visitados pelo entre(lugar), que torna a própria escrita uma amiga que nos auxilia na compreensão de seu significado.

---

<sup>39</sup> Segundo Santaella a linguística é a ciência da linguagem verbal e a semiótica é a ciência de toda e qualquer linguagem. Mas não iremos nos aprofundar nesses assuntos, talvez em pesquisas futuras. Pois, o foco é a análise do arquétipo da personagem.

<sup>40</sup> Entre algo, no meio de.

Precisamos destacar que o uso do signo cinema terá outro sentido, em muitos momentos terá a série de TV como significado. As razões para se fazer tal coisa é porque esse último refere-se ao signo que estamos realizando a investigação e, também, pelo repertório teórico ainda ser escasso nessa área. Acredita-se que essa comparação não irá interferir na construção de sentido, uma vez que, fizemos tal apontamento e, esses produtos semióticos pertencem ao mesmo conjunto de linguagem, a visual. A tradução de um signo a outro se dá de um signo inteiramente linguístico para um signo outro(s) que é visual, todavia, como explanado anteriormente, tanto o cinema quanto a série fazem parte dessa categoria, mesmo havendo diferenças em questões de produção, distribuição, duração, entre outros aspectos.

Apesar de estarmos realizando uma abordagem intersemiose e, a série (objeto) ser um produto de adaptação de uma obra literária, o intuito não é investigar a tradução entre a obra literária e a seriada, o foco é outro, no entanto, não podemos deixar de versar sobre essas diversas áreas, uma vez que, a construção dessa pesquisa sustenta-se por meio dos diálogos entre os três signos: o literário, fílmico e o da série, dessa maneira esse item torna-se valioso para este trabalho.

A respeito do significado de tradução, mediante a citação seguinte, podemos dizer que a importância e a realização da tradução não acontecem antes ou depois, ela realiza-se durante, acontece num espaço de tempo que está situado entre esses dois signos. Poderíamos comparar com a teoria enunciativa de Bakhtin<sup>41</sup>, no que diz respeito a construção de sentido, que é formado dialogicamente e acontece no meio desse diálogo entre quem fala/escreve/produz (no áudio visual, para este último) e quem ouve/lê/assiste, no caso da tradução entre um signo e outro, durante a leitura de um livro, por exemplo, e a criação de uma série.

Tradução é arte e desejo - desejo de alcançar a obra perfeita e acabada, que possa criar o entendimento, mesmo na multiplicidade das línguas, talvez como a metáfora da promessa contida em Pentecostes I. A tradução é, sempre antes, a tentativa de traduzir a língua muda da natureza e dos objetos- seus sons e seus silêncios - para a língua humana, sonora e articulada. Nesse sentido, a tradução é também a capacidade humana de dizer não à morte (SCORSI, 2005, p. 02).

A autora expressa um pouco mais sobre o significado de tradução, mais abrangente, e não aquela que abordamos anteriormente, entre literatura e série, ela fala de uma tradução poética, que é desejo, e podemos entender o desejo de diversas maneiras, dentre alguns: como um sentimento de urgência, uma promessa religiosa, um querer imediato, de concretizar uma

---

<sup>41</sup> 1895-1975. Mikhail Mikhailovich Bakhtin foi um filósofo e pensador russo.

perfeição (ela é perfeita por concretizar-se) que pode acontecer através da poesia, por exemplo, que é uma das formas que o ser humano encontrou para se expressar, seja algo relacionado à natureza, objetos, sentimentos, negativos ou positivos, ao social, etc. De alguma maneira faz-se ouvir. O que estava mudo sonoriza-se. Eterniza-se, e assim não morre. Sim à morte biológica. Não à morte simbólica: o silenciamento e o esquecimento coletivo.

A tradução, assim vista, não se reduz apenas a noções linguísticas. Jakobson, quando se refere à interpretação dos signos verbais por meio de outro sistema não-verbal, nos diz que, o tradutor pratica uma forma de Discurso Direto, criando uma equivalência entre as línguas (SCORSI, 2005, p.03).

Essa citação nos traz de volta ao mundo das imagens (séries), pois, podemos interpretá-las como signos não-verbais (tratando-se da escrita como o verbal), que proporcionam o contato ou discurso direto através de pessoas reais (ficcionalis) por meio dessa repetição de imagens, que entram em contato com o telespectador por meio da tela. Destacamos que essa não-verbalização vai além, podemos considerar o cenário, roupas, expressões, afins, todo o *Mise en scène*<sup>42</sup>, símbolos que proporcionam uma equivalência entre essas linguagens. A baixo podemos observar a maneira que Scorsi evidencia, de maneira precisa, as particularidades e as equivalências entre um signo e outro. Lembrando que o que se refere ao cinema é válido para versar sobre séries, vejamos:

Na literatura, as figuras estilísticas são um ato lingüístico. No cinema, dois atos concomitantes e suplementares entram na produção da imagem cinematográfica: junto com tudo que se expõe à filmagem, há a máquina que filma. Pasolini relaciona essas operações com termos da gramática da língua escrito-falada: a escolha do tipo, da face, das roupas, dos lugares, das luzes são elementos isolados: léxicos. São substantivos, adjetivos, advérbios, locuções. Enquanto a escolha dos movimentos da máquina, do enquadramento, etc. são a verdadeira sintaxe: a reunião rítmica de vários elementos lexicais isolados em uma frase.” (SCORSI, 2005, p. 08).

Observaremos a seguir as razões pelas quais não se pode fazer uma cópia fiel de um signo para outro:

Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expressões linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver, e não para se imaginar gradualmente. Pois, se o

---

<sup>42</sup> Expressão francesa que designa tudo aquilo que aparece na tela, por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurinos, etc.

romance narra um mundo, o filme nos coloca diante de um mundo organizado de acordo com uma continuidade e contigüidade. (SCORSI, 2005, p. 04).

O trecho acima nos ajuda a entender uma das questões mais polêmicas, quando se fala em adaptação. Scorsi (2005) discorre em seu texto que, fazer essa tradução não é fácil, e muito menos simples, principalmente ao que se refere a esse tipo de tradução, pois, como foi discorrido por ela, os dois possuem singularidades que o outro não pode expressar, uma por meio da imaginação e a outra da imagem, e devemos observá-las como signos equivalentes, pensando em seu valor artístico.

A tradução de uma obra literária à tela necessita, o mais possível, tocar os pontos de origem da obra, para realizar a sua narrativa dentro da compressão temporal que o cinema dita. E isto ocorre no difícil intervalo de tradução que ligará para sempre a obra escrita às imagens que se movimentam na tela. Quero dizer que esse "lugar-quase" de imersão, na tradução, abole qualquer hierarquização das linguagens. (SCORSI, 2005, p. 06 – Grifos da autora).

Essa passagem se faz precisa, já que nos auxilia a discorrer sobre um dos pontos que difere a intersemiose, da literatura para o cinema e, da primeira para a série, que é a temporalidade abordada por Scorsi (2005). A obra literária é a mais extensa de todas, por isso é viável escolher bem as partes da narrativa que se vai transportar para a tela, esse cuidado se faz mais preciso quando se fala em filme (longa metragem), por esse veículo dispor de sessenta minutos à três horas, no máximo, um tempo regrado e muitas vezes limitado, no entanto, geralmente se consegue êxito. Por outro lado, a série é construída por meio de temporadas que possuem episódios, a quantidade de temporadas e episódios vai de acordo com cada série. As sitcoms duram em torno de vinte a vinte e dois minutos, ao contrário de uma série, por exemplo, dramática que varia entre trinta (30min) até uma hora (1h) e, quando as séries possuem episódios mais longos a quantidade de episódio por temporada é reduzida.

Falar em quantidade de episódios é também observar uma mudança de comportamento social. Se observarmos, de forma comparativa, as séries produzidas no início e no final da década passada (2000-2009), ou até mesmo no início dessa década (a partir de 2010), percebemos que a década anterior detém maior quantidade de episódios. Exemplos: *Greys anatomy*<sup>43</sup>, *Sobrenatural*<sup>44</sup>, *O.C Um estranho no paraíso*<sup>45</sup>, *Diários de um vampiro*<sup>46</sup>. Todas possuem entre vinte e vinte e dois episódios, algumas chegam a ter vinte e sete episódios em algumas temporadas. Podemos constatar uma redução significativa de episódios por temporada

---

<sup>43</sup> A anatomia de Grey. 2005 - Em produção.

<sup>44</sup> 2005 - Em produção.

<sup>45</sup> 2003-2007.

<sup>46</sup> 2009-2017.

nas séries produzidas atualmente. A quantidade é de seis (6)<sup>47</sup> até dezesseis (16), dentre elas: *Dark* e *Atypical*, ambas são de 2017 e estão em processo de produção<sup>48</sup>, pela Netflix<sup>49</sup>.

Por que problematizar a questão dos episódios nos faz pensar sobre uma mudança de comportamento? Porque, apesar de existir outros fatores que determinam essa mudança. Leva-se em conta a disponibilidade/tempo que as pessoas possuem para assistir série. As empresas, como a netflix, busca não perder os expectadores, ou ganhar os que não possuem TV por assinatura, visam também, alcançar públicos diversos, não somente adolescentes, mas pessoas que apresentam uma rotina longa de trabalho que também querem entretenimento, por algumas horas (maratonar), pois não pretendem e não podem passar tanto tempo em frente à televisão. Antes dos aplicativos de streaming isso não era possível, era preciso esperar uma semana para assistir um episódio passar na televisão, ou alugar DVD. O grupo de pessoas que podem pagar por TV por assinatura ainda continua reduzido. Além do preço mais acessível, a maioria dos episódios das séries que são transmitidas nos apps de streaming ficam disponíveis de uma vez. E podem ser acessados a qualquer momento.

Outros pontos a serem pensados são a urgência das pessoas, as prioridades, ansiedades. Ansiedade que não permite a concentração, ansiedade, também, para terminar o mais rápido possível, para começar uma outra. Uma infinidade de séries sendo produzidas. E os livros? Quando? Por esse e outros motivos iremos abordar no próximo capítulo os gêneros literários e as relações visuais. Que lugar que a literatura ocupa, e como fazer esse encontro. A relevância das séries, como ferramenta de multiletramento.

Percebemos que as séries por possuírem um tempo maior, e algumas temporadas, podem trabalhar um pouco mais (cenar) e temas que não teriam espaço no curto tempo do cinema. Caso seja uma adaptação de um livro, podemos esperar também um aprofundamento maior no que se refere às personagens.

Formamo-nos em uma memória da escrita, é verdade, porém não é menos verdade que já possuímos uma memória de imagens-sons-movimentos, produzida pelo cinema. Poderá o cinema, em tempos de silêncio de experiências artesanais narrativas que passam de boca a boca, ser o guardião da memória de imagens fílmicas, passadas de olho a olho, que torna o ausente, presente, através de suas imagens em movimento. Imagens fantásticas, que ligam tudo a todos. (SCORSI, 2005, p. 07).

---

<sup>47</sup> As séries que possuem esta quantidade de episódios, ou mais alguns, e apenas uma temporada são chamadas de mini séries.

<sup>48</sup> *Dark*, com três temporadas, foi finalizada em 2020.

<sup>49</sup> Aplicativo (APP) de streaming (transmissão) via internet.

Falando em formação na escrita, como algo distante, pode nos perpassar uma sensação de despedida, o que não é o caso, a literatura não está com seus dias contados, ela só está em mutação, afirma Leyla Perroni Moisés<sup>50</sup>. Em uma metamorfose, como sempre esteve, a cada época adquire significados diferentes, e agora nesses últimos tempos tem que dividir o espaço com o cinema (filme), e mais recentemente, compartilhar esse espaço com as séries. Acreditamos que há espaço para todas, inclusive, por estarem em lugares diferentes, a primeira está no lugar da escrita e os dois últimos encontram-se em uma esfera a qual Scorsi chama de memória de imagens-sons-movimentos. Podem sim ser guardiões e inventores das imagens fantásticas que aproxima e torna sempre presente e atemporal, conectando tudo a todos. “Cinema é linguagem vista e ouvida no seu acontecer e, portanto, sempre presente. [...]” (SCORSI, 2005, p. 07).

No que se refere a questão de ausências que se fazem presente e, como a imagem consegue fazer essa conexão, pensamos nesse presente como o que acontece agora, que se realiza através da imagem, não especificamente um tempo cronológico, mas um tempo atemporal, como disse anteriormente, no qual podemos revisitar qualquer momento e época, por intermédio desse ícone, uma maneira de viajar no tempo, e de concretizar a imortalidade que foi tocada anteriormente.

Pensando nessa possibilidade trazemos uma fala de Agamben (2010, p. 64) sobre o contemporâneo: “(...) contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (Apud RIBAS, 2014, p. 07). A autora entende que “o conceito de contemporaneidade corresponde a uma ativação do sujeito que não se identifica plenamente com o que é proposto no seu tempo e vislumbra algo diverso das determinações cronológico-causais.” (RIBAS, 2014, p. 07). Os rumos dessa reflexão reverberam ainda mais e nos faz considerar a questão da memória da memória: “Aqui trabalhamos com o conceito de memória do filósofo Henri Bergson (1990, 2006<sup>a</sup>, 2006b), para quem a memória é dotada de devir, de imagens que podem ou não se manifestar na matéria” (CONTER; TELLES; ARAÚJO, 2015, p. 98).

O que se entende por nostalgia e retromania, nesse capítulo, nos ajuda a entender essas questões da imagem e do tempo. Nostalgia foi ressignificada, o que antes era considerada uma doença, para a contemporaneidade é uma saudade, vontade de voltar no tempo, a infância, por exemplo. Já a retromania, diz mais sobre o presente que do passado. A diferença é que nesse último não se quer retornar ao passado como no primeiro, que só seria possível viajando no

---

<sup>50</sup> Mutações da literatura no século XXI. 2016.

tempo. A retromania não retorna para o passado, é o passado que se faz presente, a particularidade é ainda a maneira como esse passado se materializa. No presente o passado é (re)significado, relido, revisto e reorganizado para o futuro. Para os autores “[...] O Signo ‘re’ parece ser o centro da gravidade desse novo pensamento que vomita e come seus próprios metadados. [...]” (CONTER; TELLES; ARAÚJO, 2015, p. 96). Eles falam em metadados, uma vez que, a pesquisa busca entender o reflexo das tecnologias da comunicação que faz parte do ambiente cultural.

Vamos voltar a pensar essa materialização do passado por meio da imagem: cinema e série. Pois, nesses lugares o passado é o presente, a partir do momento que assistimos, mesmo sendo algo que foi produzido há muitos anos, percebemos a retromania funcionando, pois, muitas produções são ambientadas em outras épocas, mas com o olhar que se tem do passado e do hoje, dessa maneira a tradução é diferente do que seria se fosse na época passada, assim como, ela será diferente no futuro.

Apesar de tudo os autores dizem que para o bergsonismo “[...] ele não é aquilo que foi, mas aquilo que é, e no gerúndio, acontecendo incessantemente. [...]” (CONTER; TELLES; ARAÚJO, 2015, p. 99). Evidenciam que em francês é mais fácil de entender, porque ser e estar são a mesma palavra: *être*.

“[...] coexiste com seu próprio presente, e se ele coexiste consigo em diversos níveis de contração, devemos reconhecer que o próprio presente é somente o mais contraído nível do passado” (DELEUZE, 2004, p. 58, Apud, CONTER; TELLES; ARAÚJO, 2015, p. 99).

Se pensarmos ainda sobre a questão do tempo em si, a citação de Deleuze nos afastará da discussão central deste tópico, por tanto, iremos encerrar interpretando essa fala de maneira metafórica, na qual o passado é a linguagem verbal representada pela literatura, e o presente é a linguagem não-verbal, signo visual. O reconhecimento do presente como o passado nos permite entender, que a série e o filme são a extensão da literatura, elas existem juntas, e juntas (sejamos pretenciosos ou não) elas são atemporais.

## 4. THE 100: ENTRE O HERÓI E O ANTI- HERÓI

### 4.1. A personagem

Estou acordado em cinzas e pó[...]  
 Estou inalando os produtos  
 químicos[...]  
 E então desço do ônibus da prisão  
 É isso, o apocalipse[...]  
 Bem-vindo à nova era[...]

Sou radioativo  
(IMAGINE Dragons, 2012)

Uma vez que, estamos construindo uma discussão acerca da desconstrução do arquétipo de herói, vamos desconstruir/subverter, também, a própria palavra usada para designar o arquétipo de personagem que estamos abordando. Junto a desconstrução, vamos nos desfazer do uso do gênero masculino, nas palavras herói e anti-herói. A partir desse momento, usaremos as palavras heroína e anti-heroína, a partir de Brait (2006), dado que, o objeto de pesquisa se refere a uma personagem feminina, dessa forma, acreditamos ser relevante demarcar esse lugar.

O interesse em desenvolver a pesquisa, surgiu, principalmente, a partir das inquietações ao observar as ações das personagens, em específico uma personagem da série *The 100*, por encontrarmos particularidades na personagem Clarke Griffin, inquietações que tornaram a personagem objeto de estudo deste trabalho.

A narrativa começa com uma descrição, feita por Clarke, a respeito dos acontecimentos que desencadearam a narrativa das personagens até o momento em que ela os descreve.

Ela começa. Há noventa e sete anos um apocalipse nuclear devastou a terra, deixando o planeta imerso em radiação, inabitável. Doze nações sobreviveram, uniram-se e formaram a Arca. Cem jovens infratores são enviados a terra, em uma missão de redescoberta, para saber se a terra está novamente habitável, Clarke está entre esses cem.

Irei analisar desde a mudança ou missão, a qual foram forçados a ir, pois, foram expulsos de casa, o espaço, e foram lançados à sorte, rumo ao desconhecido. Um planeta estranho, cheio de mistérios e incertezas, tendo como possibilidade uma atmosfera inabitável.

**Figura 1** – Ep.1. Nave indo para a terra.



Fonte: Netflix, 2019.

Na imagem acima, observamos o momento, no qual, os jovens são enviados para a terra, em uma missão ao desconhecido. Eles foram os “escolhidos” para salvar seu povo, nesse planeta que nunca tiveram contato.

**Figura 2** – Ep.1. Chegada à terra (visão interna).



Fonte: Netflix, 2019.

**Figura 3** – Ep.1. Chegada à terra (visão externa).



Fonte: Netflix, 2019.

Tanto a figura 2 (ou F. 2), como a 3 (ou F. 3) mostram a cena em que os cem chegam na terra. Quando a porta da nave é aberta e, em meio a visão distorcida e a dificuldade de enxergar, por terem passado muito tempo na escuridão, no interior da nave, agora estarem diante da claridade do sol. Na F. 2, na frente, Octavia Blake, uma das jovens enviadas, a primeira a sair. Ela e os outros estão receosos. Vemos a sombra de Octavia, de costas, a perspectiva é interior, de dentro da nave.

Na figura 3, temos a inversão de perspectiva, pois, agora vemos suas faces em foco e desfoco. Enquanto suas mentes tentam se situar no espaço em que estão, um misto de receio do desconhecido, ao mesmo tempo, são tomados por uma excitação pelo que seus olhos enxergam.

A partir das imagens apresentadas anteriormente, podemos perceber a introdução das personagens e de suas narrativas. Iremos investigar esses jovens, em um novo planeta. Como eles irão se comportar diante desse novo, o que farão para sobreviver, tudo isso irá implicar nas decisões, que podem muitas vezes ignorar questões como: moral e ética, certo e errado. Será que esses valores são importantes para eles? Isso pode fazer deles menos heróis de suas narrativas? Ou anti-heróis em uma contra narrativa? Pensando nisso, Clarke Griffin foi a personagem escolhida para focarmos e adentrarmos nessa pesquisa.

Clarke possui uma *hamartia* (erro), tal termo é um elemento da tragédia grega, visto nos capítulos anteriores, apoiado nos estudos de Aristóteles (2008). A característica da personagem a faz pensar, somente, no seu povo, um coletivo, seletivo e particular, pois, mesmo aqueles que foram definidos como seu povo podem fazer parte do efeito colateral de suas escolhas, podendo, ela, trair seus aliados se for preciso.

Contudo, no início da temporada conhecemos uma outra Clarke. Uma adolescente que gosta de desenhar, ajudar a todos, não importa quem seja, ela possui, também, conhecimentos médicos, adquiridos através dos ensinamentos de sua mãe. Na arca, as pessoas aprendem mediante informações passadas por alguém que tem conhecimento sobre determinado assunto.

Os estudos de, por exemplo, Brait (2006), Candido (2011), Lodge (2010) se fazem presentes neste capítulo, mesmo indiretamente, pois, observaremos as complexidades da personagem, abordadas pelos dois primeiros teóricos. Lembraremos, também, as questões motivacionais, vistas com Lodge.

Enxergamos nela um otimismo, ela acredita que tudo vai dar certo, quer ouvir, dar uma segunda chance e não desistir de ninguém. Em uma de suas falas percebemos esse cuidado: “[...] Não estamos mais na arca, aqui cada vida é importante[...]” (*The 100*, 2014, temporada 1, ep 3). Essa fala é de quando ela não desistiu de salvar a vida de Jasper, que estava muito doente. Uma pequena parte dos 100 acredita na ideia de Clarke e a apoia, contudo, a maioria deles não tem a mesma opinião, e isso gera muitos conflitos entre essas duas partes, uma consequência da convivência entre pessoas diferentes, que pensam de maneiras diferentes.

Na noite anterior, nesse mesmo episódio, Clarke tenta consolar uma criança: “Acho que, seja o que for que aconteceu lá, a dor... talvez possamos esquecer isso, agora. Talvez estar na Terra seja a nossa segunda chance” (*The 100*, 2014, temporada 1, ep 3). O “lá” é referente a Arca. Denotando, por meio dessas palavras, o quanto ela acredita que a segunda vinda deles à terra, é uma chance de recomeçar, resolver as coisas por meio de outra abordagem, tentar outras maneiras, não violentas, para que não cometam os mesmos erros. Podemos usar como exemplo o genocídio que ocorria/ocorre na estação espacial e as ações que levaram a aniquilação do planeta Terra. Aniquilação, pois, ele não foi destruído de fato, como acreditou-se, se transformou ou foi transformado em algo diferente, que, no princípio, pode ter sido um ambiente sensível, frágil, efêmero, porém, tornou-se, de alguma forma, perigoso, talvez para sua própria proteção e sobrevivência. Detendo, agora, uma atmosfera de constante transformação. Aqueles que querem sobreviver também precisam se transformar, os que não mudam não sobrevivem.

**Figura 4** - Ep.3. Clarke conversa com Charlotte.



Fonte: Netflix, 2020.

Percebemos o cuidado e a segurança, como traços marcantes do tipo de liderança e de sua própria personalidade, uma líder que conforta e traz esperança para seu povo.

Um dos diálogos entre Bellamy e Charlotte, após um pesadelo da menina, foi de extrema importância para ela tomar a decisão de matar Wells, um dos 100. Episódio que afetou ainda mais o convívio entre os jovens, mesmo depois de ouvir de Clarke que assassinar as pessoas como punição por seus atos não era a melhor maneira de resolver as coisas. Vamos observar o diálogo entre Charlotte e Bellamy:

- Não!
- Charlotte, acorde.
- Desculpe.
- Isso acontece muito?
- De que tem medo?
- Quer saber? Não importa.
- A única coisa que importa é o que você faz a respeito.
- Mas... estou dormindo.
- Medo é medo.
- Mate seus demônios quando estiver acordada, e eles não estarão lá quando estiver dormindo
- Certo. Mas como?
- Não pode ser fraca.
- Aqui, fraqueza é morte
- Medo é morte.
- Deixe-me ver a faca que lhe dei – Charlotte entrega a faca.
- Quando sentir medo, segure a faca, firmemente e diga: “Dane-se! Não estou com medo”. – Ela repetiu a frase duas vezes, na segunda com mais ênfase. (*The 100*, 2014, temporada 1, ep 3).

Charlotte não entendeu que “matar” os medos, significava ser corajosa e enfrentar aquilo que a assustava e a tornava fraca. Ela matou Wells, já que, o pai dele não estava lá, pois este foi responsável pelas mortes de seus pais. Ela acreditava que matá-lo iria sentir-se melhor e liberta

dos traumas, pois, quando dormia sonhava com Jaha, o pai de Wells e, quando acordava via o garoto.

No episódio seguinte percebemos as consequências do assassinato do jovem. Depois que Clarke encontra a faca perto do dedo decapitado, ela conclui que não foram os terrestres que mataram Wells, e sim um deles, pois a faca pertencia a Murphy, logo, acredita que ele é o assassino. Quando todos ficam sabendo tentam resolver a situação da maneira habitual, com morte. No momento em que Murphy estava sendo enforcando, Charlotte assume o homicídio, então, o injustiçado quer que a justiça seja feita. Enquanto isso, Clarke, Finn e Bellamy tentam protegê-la, os dois primeiros fogem com ela, desencadeando uma caça pela menina. Até que anoitece e eles estão à beira de um penhasco. Para tentar parar a briga entre Bellamy e Murphy, Charlotte, mais uma vez, tenta resolver a situação, dessa vez, ela acreditava que o que estava prestes a fazer ajudaria os outros, pois não queria ver conflito entre ambos, e por se sentir culpada pelo que fez, ela pula no penhasco.

E agora? Quem foi o culpado? Murphy? O que fazer com ele? Mais uma vez, assassinar uma pessoa como forma de punição, como sempre foi, desde o espaço? Não dessa vez.

Clarke tenta impedir Bellamy de Matar Murphy:

- Bellamy, pare!
- Vai mata-lo!
- Me solta!
- Ele merece morrer.
- Não! Não decidimos quem vive ou morre.
- Aqui, não.
- Deus me ajude, se disser que o povo tem o direito de decidir...
- Não. Eu estava errada, entende? Você estava certo.
- Às vezes, é perigoso contar a verdade às pessoas.
- Mas se quisermos sobreviver aqui, não podemos viver do jeito que bem entendermos. Precisamos de regras.
- E quem faz essas regras? Você?
- Por enquanto, nós fazemos as regras. Está bem?
- E agora? Voltamos todos e fingimos que nada aconteceu?
- Não!
- Nós o banimos. (*The 100*, 2014, temporada 1, ep 4).

Esse trecho evidencia alguns temas centrais ao logo da trama. Os mais relevantes são: a pena de morte e a administração do poder, pois, estar responsável por fazer as regras implica colocar suas ideologias, pois, ninguém é neutro, e estando em uma posição de poder, consequentemente, será possível perceber essas ideias se amalgamando com as regras, que seriam como as leis, para a construção dessa nova sociedade. Um assunto que terá interferência e manipulação desses governantes, Clarke e Bellamy, foi evidenciado por Clarke no diálogo anterior, quando ela diz que há perigo em se dizer a verdade às pessoas. Para quem estudou

história e entende como governos autoritários e fascistas se ergueram, percebem que na verdade o perigo está em discursos como este. Esse modo de agir vai ser frequente, porque em muitos momentos eles irão tomar decisões sem se importar com a opinião das outras pessoas. A mentira será uma ferramenta muito utilizada. Falar somente algumas partes da situação é conveniente para a manutenção da ordem, controle e a manutenção do poder. Características que se distanciam de uma possível democracia e, também será o motivo dos conflitos, já recorrentes no cotidiano desses indivíduos.

Retornemos ao primeiro tema, a pena de morte. Percebemos a questão complicada que é abordar e discutir sobre esse tema, é um motivo que separa pessoas, e as coloca em conflito. Entre as que são a favor que é preciso fazer uma pessoa pagar com a própria vida por ter tirado a vida de outra pessoa, assim como, por outros motivos. Do outro lado, estão as pessoas que acreditam que nada deve justificar o assassinato de uma pessoa, que ela merece outra oportunidade, ou até mesmo achar outras maneiras de fazer um julgamento justo. Esse justo deve ser assistido com cuidado, em razão de que é preciso lembrar que “o mundo acabou”, na Arca a solução era flutuar os criminosos, e na segunda vinda à Terra, Clarke entendeu que era necessário reencontrar outros meios para resolver situações desse tipo, no momento a mais viável foi o banimento. Se observarmos as civilizações passadas, e as atuais também, percebemos que sempre existiram confrontos por divergência de opiniões. Esses embates e a forma de administração se assemelham com a série e com a conjuntura política atual do nosso país<sup>51</sup>. Uma nação/sociedade/indivíduos que está/estão mais dividida/divididos do que nunca, uma polaridade de prós e contra o executivo federal.

Uma vez que, estamos explorando um pouco mais sobre as características da personalidade de Clarke, vamos citar uma fala que mostra o quanto ela cobra de si mesma para dar o melhor para as outras pessoas: “Eu errei, eu me permiti distrações” (*The 100*, 2014, temporada 1, ep.5). Ela pronuncia essas palavras quando descobre que Bellamy foi em busca do rádio, para impedir a comunicação com a Arca. Seu discurso é carregado de culpa, por ter deixado de pensar em soluções para a sobrevivência, e por ter passado o dia como uma adolescente “normal”, que naquele momento, e para ela era, não ter preocupações e aproveitar o tempo com o garoto que ela gostava.

Ao final do episódio, eles percebem que apesar de não estarem mais na Arca, suas ações ainda desencadeiam consequências que afetam as pessoas de lá. Por consequência, a destruição do rádio, e os fogos não terem sido vistos a tempo, para economizar suprimentos mais de

---

<sup>51</sup> Brasil. 2020.

trezentas pessoas foram assassinadas, pois, eles não sabiam que a terra é habitável e precisaram reduzir a população para economizar comida e outras coisas. Outra vez, o sacrifício por meio da morte acontece, dessa vez um genocídio. Isso nos faz refletir sobre outra fala de Clarke, uma fala muito importante, dado que, será o início da passagem, entre um tipo de posicionamento e outro totalmente divergente, no qual, percebemos quão maleáveis, líquidas e, principalmente, humanas são as decisões dela, poderíamos chamar também de “jogo de transição”.

Por estar em constante movimento entre o ser heroína, anti-heroína e vilã, ela sempre estar atravessando esses lugares, o que causa instabilidade ao tentar definir a personagem, contudo, é uma das características que a torna interessante e imprevisível. Essa hamartia é também o fator que irá definir a tomada de decisões, que ocorrerá de acordo com o grau de interesse e quais as pessoas que serão afetadas por suas escolhas. Veremos que ela sempre protegerá quem ela ama, seu povo, e será nessa ordem citada anteriormente, por mais que pareça que essas pessoas estão no mesmo lugar, em alguns momentos elas não estarão. Vejamos:

“Nós não somos assim” (*The 100*, 2014, temporada 1, ep.7). Para afirmar que não são pessoas que torturam e matam. Não são, ou não deveriam ser. Entendemos que ela não quer ser assim, e também não quer que as pessoas sejam assim, mas até agora, as ações comandadas por Bellamy, são exatamente da maneira que viram e aprenderam na Arca, que são: os problemas e crimes só podem ser resolvidos com violência e conseqüentemente com morte. Apresentar a opção de banir Murphy, como vimos no quarto episódio, foi uma quebra de paradigma e de expectativa, do modo de agir, recorrente para eles, uma alternativa inviável de ser aplicada na Arca, por estarem em um local que fora dele não é possível sobreviver, na terra, pelo contrário, é.

A partir desse momento vamos assistir ao “jogo de transição” acontecer. Quando Finn, o garoto que Clarke gosta, é envenenado pela facada do terrestre Lincoln, ela precisa fazer com que ele fale qual é o antídoto que pode salvar o menino, mas o terrestre não fala nenhuma palavra, então Bellamy decide torturá-lo. A princípio ela hesita e tenta impedir, insiste em conversar. Podemos perceber nas figuras a baixa a tentativa do diálogo, ela mostra a faça, a bolsa com os frascos, por pensar que ele não fala a língua dela, entretanto, ele continua calado e não manifesta nenhum gesto, continua de cabeça erguida, com um olhar fixado à frente, mas distante, como se não se importasse e de certa forma não estivesse ali, mais ainda, não quer demonstrar fraqueza.

**Figura 5** - Ep.7. Clarke interrogando Lincoln.



Fonte: Netflix, 2020.

Na figura 6, percebemos o desespero perder espaço. O que antes era uma súplica desesperada, Clarke, agora, é tomada por um silêncio reflexivo e de raiva. Enquanto ela olha para ele, Octavia tenta convencê-la a não ceder a opção que Bellamy está apresentando. Clarke escuta ambas as partes, e decide deixar Bellamy machucar Lincoln, porque ela precisa de respostas, precisa salvar Finn, e não está tudo bem, ela está se contradizendo de suas convicções, mas é necessário, alguém que ela gosta está morrendo. Nesse momento ela transpassa o seu discurso, de segundas chances, de não à violência. A heroína, que ela nunca se reconheceu, mas que foi o título dado a ela, diante da postura que tinha tomado até aqui, encontra a anti-heroína com traços que caracterizam uma vilã, pois está, de maneira não literal, torturando fisicamente um ser humano, mesmo tendo a desculpa de salvar outro.

**Figura 6** - Ep.7. A favor da tortura(?).



Fonte: Netflix, 2020.

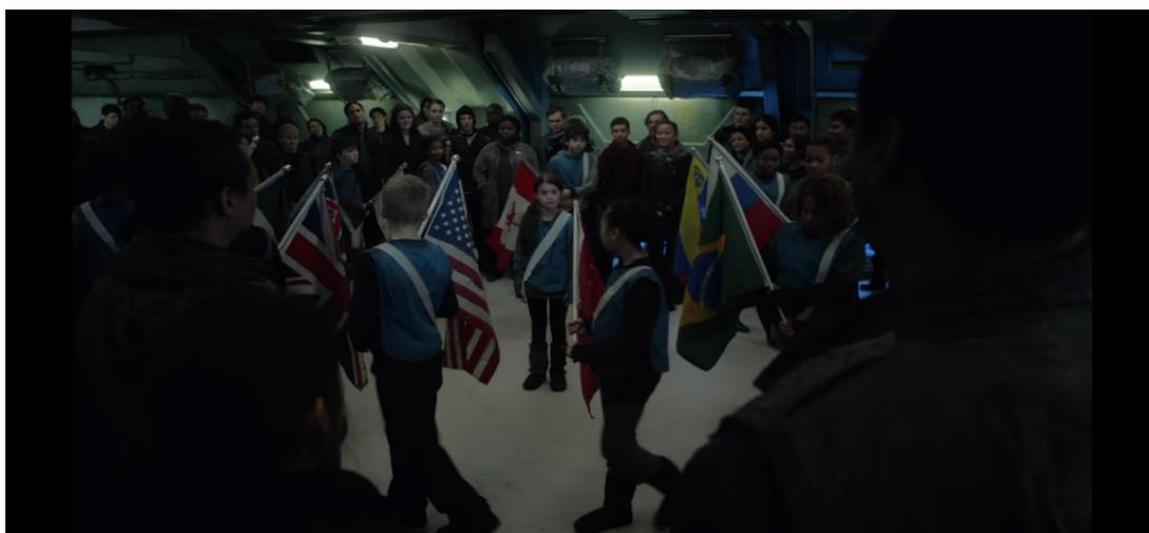
Depois de ter salvado Finn, não por mérito da tortura de Bellamy e Clarke, e sim por Octavia saber que Lincoln se importava com ela e ter se envenenado para que ele dissesse qual era o antídoto. Clarke se sente mal por ter feito aquilo. Sim, a crise de identidade chegou.

E no final do episódio Bellamy diz o seguinte: “Quem somos, e quem precisamos ser para sobreviver, são coisas muito diferentes” (The 100, 2014, temporada 1, ep.7). São palavras que sintetizam as ações dessas personagens, principalmente da personagem em análise, Clarke. Todavia, diante de sua postura, acredita-se que ela não concorda com essa afirmação, pois carrega consigo os valores de uma pessoa boa e justa em suas ações, separar quem ela realmente é, e quem precisa ser para sobreviver não faz sentido. Como você pode se dividir em partes? Afinal, ou você é bem ou é mal. O que ela fez foi uma atitude necessária, mas não significa que ela irá concordar com esse tipo de postura, certo? Não. Ela irá descobrir aos poucos que precisa tomar decisões que contradizem todas as crenças que um dia achou que seriam imutáveis.

Iremos continuar acompanhando, e percebendo essa mudança, de acordo com cada acontecimento, veremos ela sendo talhada, recriada e em processo de transformação constante, que vai ser concretizado no final da temporada, um tempo em que ela será uma pessoa bem diferente do que já fora.

Em *Dia da união*, episódio nove, o *Skaikru*<sup>52</sup> celebra o dia em que todas as naves se uniram e formaram uma só, a Arca. Nele vamos analisar através de citações escritas e de imagens, os principais acontecimentos que marcaram o episódio, e perceberemos que o nome do episódio é propositalmente controverso aos acontecimentos do episódio e de quase toda a narrativa.

**Figura 7** - Ep.9. Cerimônia de comemoração ao dia da união.



Fonte: Netflix, 2020.

**Figura 8** - Ep.9. Explosão durante a cerimônia.



Fonte: Netflix, 2020.

Respectivamente, as figuras sete e oito sinalizam o início do episódio. A princípio, comemora-se, em seguida, são surpreendidos com o ataque, que é uma distração causada por um grupo de pessoas que estão se rebelando contra o chanceler Jaha, e pretendem roubar uma

---

<sup>52</sup> Termo usado pelos Grounders/Trikru (Terra-firmes/povo das árvores), povo da terra, para designar o povo do céu.

das naves, tendo como destino a terra. Falaremos sobre esse conflito ao final, agora vamos nos deter ao núcleo de pessoas que estão na terra.

Depois de alguns acontecimentos, dentre eles a fuga de Lincoln, Finn consegue falar com ele e pede para marcar uma reunião com a/o líder do povo da terra. Em seguida ele comunica a Clarke:

- Consegui uma reunião com os terrestres.
- Uma reunião? Não entendo. Com quem? Como?
- Com o terrestre que prendemos na nave.
- O nome dele é Lincoln.
- Espere aí.
- Ele falou com você?
- Não é importante.
- Se quisermos viver em paz...
- Finn, não podemos viver em paz com gente que não fez outra coisa senão nos matar.
- Pode pensar em um jeito melhor de parar o derramamento de sangue?
- Sim. Com as armas que a guarda vai trazer.
- Você quer mesmo uma guerra?
- Porque, dessa forma, é isso que vai acontecer.
- Ouça. Sei que é arriscar bastante.
- Mas este é nosso mundo agora, e acho que podemos fazer melhor do que da primeira vez.
- Eu confio nele.
- Eu não. [...] (*The 100*, 2014, temporada 1, ep 9).

Finn tentou resolver as diferenças por meio da diplomacia, pois não queria que acontecesse, mais uma vez, uma guerra. Na visão dele, negociar por divisão de território e convivência pacífica era o mais sábio a se fazer. Entretanto, somente ele e Octavia partilhavam dessa opinião. Clarke não recebeu a notícia muito bem, como pudemos perceber na citação anterior, ela acredita que a resolução da situação acontecerá quando o povo chegar do espaço com armas. A mudança de posicionamento da personagem é evidente, pois agora ela é a favor da violência e do uso de armas, ou seja, o ciclo de guerras e mortes vai acabar com mais do mesmo, isso não soa muito lógico, mas, é um caminho que é tomado tanto no mundo da ficção quanto fora dele. Se pensarmos mais uma vez nos acontecimentos históricos e atuais, a resposta será negativa, caso o intuito seja a busca pela paz, porém, se a finalidade for a busca por conquista, poder, e se ou quanto sangue for derramado não importar, essa abordagem tem funcionado muito bem. Todavia, um “bem” que levou a humanidade e o planeta a quase extinção precisa ser reavaliado, e é isso que Finn quer dizer quando diz que podem fazer/ser melhores que da primeira vez, um discurso que Clarke sustentava, até pouco tempo. Mas os medos e a falta de confiança de Clarke e dos outros, sentimento do qual os *Grounders* compartilham, impedem a diplomacia. Vejamos o diálogo entre as líderes dos povos:

- Eu entendo. Começaram uma guerra que não sabem como terminar.
- O que? Não.
- Nós não começamos nada.
- Vocês nos atacaram sem motivo.
- Sem motivo?
- Os mísseis que lançaram queimaram uma aldeia inteira.
- Os foguetes?
- Não. Aquilo era um sinal para nossas famílias.
- Não fazíamos ideia...
- Vocês são invasores.
- Sua nave pousou em nosso território.
- Não sabíamos que estavam aqui.
- Pensávamos que a Terra era inabitável.
- Sabiam que estávamos aqui, quando mandaram um grupo armado para capturar um dos nossos e torturá-lo.
- São todos atos de guerra.
- Eu entendo sua posição.
- Por isso precisamos pôr um fim em tudo isto.
- Lincoln disse que há outros de vocês vindo, guerreiros.
- A guarda, sim. Mas agricultores, também, médicos, engenheiros.
- Podemos ajudar uns aos outros. Mas não se estivermos em guerra.
- Pode prometer que esses novos não nos atacarão?
- Que irão respeitar os termos que você e eu aceitamos?
- Posso prometer que farei todo o possível para convencê-los a honrar os termos acertados.
- Por que eu concordaria com uma aliança que seu povo pode romper no instante em que chegar aqui?
- Se houver o primeiro disparo as pessoas que estão chegando não se incomodarão em negociar.
- Nossa tecnologia...
- Varrerá vocês da face da Terra.
- Não seriam os primeiros a tentar. (*The 100*, 2014, temporada 1, ep 9).

Mesmo tentando estabelecer relações, Clarke e Anya, esta, a líder do *Trikru*, sustentam um diálogo marcado de tensão, enquanto Anya acusa o *Skaikru* de atos de guerra, Clarke tenta argumentar sobre as vantagens da aliança, Anya se opõe, por ser uma aliança duvidosa. Clarke se sente em um lugar de privilégio, pois acredita que seu povo possui poder bélico e tecnologia superior. No final da conversa as duas se desafiam e isso pode ser percebido através das frases finais e de suas expressões faciais na figura 11.

Neste momento, daremos destaque aos aspectos audiovisuais, mais especificamente, a fotografia e os enquadramentos, pois, percebemos nas cenas a serem analisadas que os elementos linguísticos e visuais mantêm uma relação de extrema conexão, um elemento depende do outro para contar a história, apesar de percebermos esse processo durante todos os episódios. Mesmo não apresentando planos e movimentos de câmera complexos e diferentes, a simplicidade funciona, e nesse momento achamos coerente versar a respeito desses elementos.

**Figura 9** - Ep.9. Clarke e Anya se encontrando na ponte.



Fonte: Netflix, 2020.

O enquadramento da figura nove é chamado de Plano Geral, e o ângulo de Contra-Plongée<sup>53</sup>. É um plano que pode ser utilizado em um local interno ou externo, essa cena é em um ambiente externo. Uma das características desse plano é enquadrar todo o espaço (possível). Nessa cena temos pessoas, elas são deixadas em menor destaque e longe, todo o foco fica para a natureza e a ponte, que foi utilizada de maneira simbólica, uma vez que, podemos interpretar a ponte como um instrumento que possibilita e facilita a passagem, é também um caminho para o contato entre pessoas, podendo trazê-las para perto, e nesse contexto, representar uma aliança entre esses povos. Assim como, os povos das naves se uniram. O nome do episódio é propositalmente um recurso de recordação dessa data e um artifício que tematiza o episódio.

---

<sup>53</sup> Contra-mergulho – é quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, e direcionada para cima, conhecida também como “câmera baixa”.

**Figura 10** - Ep.9. Clarke e Anya conversando.



Fonte: Netflix, 2020.

Na figura dez, à medida que a câmera se aproxima, nós também ganhamos essa proximidade e intimidade com as personagens, passamos a ter visão e audição privilegiada, pois além das pessoas que estão conversando, somente nós, telespectadores, estamos observando a conversa. Somos nós e a câmera. Podemos comparar ao que na literatura o narrador é chamado de intrometido, pois saberíamos explicar o que aconteceu na conversa, porque presenciamos. Da mesma forma que a distância mudou, o plano tornou-se outro, agora é um Meio Primeiro Plano, dado que, a câmera enquadra as personagens da cabeça até a cintura, apesar de ainda podermos ver a paisagem, entretanto, as pessoas são o centro e onde o foco está. A questão da paisagem ser percebida deve-se ao Ângulo Normal<sup>54</sup> e o lado do Ângulo, ao qual, é chamado de Perfil, pois a câmera mostra as personagens de lado, o que poderia não acontecer em outros ângulos, lados, e planos.

<sup>54</sup> Quando a câmera está na altura do objeto, ou dos olhos das pessoas.

**Figura 11** - Ep.9. Expressões faciais.



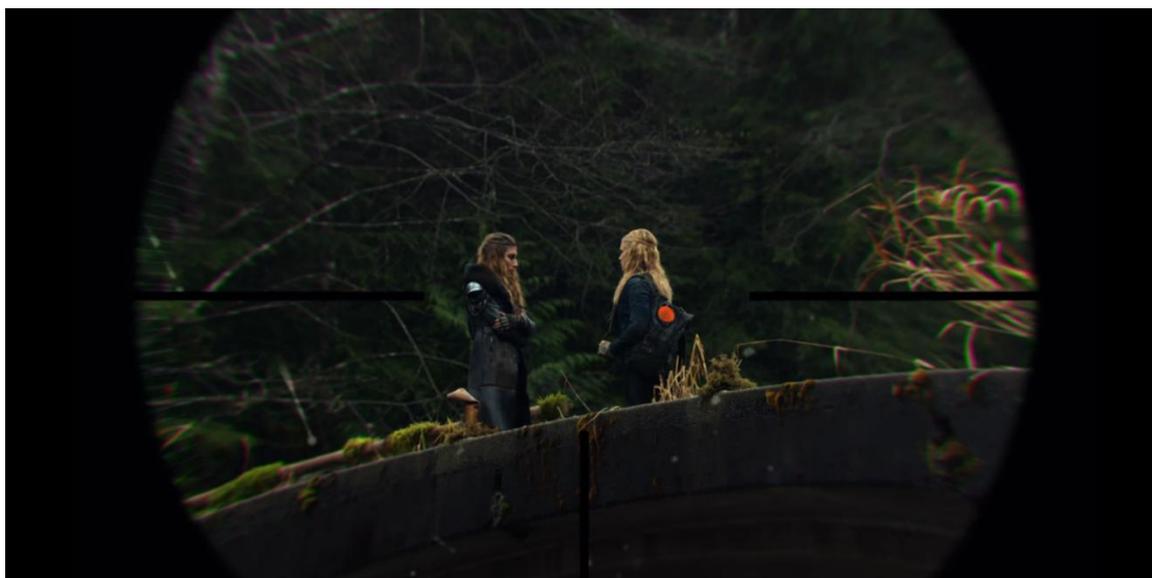
Fonte: Netflix, 2020.

A conversa se encaminha para o final, nada é de fato resolvido, pelo contrário, a situação entre as duas e os povos fica ainda mais inflamada. Podemos perceber o excesso de exposição que as personagens sofrem, através do enquadramento em Primeiríssimo Plano<sup>55</sup>. Na figura onze, câmera sufoca as personagens, e expõe com precisão os sentimentos, por meio das feições, de incomodo e desprezo das personagens. Vemos a face séria de Anya, sua revolta e desconfiança, diante de tantos ataques, em outros momentos aparenta raiva, e toda sua postura corporal encontra-se de frente para Clarke, pronta para enfrentá-la. Já as expressões de Clarke demonstram incredulidade e indignação, pois ela permanece crendo que seu povo é superior e menos necessitado desse acordo, a mesma acredita estar dando a oportunidade de sobrevivência ao povo da terra, já que, sua soberania é óbvia e inquestionável.

---

<sup>55</sup> Quando a câmera enquadra a figura humana do ombro até a cabeça.

**Figura 12** - Ep.9. Clarke e Anya sendo observadas.



Fonte: Netflix, 2020.

A escolha em nos atentarmos à figura doze ocorre, por ela reafirmar o contexto de observância, que se sustenta no decorrer da cena sobre as personagens. Podemos observá-las por meio da mira da arma de Raven, tornando isso mais evidente, sustentando esse local (a conversa das duas líderes) que estar sendo vigiado. Nesse momento, Raven tenta entender algo da conversa, seja através de expressões faciais ou se possível uma leitura labial, ela consegue perceber que Anya está brava. Elas são alvo e corpos que estão aparentemente inflamáveis, a partir de uma alteração, a qualquer momento, podem entrar em combustão, diante do trajeto que a discussão sendo levada.

Além de Finn, Octavia e Lincoln, ninguém está realmente interessando em ouvir o(s) outro(s), isso gera alterações emocionais, inquietação, desconfiança, e uma briga de egos, entre Anya e Clarke, para provar quem tem razão e qual povo é mais forte. Em algum momento Jasper percebe que eles não são a única equipe de apoio, Anya levou alguns guerreiros também. Em conformidade com esse momento que Anya acusa o povo de Clarke de atos de guerra, Jasper se tornou a substância instável da situação. Achando que o outro lado iria atacar ele efetua disparos com sua arma e pede para Clarke fugir. É impossível saber se eles iriam mesmo atacar, e mais uma vez o povo de Clarke quem ataca primeiro. Essa impossibilidade de saber o que iria acontecer se deve a incapacidade de sabermos o que o povo da terra estava planejando, já que, sabemos apenas um lado da história, não temos nenhum acesso aos diálogos desse povo, nos foi mostrado somente o que Lincoln e Arya falaram, segundo ela, todos os ataques partiram do Skaikru, os Grounders estavam/estão apenas revidando.

Chegado ao fim do episódio, que era para ser de celebração e união, marcado por rupturas entre as pessoas da Arca, pois, o grupo responsável pela explosão roubou uma nave e

partiu para a Terra, até então, a nave explodiu ao entrar em contato com a superfície da terra. E na terra Trikru e Skaikru podem ter iniciado uma guerra.

No início do episódio dez, depois de ter sido capturado e torturado pelo povo da terra, Murphy, muito ferido, reaparece no acampamento dos Cem. Depois de resistir, Bellamy concorda com Clarke e aceita ele de volta, temporariamente, ou até que esteja em melhores condições. Apesar do retorno inesperado, a maior preocupação agora é: quando os terrestres irão atacar? Quando e não se, a certeza é resultado dos últimos acontecimentos. Ao contrário do que pensavam, o ataque havia começado. Murphy, era a arma biológica enviada para enfraquecê-los e matá-los.

Deste momento até o final da temporada três importantes acontecimentos são responsáveis pelo fim do primeiro ciclo (a temporada) da narrativa das personagens, são eles: a explosão na ponte, o primeiro assassinato de Clarke e, a queima do povo da terra do lado de fora da nave.

Vamos apresentar os acontecimentos por meio das imagens, e em seguida começar a análise

**Figura 13** - Ep.10. Explosão da ponte.



Fonte: Netflix, 2020.

**Figura 14** - Ep.10. Clarke cita uma frase.



Fonte: Netflix, 2020.

“Não acredito que sobrevivemos cem anos para matar uns aos outros, deve ter outro jeito. ”  
(*The 100*, 2014, temporada 1, ep 11).

**Figura 15** - Ep.11. Clarke mata um terrestre.



Fonte: Netflix, 2020.

**Figura 16** - Ep.13. Anel de fogo.



Fonte: Netflix, 2020.

Figura 17 – Ep. 01. Primeira abertura da porta.



Fonte: Netflix, 2020.

Figura 18 – Ep. 13. Segunda abertura da porta.



Fonte: Netflix, 2020.

De maneira cíclica, retornaremos ao início do primeiro capítulo, quando abordamos as concepções de Jung (2000) acerca dos arquétipos e o inconsciente coletivo. Para finalizar a primeira parte do terceiro capítulo e conduzir uma abordagem sobre o imaginário das imagens que escolhemos para finalizar as simbologias do mesmo capítulo, por meio da perspectiva do imaginário de Gilbert Durand, em: *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2007), por meio de: *Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin* (ANAZ, 2014).

Com Jung nos foi apresentado que os elementos e ciclos da natureza ou algum outro elemento, não são simplesmente ciclos, eles são metáforas que traduzem de alguma maneira acontecimentos internos, acrescentamos a isso os conhecimentos adquiridos pela ciência do imaginário de Durand, e podemos entender que não somente os acontecimentos internos, mas também as ações podem fazer parte da simbologia do imaginário. Durand construiu estruturas

do imaginário e as chamou de: heroicas ou esquizomorfas, no que diz respeito ao gesto postural, dramáticas ou sintéticas, para o gesto copulativo e mística ou antifráscas para o reflexo digestivo. Iremos explicar apenas os termos que serão necessários para o desenvolvimento da pesquisa.

O gesto ou reflexo postural associado ao posicionamento ereto do ser humano, remete aos movimentos de ascensão e de verticalização, que resultam em símbolos de potência e de heroísmo, de subida em direção à luz e ao sol, de elevação e pureza e de confronto e separação. Esse reflexo inspira a produção de símbolos ascensoriais (cetro, flecha, asa, anjo), espetaculares (luz, sol, ouro, fogo, céu) e diairéticos (herói, espada). (ANAZ, 2014, p.07).

Ele chama esse conjunto de símbolos de *Regime Diurno* (RD), das imagens. Outras características do *Regime Diurno* é a antítese, a busca da vitória sobre a morte e o devir, remetendo a postura paternal/masculina, pois tem no herói atitudes bélicas e violentas.

Em descompasso a esses símbolos temos o *Regime Noturno* (RN) como a antítese do RD, os símbolos *Noturnos* ligam-se aos reflexos digestivos.

No RN há a inversão e a eufemização das imagens ligadas aos temores da morte e da percepção do tempo, que inexoravelmente passa e nos aproxima da finitude. O autor nomeou suas estruturas de místicas ou antifráscas. No processo de eufemização que caracteriza esse Regime, os símbolos da queda e do abismo transmutam-se em cavidade e descida, o túmulo vira berço e nova morada na vida além-morte. [...] (ANAZ, 2014, p.07).

A queda em direção ao abismo torna-se, através do eufemismo dos símbolos noturnos, uma descida suave até uma taça, um símbolo do reflexo digestivo, relacionado ao alimento. Essa descida até a cavidade pode ser, também, um ventre, o autor caracteriza essas qualidades a maternidade, a mãe que protege e alimenta. No *Regime Noturno*, o movimento, ciclos, que podem ser representados pelo movimento do dia e da noite que também é um ciclo, e um eterno retorno. Outra figura pertencente a esse regime é o Ouroboros, que é representado por uma cobra comendo o próprio rabo, formando visualmente um círculo, que também representa os movimentos, ciclos e retornos infinitos que citamos anteriormente.

As estruturas dramáticas que unem o trágico (noturno) e o heroico (diurno), morte (místico) e vitória (heroico), sintetizam a junção dois *Regimes* e formam o gesto copulativo.

Diferentemente do esquema de confundir e misturar, que aparece na atitude mais radical do RN, neste caso há um esquema de reunir e ligar em que as partes não se confundem nem se misturam, mas sim se juntam mantendo suas identidades. Esse esquema foi nomeado Regime crepuscular (STRÔNGOLI, 2009. p. 27 apud ANAZ, 2014, p.08).

Depois de entender um pouco sobre cada regime, que dar forma a estrutura do imaginário de Durand, podemos identificar e entender o imaginário e os significados simbólicos das ações da personagem desta pesquisa.

Desde o início soubemos que Clarke não era uma heroína, tão pouco vilã. Ela é um emaranhado de personas, construídas ao longo de suas ações durante a jornada. Ações tão questionáveis para um(a) herói(na), que é virtuosa(o) em ações e caráter, que busca ascender, elevar-se, derrotar o mal, e as trevas. Para começo de conversa essa narrativa não pode ser sobre um herói, pois, recordemos que Durand nos diz que a figura do herói estar relacionada ao paternal, logo, não poderia ser Clarke essa heroína, tão pouco herói. No entanto, esse conceito é desmontado, reconstruído e estar em constante reconstrução, movimento e, devir. Podemos observar esse desmonte quando conseguimos ver o: “atitudes bélicas e violentas”, em Clarke, personagem, mulher, anti-heroína.

Mas nós também presenciamos muitos momentos em que ela tenta lutar contra o “mal”, a morte, este último, o ser místico do RN que a acompanha em sua jornada, sendo quase uma personagem que, ou um elemento muito presente na narrativa, ela luta contra, mas inevitavelmente, Clarke, torna-se a personificação da morte, símbolo de destruição e tragédia. A primeira morte<sup>56</sup>, morte de si mesma diante da morte/assassinato do povo da terra acontece com a explosão da ponte, ela percebe o que se tornou<sup>57</sup> (a própria morte) e cita Oppenheimer<sup>58</sup>. Podemos pontuar a simbologia da ponte, a qual já falamos anteriormente, ela representa a possibilidade de conexão, contato e aliança, e sua destruição representa a destruição e impossibilidade da aliança dos povos, além da morte das pessoas.

A segunda morte<sup>59</sup> ocorre quando Clarke realiza seu primeiro assassinato. Com um instrumento que deveria salvar vidas, finda a de sua vítima, (re)significa vida em morte, causando o entrelaçamento dos *Regimes*. Essa ligação nos permite dizer que ações e, de alguma forma, Clarke pertence ao *Regime Crepuscular*, os gestos copulativos traduzidos em ações, que antes não interpretadas, nos permite, agora, compreendê-las.

E a última morte, detém uma multiplicidade de simbologias. Podemos começar pelo fogo que é um símbolo espetacular do *Regime Diurno*, e deveria ser um elemento de elevação, purificação, mas não é, compreendemos que os elementos dos *Regimes* se unem e coabitam no

---

<sup>56</sup> Figura 13.

<sup>57</sup> Figura 14.

<sup>58</sup> Julius Robert Oppenheimer, foi um físico norte-americano que dirigiu o Projeto Manhattan para o desenvolvimento da bomba atômica, durante a Segunda Guerra Mundial.

<sup>59</sup> Figura 15.

*Regime Copulativo*, assim é o fogo, ele é um gesto de destruição que, permite a vitória (gesto heroico) do Skaikru.

Em antítese a ascensão/elevação, os 100 (cem) fazem o caminho inverso. Desde o começo, por serem os escolhidos e enviados em busca da salvação de seu povo, eles são vistos como um sinal de esperança, porém, o caminho que eles fazem é de descida e queda, rumo a uma jornada trágica, destinados a vitória por meio de mortes. Comparando as figuras 17 (dezessete) e 18 (dezoito) percebemos a semelhança das ações, uma é o início, a chegada à terra, a outra o final, final da temporada, e o depois do fogo, a vitória, sobretudo, as duas imagens marcam o retorno ao momento em que as portas foram abertas, na primeira tudo está verde, pois estava intocado por esse povo, na segunda abertura presenciamos a destruição, coloração cinza, morte, e corpos queimados saúdam o retorno das personagens.

As escolhas feitas levaram Clarke e seu povo a esse momento. Sua jornada é uma tragédia, seu apogeu é catártico, mas com Clarke nada é linear, e essa catarse não poderia ser diferente, podemos chamar de catarse inversa, pois, o que deveria trazer purificação, paz, revelação e ascensão com esse fogo, não o é, ele é sinônimo de morte, destruição, culpa, entre outras coisas.

No entanto, não podemos deixar de ressaltar o quanto Clarke é uma personagem inquietante, cheia de camadas, que se coloca em constante movimento, é o crepúsculo e o próprio devir. “[...] há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.” (HALL, 2006, p.13). De forma alguma o ser ficcional é o ser real, não obstante, toda a criação e recriação do ser real por meio do imaginário é, segundo Durand, a soma dos símbolos, mitos e arquétipos. Logo, a construção das personagens acompanha as mudanças de comportamento psicossociais. Clarke é resultado de uma mudança social que reverbera na e através da manifestação artística, ela é uma figura, que Hall ainda não sabia como designar, (pós)<sup>60</sup> contemporânea, cuja as identificações estão em constante movimento e são várias

#### 4.2. Gêneros literários: relações visuais

Sei de uma estrela  
Que ainda não apareceu  
Um sol oculto  
Um deus que ainda não viveu  
– palavra morta

---

<sup>60</sup> De natureza igual, não sabemos como designar essa pós-contemporaneidade. Chamada assim, devido as mudanças temporais que ocorrem na série.

Sem sentido  
(sem sentido e morta  
porque ainda não apareceu)  
(COOPER,1986,p.55. In: BONFIM, 2007, p.27)

A estrela que ainda não apareceu, o sol oculto, palavra morta. A literatura e a série, antes da criação, são as deusas que ainda não viveram, ocultas e sem sentido, somente, porque ainda não existem. Os gêneros literários nascem e ganham sentido por meio da materialidade da palavra. Enquanto a série (o audiovisual) tem sua materialidade concebida através da imagem.

“O poema não é uma “foto” e nem sequer um “retrato artístico” de estados psíquicos; exprime uma visão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências.”(CANDIDO, 2011, p. 14), assim como, toda a produção literária. Quem narra, ou a personagem que vivencia os acontecimentos do texto literário constrói sua narrativa por meio da montagem de palavras, e assim as descrições de lugares, paisagens, objetos, emoções, de si mesma, etc, estimula o imaginário psíquico de quem ler, a criar imagens, ideias, questionar os acontecimentos e construir reflexões à cerca do valor simbólico da obra. Esse processo é transformador para a vida dos leitores. A construção de conhecimento, afirma Todorov em *Literatura em perigo* (2009), terá êxito durante o contato direto com o texto literário. Por isso ressaltamos a importância e o protagonismo da literatura para a formação dos estudantes.

Já no áudio visual é a câmera que ganha “vida” e passa a ser uma personagem ou uma espécie de narradora. Ela, por meio de sua lente, monta através das imagens a narrativa.

Segundo Candido (2011), ao longo da movimentação a câmera: “Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O **close up**, o **travelling**, o “panoramizar” são recursos tipicamente narrativos.” (CANDIDO, 2011, P. 22). Versamos no tópico anterior a importância desses recursos na construção de sentido da narrativa audiovisual. Notamos que, embora, a importância da personagem para a construção narrativa de ambos os signos, pois, a personagem é o elemento da narrativa analisado nesta pesquisa, ela não é fundamental em outras obras, pois, a palavra e a imagem são as construtoras da narrativa.

Visto que, discorremos anteriormente sobre a independência que a série possui, em relação a literatura. Dado que, são signos diferentes. Com linguagens, recursos, necessidades e finalidades que se diferem. A série encontra-se em um lugar de entretenimento, em sua maioria, e a literatura ocupa um lugar de ciência (disciplina), e como Cândido afirma que ela tem valor altamente simbólico e proporciona experiências singulares. Todavia, foi possível observar ao longo da pesquisa que, apesar de não depender da literatura, a série utiliza os gêneros literários para criar a história. Os recursos e instrumentos são outros, mas percebemos a presença do

gênero épico, o drama, a tragédia, comédia, entre outros, e a amalgamação deles. A própria pesquisa é construída pela conexão que os gêneros literários possuem com as diversas semioses.

O destaque para importância do texto literário na sala de aula não poderia ser esquecido, por isso foi apontado sua relevância para a formação de estudantes.

Apesar do foco deste trabalho de conclusão de curso ser a análise da personagem de uma série. Trata-se de um trabalho em um curso de docência, logo, não poderíamos deixar de ressaltar a importância da literatura. Contudo, é necessário refletir, bem como, o lugar que o audiovisual pode ocupar como ferramenta na construção de conhecimento dos estudantes, uma vez que, esse signo tem espaço significativo na cultura contemporânea. Além disso, apesar da série ser um produto de entretenimento, como abordamos, ela também pode servir como um recurso de reflexão, ferramenta de um saber multiletrado. Evidenciamos sua capacidade ao longo desta pesquisa.

No caso da persona “professor”, lidar com o tema demanda, ainda, uma atenção constante para não recair num outro risco habitual: utilizar a proposta de estudar adaptação como “facilitadora”, ou seja, para ensinar literatura canônica através de outro meio, mais “próximo” do leitor/espectador na contemporaneidade. A despeito da boa intenção, este procedimento reducionista implicaria em privilegiar o “texto fonte” (literário) [...]. (RIBAS, 2014, p.02).

O intuito de facilitar, através da adaptação não é a ideia desejável, como foi colocado pela autora. Essa noção reduz ambas as obras e o foco do aprendizado à mera comparação, colocando essas semioses em disparidade. Ou como a autora cita que essa ideia negligencia “as implicações quanto aos sentidos resultantes de um novo contexto semiótico: o cinema” (AZERÊDO, 2012: 138 *apud* RIBAS, 2014, p.02).

Vejamos o que nos diz a BNCC a respeito do que se espera das práticas de ensino multissemiótico:

Na esteira do que foi proposto nos Parâmetros Curriculares Nacionais, o texto ganha centralidade na definição dos conteúdos, habilidades e objetivos, considerado a partir de seu pertencimento a um gênero discursivo que circula em diferentes esferas/campos sociais de atividade/comunicação/uso da linguagem. Os conhecimentos sobre os gêneros, sobre os textos, sobre a língua, sobre a norma-padrão, sobre as diferentes linguagens (semioses) devem ser mobilizados em favor do desenvolvimento das capacidades de leitura, produção e tratamento das linguagens, que, por sua vez, devem estar a serviço da ampliação das possibilidades de participação em práticas de diferentes esferas/campos de atividades humanas. (BNCC, p. 67).

Ou seja, se espera que o sujeito tenha habilidades e conhecimentos sobre diferentes esferas e campos sociais, tendo o texto como centro dessa prática, e saiba transitar entre os

diferentes gêneros discursivos e as linguagens (semioses). Sobretudo, entendemos que ele deve adquirir essas habilidades utilizando, também, suas vivências e as ferramentas do cotidiano. Utilizar as multimídias: séries, podcasts<sup>61</sup>, fazer uma gameplays<sup>62</sup>, entre outros, em um trabalho com os gêneros literários/discursivos. É preciso pensar “as novas formas de produção, configuração e circulação dos textos, que implicam multiletramentos.” (ROJO, 2013, P. 06).

A contemporaneidade e, sobretudo, os textos/enunciados contemporâneos colocam novos desafios aos letramentos e às teorias. O conceito de multiletramentos<sup>2</sup>, articulado pelo Grupo de Nova Londres, busca justamente apontar, já de saída, por meio do prefixo “multi”, para dois tipos de “múltiplos” que as práticas de letramento contemporâneas envolvem: por um lado, a multiplicidade de linguagens, semioses e mídias envolvidas na criação de significação para os textos multimodais contemporâneos e, por outro, a pluralidade e diversidade cultural trazida pelos autores/leitores contemporâneos a essa criação de significação (ROJO, 2013, p. 01).

Essa última citação sintetiza a necessidade e o cuidado de (re)pensar as práticas docentes, pois, entendemos, cada vez mais, que ensinar regras gramaticais e períodos dos movimentos literários são sem sentido, se não forem contextualizados com o texto literário, que é a vida do conhecimento. E também, mais que nunca, a necessidade de estudante se construir como indivíduo: socialmente crítico, cidadão consciente, e um ser político, que entenda a importância do respeito para com a liberdade e a diversidade do outro. Que olhe para sua realidade e seja agente de transformação. Essas devem ser as características da educação.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o olhar colocado na série e nas personagens forem breves e descuidados, elas são subestimadas e desvalorizadas. Todavia, se forem observadas com cautela, podem surpreender e ensinar além do que foi pré-conceituado (ex: uma série adolescente, fora da realidade e etc.).

O que antes acreditava ser impossível, ou até mesmo impensável tornou-se possível, graças a curiosidade e fascinação em desvendar/entender personagens essa pesquisa surgiu, em especial essa personagem chamava a atenção por não ser fácil de entender, quando foi cogitado esse tipo de pesquisa ela foi a primeira que veio à mente, então tinha que ser. Todo o processo, desde, conhecer a série, a possibilidade de trabalhar/fazer pesquisa com ela, até, finalmente, o desenvolvimento da pesquisa: as leituras e a produção, foram surpreendentes. Por ser uma área desconhecida, ou pouco conhecida, muitas vezes, me questionei se conseguiria realizá-lo. Pois,

---

<sup>61</sup> Programa/conteúdo gravado em áudio.

<sup>62</sup> Fazer vídeo jogando jogos.

era algo novo e nada familiar no curso de Letras, elemento que me deixava (deixa) insegura e com medo da incapacidade de construir tal “conversa”/discussão, entre a literatura e o audiovisual. Sim, foi um processo: decurso, sequência de evolução, conhecimento, movimento e afins. No início, muito insegura, mas no decorrer de cada ciclo e capítulo, percebia que as coisas se encaixavam e faziam sentido, que a pesquisa tinha relevância e coerência.

É possível pensar que a cada passo e conhecimento desenvolvido poderiam causar distanciamento e apagamento da literatura neste trabalho, pelo contrário, a pesquisa ampliou os conhecimentos e a paixão pelo texto literário. O trabalho demonstrou que ambas as áreas são relevantes, que o audiovisual é apaixonante e interessante, assim como a escrita. Não há como descrever a satisfação e o sentimento de realização ao chegar ao fim, que não é o fim, deste trabalho, pois a construção realizada abre novos caminhos para futuras adições, como análise intersemiótica, no qual poderemos trabalhar com o livro, ou abordarmos maneiras de como trabalhar em sala de aula. As possibilidades são inúmeras. Creio que a área não poderia ser outra se não a área que tem como protagonista os signos, plurais, sejam eles quais forem. Se faz importante externar o quanto a pesquisa foi relevante para o meu crescimento pessoal e profissional, pois me conduziu a ampliar conhecimentos literários, linguísticos, entre outros e, principalmente, me despertou para criar algo com alma, com paixão e imaginação. Paixões estas que estão intrinsecamente ligadas. Acredito que seja este o maior legado desta pesquisa, e espero conseguir levar isso para a sala de aula. Um pouco sonhadora, porém esperançosa e otimista, elementos que se transformam em certeza de que a arte e a educação, mais ainda, que as duas juntas são fontes poderosas de transformação, transformação de vida, de sociedade e de mundo.

A realização da pesquisa não seria possível sem a assistência dos teóricos e teóricas, estudiosos e estudiosas, de diversas áreas. Aristóteles (2008) com a poética, nos auxiliou, no início, a entender e pensar as questões narrativas e de personagens. Brait (2006) e Candido (2011) na construção do conceito e os tipos de personagens, possibilitando os passos seguintes com a conceitualização de herói, feita por Campbell (1997). Jung (2000) também foi fundamental para o entendimento das imagens arquetípicas, mitos, na construção de heróis e anti-heróis. Para conceituar: signos, semiose e intersemiose foram utilizados os conceitos de Barthes (2006), assim como, na elaboração das discussões sobre ficção, literatura e cinema (a série e o audiovisual) recorreremos aos estudos de Lodge (2010), Conter (2015), Ribas (2014) e Scorsi (2005). No tocante: análise da série, foram utilizados estudos como o de Anaz (2014). Bem como, os estudos de Bourdieu (1989) e Hall (2006) enriqueceram a pesquisa com contribuições sócio-filosóficas.

Acredita-se que os objetivos foram alcançados. Pois, verificou-se que as problematizações, feitas no início da investigação, foram respondidas ao longo da pesquisa. Compreende-se a complexidade da personagem que fora investigada. Observou-se tal constatação ao construir uma análise, iniciada pelo arquétipo de herói (grego e moderno). Em seguida, compreende-se, também, a desconstrução do herói e, o surgimento do arquétipo de anti-herói. Verifica-se que, toda a inquietação a respeito da personagem não é respondida de maneira simples e definitiva, realiza-se observações, descrições e reflexões acerca da complexidade dos acontecimentos, das semioses e, principalmente, dela própria (a personagem). Todavia, as perguntas e inquietações nunca deixam de surgir, por esse motivo a pesquisa não chega realmente ao fim.

Como na série *The 100*, o fim surge como um começo ou um recomeço. Acreditamos ser inovadora a pesquisa debruçar-se sobre elementos tão presentes no nosso cotidiano, como assistir a uma série. A pesquisa aqui constituída é inovadora para o Campus do Sertão, porque estamos deslocados dos grandes centros, mas esta é uma dinâmica envelhecida. No tocante às tecnologias, estamos sempre diante da novidade, de um mundo novo, em que velho e novo se cruzam o tempo todo, como se mostra a criação de séries nas plataformas de *Streaming*.

Faz-se necessário, também, ressaltar a relevância de trabalhos como este, que é, de alguma forma, transgressor. O trabalho segue um outro caminho. Ao analisar uma série de televisão, ultrapassa-se os padrões, há a quebra de paradigmas canônicos (texto literário/livro). Apesar do receio de realizar tal pesquisa, pois, o preconceito, e a depreciação para com o audiovisual, ainda, é uma realidade. Entretanto, as obras audiovisuais estão ganhando cada vez mais espaço e reconhecimento. São novos tempos. A contemporaneidade é um tempo que necessita de mudanças e amalgamações complexas, o que ressoa nas produções artísticas. Não acreditamos que o audiovisual tenha o poder de ocupar o lugar do texto literário, pelo contrário, como foi ressaltado ao longo da pesquisa, essa semiose acrescenta, soma forças e conhecimentos com as obras literárias/escritas.

## REFERÊNCIAS

ALMA, Mairzee. A calma. (Temporada 1, ep 11). In: *The 100*. Produção: Jae Marchant, Tim Scanlan, Aeron Ginsburg, Wade McIntyre, T. J. Brady, Rasheed Newson. Roteiro: Bruce Miller. Produtora: Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television, 2014. Disponível em: Netflix.

ANAZ, Sílvio. AGUIAR, Grazyella. LEMOS, Lúcia. FREIRE, Norma. COSTA, Edwaldo. **Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin**. 2014. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>>. Acesso em: 02. jul. 2020.

ARISTÓTELES. **Poética**. [tradução de Ana Maria Valente]. 3. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BEHRING, John. Dia da união. (Temporada 1, ep 9). In: *The 100*. Produção: Jae Marchant, Tim Scanlan, Aeron Ginsburg, Wade McIntyre, T. J. Brady, Rasheed Newson. Roteiro: Kim Shumway & Kira Snyder. Produtora: Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television, 2014. Disponível em: Netflix.

BONFIM, Edilma. A literatura em Alagoas: Um percurso lírico e histórico. In: MORAES, Maria Heloísa Melo (org). **Poesia Alagoana hoje: ensaios**. Maceió; EDUFAL, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Átila, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. **A área de linguagens**. Ensino fundamental. In: Base Nacional Comum Curricular. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#fundamental/lingua-portuguesa>. Acesso em: 17. out. 2019.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. [tradução de Adail Ubirajara Sobral]. 10. Ed. São Paulo: Editora Pensamentos LTDA, 1997.

CANDIDO, Antonio... [et al.]. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectivas. 2011.

CHEYLOV, Milan. O último brilho do crepúsculo. (Temporada 1, ep 5). In: *The 100*. Produção: Jae Marchant, Tim Scanlan, Aeron Ginsburg, Wade McIntyre, T. J. Brady, Rasheed Newson. Roteiro: Bruce Miller. Produtora: Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television, 2014. Disponível em: Netflix.

CONTER, Marcelo B.; TELLES, Márcio; ARAÚJO, André. **O Revirtual: a memória da memória da cultura pop**. In: SÁ, Simone P.; CARREIRO, Rodrigo; FERRAPAZ, Rogério. (Org). *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós. 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopez Louro]. 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Perguin Classics Companhia das Letras. 2011.

IMAGINE Dragons. **Radioactive**. Califórnia: Wetlake Recording Studios, 2012. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/ imagine-dragons/radioactive-traducao.html>>. Acesso em: 6 out. 2020.

INFOESCOLA. **Átomo**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/quimica/atomo/>>. Acesso em: 9 set. 2019.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. [tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. 2. Ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LODGE, David. **A arte da ficção**. [tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

MUCCI, Latuf Isaias. **Da interdisciplinaridade, segundo o código de Roland de Barthes**. 2010. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/Da-interdisciplinaridade-segundo-o-c%C3%B3digo-de-Roland-de-Barthes.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2020.

PESCE, P. J. Lei de Murphy. (Temporada 1, ep 4). In: **The 100**. Produção: Jae Marchant, Tim Scanlan, Aeron Ginsburg, Wade McIntyre, T. J. Brady, Rasheed Newson. Roteiro: T. J. Brady & Rasheed Newson. Produtora: Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television, 2014. Disponível em: Netflix.

PRIMEIRO Filme. **Enquadramentos: planos e ângulos**. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/contato/>>. Acesso em: 06 out. 2020.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. **Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação**. 2014.

ROJO, Roxane. **Gêneros discursivos do círculo de Bakhtin e os multiletramentos**. 2013.

SCORSI, Rosália de Angelo. **Literatura e cinema**. 2005.

SHOWALTER, John. Conteúdo sob pressão. (Temporada 1, ep 7). In: **The 100**. Produção: Jae Marchant, Tim Scanlan, Aeron Ginsburg, Wade McIntyre, T. J. Brady, Rasheed Newson. Roteiro: Akela Cooper & Kira Snyder. Produtora: Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television, 2014. Disponível em: Netflix.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Mais comédias para ler na escola**. Rio de Janeiro: Objetiva. 2008.

VIEIRA, André Guirland. **Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica**. 14(3), Psicologia: Reflexão e Crítica, pp. 599-608. 2001.

WHITE, Dean. A terra mata. (Temporada 1, ep 3). In: **The 100**. Produção: Jae Marchant, Tim Scanlan, Aeron Ginsburg, Wade McIntyre, T. J. Brady, Rasheed Newson. Roteiro: Elizabeth

Craft & Sarah Fain. Produtora: Alloy Entertainment, CBS Television Studios, Warner Bros. Television, 2014. Disponível em: Netflix.