

Lizbeth Kanyat
USP / UNASP
Engenheiro Coelho, SP,
Brasil.

CRONOTOPO DA RECEPÇÃO: UMA CATEGORIA ANALÍTICA PARA O ESTUDO DE RECEPÇÃO DA SÉRIE *GAME OF THRONES*

CRONOTOPO DE LA RECEPCIÓN: UMA CATEGORIA ANALÍTICA PARA EL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN DE LA SERIE *GAME OF THRONES*

RESUMO

O artigo explora o uso do conceito de cronotopo em pesquisas de recepção. Para isso, é apresentada a proposição de cronotopo da recepção a partir de Mikhail Bakhtin (2018a, 2018b) articulada à teoria do ator disposicional e contextual de Bernard Lahire (2004) na análise de uma entrevista em profundidade semiestruturada sobre a recepção da série *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019). Os resultados assinalam ao cronotopo da recepção como uma categoria analítica que favorece a sistematização do estudo das mediações que agem no processo de recepção a partir de uma lógica espaço-temporal.

Palavras-chave: Cronotopo da recepção; Ficção televisiva; Sociologia disposicionalista e contextualista.

ABSTRACT/ RESUMEN

El artículo explora el uso del concepto de cronotopo en estudios de recepción. Para ello, se presenta la propuesta de un cronotopo de la recepción a partir de Mikhail Bakhtin (2018a, 2018b), articulado a la teoría del actor disposicional y contextual de Bernard Lahire (2004) en el análisis de una entrevista en profundidad semiestruturada sobre la recepción de la serie Juego de Tronos (HBO, 2011-2019). Los resultados apuntan al cronotopo de la recepción como una categoría analítica que favorece la sistematización del estudio de las mediaciones que actúan en el proceso de recepción desde una lógica espacio-temporal.

Palabras Clave: Cronotopo de la recepción; Ficción televisiva; Sociología disposicionalista y contextualista.

Recebido: 20/05/21 / Aprovado: 13/04/22

Como citar: KANYAT, Lizbeth. Cronotopo da Recepção: uma categoria analítica para o estudo de recepção da série *Game of Thrones*. Revista GEMInIS, v. 13, n. 1, pp. 203-224, jan./abr. 2022.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

Introdução

A presente pesquisa explora os possíveis usos do conceito de cronotopo em trabalhos que se filiam aos Estudos de Recepção. As reflexões compartilhadas derivam da apropriação do termo na pesquisa de doutoramento da autora, a qual se ocupa da recepção da série *Game of Thrones* por jovens residentes no estado de São Paulo.

O problema de pesquisa que orienta o trabalho mencionado é: quais elementos narrativos, enquanto mediações, sustentaram a predileção do telespectador pela série *Game of Thrones*? O objetivo geral é investigar a produção de sentidos sobre a predileção da série e sua assídua televidência em jovens residentes no estado de São Paulo. De abordagem qualitativa, a pesquisa se fundamenta, teórica e metodologicamente, nos Estudos de Linguagem, Estudos de Recepção, Estética da Recepção, Sociologia Disposicionalista e Análise de Discurso. A coleta de dados se deu mediante a desenvolvimento de entrevistas em profundidade semiestruturadas, individuais e presenciais. Para examinar o corpus foi feita uma análise de discurso que incluiu em seu protocolo o conceito de cronotopo da recepção de Bakhtin e os conceitos de pluralidade contextual e disposicional de Lahire, conforme será apresentado mais adiante neste texto.

O leitor encontrará a seguir uma exploração teórica dos possíveis usos do conceito de cronotopo em pesquisas empíricas de recepção. Apresentamos também a teoria do ator contextual e disposicional de Bernard Lahire enquanto estrutura de análise empírica que favorece o estudo da pluralidade de sentidos atribuídos pelos sujeitos receptores considerando os diversos tempos e espaços em que eles transitam (contexto diacrônico e contexto sincrônico). A seção de metodologia apresenta o dispositivo analítico desenhado para o estudo do corpus. A análise expõe os resultados da aplicação do dispositivo no exame de uma entrevista. Nas considerações refletimos sobre as potencialidades do dispositivo, suas limitações e possíveis desdobramentos.

Marco teórico: cronotopo da recepção e teoria do ator disposicional e contextual

Para a definição do conceito partimos dos trabalhos de Mikhail Bakhtin (2018a; 2018b). Bakhtin analisa a obra de François Rabelais com destaque para aos romances intitulados Pantagruel e Gargantua, que são “nomes de personagens que se constituem pela dialogia intertextual paródica, que critica, satiriza, ironiza a percepção do mundo pelo ponto de vista das elites na perspectiva sagaz do homem popular francês nos períodos Medieval e Renascentista” (TRINDADE e BARBOSA, 2007). O pesquisador desenvolve o conceito de cronotopo como a configuração do espaço e do tempo na prosa literária. O seu trabalho examina o cronotopo do universo e dos acontecimentos

representados no romance. Entretanto, Bakhtin assinala que ainda há o cronotopo do ouvinte ou leitor, os cronotopos dos acontecimentos da representação e o cronotopo da audição-leitura.

No presente trabalho não abordaremos o complexo problema do ouvinte-leitor, sua posição cronotópica e seu papel *renovador* na obra (no processo de existência da obra); indicaremos apenas que toda obra literária está *voltada para fora de si* para o ouvinte-leitor e em certa medida antecipa suas possíveis reações (BAKHTIN, 2018a, p. 235).

Esses três cronotopos são essencialmente distintos, afirma o pesquisador, mas também essencialmente vinculados entre si e às vezes inter-condicionados sem se fundirem. Apesar do pesquisador mencionar em outros trechos da sua obra o cronotopo da recepção (BAKHTIN, 2018), esta é uma ideia pouco recorrente. É deixado para nós o desafio de encontrar e manejar com rigor teórico e metodológico as articulações espaço-temporais nas diversas instâncias do processo de recepção.

Cronotopo e Recepção

Filiados na tradição latinoamericana consideramos que recepção é um processo de atribuição de sentidos resultado do encontro entre o sujeito e a mensagem, o qual ocorre de forma cultural e historicamente orientada. Não se trata do momento último de um processo de comunicação linear e mecânico, ao contrário, o estudo da recepção é abordagem integralizadora do processo comunicacional por focalizar o encontro entre o polo da produção e o do consumo em articulação com relações de poder (MARTIN-BARBERO, 2009; LOPES, 2014; FÍGARO e GROHMANN, 2017). Retomamos também o legado da Escola de Constança que propõe para a recepção o estudo do texto e da sua intencionalidade de sentido, bem como da interpretação do receptor e dos usos dela na vida cotidiana (SANDVOSS, 2011; JAUSS, 1982). O que interessa às pesquisas dos estudos latino-americanos de recepção é compreender como os sujeitos se relacionam com os meios de comunicação e como se constroem os efeitos de sentidos. As perguntas que, de modo geral, orientam as pesquisas de recepção incluem o que é recebido, quando, onde, como, quais sentidos são atribuídos a essa mensagem e o que se faz com os sentidos atribuídos. Em cada uma dessas instâncias analíticas podemos encontrar possibilidades de aplicação de uma abordagem cronotópica para estudar a recepção, posto que “qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 2018a, p. 236). O pesquisador ainda afirma:

Sejam esses sentidos, para que integrem a nossa experiência (e além disso, a experiência social), eles devem ganhar alguma expressão espaço-temporal, ou seja, uma forma sófica que possamos ouvir e ver (um hieróglifo, um desenho, etc.). Até mesmo o pensamento mais abstrato é impossível sem essa expressão espaço-temporal (BAKHTIN, 2018a, p. 236).

Desse modo, o nosso objeto teórico de estudo são os possíveis usos do conceito de cronotopo enquanto categoria analítica das articulações espaço-temporais nas diversas instâncias do processo de construção de sentidos – a isto chamamos denominamos *cronotopo da recepção*. Logo, nas linhas a seguir compartilhamos um breve ensaio teórico que busca tornar metodologicamente manejável o conceito de cronotopo nas diversas instâncias do processo de recepção que mencionamos anteriormente em forma de perguntas.

O que é recebido? Este momento de análise estuda quais são os sentidos pretendidos pela obra enquanto discurso circulante no mundo. Uma abordagem cronotópica desta pergunta nos permite perceber, ao estudar a categoria *tempo*, as formações discursivas e ideológicas circundantes no momento de exibição dessa mensagem. A categoria analítica *espaço* é indissociável da anterior, pois ela circunscreve geográfica e culturalmente a circulação dessa mensagem para a análise dos sentidos pretendidos por ela.

Quando e onde é recebida a mensagem? Esta pergunta pode provocar uma descrição detalhada dos momentos frente à tela. A categoria tempo (quando) nos ajuda a observar em que horário é recebida tal mensagem, em qual momento da rotina do sujeito, em que época de sua vida e sob quais contextos sociais, econômicos, políticos e culturais. A categoria espaço (onde) orienta a análise para o dispositivo usado para o recebimento da mensagem, o lugar físico em que o sujeito e seu dispositivo se encontram e as características mais relevantes do seu entorno imediato.

Como é recebida essa mensagem? O como está relacionado com as práticas e rituais do consumo. Esta pergunta orienta o olhar para a dimensão simbólica do consumo. A categoria tempo nos ajuda a localizar a frequência do consumo, a duração da exposição para tal mensagem, os hábitos ou costumes em torno dessa prática comunicativa. No âmbito do espaço podemos explorar as rotinas que tomam lugar antes, durante e após o consumo, bem como os sentidos que aquele lugar atribui à prática comunicativa que nele está ocorrendo.

Quais sentidos são atribuídos? Uma abordagem cronotópica desta pergunta instiga uma análise que relacione os discursos dos sujeitos com as características do espaço e do tempo do momento de enunciação, do suporte em que o enunciado é pronunciado, dos enunciatários e suas respectivas filiações ideológicas e contextos culturais, históricos e sociais.

O que se faz com os sentidos construídos no processo de recepção? A utilização do cronotopo como categoria analítica para o exame desta dimensão do processo de recepção pode tratar do estudo das temporalidades que envolvem as ações do enunciatário/enunciador. Estuda em quais momentos os sentidos (re)construídos são manifestos, qual é frequência dessas ações enunciativas, sua duração, se são fragmentados ou não, qual é o espírito do tempo, quais são os discursos circulantes no tempo

da enunciação. O espaço nos leva a analisar os lugares, fragmentados ou não, em que os discursos são enunciados, os suportes ou dispositivos usados para comunicar e também em quais arenas discursivas de disputa de poder os enunciados são inseridos.

Longe de ser um modelo último de análise, as ideias anteriores são um exercício para tornar o conceito de cronotopo metodologicamente manejável em pesquisas de recepção, aberto a críticas e colaborações. Dito isso, as ideias apresentadas nos levam a considerar que o conceito de cronotopo pode ser tornar uma categoria analítica profícua não só para analisar a obra como apresentado primorosamente por Bakhtin, mas também para analisar as diversas instâncias do processo de recepção. Percebemos, entretanto, que se impõe ao pesquisador a necessidade de fazer escolhas que delimitam com precisão o uso e aplicação do conceito nos procedimentos metodológicos de sua pesquisa. Diante disso, na próxima seção do texto apresentamos a utilização do conceito cronotopo da recepção na pesquisa empírica da tese de doutorado da autora, a qual estudou a predileção pela série *Game of Thrones* por jovens brasileiros residentes no estado de São Paulo. No trabalho de doutoramento se articulou o conceito de cronotopo da recepção à teoria do ator disposicional e contextual de Bernard Lahire (2004; 2008) por considerar que esta nos ajuda a sistematizar o uso do referido conceito conforme apresentaremos a seguir.

Ator disposicional e contextual

Consideramos os discursos dos entrevistados sobre a predileção pela série (corpus de análise) como enunciados potencialmente plurais, pois a recepção é um processo individual e social de atribuição de sentidos, resultado do encontro entre o sujeito e a mensagem. Diante disso, a teoria do ator indissociavelmente disposicional e contextual é uma proposta teórico-empírica que nos permite apreender os múltiplos sentidos construídos pelo grupo estudado e suas diversas posturas frente ao programa televisivo em articulação aos tempos e espaços em que constroem tais sentidos e mobilizam tais posturas.

Lahire (2004; 2008) critica o uso de conceitos de “classe” e “públicos ou população” quando tratados como categorias autoexplicativas, suficientes e inequívocas. O pesquisador considera que eles apresentam uma concepção mutilada dos sujeitos por dividi-los em polarizações como dominantes/dominados e em hierarquias socioprofissionais ou socioculturais. Em contrapartida, Lahire (2008) propõe trazer o indivíduo para o centro da sociologia para assim fazer uma “sociologia à escala individual”. Não se trata de negar a existência de desigualdades sociais e o papel desempenhado pelo capital cultural no acesso às formas eruditas de cultura. Porém, o autor propõe

uma mudança de escala de observação. Uma observação que comece por considerar *variações intra-individuais* antes de retomar as *variações inter-classes* (diferenças entre classes).

O sociólogo propõe uma *teoria do ator indissociavelmente disposicionalista e contextualista* baseado em duas premissas:

a) os indivíduos são, nas nossas sociedades, submetidos a experiências socializadoras heterogêneas e por vezes mesmo contraditórias (o que não só é verdadeiro em matéria de cultura como noutros domínios) e são, por essa razão, portadores de uma pluralidade de disposições, de apetências e de competências; b) estes mesmos indivíduos não são levados a agir sempre nas mesmas condições ou nos mesmos contextos de ação e os seus patrimônios individuais de disposições, de apetências e de competências são portanto submetidos a solicitações variáveis (LAHIRE, 2008, p. 30)

A pluralidade disposicional é interna. São relações de força entre disposição mais ou menos solidamente constituídas ao longo da socialização passada. O conceito indica que cada indivíduo é susceptível de participar sucessiva ou simultaneamente em vários grupos ou instituições (dos maiores aos mais restritos; das mais duradouras às mais efêmeras) que compõem a formação social: grupos de pares, meio familiar, meio profissional, comunidade religiosa, *fan club*, rede de sociabilidade, instituição mediática, etc. A isto o autor chama de *variação intra-individual* das práticas e preferências culturais. A socialização passada é mais ou menos heterogênea e dá lugar a disposições heterogêneas e por vezes contraditórias.

[Ela] não é mais do que marca ou sintoma da pluralidade da oferta cultural, por um lado, e, por outro, da pluralidade dos grupos sociais (dos mais micro aos mais macro) susceptíveis de sustentar (suportar) estas diferentes ofertas culturais e de difundir as hierarquias culturais específicas que compõem as nossas formações sociais fortemente diferenciadas. (LAHIRE, 2008, p. 14)

É pelo trânsito nessa pluralidade de grupos e instituições que os sujeitos podem resistir à ordem cultural dominante, seja de modo frágil ou forte, circunstancial ou permanente. Lahire (2008) também reflete sobre a ambiguidade no comportamento dos consumidores. Ao mesmo tempo o leitor têm comportamentos atípicos ao grupo de pertença e ora condizentes. Isso revela que o mais frequente no estudo do comportamento dos públicos são as exceções. Simultaneamente *típicos e marginais* é como são normalmente consideradas as práticas dos indivíduos em relação ao seu grupo de pertencimento na longa série dos seus comportamentos.

Se nos esforçarmos por manter em mente os resultados atingidos à escala das variações intergrupos e à escala das variações intra-individuais, podemos dizer que os indivíduos das sociedades contemporâneas têm ao mesmo tempo uma probabilidade muito forte de se comportarem como os outros membros do seu grupo social de pertença e uma probabilidade muito grande de não ter apenas

comportamentos ligados ao seu grupo social de pertença e, portanto, uma grande probabilidade de que uma parte dos seus comportamentos sejam atípicos em relação ao seu grupo social de pertença. (LAHIRE, 2008, p. 13)

Por outro lado, a pluralidade contextual é externa e social. São as características objetivas da situação em que o ator se encontra e inclui as relações de forças entre elementos do contexto que pesam mais ou menos sobre o ator. Os contextos podem ser associados a pessoas ou não. São as molas que projetarão o indivíduo a determinada prática. O ator plural possui um patrimônio de esquemas de ação (disposições) e estes são adquiridos nas experiências dos indivíduos no interior de cada contexto social, e que depois de incorporados passam a ser ativados em situações/contextos não necessariamente análogos aos quais foram adquiridos. “O ator individual não põe invariavelmente ou transcontextualmente em prática o mesmo sistema de disposições (ou *habitus*). Pelo contrário, podemos observar mecanismos mais subtis de vigilância/acção ou inibição/activação de disposições” (LAHIRE, 2008, p. 31)

A explicação para a variada experiência individual não está na singularidade psicológica irredutível dos destinos individuais e sim na pluralidade das influências socializadoras com as quais os indivíduos tendem a se relacionar.

O estudo sistemático das variações intra-individuais dos comportamentos culturais, que obriga a ver as deslocções que um mesmo individuo efetua de um registo cultural a outro, põe a tónica na pluralidade de “subsistemas” [...] com os quais os atores têm de se relacionar (LAHIRE, 2008, p. 15).

Com esse aporte teórico-conceitual, o autor espera ampliar o espaço para investigações que analisam a realidade social levando em consideração a sua forma individualizada. Concordamos com Lahire (2008) ao indicar que a amplitude dos fenômenos midiáticos que arregimentaram públicos de perfis culturais dissonantes obriga-nos a reconhecer a importância da interrogação sobre as variações intra-individuais dos comportamentos no seio social. Não defendemos que a leitura seja uma ação puramente individual ou subjetiva. Reconhecemos as relações de poder dentro e fora do texto e consideramos ambos lugares (o social e o textual) arenas de disputa pelo sentido, tal como o indica Bakhtin (2014, p. 153):

A língua não é reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes. Conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais, conforme o contexto presente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma ora outra, ora uma variante ora outra.

Retomando o problema de pesquisa, que é: quais elementos narrativos sustentaram a predileção do telespectador pela série *Game of Thrones*?, buscamos analisar a pluralidade de

disposições de cada indivíduo (variações intra-individuais) considerando seus contextos diacrônicos (fases do percurso biográfico) e seus contextos sincrônicos (tempos e espaços imediatos da televidência). Trata-se de uma abordagem cronotópica do estudo de recepção.

Metodologia: coleta de dados, amostragem e dispositivo analítico

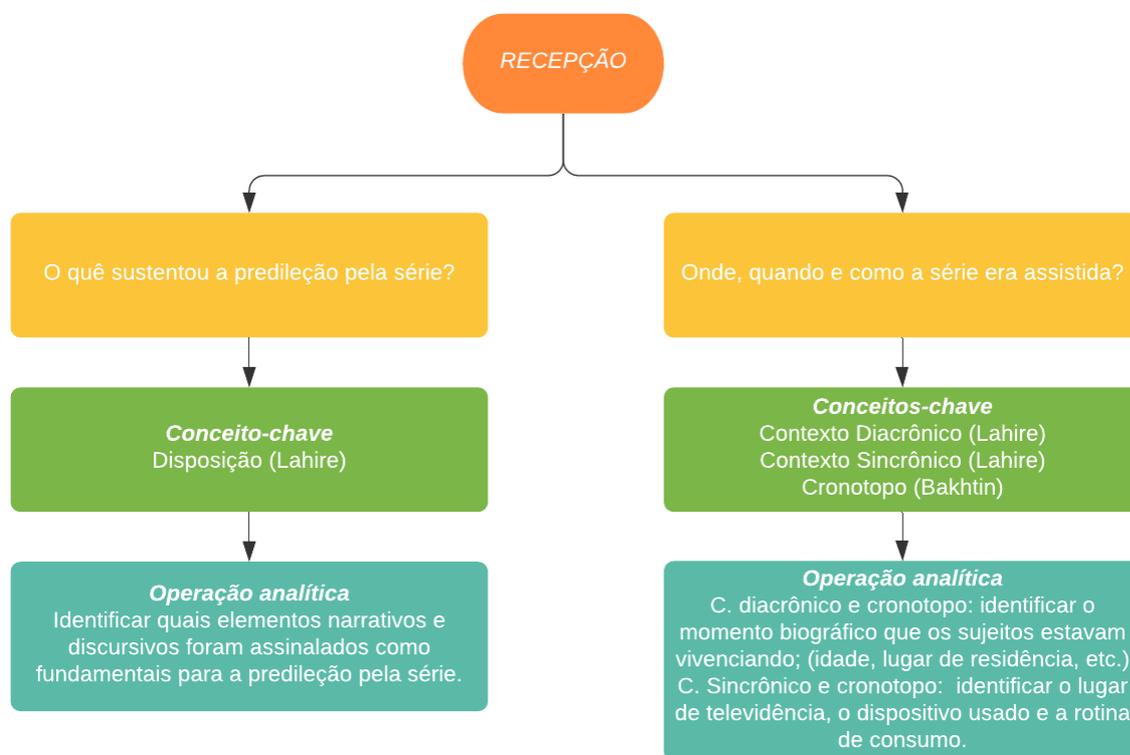
A coleta de dados foi realizada em duas fases: (1) questionário on-line e (2) entrevistas em profundidade semiestruturadas, presenciais e individuais. Sem finalidade estatística, a fase de questionário on-line teve por objetivo formar uma base de dados da qual os participantes da segunda etapa seriam selecionados pelos critérios objetivos que listamos a seguir: (a) ter assistido à todos os episódios de *Game of Thrones*; (b) possuir entre 18 e 30 anos; e, (c) residir no estado de São Paulo. Dentro deste universo de pessoas, a estratégia para a escolha dos participantes da segunda etapa (entrevistas em profundidade semiestruturada) foi a *amostragem por casos múltiplos*, implicando no uso do princípio de diversificação interna (PIRES, 2018). Desse modo, incluímos telespectadores de diferentes locais de residência dentro do estado de São Paulo (interior, capital), como também pessoas de diferente estado civil, identidade de gênero, escolarização e estrato socioeconômico.

A segunda fase consistiu no desenvolvimento de entrevistas de tipo qualitativo, abordagem em profundidade e roteiro semiestruturado (DUARTE, 2005; POUPART, 2008). O método permite não apenas tatear os sentidos que os sujeitos produzem no seu cotidiano, mas igualmente dar-lhes a palavra e compensar sua ausência. Assim, a pesquisa de recepção de ficção seriada funciona como um ponto de partida que permite o acesso aos repertórios culturais e aos mapas de significação presentes em uma sociedade.

Foram entrevistadas 14 pessoas individualmente para a tese doutoral. A duração média de cada entrevista foi de 35 minutos. Na tese exploramos com amplitude e profundidade as diversas instâncias do processo de recepção dos 14 entrevistados, entretanto, este texto se concentra na apresentação dos elementos que sustentaram a predileção pela série em seu contexto espaço-temporal encontrados em uma entrevista. A entrevista escolhida para a exposição é representativa do conjunto de achados empíricos nos outros *corpora*.

O dispositivo de análise é resultado da articulação da teoria do ator disposicional e contextual (LAHIRE, 2004; 2008) e o conceito de cronotopo (BAKHTIN, 2018a), buscando evidenciar a pluralidade contextual e disposição de um sujeito em relação à sua predileção por um produto midiático.

Figura 1 - Dispositivo analítico



Fonte: Elaborado pela autora

Análise

Paulo¹, gênero masculino, solteiro, estudante de ensino superior, assistente comercial, estrato sócio-econômico C1, reside com os pais na cidade de São Paulo.

Contexto diacrônico e sincrônico

O roteiro semiestruturado da entrevista em profundidade coletou informações sobre as disposições de predileção da série no contexto diacrônico. Dito de outra maneira, buscamos os elementos narrativos e discursivos que foram responsáveis pela televidência assídua e engajada durante as oito temporadas. Os contextos sincrônicos, isto é, as diversas articulações espaço-temporais no consumo e recepção da série, não foram o foco da pesquisa, entretanto foram mencionados pelo entrevistado.

Paulo decidiu assistir à série depois de receber várias recomendações de amigos. Naquela época ele estava em transição, buscando qual seria a sua próxima paixão, a sua próxima grande meta. Havia começado um curso de ensino superior, mas não se identificou com ele e o abandonou.

¹ O nome do entrevistado foi alterado para preservar o seu anonimato.

Arrumou um emprego temporário, para ganhar algum dinheiro e ajudar nas despesas domésticas. Morava com os pais. Resolveu, então, dar uma chance à série que foi tão recomendada. Ele já havia consumido outras obras do gênero fantasia. Quando mais novo havia acompanhado a saga cinematográfica de *Harry Potter*, *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*. Na época em que começou *GoT*, Paulo também assistia de modo esporádico o drama-histórico *Vikings*, que lhe despertava o interesse pelo retrato ficcional da disputa de poder em uma época antiga.

Recebeu de um amigo os episódios das quatro primeiras temporadas e “maratonou”. “Assisti, nossa, tudo, acho que... eu acho que em dois finais de semana eu assisti tudo, da primeira até a quarta” (PAULO, p. 1, 2019). Depois, Paulo passou a assistir aos episódios no dia do lançamento no canal por assinatura HBO. Assistia geralmente na sua casa. As companhias mais frequentes eram os amigos e o seu irmão. Entretanto, ele assistiu a última temporada junto à namorada. Parte do ritual era preparar pipoca e refrigerante 10 minutos antes do episódio começar. Os temas que lhe interessaram na série eram aqueles voltados à política, geopolítica, história e comportamento humano. Este espectro temático era também explorado na sua vida pela faculdade - Relações Internacionais - que decidiu cursar posteriormente pouco tempo depois de ter começado a assistir a série. Seus personagens preferidos foram Tyrion Lannister, pela jornada de redenção moral passando de um sujeito hedonista para um altruísta; Ned Stark, pela honra e a incorruptibilidade do seu caráter; e Arya Stark, pela bravura e coragem se seguir seus sonhos de independência. Apesar do entrevistado ter enunciado vínculos de identificação e projeção em relação à vida destes personagens, as disposições em torno da predileção da série não dizem a respeito da afinidade com as personagens e sim revelam uma pluralidade de engajamentos. No fim da entrevista, quando convidado a escolher o fator mais importante na predileção da série o participante respondeu:

Acho que acaba sendo um conjunto, sabe!? Porque, assim, é uma série que foi muito bem trabalhada [...]. Esse ponto de surpreender, esse ponto de mostrar a realidade e a mitologia. Acho que são pontos que realmente, que foram os meus favoritos assim, da série (PAULO, p. 9-10, 2020).

Desse modo, as disposições que apresentamos a seguir não seguem nenhuma ordem hierárquica ou de intensidade. No caso aqui relatado as disposições têm incidência isonômica sobre a predileção da série.

Disposição 1: o princípio do valor estético

A primeira disposição que evidenciamos em torno da predileção pela série foi a do princípio do valor estético, conceito trabalhado por Jaus (1982) e Iser (1971). Para os pesquisadores, quanto mais um texto literário evade as expectativas e experiências do receptor, e quanto mais ele requer

engajamento reflexivo do leitor com as suas próprias experiências, maior seu valor estético. Iser (1978, p. 109) explica que um texto que favorece a construção do valor estético é aquele que “retira certos objetos do seu contexto paradigmático e por fazê-lo rompe seu marco original de referências; como resultado, revela aspectos (exemplo: normais sociais) que havia prevalecido escondidos enquanto o marco de referências se mantinha intacto”².

O telespectador indica que a série o surpreendeu porque era diferente daquilo que já tinha visto no gênero fantasia e era diferente do que esperava de um programa televisivo de transmissão linear para o grande público. E, quando a série passou a ser previsível, perdeu qualidade, isto é, valor estético.

É uma série que foi muito bem trabalhada, e... assim, eu sei que o... as últimas temporadas, eu acho que ela deixou um pouco a desejar, ela... acho que eles tentaram fazer, muito querendo agradar aos fãs e parece que eles fizeram, fizeram com pressa, não sei. Porque assim, no começo, as coisas aconteciam, só que, tipo, tinha coisas, fatores que surpreendiam você, né? Então, ia tudo acontecendo e ia te surpreendendo. Isso que eu falei é surpresa, esse negócio de... igual matar um personagem que é o princ... parece o principal, te surpreende. Você fica, tipo, abismado, você gosta disso, porque é algo diferente, né? É... algo que tipo assim, depois começou cair um pouco, porque as coisas começaram a acontecer e todo mundo sabia, sabe? Tipo, “ele vai fazer isso agora”. “Ah, ah, nossa ela fez”, uau! Tipo, todo mundo sabe, né, porque caiu, não sei se na mesmice (PAULO, 2020, p. 9 e 10).

Sobre o seu horizonte de experiência, o entrevistado comentou que a série não é igual a nada daquilo que tinha assistido antes.

É diferente daquilo que a gente costuma assistir na televisão ou também no próprio Hollywood, né? Os filmes, os lançamentos... É, que nesses filmes, cê pode perceber que sempre tem lá... ah os “Vingadores”, tem o herói, aí tem a... a... a garota do herói, né, que é a, tipo se fosse a princesa, a mulher do herói. E aí, ah, ele ajuda ela e aí tem um relacionamento, aí tem um vilão que ele quer acabar com tudo. Então você assiste muitas sé... muitas coisas, elas são muito iguais, né? Então, assim, no sentido de... é... não surpreende, porque, assim, no final, cê sabe que no final o herói, ele vai... ah, ele tá se dando mal, mas ele dá um jeito de levantar e ganhar, e aí é... isso, sabe? (PAULO, 2020, p. 10).

Cê pega o próprio “Senhor dos Anéis” [...] O Frodo, nossa, o Frodo é intocável, né? Não acontece... nunca ele morre, ele sempre foge, ele se machuca, mas foge, e... aí no final ele consegue lá jogar o anel. Então, tem muito essa pegada, também, sabe de você mostrar que ele é um ser humano, né? O ator, né, o... o personagem, no caso (PAULO, 2020, p. 5).

² “takes its selected objects out of the paradigmatic context and so shatters their original frame of reference; the result is to reveal aspects (e.g. of social norms) which had remained hidden as long as the frame of reference remained intact” (ISER, 1978, p. 109).

O mundo ficcional da série em estudo é considerado surpreendente porque contradiz a expectativa do entrevistado em relação a um drama televisivo voltado ao grande público que, tradicionalmente, segue modelos planos de composição de personagens. As obras do gênero fantasia que orbitavam no horizonte de experiência do participante e que o ajudaram na mobilização do gênero enquanto chave de interpretação constituíam uma expectativa da série ser fabular e platônica. O telespectador esperava uma narrativa em que o bem prevalecesse ao mal, o cavaleiro medieval, belo e justo vencesse o vilão empedernido e a nobreza de caráter fosse recompensada:

Eu acho que a série, ela se trata de passar é... não, lógico, é assim é uma versão um pouco mais fábula, né, do que antigamente, uma época assim um pouco mais medieval. Mas, eu acho que se trata de passar um pouco como tinha coisas, assim, um pouco mais reais, acontecimentos reais e comportamentos, igual, bem políticos, né? [...] *O Senhor dos Anéis*, que também é fabula, época assim meio medieval, mas ele não mostra esse lado político. É lado muito mais assim, de bem e mal, de enfrentar e *Game of Thrones* não. Se trata dos... das pessoas, toda aquela coisa política, e aí tinha preconceito, ah você, pá, é do norte, ou, pá, é do sul. Então, eu achei muito legal esse tratamento, assim, desse... da versão... um pouco mais política das coisas antigas, né? (PAULO, 2020, p. 2).

Em contrapartida, o entrevistado encontrou uma narrativa por ele considerada visceral e inescrupulosamente realista. Isto é, pelo distanciamento entre o horizonte de expectativa do sujeito e o texto recebido na medida em que tal afastamento é responsável pelo apreço do texto.

Disposição 2: o apreço pelo realismo do gênero fantástico

O sujeito indicou como responsáveis pela predileção da série elementos narrativos e discursivos que são característicos dos gêneros drama, tragédia e fantasia. Desse modo, percebemos que o elemento central de certas disposições de apreço pela trama é justamente o gênero.

Mungiolli, Lemos e Karhawi indicam que o apelo da teledramaturgia fantástica se dá pela profunda relação com a realidade (2013, p. 236):

Sua força se encontra na construção de uma trama que, concomitantemente, articula o ordinário (comum, cotidiano) ao extraordinário, ou ainda, o temporal ao intemporal. Isso pois produz sentido ao colocar em jogo as angústias, os medos, as dúvidas que se articulam com o tempo da história, das personagens e com o tempo e os temas da própria dimensão ontológica humana face à filogênese e à sociogênese.

Imergimos na ficção para nos encontrarmos a nós mesmos. Apesar de ocorrer em um mundo habitado por dragões, lobos gigantes, bruxas e mortos-vivos, a série *Game of Thrones* evoca questões sobre elites políticas, lutas de poder, corrupção, violência e desigualdade social e mudanças climáticas, como também dramas de esfera privada, por exemplo conflitos familiares, relações amorosas e todas suas nuances. Desse modo, o gênero fantasia atua como um modelo interpretativo

de um mundo construído à semelhança da realidade. Para Motter (2004, p. 261) “não são contos de fadas falando de um mundo encantado, mas *flashes* da realidade o que nos envolve sem que a vejamos com clareza no cotidiano”. Partindo desta compreensão *lato* do gênero fantasia, os elementos narrativos e discursivos mobilizados pelo entrevistado para justificar a sua predileção pela série em torno das suas características realistas foram: os temas mobilizados, os biotipos representados, as jornadas de vida das personagens e a complexidade da realidade social representada.

Temas: Em termos de ecoar a realidade, a série é percebida pelo entrevistado como um documento histórico e como um tabloide contemporâneo. Por gostar de História, o informante afirmou desfrutar das cenas, eventos ou práticas culturais que foram inspiradas em acontecimentos da vida real, pois lhe possibilitavam enriquecer o seu imaginário.

O que eu acho que ele influencia bastante quando a gente estuda um pouco de história, se você for ver na época medieval, cê vê que o George Martin lá, ele pegou alguns aspectos que realmente aconteciam naquela época. Tipo, igual, acontece lá com os Lannister, que eles mantêm a família do mesmo sangue. Então, tipo, eles faziam incesto para manter a família do mesmo sangue, e todo mundo ser da coroa. Isso acontecia muito na época medieval [...]. Eles achavam que o sangue dos nobres era diferente do sangue das outras pessoas, então eles tinham que manter entre si. Eu acho que mostrar essa pegada, tipo, numa série, foi muito forte, muito legal também. Porque é algo que ninguém menciona, ninguém fala, mas existia, na época, né? E também, essas questões de doenças, igual, tem paraplégico no “*Game of Thrones*”, é... se pega lá, tem o... o Tyrion, né, que tem, ele é anão, então assim, você vê que é algo que mostra um pouco mais realidade. Porque não é assim: as pessoas, todo mundo era forte, bonito, e um cavaleiro, né, da Idade Média, não é assim (PEDRO, 2020, p. 4).

Além da prática do incesto, a sequência do *casamento vermelho* foi inspirada no evento conhecido como o *jantar negro* na Escócia em 1440; a rivalidade entre os Stark e os Lannisters teve inspiração na Guerra das Rosas, conflito que pôs duas castas em disputa pelo trono inglês, ao longo de boa parte do século XV; a Muralha para proteção contra os *white walkers* inspirada na Muralha de Adriano erguida pelos romanos para manter os bárbaros longe de suas terras na região da atual Escócia; a ferocidade do povo Mongol represtada pelos também nômades Dathraki; entre tantos outros exemplos que poderiam ser mencionados como exemplos das refrações da história medieval trazidas pela série. Como metáforas, os dragões de GoT foram ressignificados pelo entrevistado como armas químicas usadas em guerras, deixando os seus detentores em grande vantagem em relação aos oponentes que não possuíam essa tecnologia.

Outro traço da realidade apreciado na série é a pluralidade de corpos e biotipos representados na série. O telespectador nota a ausência da tradicional figura medieval do cavaleiro, inteligente, nobre, branco e loiro. Em seu lugar aparecem corpos menos hegemônicos e mais reais: o anão (Tyrion

Lannister), o paralítico (Bran Stark), o leproso (Jorah Mormont), o homem gordo (Samwell Tarly), o incestuoso e amputado (Jaime Lannister), o bastardo (Jon Snow). Além disso, apesar da série apresentar identidades de gênero tradicionais, encontramos também representações de feminilidades que não entram em conformidade com os ideais cisnormativos (Arya Stark e Brienne of Tarth).

A complexidade do comportamento humano, a fuga da polaridade maniqueísta e as influências de interesses políticos para a mudança de comportamentos foram também responsáveis pela predileção da trama. Enquanto estudante da graduação de relações internacionais, o entrevistado exercitava a identificação de teorias de negociação e dissuasão usadas pelos personagens no drama televisivo.

A gente até viu algumas aulas, uma professora minha, ela gosta, ela mostrou algumas cenas, né? Pra falar disso, justamente esse comportamento de... é... político de... ah você... “ah, por que que ele fez aquilo? Por que que ele traiu a pessoa? Ah, por que que ele tá fazendo aquilo? Pra sobreviver?” É um... é um, uma atitude de dissuasão ou algo assim? Então, eu acho que isso leva muito também assim pra área, né, que eu estudo, como eu estudei relações internacionais, eu tô terminando, eu gosto também dessa parte política, né? Hoje em dia, eu trabalho em marketing, mas eu gosto bastante das partes de política, então é um interesse que eu tenho bastante em comum. Até porque outras séries que eu gosto também, é... igual, [ininteligível], “Breaking Bad”, também tem um pouco desse aspecto de... cê vê que tem muita coisa que é politicagem. “Ah, por que que o cara fez aquilo?” Ah... porque ele quer ganhar... conquistar a amizade do outro, porque ele sabe que ele é poderoso, ou algo assim, sabe? (PAULO, 2020, p. 2 e 3).

Por fim, ainda dentro do espectro dos traços realistas da trama, o entrevistado trouxe à tona o apreço pela exposição da vulnerabilidade da vida e a fragilidade do corpo.

Quando um diretor faz um filme, ele tem lá o herói que salva tudo e aí, todo mundo quer que esse herói, ele ganhe e que ele consiga sucesso e tudo mais. E, eu acho que tipo, você pegar e simplesmente matar ele, porque você mostra que ele é humano, ele pode morrer. Eu acho que isso, que isso que é legal, porque é algo assim, choca e é a realidade, porque, tipo, se for pensar, a vida é assim, entendeu? Do nada, as coisas acontecem e pum, “ah cadê a pessoa?” Não tá mais, já foi, entendeu? E é [risos] assim... (PAULO, 2020, p. 4 e 5).

A série parece colaborar para a ressignificação do sentido da morte, do morrer e dos mortos, temas que no Brasil são vistos como estigma, tabu e misticismo, de acordo com Bernieri e Hirdes (2007). Apesar do conteúdo tanatológico no entretenimento e no jornalismo serem recorrentes na televisão brasileira (KOVÁCS, 2008), a pesquisa encomendada pelo Sindicato dos Cemitérios e Crematórios Particulares do Brasil (Sincep) e realizado pelo Studio Ideias³ identificou que falar sobre

³ Agência de pesquisa de comportamento do consumidor e inovação em conhecimento localizada na cidade de São Paulo. www.studioideias.com.br

a morte é um tabu para mais de 73% dos brasileiros (COELHO, 2018). Baseada em uma amostragem de mil pessoas representativa da população brasileira, a pesquisa mostrou que, quanto mais se envelhece, mais o tema da morte é presente no cotidiano. Este tipo de conversa está presente para 21% dos jovens entre 18 e 24 anos; para aqueles com mais de 55 anos, o percentual salta para 33%. Segundo cobertura de Alvim (2018) para a BBC News, entre os principais resultados da pesquisa está a baixa presença do tema no cotidiano “74% afirmam não falar sobre a morte no cotidiano. Os brasileiros associam também a morte a sentimentos difíceis, como tristeza (63%), dor (55%), saudade (55%), sofrimento (51%), medo (44%)”. Apresenta-se, portanto, um paradoxo em que conteúdos tanatológicos estão presentes na mídia, entretanto as pessoas relatam sentir ansiedade em relação a estes temas.

Em situação análoga ao Brasil, Durkin (2003) indica que nos Estados Unidos o conteúdo tanatológico é presente na mídia, onde certos nichos apresentam fascínio pela morte, o morrer e os mortos, enquanto que outra parcela da população sente medo e ansiedade. O paradoxo pode ser interpretado de três maneiras. Primeiro, no contexto da cultura popular, a morte, o morrer e os mortos são redefinidos em formas que estimulam diversas reações que não são primordialmente o terror, entre elas fascínio, humor, desfrute da desgraça alheia ou curiosidade mórbida. Segundo, a apreciação de temas tanatológicos encontrados na cultura popular requer algum desapego por parte do indivíduo. Espectadores de luta livre profissional, filmes de terror, jogadores de videogames violentos, são chamados a suspender o medo, a insegurança e a ansiedade gerada pela possibilidade de viver algo semelhante ao que se está assistindo, objetivando a atenção a outros aspectos da narrativa. Finalmente, o pesquisador apresenta o argumento de que a tremenda quantidade de exposição à morte, o morrer e os mortos que as pessoas recebem através da cultura popular pode tornar mais fácil a aceitação destes fenômenos. A análise da entrevista nos leva a corroborar esta última linha argumentativa.

Os escassos fóruns de discussão sobre a morte para o público leigo brasileiro apontam para grandes lacunas no tema da educação para morte (KOVÁCS, 2005). A teledramaturgia torna-se um espaço de exposição dos temas tanatológicos que tão limitadamente parecem ser tratados formalmente nas instituições constitutivas dos sujeitos (família, escola, estado e religião). Mediante a imaginação, o exercício da alteridade e da empatia provocadas pelas técnicas de storytelling, a exploração da finitude humana na teledramaturgia pode ajudar a enfrentar as ansiedades e medos sobre este fenômeno. Não neutralizando a sensibilidade, como sugerido anteriormente, mas expandindo a experiência sensível. Experimentar imaginariamente a perda da personagem ajuda a criar um plano de operação ou uma rota de fuga caso uma fatalidade como a ficcional viesse acontecer. Pela morte inesperada de personagens, é possível aceitar a fragilidade, finitude e a

vulnerabilidade humana. Observar o luto no drama televisivo pode favorecer o entendimento e o acolhimento dos fortes sentimentos presentes nessas situações.

Disposição 3: o apreço pelo trágico no gênero fantástico

De acordo com Santos (2005, p. 55) “o enredo do texto trágico caracteriza-se pela mudança de sorte do herói que se realiza através da peripécia, do reconhecimento e, algumas vezes, da catástrofe configurada como espetáculo grotesco, seja pela maneira como se efetiva a morte do herói, seja por sua mutilação”. Um traço fundamental das produções artísticas trágicas é a inexorabilidade do destino. É através do encadeamento de fatos fatídicos que o herói dá-se conta de sua impotência e vulnerabilidade (SANTOS, 2005). “Os temas que parecem repetir-se na tragédia dizem respeito à terrível precariedade da existência humana, quer o herói se defronte com obstáculos esmagadores ou impossíveis opções” (DANZIGER; JOHNSON, 1974, p.138 apud SANTOS, 2005).

Explicando a tragédia popular, Martin-Barbero (2009) aponta para a mudança na concepção do heroísmo. No *ethos* romântico e no *ethos* cristão o herói é caracterizado em termos de sofrimento, resignação e paciência. O herói passa a ser vítima por ter a identidade privada, condenado a sofrer injustiças por isso. “Para Aristóteles a finalidade última da tragédia é a catarse” (SANTOS, 2005, p. 57). E, nesse sentido, Martin-Barbero explica que “o dispositivo catártico funciona fazendo recair a desgraça sobre um personagem cuja debilidade reclama o tempo todo proteção - excitando o sentimento protetor no público -, mas cuja virtude é a força que causa admiração e de certo modo tranquiliza” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 169). Para o pesquisador (Ibid), o sentimento básico mobilizado pelo texto trágico é a dor. Desse modo, a purificação das emoções do público acontece como consequência do sofrimento, como reitera Santos (2007, p. 57):

À medida que a peça caminha para o clímax, o espectador vai se envolvendo com a trama e sentimentos de compaixão e temor fazem com que sofra juntamente com o herói o seu destino. Desperta-se a compaixão por sua desgraça imerecida e o temor pela possibilidade de vivenciar o mesmo infortúnio.

Evidenciamos a disposição de predileção em razão do seu tratamento trágico quando solicitamos que seja indicado o episódio que mais lhe chamou a atenção. O participante com convicção escolheu *O Casamento Vermelho* (T03, E09⁴).

⁴ O Casamento Vermelho foi um massacre ocorrido durante a Guerra dos Cinco Reis, em 299d.C, no qual Robb Stark, Rei do Norte e do Tridente, sua esposa, Talisa Stark, sua mãe, Catelyn Stark, e cerca de três mil e quinhentos vassallos da Casa Stark foram chacinados. O massacre foi arquitetado por Lorde Walder Frey junto de Lorde Roose Bolton. Sinopse obtida em: https://gameofthrones.fandom.com/pt-br/wiki/Casamento_Vermelho#:~:text=O%20Casamento%20Vermelho%20foi%20um,da%20Casa%20Stark%20foram%20chacinados.

O Casamento Vermelho, né? É o... [risos] Então, porque assim, cara... ele basicamente, em um episódio ele matou quatro personagens principais da série, eu achei isso, mano, um absurdo, porque, tipo, não sei, assim, lógico que é meio óbvio que ia acontecer algo assim, porque tinha umas tretas lá, se... né, cê assistiu a série também, cê sabe disso, tava lá mós treta com, com o próprio pessoal do norte, mas que era de outro reino ali, e aí quando, cara, cê vê aquela cena dele matando os filhos que era do Ned Stark, que nessa época todo mundo adorava desde a primeira temporada, que também morreu. Então, acho que foi muito marcante, né? Foi bem chocante, e aí acho que por isso que é legal, porque você vê que assim, a... a série não tem um prediletismo, né? Não tem assim, ah, um personagem favorito e ele é intocável. Se bem que, é... no final, né, aconteceu um pouco disso, mas até a quarta temporada, acho que não tinha isso ainda e acabou que ficou marcante por causa disso, porque ele matou, basicamente, os personagens principais, ali, de uma vez, vários. E eu achei isso chocante [risos] (PEDRO, 2020, p. 4).

O evento aparentava selar a desgraça da casa Stark, que na série representava a honra. Após a morte de Ned, Robb, o seu primogênito, assume a posição de Lord de Winterfell. Acompanhado de sua esposa e mãe, sai de Winterfell para vingar a morte de Ned. Todos foram brutalmente assassinados numa emboscada e seus exército é também dizimado no mencionado episódio. Theon Greyjoy invade Winterfell. Os caçulas da casa Stark, Bran e Rickon, agora órfãos de pai e mãe, fogem para a Muralha. Arya, que vê o irmão, a mãe e a cunhada serem mortos, vaga com o Cão aprendendo a ser uma assassina para vingar a morte da sua família. Sansa é controlada e violentada pelos Lannister, depois pelo Mindinho e finalmente por Ramsay Bolton até ser resgatada e voltar a Winterfell.

A tragédia parece despertar no telespectador uma vertigem, isto é, uma sensação de ter sido surpreendido ou um pânico momentâneo. Cenas em que estes elementos são explorados infligem na consciência lúcida uma espécie de desordem voluptuosa e destroem por um instante a estabilidade da percepção. Assim, como nos parques de diversões, em que após rodopiar abruptamente as pessoas retornam à fila para repetir a atração, a vertigem do telespectador é renovada nos próximos episódios com mais *plot twists*⁵ que exploram o trágico associado ao realismo grotesco. Caillois (2017) indica que mesmo os jogos que exploram estas sensações por procedimentos físicos (queda ou projeção no espaço, rotação rápida, o escorrega, etc.), provocam uma vertigem de ordem moral, um arrebatamento que de repente toma o indivíduo. O antropólogo afirma que “essa vertigem se casa facilmente com o gosto normalmente reprimido da desordem e da destruição. Traduz formas grosseiras e brutais da afirmação da personalidade” (IBID, p. 64). O telespectador se sente como num boxe, assistindo a uma luta livre ou a um combate de gladiadores.

⁵ *Plot twist* é um recurso narrativo pelo qual se apresenta ao telespectador uma reviravolta inesperada no enredo, mudando o rumo da história ficcional e seu desfecho.

As coisas aconteciam, só que, tipo, tinha coisas, fatores que surpreendiam você, né? Então, ia tudo acontecendo e ia te surpreendendo. Isso que eu falei é surpresa, esse negócio de... igual matar um personagem que é o princ... parece o principal, te surpreende. Você fica, tipo, abismado, você gosta disso, porque é algo diferente, né? (PAULO, p. 9, 2020).

O trágico na série parece dar aos telespectadores a sensação de estar participando de algo disruptivo, extraordinário e excepcional. Isso é central, de acordo com o entrevistado, para a manutenção da predileção pela série ao longo das suas temporadas. Apoiados no referencial teórico, entendemos que a disposição de predileção em torno da tragédia reside, mais do que em despertar o senso de proteção como indicado por Martin-Barbero (2009), na busca pela desordem específica desse pânico momentâneo.

Outras disposições

A entrevista em análise ainda nos assinala para outras disposições em torno da predileção pela série que incidem de maneira consistente na construção do sentido e valor, entretanto, o limite deste texto nos impele a apresentá-las em outra oportunidade. Algumas delas são o apreço pela complexidade do universo narrativo (MITTEL, 2012), pela espalhabilidade⁶ (JENKINS, 2009; JENKINS, FORD, GREEN, 2014), pela geoficção (*worldbuilding*) e sua perfurabilidade (MITTEL, 2009), pela complexidade das personagens (MITTEL, 2012; BAKHTIN, 2018b; LUKÁCS, 1965) e pelas suas jornadas de reconhecimento (MARTIN-BARBERO, 2009).

Considerações finais

O texto buscou explorar possíveis usos do conceito de cronotopo em pesquisas de recepção e particularmente na pesquisa de recepção da série *Game of Thrones* aqui apresentada. Para isso, inicialmente refletimos sobre a aplicabilidade do cronotopo em nível metodológico como dispositivo analítico fértil para estudar questões espaço-temporais nas diversas instâncias do processo de recepção. Concluímos que o conceito auxilia a estruturar a análise das mediações que agem na ressignificação dos enunciados recebidos nas diversas articulações espaço-temporais do processo de recepção.

Na pesquisa de recepção da série *Game of Thrones* buscamos identificar os elementos narrativos e discursivos no texto midiático incidentes na predileção da série sustentando uma televidência engajada emocionalmente, assídua e íntima. Para dar suporte teórico e metodológico a esta problemática, mobilizamos a teoria do ator disposicional e contextual de Bernard Lahire (2004,

⁶ Prefere-se aqui o termo espalhabilidade para traduzir *spreadability*, ao invés de *propagabilidade*, usado na tradução de Cultura da Conexão, por cremos que expressa melhor o conceito.

2008). Percebemos que o conceito de *contexto* tinha por objetivo identificar as conjunturas espaço-temporais no processo de construção de sentidos, portanto, uma oportunidade de operacionalizar o conceito de cronotopo da recepção em um dispositivo de análise condizente com os objetivos da pesquisa.

A técnica de coleta de dados primários foi entrevista em profundidade semiestruturada. Por seu caráter qualitativo, apresentamos neste texto os resultados da análise de uma das 14 entrevistas feitas para a tese de doutorado da autora. A entrevista teve por objetivo reconhecer a pluralidade de disposições para o engajamento com o referente televisivo no contexto diacrônico durante o tempo em que a série foi assistida. Após a utilização do dispositivo analítico no corpus constatamos a existência de um conjunto de disposições em torno da predileção pela série que operam no mesmo contexto diacrônico. Isto é, constatamos a pluralidade disposicional que Lahire propõe. No caso da pesquisa aqui realizada, as disposições são elementos narrativos e discursivos que, ressignificados, foram responsáveis pelo apreço da série e sustentaram a televidência ao longo das oito temporadas. As disposições discutidas acima foram: disposição em torno do princípio do valor estético, disposição em torno do apreço pelo realismo do gênero fantástico, disposição em torno do apreço pelo trágico do gênero fantástico.

Lahire indica que no mesmo contexto, poderia haver (ou não) relações de hierarquia, contraste, oposição ou alternância entre as disposições. Tais relações de oscilação não foram constatadas nesta pesquisa. No seu lugar, o informante relatou ser um conjunto de disposições as que juntas sustentaram o vínculo com a série. Conforme afirmado pelo entrevistado e evidenciado na análise, o engajamento com o referente televisivo é resultado do grupo de elementos narrativos e discursivos que interpretados a partir do seu horizonte de experiência são atribuídos de valor estético.

Nos termos da teoria de Lahire (2004, 2008), poderia existir variações disposicionais em torno do mesmo proponente em decorrência de mudanças de contexto sincrônico (cronotopos de recepção). Ainda que não tenhamos explorado a variação de contextos sincrônicos, estas mudanças foram evidenciadas pelo sujeito entrevistado. Entretanto, não foram enunciadas alternâncias ou mudanças de disposições de predileção por razão da mudança contextual sincrônica. Por isso, encontramos aqui possibilidades para futuros aprofundamentos. Um instrumento de coleta de dados que seja desenhado especificamente para detectar a construção de disposições nos seus respectivos contextos sincrônicos pode examinar possíveis alternâncias, flutuações e até mesmo relações de oposição dentre as disposições em torno de um mesmo produto midiático. Técnicas de coleta de dados como entrevistas seriadas, observação participante e seções de discussão em grupo podem verificar o uso performático

de disposições nos diversos cronotopos do processo de recepção, isto é, nos diversos contextos sincrônicos.

Referências

ALVIM, Mariana. Solidão no luto: pesquisa inédita mostra dificuldades dos brasileiros para lidar com a morte. **BBC News**. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45596113>. Acesso em: 30 abr. 2021. Acesso em: 30 abr. 2021

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2018b.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018a.

BERNIERI, Jamine; HIRDES, Alice. O preparo dos acadêmicos de enfermagem brasileiros para vivenciarem o processo morte-morrer. **Texto & Contexto - Enfermagem**. v.16 n.1. Florianópolis. jan./mar. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-07072007000100011>. Acesso em: 30 abr. 2021.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

COELHO, Tatiana. Brasileiro não gosta de falar sobre morte e não se prepara para o momento, revela pesquisa. **G1**. set. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/noticia/2018/09/26/brasileiro-nao-gosta-de-falar-sobre-morte-e-nao-se-prepara-para-o-momento-revela-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2021.

DANZIGER, Marlies K. e JOHNSON, W. Stacy. 1974. **Introdução ao estudo crítico da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In. DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Editora Atlas, 2005.

DURKIN, Keith F. Death, dying, and the dead in popular culture. In.: CLIFTON D. Bryant. **Handbook of Death and Dying**. vol. 2, set. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003.

FÍGARO, ROSELI; Grohmann, Rafael. A recepção serve para pensar: um "lugar" de embates. **Palavra Chave**, v. 20, p. 142-161, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.1.7>. Acesso em: 14 abr. 2022.

ISER, Wolfgang. **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.

JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

KOVÁCS, Maria Julia. Desenvolvimento da Tanatologia: estudos sobre a morte e o morrer. **Paidéia**, 18(41), p. 457-468, 2008.

KOVÁCS, Maria Julia. Educação para morte. **Psicologia Ciência e Profissão**, v. 25, p. 484-497, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-98932005000300012>

LAHIRE, Bernard. Indivíduo e misturas de gêneros: dissonâncias culturais e distinção de si. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 56, 2008

LAHIRE, Bernard. **Retratos sociológicos**: disposições e variações individuais. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Mediação e recepção**: Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. **MATRIZES**, vol. 8, n. 1, p. 65-80, 2014.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? In. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.43-94.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Revista Matrizes*. Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012 - São Paulo - Brasil. (p. 29-52). Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/337/pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.

MITTEL, Jason. Forensic Fandom And The Drillable Text [s.l.]: **Spreadable Media**, 2009.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In. LOPES, M. I. V. (Org.). **Telenovela: internacionalização e Interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; LEMOS, Lígia Maria Prezias; KARHAWI, Issaaf. Narrativa fantástica e identidade brasileira na minissérie *A cura*. **Rumores (USP)**, v. 7, p. 218-238, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/69440/72020>. Acesso em: 14 abr 2022.

PAULO KLIMATIS: depoimento [jan. 2020]. Entrevistador: Lizbeth Carolina Kanyat Ojeda de Novaes. São Paulo: Shopping Buriti, 2020. Áudio digital. **Entrevista concedida para a tese de doutorado da entrevistadora**.

PIRES, Álvaro P. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa**: Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

POUPART, Jean. A entrevista de tipo qualitativa: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In. POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa**: Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

SANDVOSS, Cornel. Reception. In. **The Handbook of Media Audiences**. Nightingale, Virginia. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. p. 230-250.

SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. **Investigações (UFPE)**, v. 18, p. 41-67, 2005.

TRINDADE, E.; BARBOSA. I.S. Os tempos da enunciação e dos enunciados publicitários e a questão do cronotopo publicitário. **Revista Comunicação Mídia e Consumo**, 4(10), p. 125-140, 2007.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Resultado parcial da tese em desenvolvimento

Fontes de financiamento: Não se aplica

Apresentação anterior: Não se aplica

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Não se aplica

Lizbeth Carolina Kanyat Ojeda de Novaes

Possui graduação em Publicidade e Propaganda e especialização em Docência Universitária pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo - UNASP (2009 e 2011). É mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM (2014), com estágio de pesquisa no Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL), em Quito - Equador. Atualmente é doutoranda em Comunicação na ECA-USP e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis). Também atua como professora dos cursos de Publicidade, Jornalismo e Rádio e Televisão no UNASP. Principais interesses de estudo: comunicação-consumo, processos de recepção e atribuição de sentidos, ficção televisiva.

E-mail: lizbethkanyat@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0757-9380>