
A sociedade do espetáculo na teia das narrativas seriadas: reflexões e sensibilizações no episódio “Guy Debord” em Merlí.¹

Marcelo Seabra Nogueira Mendonça LIMA²

José FERREIRA JÚNIOR³

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

RESUMO

O objetivo central deste artigo é apresentar a manifestação do conceito de Sociedade do espetáculo proposto por Guy Debord (1931-1994) na narrativa seriada Merlí. Não obstante, trabalha conceitos inerentes do campo de ficção seriada, composição narratológica e ficção televisiva, propondo uma intersecção de tais áreas com o conceito de sociedade do espetáculo. Analisa, então, o episódio “Guy Debord” da série Merlí, a luz de uma pesquisa bibliográfica e documental, com o foco em identificar como o conceito de sociedade do espetáculo é abordado, para no fim evidenciar a possibilidade sensibilizadora que tal episódio apresenta para os telespectadores.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção seriada; Merlí; Guy Debord; Sociedade do espetáculo.

INTRODUÇÃO: “Se não colocarmos imagens nossas nas redes sociais, não existimos?”

Ao tratarmos das áreas de comunicação, ciências humanas e sociais, existem incontáveis conceitos e olhares no que concerne a categoria entendida por “sociedade” - palavra esta que, por si só, já demonstra uma tautológica e complexa gama de sentidos. Ao tê-la como objeto de estudo, então, os nós que compõem a tessitura desse conceito, dependendo dos campos científicos que se pergunte, são múltiplos. Para os devidos fins, trabalharemos aqui, no presente artigo, com o conceito de “sociedade do espetáculo”, proposto pelo filósofo francês Guy Debord (1931-1994). Não obstante de nos apropriarmos desse conceito para a composição do artigo, iremos promover uma

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

² Especialista em Marketing com ênfase no ambiente digital (ISAN/FGV) e em Varejo e Mercado de Consumo (USP/ESALQ), Mestrando em Cultura e Sociedade (PGCult-UFMA), e-mail: marceloslima20@gmail.com

³ Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Coordenador do Mestrado Profissional em Comunicação (PPGCOM-UFMA) professor titular do Curso de Jornalismo da UFMA, e professor no programa de Pós Graduação em Cultura e sociedade, e-mail: jferr@uol.com

intersecção do mesmo com a área de ficção televisiva, pondo em foco sua manifestação na série catalã Merlí.

Sumariamente, no oitavo episódio da primeira temporada, intitulado “Guy Debord”, como propõe o nome, o filósofo se faz simbolicamente presente. Aprofundaremos, pois, no findar do artigo os acontecimentos desse capítulo da série, elaborando a análise crítica a partir da intersecção das proposições do filósofo e os eventos abordados na série. Aqui, no entanto, cabe salientar as principais intenções e objetivos que orientam esse artigo: primeiro, defendemos a ideia de que ao consumir ficção seriada, é natural a possibilidade de ser feita uma leitura crítica do conteúdo apresentado, ou seja, emitir um olhar ativo e reflexivo do que se vê, agregando para si, sensibilizações, reflexões e autocríticas.

Depois de traçar os cenários que fazem parte dos entornos da obra, como questões técnicas da composição de narrativas seriadas e uma apresentação da série enquanto produto audiovisual, nos aprofundaremos no conteúdo abordado no episódio em específico, a luz de teóricos diversos que debatem sobre a questão da espetacularização dialogando com passagens da série. Por fim, após esse diálogo entre o lúdico da série e as proposições teóricas acerca do conceito de “sociedade do espetáculo”, buscaremos evidenciar a potencialidade em utilizar a série como um vetor para a sensibilização da atual configuração social pós-moderna.

QUESTÕES TÉCNICAS DO ENTORNO DA OBRA: uma análise da composição narratológica e os formatos televisivos

Balogh (2002) crê que a atual composição e organização de programas televisivos é oriunda de outros campos das artes – tais como radionovela, literatura, folhetins, etc., que passam por remodelações até culminar no processo de serialização, compreendida por Machado (2001, p. 83) como a “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”, ou seja, a segmentação/fragmentação/compartimentalização de uma história em segmentos menores (comumente chamados de “episódios”) que são tecidos entre si formando uma quadro maior, as séries.

Essa serialização ocorre, além de motivos econômicos, para tornar mais prazeroso e facilitado o processo de consumo, uma vez que não se sabe toda a história de uma vez

só, é possível cativar o consumidor e instigar no mesmo uma curiosidade em saber o que está por vir, assim como ter tempo hábil para deglutir toda a informação que lhe é exposta.

Se os intervalos que fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e os vários capítulos diários fossem colocados em continuidade numa mesma sequência, o interesse do programa provavelmente cairia de imediato, uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas. Ninguém suportaria uma minissérie ou telenovela que fosse apresentada de uma só vez (mesmo que de forma compacta), sem interrupções e sem os nós de tensão que viabilizam o corte. (MACHADO, 2001, p.88)

As séries, para Balogh (2002), podem ser interpretadas como o ápice da qualidade televisiva, uma vez que seu formato fechado e (muitas vezes) longa duração de exposição permite o desenvolvimento com maior riqueza de detalhes e complexidade na história, tornado possível um melhor acabamento, veiculação e refinamento das mesmas, são então “produtos diferenciados no contexto televisual brasileiro, tanto em termos de tratamento temático, estético e discursivo, quanto em termos de orçamentos de produção” (MUNGIOLI, 2010, p.60).

Problematiza-se, sob a ótica de teóricos como Pallotini (2012) e Balogh (2002) um debate entre o que é um seriado e uma série. Apesar de possuírem, a nível de composição narratológica, semelhanças, a forma em que são distribuídas é que dá palco para esse debate. Crê-se, num extremo, que as séries são histórias maiores seccionadas em episódios menores nas quais cada episódio não possui fechamento em si, sempre dando abertura (e “chamando”) o próximo episódio; ao passo que seriados são, também, uma história maior, porém cada episódio possui início, meio e fim, de forma que possam ser consumidos da forma isolada, como ocorre em programas como “A Grande Família”, “Toma Lá Dá Cá”, dentre outros.

A tradição da ficção televisual americana possui duas formas básicas de serialização: a *serial* e a *serie*. *Serial* (que, no Brasil, corresponderia à série) é o modo em que a narrativa acontece ao longo de episódios, com arcos dramáticos que atravessam diversos capítulos até uma conclusão. É a forma que predomina, por exemplo, nas telenovelas brasileiras. No caso do *serial* tipicamente americano, geralmente, os limites do arco dramático ocorrem dentro de uma temporada anual. Já a *serie* (que corresponderia ao nosso seriado) é a forma em que os arcos dramáticos têm o limite do episódio – o desequilíbrio dramático ocorre no início do episódio e é resolvido no mesmo episódio. (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, p.28)

Outra possível categorização é no que tange as temáticas e questões que abordam e as formas que são produzidas. Teóricos como Knox (2008) e Mitell (2012; 2015) compreendem que tais narrativas seriadas pós-modernas muitas vezes adotam altos

padrões de qualidade, *storytelling*, direção de arte e elevados níveis de produção. E, no que diz respeito aos conteúdos e temáticas que envolvem, Martin (2014, p. 22) ao analisar todo o cenário televisivo atual, pontua que:

[...] essa nova geração de programas trazia histórias muito mais ambíguas e complicadas do que qualquer outra coisa que a televisão, sempre tentando agradar ao público mais amplo e ao maior número de anunciantes possível, já tinha colocado no ar. Esses programas apresentavam narrativas cruéis: sem demonstrar a menor consideração pelos personagens prediletos do público, não ofereciam muita catarse nem aquelas resoluções fáceis, tradicionalmente oferecidas.

Tornam-se possíveis histórias nefastas e obscuras, pois “em parte, o público mostrava-se disponível porque esses programas traziam homens enfrentando batalhas cotidianas que os espectadores reconheciam.” (MARTIN, 2014, p. 21), ao passo que situações e problemas que refletem os anseios e dificuldades cotidianas passam a compor o quadro das séries, “as massas” cada vez mais passam a ser o foco do atual cenário televisivo, promovendo uma quebra na antes rígida e dialética ponte de “alta” x “baixa” cultura, como aponta Machado (2009, p. 207)

Já houve um tempo em que se podia distinguir com total clareza entre uma cultura elevada, densa, secular e sublimada e, de outro lado, uma subcultura dita ‘de massa’, banalizada, efêmera e rebaixada ao nível da compreensão e da sensibilidade do mais rude dos mortais. [...] O universo da cultura se mostra agora muito mais complexo muito mais turbulento do que o foi em qualquer outra época.

A televisão atual torna-se um berço frutífero para diversos formatos dos quais se destacam dois em específico aqui: a inserção nas práticas de ensino e a possibilidade de servirem como objetos de estudos para as mais variadas áreas. Na intersecção desses dois pontos, têm-se a série Merlí. Antes de adentrar nos pormenores desse artigo, é necessário apresentar um pouco sobre seu enredo e o contexto de sua produção. Sendo uma série Espanhola e veiculada na Catalunha pelo canal local TV3, tem como argumento a história de um irreverente e desafiador professor de filosofia, Merlí Bergeron (interpretado por Francesc Orella) e suas desventuras dentro e fora do Instituto Àngel Guimera. A composição de cada episódio é calcada em questões filosóficas, sejam por pensamentos de filósofos propriamente ditos, ou por escolas e correntes pertencentes ao campo da filosofia.

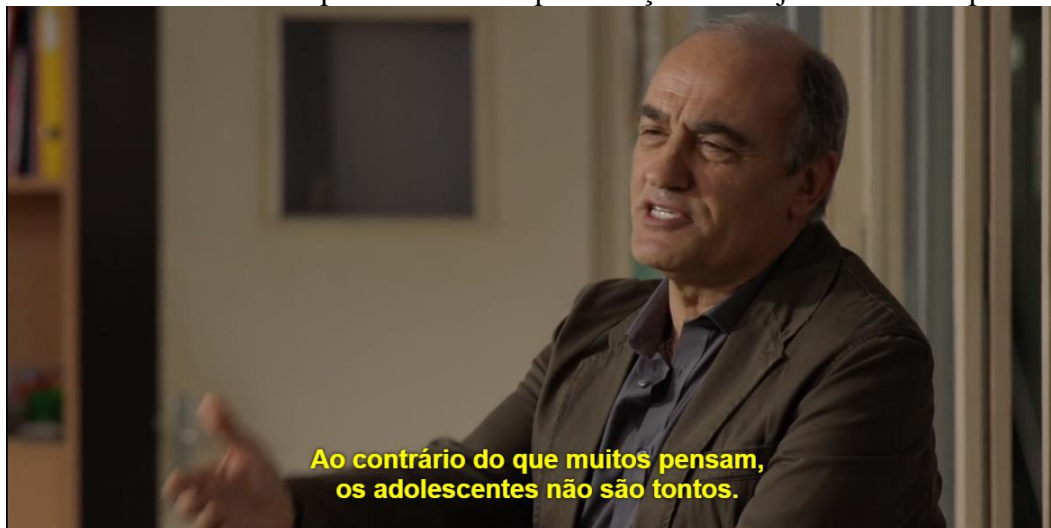
Adota-se a série Merlí como um vetor para sensibilizações diversas pois, como será melhor explicitado nos tópicos seguintes, por diversas vezes a narrativa promove

reflexões e induz os personagens – e, potencialmente, os espectadores – a refletir sobre diversas questões que provavelmente não se dá a devida atenção. Unindo um pouco de embasamento teórico, uma vez que na composição da própria série ocorrem aulas de filosofia, com o desenvolvimento propriamente dito da história e dos personagens em si, Merlí introduz de forma facilitada alguns ensinamentos, questionamentos e reflexões da filosofia. Torna-se, então, importante emitir um olhar analítico perante essa narrativa.

Estudar a ficção é mais do que pesquisar os produtos que, inspirados por ela, se consagraram como suas formas de expressão. Trata-se de perscrutar as relações que, através das narrativas ficcionais, sob diferentes veículos e linguagens, se estabelecem entre os agentes envolvidos e entre eles e a realidade que os circunda e contextualiza. (COSTA, 2002, p. 31)

Apesar de se tratar de um produto ficcional, é impraticável dissociar a série do contexto da vida real que a situa, como se a ela fosse apenas um anexo. É possível refletir sobre a própria vida em si, dando margem para que seus consumidores tenham reflexões acerca dos questionamentos suscitadas pela série, de forma a aplicá-los em seu próprio cotidiano.

FIGURA 1 – Cena da primeira aula e apresentação dos objetivos da disciplina.



FONTE: Printscreen coletado no Netflix referente ao episódio 1 da 1ª temporada de Merlí, no tempo 18:10.

Nesse primeiro momento, é possível evidenciar a natureza crítica e o potencial de sensibilização para situações da vida cotidiana. Promovendo um olhar analítico dessa cena, vê-se a forma como o Merlí se apresenta e constrói o argumento da série: primeiro, a tessitura de seu discurso dar-se-á por uma ferrenha crítica como o atual sistema de

ensino “amortiza” questões que deveriam ser mais levadas a sério (quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?), e sob essa proposição, tece um dos seus primeiros (de muitos) discursos críticos.

Merlí: Parece que o sistema educativo esqueceu as perguntas: quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? Hoje, só importa que empresa abriremos, quanto dinheiro ganharemos. [...] ao contrário do que muitos pensam, os adolescentes não são tontos. Acontece que estão dormindo. Não levantam a bunda da cadeira, exceto se lhes tirarem o celular. Eu os quero ver acordados, com as antenas ativadas, atentos ao que acontece ao seu redor. Preparados para assumir as contradições e as dúvidas que a vida apresenta. E para afrontar as adversidades. E, sobretudo, como nem sempre se ganha nessa vida, aprender com as derrotas. (Episódio 1, Temporada 1, timecode: 00:16:55 – 00:18:30)

Prossegue, então, levantando outras problematizações, como: a forma como a sociedade prioriza ganhos capitalistas, materialistas e financeiros, em detrimento a iniciativas como autoconhecimento, autorreflexão e a prática de questionar o que nos é imposto – que acabam sendo desprovidos do real valor que necessitam. Não obstante, critica os reflexos do mar de comunicação que atualmente nos situamos, e a forma como isso acomoda e “faz dormir” diante o mundo que nos situamos.

E assim se constrói o argumento da série, uma vez que em todos os momentos, de forma alegórica, trabalha-se um conceito, escola ou pensamento filosófico, que dita a temática dos episódios e compõe a trama da narrativa. Logo, os espectadores da série são expostos por tais práticas e formas de pensar, e no próprio desenvolvimento do episódio, alegoricamente ao tema do capítulo ocorrem, induzindo tanto os personagens – e, potencialmente, os espectadores – a refletirem sobre certas problemáticas.

A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO NA TEIA DA FICÇÃO SERIADA: uma análise do episódio “Guy Debord” à luz de teóricos diversos.

Basta um clique, para nos aproximarmos de pessoas amadas. Basta um clique, para termos acesso à uma descontrolável gama de conteúdo, imagens e vídeos. Basta um clique, para reduzirmos distâncias e virtualmente estarmos presente onde fisicamente não é possível. E, por fim, basta um clique para acabar com a felicidade e saúde mental de alguém. No frenesi das redes sociais, onde tudo é instantâneo e efêmero, algumas tendências destrutivas passam a ser incorporadas no fazer social, como por exemplo a prática da exposição de conteúdo íntimo, muitas vezes sem o consentimento dos(as)

envolvido(as), que pode acarretar diversos problemas para as vítimas, desde inseguranças e depressões, até problemas maiores, como o suicídio.⁴

Ao iniciarmos o oitavo episódio, intitulado “Guy Debord”, somos apresentados a uma situação extrema advinda do uso exacerbado e a necessidade de exposição na internet: uma aluna do instituto fictício Àngel Guimerà, Mònica de Villamore, (interpretada por Júlia Creus) teve um vídeo de natureza erótica compartilhado na internet, como uma forma de vingança de um ex namorado que não lidou bem como um término. Como é natural apontar, tudo que cai no mar da comunicação, facilmente tem o potencial de viralizar e alcançar rapidamente diversas pessoas. Como não pudera ser diferente para a personagem Mònica, assim ocorrerá, tornando o que antes deveria ser um vídeo único e exclusivo ao seu antigo parceiro, em uma pauta pública no microcosmo no instituto Àngel Guimerà e de fácil acesso e divulgação de seus alunos.

Diante disso, o argumento desse episódio se constrói a partir dessa situação, que atua como um gancho para a introdução do pensamento filosófico de Guy Debord. Em uma primeira instância, a problemática da sociedade do espetáculo é trabalhada como uma provocação para os alunos questionarem sua própria realidade e como se dá sua relação com os aparelhos e mídias sociais. Depois, de forma alegórica, o desenvolvimento da narrativa nos demonstra os reflexos da necessidade de espetacularização em nosso cotidiano.

Merlí: Muito bem. Como o assunto é vídeo, vou falar de um filósofo que vocês não aprenderão na faculdade de filosofia que todos vão seguir, não é? Ele se chama Guy Debord. Segundo ele, nosso modelo de sociedade que converteu nossas vidas em um espetáculo. Para esse pensador, que não conhecia redes sociais, vivemos numa tela global, em que todos querem aparecer a qualquer preço. Ou seja, só quem se mostra é que existe. Só conta o que projetamos de nós mesmos numa imagem. O que acham? Se não colocarmos imagens nossas nas redes, não existimos? (Episódio 8, Temporada 1, timecode: 00:10:01 – 00:10:54)

Como costumeiro na série, os momentos iniciais se configuram na sala de aula, onde se é debatido e apresentado aos alunos o filósofo em questão, ditando o tom do episódio. Tendo como fundo a exposição da intimidade da Mónica nas redes sociais e o oitavo episódio, além de desenvolver as demais ações do enredo, põe em foco a questão

⁴ Disponível em < <https://oglobo.globo.com/brasil/jovem-comete-suicidio-depois-de-ter-fotos-intimas-vazadas-na-internet-10831415> > Acesso em 18 mar. 2019.

da “sociedade do espetáculo”. Para nos aprofundarmos no conceito, devemos, pois, escrutinar a prática do “espetáculo” enquanto fazer social:

Evidentemente, o espetáculo é uma elaboração socialmente relevante desde a Antiguidade, em qualquer que seja o complexo civilizatório. Os gregos valorizavam seus jogos olímpicos, seus festivais de poesia trágica e seus embates retóricos na praça pública. Os romanos, suas ofertas de pão e circo, seus desfiles e monumentos imperiais. O mesmo se dá na Idade Média com as encenações da Igreja, assim como na aurora da modernidade, com os espetáculos como parte das estratégias monárquicas de poder. Maquiavel tinha plena consciência da importância política do espetáculo. (SODRÉ, 2006, p. 80)

Amparados pela lógica de Sodré (2006)   possível, então, compreender que a ideia de espetáculo, enquanto pensada em uma prática social, datando de períodos longínquos até antes mesmo do advento da internet. De fato, ao pensar na ideia de espetaculariza o, Debord (1997, p. 14) “o espetáculo não   um conjunto de imagens, mas uma rela o social entre pessoas, mediada por imagens”, promovendo uma dialética entre o que   vivenciado versus a realidade efetiva dos fatos. (MACHADO, 2006)

De l  para c  muita coisa mudou,   certo. As fotos já não servem tanto para a documenta o, para armazenar lembranças, nem são feitas para guardar. Servem como exclama es de vitalidade, extensões de certas vivências que se transmite, compartilham e desaparecem, mental ou fisicamente [...]. Transmitir e compartilhar fotos funciona então como um novo sistema de comunica o social, como um novo ritual de comportamento (FONTCUBERTA, 2012, pp. 32-33).

Nesse sentido, Debord (1997, p. 14) salienta que a imagem de si para com a sociedade torna-se “materialmente traduzida”, em uma rela o dúbia com a necessidade de se expor, orientada por uma incansável busca de autoafirma o, adicionando   esfera do viver uma maior complexidade: o efetivamente vivido, o que foi projetado e uma notória efemeridade e esvaziamento de valor nas experiências.

Os pseudo-acontecimentos que se sucedem na dramatiza o espetacular não foram vividos por aqueles que os assistem; além disso, perdem-se na infla o de sua substitui o precipitada, a cada pulsão do mecanismo espetacular. Por outro lado, o que foi realmente vivido [...] fica sem linguagem, sem conceito, sem acesso crítico a seu próprio passado, não registrado em lugar algum. Ele não se comunica (DEBORD, 1997, p. 107).

A questão central, ao inserir a espetaculariza o no atual paradigma, paira justamente no amplo acesso e uso de aparelhos, tornando perfeitamente praticável aos indivíduos da sociedade do espetáculo construir materialmente a realidade e imagem

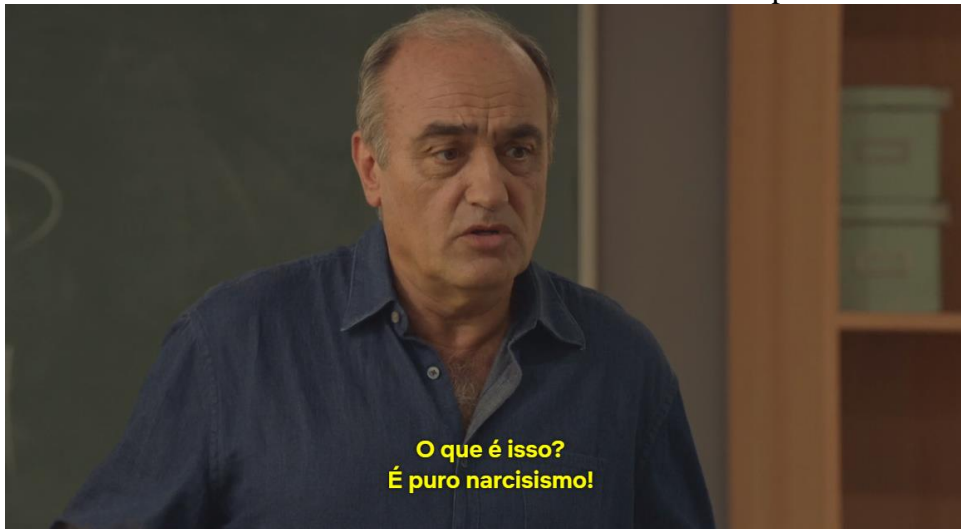
de si que projetam para a sociedade. Crê-se, pois, que as pessoas têm diante de si uma vasta gama de espelhos em formatos de telas de computadores, celulares e tablets, como bem aponta Sibilía (2013, p. 130):

A profusão de telas multiplica ao infinito as possibilidades de exhibir-se ante os olhares alheios para, desse modo, tornar-se um eu visível. Nesta cultura das aparências do espetáculo e da visibilidade, já não parece haver motivos para mergulhar em busca dos sentidos abismais perdidos dentro de si mesmo. Pelo contrário, tendências exibicionistas e performáticas alimentam a perseguição de um efeito: o reconhecimento dos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de ser visto. Cada vez mais, há que aparecer para ser.

Tal construção material da imagem de si para com a sociedade passar a adotar a mesma lógica do modelo capitalista, como se a ideia do “eu” fosse um projeto, e “Essa imagem é ao mesmo tempo hedonista e idealista; ela se constrói (...) com os produtos industriais de consumo e de uso, cujo conjunto fornece o bem-estar e o standing e, por outro lado, com a representação das aspirações privadas — o êxito pessoal e a felicidade” (MORIN, 1997, p. 104). Nesse ponto, Sondré (2006, p. 81) aponta “(...) o espetáculo como uma verdadeira relação social, constituída pela objetivação da vida interior dos indivíduos (desejo, imaginação, afeto), graças a imagens orquestradas por organizações industriais, dentre as quais se impõe contemporaneamente a mídia.

Entrando no âmbito da televisão, é importante salientar que ela se trata de um “lugar de visibilidade de mitos compartilhados [...] dos mitos que nos dão medo ou que nos tiram o medo, dos mitos que nos unem, dos mitos que nos protegem, dos mitos que nos salvam, dos mitos que dão sentido à pobre vida da maioria de nós...” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 78). Ou seja, apesar da possível atribuição da categoria de mitos como algo ligado a folclore, antiguidades e credence popular, os mitos retratados na televisão podem também se referir a práticas atuais, ou até mesmo somente dar uma nova roupagem a velhas histórias. Se formos refletir, o quão Narciso não se é diante uma *selfie*?

FIGURA 2 – Uma crítica ferrenha a sociedade do espetáculo



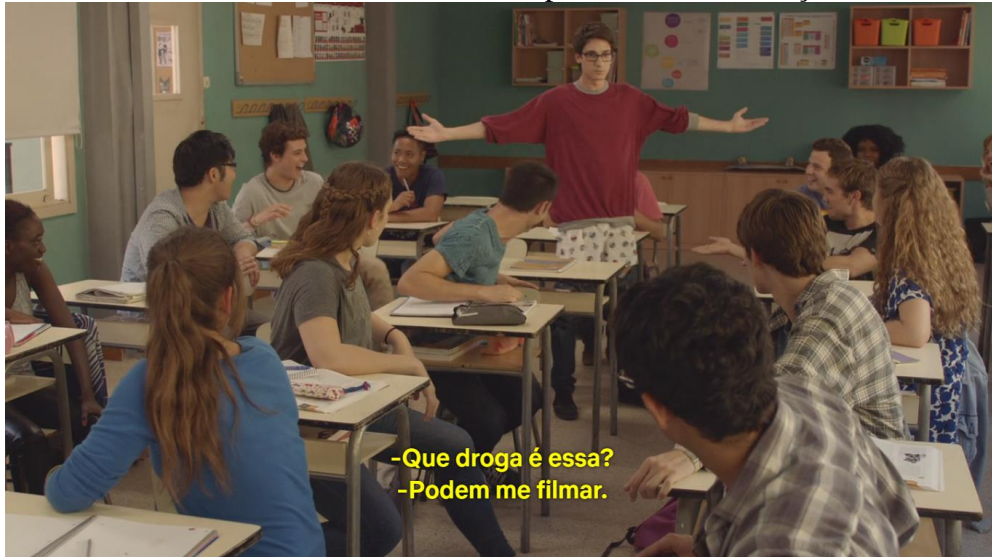
FONTE: Printscreen coletado no Netflix referente ao episódio 8 da 1ª temporada de Merlí, no tempo 10:56.

Merlí: O que acham? Se não colocarmos imagens nossas nas redes, não existimos? (...) Não me agrada, não vou dividir minha vida com tanta gente. O que é isso? É puro narcisismo. Todos divulgamos fotos: “Vejam minhas férias”, “Vejam meu filho lindo”. E eu com isso? Vocês não têm mais nada a fazer além de fotografar sua vida e mostra-la a todos? De que adianta todos estarem informados de tudo que fazemos? Que diabo é isso? E a nossa privacidade? Porque temos de revelar nossas intimidades, como macacos de circo se masturbando em público? (...) Sim! Sem falar de quem filma um show, em vez de assisti-lo. Parem de olhar a vida através de uma câmera e aproveitem com os olhos e todos os sentidos. Que diabo, que falta faz o telefone fixo! (Episódio 8, Temporada 1, timecode: 00:10:58 – 00:11:56)

De fato, nessa crescente tendência, o indivíduo acaba por “passiva e muitas vezes voluntariamente, colaboramos para nossa própria vigilância e para a coleta de nossos próprios dados, numa espiral que refina, inevitavelmente, os procedimentos que intervêm sobre o comportamento individual e coletivo.” (CRARY, 2015, p. 48). Criando um sistema marcado por uma notória autopoiese: alimenta a si mesmo, e a si mesmo reproduz e perpetua. Torna-se, em certo nível, incorporável a prática do espetáculo, talvez em níveis tão subliminares que sequer pensamos a respeito.

E eis que nesse momento, torna-se pertinente o episódio “Guy Debord”, ao pôr diante de nós um espelho e nos fazer refletir sobre algumas práticas sociais praticamente incorporadas em nossa rotina. Ocorre, então, uma provável conscientização de forma alegórica, uma vez que a série não se articula literalmente como uma aula, mas a potencial sensibilização se dá pelo desenvolver dos eventos e as relações das personagens.

FIGURA 3 – Momento de empatia e conscientização.



FONTE: Printscreens coletados no Netflix referentes ao episódio 8 da 1ª temporada de Merlí, no tempo 44:06.

Os momentos finais do episódio, sempre buscando promover uma conscientização ou até mesmo uma provocação, desembocam para um cenário onde todos os alunos se sensibilizam pela Mònica e tiram algumas peças de sua roupa e se deixam gravar, buscando tranquilizar a estudante e tirar todo o peso da quebra de privacidade que ela sofreu. Nesse momento, em um mix de criticismo, comédia e empatia, o episódio culmina para uma reflexão final, onde todos de fato incorporam que essa é a atual realidade, e ao deliberadamente se deixarem filmar e expor seus corpos, demonstram resistência, em paralelo a consciência do cenário que vivem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É pertinente findar esse trabalho pondo em foco a versatilidade da série: declaradamente, é um produto permeado pela lógica da dita indústria cultural, mas não se limita a isso apenas. Há, nesse ponto, a margem para que, seja em um contexto mais formal de ensino, ou apenas por parte de um olhar crítico e reflexivo do consumidor, que a série tenha uma potencialidade pedagógica, uma vez que promove aos consumidores reflexões diversas, bastando apenas um esforço – seja formal, ou não – por parte de quem a vê.

No episódio “Guy Debord” em específico, o foco é dado na relação das redes sociais e mídias com os usuários, dando luz aos reflexos dessa prática e seus impactos nos fazeres sociais: alegoricamente vai desde o pequeno, com situações alegóricas das personagens usando o celular em excesso, até o extremo de uma aluna, a Mônica, ter sua intimidade exposta e viralizada na escola, já que o que dita o ritmo das relações, é o compartilhamento, o comentar, as curtidas e a massificação das coisas, quebrando em muitos momentos a intimidade dos indivíduos e dissolvendo a esfera do “eu pessoal”, em um híbrido do universo pessoal somado ao público.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Ficção, comunicação e mídias.** São Paulo: SENAC, 2002.

CRARY, J. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia.** São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

KNOX, Simone. **Muito boa qualidade, de fato: Shooting the Past e o caso das séries dramáticas de qualidade da televisão britânica na era da televisão de qualidade americana.** In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor. **Discursos e práticas de qualidade na televisão.** Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

MACHADO DA SILVA, J. **Imagens da irrealidade espetacular.** In: ARAUJO, D. C. (Org.). **Imagem (ir) realidade: comunicação e cibermídia.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

MITTELL, J. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea.** *MATRIZES*, v. 5, n. 2, 29-52, 2012.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma, PELEGRINI, Christian. **Narrativas complexas na ficção televisiva**. Revista Contracampo, vol. 26, n. 1, 2013. p. 21-37.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Ecos da memória da nação na Minissérie Queridos Amigos**. Revista Comunicare, v. 10, n. 2, 2010.

MARTÍN-BARBERO, J. **Secularización, desencanto y reencantamiento massmediático**. Diálogos de la comunicación, n. 41, 1995. p. 71-81.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

SIBILIA, P. **La intimidad como espectáculo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.