



**(RE)PRODUZINDO A CEGUEIRA
UMA ANÁLISE DOS PERSONAGENS CEGOS NAS SÉRIES
DE TELEVISÃO *IN THE DARK* E *SEE***

**THE BLINDNESS (RE)PRODUCTION
AN ANALYSIS OF BLIND CHARACTERS IN THE TV
SERIES *IN THE DARK* AND *SEE***

Luiz Paulo da Silva Braga*

Universidade Federal Fluminense – UFF

 <https://orcid.org/0000-0002-4962-7205>

luizbragarj@gmail.com

RESUMO: o artigo caracteriza as representações de pessoas cegas, e da cegueira, nos episódios de estreia das séries *In The Dark* e *See*. A análise demonstrou que ambos os programas produzem e reproduzem noções complexas da deficiência visual, a partir da negociação de elementos estereotipados e não estereotipados – em disputa nos modelos interpretativos da deficiência circulantes. A mediação é proporcionada, do ponto de vista estético e narrativo, pela imaginação melodramática, o elemento conformador da ficção televisiva ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Deficiência visual; ficção seriada; melodrama; personagem cego.

ABSTRACT: this paper explores how blind people and blindness are represented in the debut episodes of television series *In The Dark* and *See*. The analysis reveals that both shows express complex notions of visual impairment by balancing stereotypical and non-stereotypical elements, which are also contested within prevailing interpretative models of disability. The aesthetic and narrative mediation elements are provided by the melodramatic imagination, which is a key element in shaping Western television fiction.

KEYWORDS: Visual impairment; serial fiction; melodrama; blind character.

* Doutor em História, política e bens culturais pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Técnico em assuntos educacionais da Universidade Federal Fluminense (UFF).

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é caracterizar as representações de pessoas cegas, e da noção de cegueira, presentes nas séries de televisão estadunidenses *In The Dark* (2019 - 2022) e *See* (2019 - 2022). Para tanto, propõe-se uma análise comparativa do primeiro episódio das duas produções: *Pilot* (2019) e *Godflame* (2019), respectivamente. Busca-se dessa forma tecer reflexões a respeito das formas como os dois programas dialogam com certas concepções e abordagens circulantes da deficiência visual¹, a partir de uma interlocução analítica entre as séries e determinados modelos interpretativos - da deficiência visual e da ficção seriada.

Por estarem ligados a aspectos cotidianos da vida social, os discursos e as representações da televisão contribuem com a organização e a decodificação (HALL, 2003) de situações e acontecimentos sociopolíticos e culturais (FRANÇA, 2009). Como resultado, os telespectadores constroem noções de realidade com base nessa mediação, tornando os programas de televisão fontes de entretenimento, mas também de informação e de experiência (SENA, 2013). Será privilegiada aqui, portanto, a dimensão social televisiva² (JOST, 2004), expressa nas relações de produção e consumo dos programas, nas quais os telespectadores atuam ativamente, e que, além disso, contam com a participação da crítica cultural³.

A ficção seriada ocupa um lugar relevante na produção televisiva ocidental desde a década de 1950 (ESQUENAZI, 2011), com destaque para as produções anglófonas,

¹ Entende-se aqui como deficiência visual a limitação ou a perda das funções do olho e do sistema visual. Essas pessoas se dividem em dois grupos: as cegas e as com baixa visão. Cegueira não significa necessariamente total incapacidade de enxergar, mas sim níveis de insuficiência que incapacitam a realização de tarefas cotidianas. Nesse sentido, há pessoas cegas sensíveis à percepção de luz, de formas e de movimentos, por exemplo. Por outro lado, as pessoas com baixa visão são aquelas que possuem diferentes graus de resíduo visual, sendo capazes de utilizá-lo para planejar e realizar as referidas tarefas (HADDAD; SAMPAIO, 2010), geralmente com a ajuda de recursos, ópticos (como lentes corretivas) e não-ópticos (como textos ampliados); o segundo grupo engloba níveis diversificados de acuidade visual e comprometimentos oftalmológicos - como nitidez, contraste e campo visual. Em oposição às pessoas com deficiência visual, as pessoas que enxergam são chamadas na literatura de “videntes”.

² Segundo Jost (2004), a televisão é capaz de criar um senso de comunidade e identidade, ao fornecer aos telespectadores uma linguagem comum e um conjunto compartilhado de referências culturais. O autor argumenta que a televisão contribui para moldar a opinião pública, influenciando as percepções e atitudes dos telespectadores em relação a questões sociais e políticas; ela destaca determinados tópicos e ignora outros, enquanto molda a maneira como as questões selecionadas são apresentadas e discutidas.

³ Discussões sobre determinada produção presentes em peças secundárias, elaboradas geralmente pela própria emissora de televisão, como vinhetas e chamadas publicitárias, mas principalmente em materiais e discussões engendrados por fãs e pela crítica especializada (MITTELL, 2015). Em última instância, a crítica cultural manifesta-se ainda em ações estatais relacionadas a esses programas e na produção acadêmica a respeito deles.

notadamente as do Reino Unido e dos Estados Unidos. Esse último, nos anos de 1970, teria consolidado um processo imperialista de exportação de suas produções (ANG, 2010). Além de serem consumidas e exercerem a influência cultural, as séries produzidas nos Estados Unidos passaram a ter seu formato adaptado às diferentes realidades importadoras. Como resultado, teria sido estabelecido um imaginário ficcional transcultural global, com nuances regionais diversificadas, mas sustentado pela mesma base, de origem estadunidense.

As narrativas das séries seriam tradicionalmente baseadas em convenções que dialogam com a realidade de duas formas. Na primeira, as histórias sobre problemas inerentes às subjetividades emocionais e psicossociais humanas – o chamado *realismo emocional* (ANG, 2010). Na segunda, o debate de questões sociais relevantes e emergentes, como é o caso do lugar social e dos direitos das pessoas com deficiência visual⁴. A ficção seriada contribuiria, desse modo, com a construção de sentidos relativa aos objetos por ela representados. Questiona-se, nessa perspectiva, até que ponto as formas de representação da cegueira em *In The Dark* e *See* legitimam ou problematizam certos estereótipos e estigmas socioculturais.

In The Dark é uma série policial contemporânea, que estreou em abril de 2019. A produção conta a história da jovem cega Murphy Mason (Perry Mattfeld). Sarcástica, egoísta e pouco ortodoxa, a anti-heroína leva uma vida de excessos e irresponsabilidades, até que um de seus amigos é assassinado. Ela então se envolve na investigação do crime e desvendá-lo se torna o novo propósito de vida da personagem. Transmitida nos Estados Unidos pelo canal *CW Television Network*⁵, a exibição da série na televisão no Brasil ainda é inédita, mas a produção integra o acervo da plataforma de *streaming* Globoplay. Composta por quatro temporadas de 13 episódios, *In The Dark* foi encerrada em setembro de 2022.

Por outro lado, *See* é uma drama pós-apocalíptico de ficção científica, produzido para o *streaming*, que estreou em novembro de 2019, disponível na

⁴ Conforme dados da Organização Mundial da Saúde (OMS), existem hoje no mundo aproximadamente 36 milhões de pessoas com deficiência visual, e, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mais de 1,5 milhão no Brasil (OTTAIANO *et al*, 2019).

⁵ *Pilot* foi assistido por 894 mil telespectadores, um desempenho modesto, conforme divulgado pela plataforma de mídia TheWrap (disponível em: <https://www.thewrap.com/in-the-dark-fam-finale-the-cw-cbs-ratings/>, acesso em 22 fev. 2024). O agregador de críticas Rotten Tomatoes define a série ressaltando que “Perry Mattfeld convence como uma detetive amadora, embora a reciclagem de tropos de séries de mistério e o tratamento questionável de deficiências físicas possam deixar alguns espectadores com uma impressão ruim.” (tradução nossa, disponível em: https://www.rottentomatoes.com/tv/in_the_dark_2019/s01, acesso em 22 fev. 2024).

plataforma Apple TV+. Com três temporadas de 8 episódios, foi concluída em outubro de 2022. Ao contrário de *In the dark*, *See* é ambientada em um futuro distópico em que, após uma epidemia viral, os seres humanos perderam a capacidade de enxergar. A sociedade foi então reconstruída e reorganizada, a partir de novos, e rudimentares, modos de sobrevivência e interação. Com o passar dos anos, a visão tornou-se uma espécie de mito, e falar a respeito dela, ou defender sua existência, uma heresia. Séculos depois da catástrofe, o arranjo é desestabilizado pelo nascimento de gêmeos capazes de enxergar, que passam, por isso, a serem perseguidos pelo poder político estabelecido.

Além de apresentar a premissa básica dos enredos e o perfil dos personagens, o episódio de estreia das duas séries também estabelece o papel da cegueira nas histórias como elemento narrativo⁶. Não enxergar serve de característica conformadora determinante do universo interno dos personagens e de seus relacionamentos; de obstáculo narrativo para o alcance de certos objetivos; e, no caso de *See*, de base ordenadora da realidade ficcional proposta. É possível estabelecer interfaces entre todas essas construções e os modelos interpretativos circulantes da deficiência - e especificamente da deficiência visual.

Desde a Antiguidade, tem havido no ocidente regimes de sociabilidade envolvendo pessoas com deficiência ligados à eliminação sumária, à exclusão social e ao assistencialismo (FRANÇA, 2014). Esse lugar seria sustentado por simbolismos que atribuem valor de incapacidade, de tragédia e de castigo à experiência da deficiência. No caso da deficiência visual, a literatura indica haver ainda papéis imputados a ela que remetem a capacidades místicas e premonitórias (ZENI, 2005), relacionados a leituras mítico-religiosas. Na modernidade ocidental, a partir do século XVIII, a deficiência também passa a ser concebida a partir do *modelo médico*, que a considera um atributo etiológico do indivíduo, causado por doença ou trauma, devendo, por isso, ser curado ou corrigido.

Em meados do século XX, o *modelo social* da deficiência passou a contestar esta tese hegemônica. Sustentada no materialismo histórico-dialético, a interpretação postula que a pessoa se torna deficiente não por suas características, mas pelas relações socioeconômicas de exploração e opressão estabelecidas. O arranjo resulta em práticas e ambientes excludentes para determinados corpos considerados inaptos. Propondo uma

⁶ A escolha do primeiro episódio das séries como objeto de análise sustenta-se na premissa de que o primeiro episódio de uma série de televisão tem como objetivo estabelecer a premissa da série, apresentar os personagens principais e definir o tom e o estilo da narrativa. Ele é importante para atrair espectadores, uma vez que muitos deles decidem se acompanharão uma série com base no episódio inicial.

mediação entre as duas leituras, atualmente a chave interpretativa da deficiência considerada mais progressista é pautada no *modelo biopsicossocial* (PASCHOAL, 2017).

Sem deixar de considerar as especificidades dos corpos, a referida perspectiva desloca a experiência exclusivamente do sujeito ao levar em consideração a sua interação com aspectos do meio social. É esta relação que cria barreiras atitudinais, culturais e físicas que não permitem às pessoas com deficiência o desenvolvimento pleno de suas capacidades (DINIZ, 2007). Contudo, embora tenham se transformado ao longo do tempo em resposta às mudanças sociais, culturais e políticas que afetam a maneira como a deficiência é percebida e tratada na sociedade, esses modelos interpretativos não evoluíram de maneira linear. Eles estão em constante disputa e negociação – inclusive os de aspectos mais problemáticos –, impactando diversos campos da vida social das pessoas com deficiência.

Especificamente em relação à deficiência visual, cumpre destacar a presença no ocidente de um *paradigma visuocêntrico* (SOUSA, 2004), responsável por um regime de sociabilidade baseado na visualidade. Nesse arranjo, as experiências sensoriais visuais seriam privilegiadas em detrimento das que envolvem os outros sentidos. Portanto, a visão ocuparia um lugar de sentido hegemônico e primordial, naturalizado por construções que atribuem ao cego a noção comparativa de desvantagem em relação ao vidente (AMIRALIAN, 1997). A vinculação da deficiência visual ao sofrimento e à tragédia (MARTINS, 2006) é um mecanismo fundamental de manutenção da supremacia visual como *status quo* sensorial que organiza as relações sociais, reforçando a noção de que a cegueira é um estado de limitação.

Dessa forma, a mídia seria hoje um dos veículos reprodutivos de certos estereótipos sociais circulantes, contribuindo para legitimá-los e para perpetuar sua manutenção (BARNES, 1992; HARRIS, 2002; FARIA; CASOTTI, 2014). As indústrias cinematográfica e televisiva têm se esforçado e avançando no que diz respeito a representações de pessoas com deficiência menos estereotipadas⁷, mas, quando o fazem “a mensagem positiva é prejudicada por outros estereótipos negativos presentes no texto” (HARRIS, 2002, p. 161, tradução nossa).

⁷ Uma representação não estereotipada de pessoas com deficiência deve ser aquela que retrata as pessoas com deficiência como indivíduos completos, em vez de apresentá-las de maneira plana, sem profundidade, apenas ou essencialmente como traumatizadas, inspiradoras ou dignas de pena. Ou seja, seria importante que essas representações mostrassem as pessoas com deficiência como seres humanos complexos, com interesses, desejos, conflitos, personalidades e características únicas, envolvendo ou não sua deficiência, mas sem reduzi-las a um único aspecto de sua identidade.

Com base no exposto, a hipótese a ser sustentada na presente análise é a de que as representações em *In The Dark* e *See* se relacionam de forma multifacetada com os modelos interpretativos da deficiência, e especificamente da cegueira. Isto porque, conforme indicado pela literatura, as representações midiáticas de pessoas com deficiência transitam entre aspectos progressistas e problemáticos. Com efeito, o arranjo se retroalimenta, porque seria capaz de contribuir para a legitimação ou problematização desses modelos. A contribuição aqui proposta se insere em um debate já amplamente estabelecido, nos Estudos Culturais, nos Estudos de Mídia e nos *Disability Studies*⁸.

IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA: O ELEMENTO MEDIADOR ENTRE AS SÉRIES E A REALIDADE

Conforme até aqui exposto, a ficção televisiva ocidental, como categoria cultural, pode ser mais bem entendida por meio da significação realizada na tríade “produção x consumo x crítica cultural” (MITTELL, 2004). Nesse sentido, parte-se do princípio de que importa conhecer os mecanismos de funcionamento de cada uma dessas três dimensões, para melhor compreender os aspectos da relação entre elas estabelecida. Assim, este trabalho volta-se especificamente para o primeiro elemento: a produção. Ou seja, a análise da construção das narrativas e dos personagens oferecida ao público pelas duas séries.

Para tanto, parte-se do pressuposto teórico de que a tradição ficcional ocidental é devedora do melodrama (BROOKS, 1995). Nascido no início do século XIX como um gênero do teatro popular francês, o melodrama teria se propagado e se estabelecido na produção teatral, cinematográfica e televisiva ocidental não como um gênero, mas como uma espécie de procedural imaginativo: ou seja, uma estética narrativa com mecanismos específicos, tanto de produção como de apreensão pelo público. Dessa forma, a chamada *imaginação melodramática* (BROOKS, 1995; XAVIER, 2000) ocuparia um lugar central na formação das sensibilidades e na consciência moderna, estabelecendo os parâmetros de conformação da ficção ocidental.

⁸ Campo acadêmico de discussão das problemáticas da deficiência, surgido nos Estados Unidos e no Reino Unido no fim da década de 1970, a partir do advento do modelo social da deficiência. Marcadamente sociológicos, os *Disability Studies* (Estudos da Deficiência, em tradução livre) têm como interesse principal compreender práticas e processos contra-hegemônicos envolvendo as deficiências – além de propor que as pessoas com deficiência tenham voz ativa e sejam agentes de mudança em relação a suas próprias vidas e comunidades.

O melodrama surgiu e se popularizou em um período no qual a sociedade francesa vivia e se adequava aos acontecimentos da Revolução Francesa (1789 - 1799). Dessa forma, as temáticas das peças buscavam propagar, de maneira objetiva e simplificada, a ética e os valores burgueses de modo a afirmá-los em uma sociedade com bases morais ainda não estabilizadas (BROOKS, 1995). Nessa perspectiva, posteriormente a imaginação melodramática exercerá um papel fundamental na modernidade, marcada pela aceleração temporal e pela profusão de transformações e acontecimentos. No melodrama, os indivíduos encontram um lugar onde são capazes de organizar a realidade, promovendo a coesão social, uma vez que o gênero se adapta aos padrões morais e aos valores sociais vigentes (XAVIER, 2000).

As peças melodramáticas eram compostas de fundos musicais comoventes e efeitos especiais que chamavam a atenção, além de serem marcadas por uma oralidade pedagógica no texto e pela presença narrativa de personagens populares, com os quais o público facilmente podia se identificar. Esses elementos contribuíam para que seu apelo entre as camadas mais baixas fosse alto. No entanto, sua comunicabilidade era ampla, atingindo também as plateias consideradas mais cultas e letradas. Portanto, o melodrama possui notável potencial comercial, o que contribuiu para que a indústria televisiva baseasse a narrativa de suas produções nessa estética. Na televisão, o melodrama “encontrou novas tonalidades vitrometálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de incorporação do novo na repetição” (XAVIER, 2000, p. 83).

Do ponto de vista constitutivo, Peter Brooks (1995, p. 4) entende a narrativa melodramática como “parabólica, excitante e excessiva a partir de coisas banais da realidade”, expressos em uma estrutura narrativa simplificada, que permite uma fácil identificação com as emoções e valores representados. A partir disto, e em articulação com as contribuições de outros autores, notadamente Ben Singer (2001) e David Thorburn (1976), é possível mapear a presença de cinco características constituintes da imaginação melodramática, que se fazem presentes, de maneira sistemática, na conformação narrativa e estética da ficção ocidental moderna.

A primeira delas é o *phatos*, ligado à forma como o público se liga ao protagonista, geralmente por meio da compaixão. É pelo reconhecimento das dores, agruras e desafios enfrentados pelos personagens que a audiência se identifica com eles. A segunda é o uso da emoção exacerbada e simplificada, sem espaço para nuances ou implícitos. A noção de que os personagens precisam exteriorizar por completo seu

universo interior – pensamentos, sentimentos e intensões – remete ao forte apelo visual do melodrama e aos objetivos pedagógicos de seus primórdios, que não permitiam deixar espaço para livres interpretações (MARTÍN-BARBERO, 2009).

A terceira característica é a polarização moral, que condena e enaltece comportamentos, simplificando as noções de bem e mal de forma maniqueísta, expediente melodramático fundamental (BROOKS, 1995). Como resultado, é fornecido ao espectador uma visão de mundo simplificada e finais geralmente catárticos e moralizadores, em que bons são recompensados e maus são punidos. A quarta característica é a presença na estrutura narrativa de elementos que fogem à noção de causa e efeito, como coincidências, acontecimentos inesperados, intervenção divina e incidentes que desencadeiam toda a trama. A quinta e última característica é o sensacionalismo, com a exploração exagerada de elementos como violência, ação e tabus sociais. Foi por meio dessas especificidades que assuntos cotidianos do público passaram a ser explorados nas narrativas ficcionais pelo melodrama (BROOKS, 1995).

Importa destacar as formas como esses elementos se relacionam diretamente às representações melodramáticas da deficiência, aqui notadamente da deficiência visual. Ao estabelecer a empatia pela dor, o melodrama recorrentemente materializa a questão no corpo (THORBURN, 1976; MARTÍN-BARBERO, 2009). Assim, doenças, lesões e deficiências acabam por assumir a função narrativa de causar no espectador piedade com a tragédia pessoal, que deve, por isso, ser mitigada ou superada, como recompensa. Ao contrário, esses elementos também podem funcionar como castigo para os vilões ou uma situação que vai transformar o caráter do personagem, no caso de trajetórias de redenção.

Articulado a esse arranjo, destaca-se ainda o uso da deficiência como um elemento imagético para externalizar e personificar as emoções e pensamentos do personagem: como exemplos, o amargurado porque não enxerga e o intuitivo porque nasceu sem a visão:

A efetividade da encenação se corresponderá com um modo peculiar de atuação, baseado na “fisionomia”: uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Produz-se aí uma estilização metonímica que traduz a moral em termos de traços físicos sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contra-valores éticos (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 166).

Ou seja, há uma importância da aparência física dos personagens no melodrama para representar seus valores. Por meio da correspondência entre figura corporal e economia emocional, é possível estilizar a moralidade e os sentimentos em termos de traços físicos, já que, no melodrama, tudo deve ser falado e mostrado. A aparência física

do personagem, portanto, funciona como uma representação metonímica da sua personalidade.

Por fim, no que diz respeito especificamente ao melodrama televisivo contemporâneo, a imaginação melodramática perpassaria toda a produção ficcional da televisão (THORBURN, 1976), que, no caso estadunidense, conta com um diversificado repertório. De caracterização complexa, e por vezes imprecisa, essa produção é composta por séries e por outros gêneros similares, mas com especificidades, como as *soap operas*, as minisséries e os seriados. Entretanto, as séries se destacariam, a partir dos anos de 1990, por abandonarem, ou ressignificarem, certos preceitos do melodrama dito “clássico” e “tradicional” (ANG, 2010; ESQUENAZI, 2011). Esse processo pode ser explicado socio-historicamente por elementos⁹ como inovações tecnológicas e da indústria cultural televisiva, que resultaram em novos padrões de fruição e de compreensão dos telespectadores – além de impactar, mais direta e rapidamente, nas formas de produção da ficção seriada.

Tem-se como consequência, em primeiro lugar, o surgimento das narrativas complexas (MITTELL, 2012) nas séries, que passam a ser constituídas de elementos supostamente opostos a preceitos do melodrama, com destaque para a simplificação narrativa. Assim, as séries seriam os produtos que equilibram arcos dramáticos maiores, que permeiam uma temporada ou a história inteira, com narrativas episódicas. Tornou-se ainda mais comum o uso de recursos entendidos como experimentais, tais quais a mistura de gêneros; a mudança de perspectiva ao longo da narrativa; *flashbacks* e narrativa não-linear; passagens oníricas; e metalinguagem.

Em segundo lugar, se estabelece o “prazer irônico” (ANG, 2010) como modo de consumir séries. Nele, a audiência é capaz de se distanciar do conteúdo apresentado de maneira mais racional, a partir de um lugar marcado por certa noção de superioridade. Dessa forma, o espectador analítico seria aquele capaz de consumir a série como entretenimento ao mesmo tempo em que estabelece juízos de valores sobre sua qualidade narrativa. Foi para lidar com esse novo tipo de público que as séries precisaram desenvolver narrativas que supostamente rompem com o melodrama, ou deboçam dele,

⁹ Como exemplo, a internet e as redes sociais permitiram ao público se manifestar sobre determinado programa de televisão em tempo real e de maneira ampla e contínua. Por outro lado, o acesso a obras melodramáticas de outros países, com outras lógicas – seja em processos mediados pela própria indústria da televisão, seja por processos espontâneos, como os *downloads* de conteúdo fora do *mainstream* – permite ao espectador decodificar e reconhecer com clareza mecanismos estéticos do melodrama, estabelecendo, por comparação, o bom e o ruim.

tais como as *dramédias*, narrativas em que os próprios personagens não se levam à sério, rindo constantemente de si e de seus problemas.

Apesar da relevância dessa discussão, destaca-se que o melodrama não é um gênero, um estilo ou um conjunto de técnicas narrativas. Como demonstrado, ele se manifesta como uma forma mais ampla de imaginar, que medeia a relação entre produtor e espectador (XAVIER, 2000, p. 84):

[...] o melodrama apresenta todo esse vigor porque é algo mais do que um gênero dramático de feição popular ou receituário para roteiristas. É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura, até mesmo na fatura de escritores tomados como mestres do realismo — Balzac, Henry James. Permeando o alto e o baixo, tal imaginação é [...] uma feição quase onipresente da modernidade, em que cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção.

Essa perspectiva permite observar que, ao longo dos anos, as produções podem até apresentar inovações estéticas, ou serem vendidas como novidades. Porém, elas continuam obedecendo à configuração da base melodramática, mesmo quando esta é desconstruída ou desvelada em seus expedientes mais sutis. E é por meio dessas regras de construção e desenvolvimento de personagens e narrativas que as séries estabelecem com a audiência as noções de verossimilhança e as conexões com a realidade por vezes representada.

DECUPANDO A CEGUEIRA E OS CEGOS EM *IN THE DARK* E *SEE*

Com fulcro na perspectiva teórica dos autores anteriormente citados, que se debruçam sobre a imaginação melodramática, parte-se para uma análise qualitativa e comparativa dos primeiros episódios das duas séries em questão. Os elementos de conformação do perfil dos personagens e da narrativa foram mapeados com base no seguinte método: 1) identificação do arco narrativo dos episódios – quais histórias são concluídas e quais arcos maiores, que serão explorados ao longo da temporada, são estabelecidos; 2) seleção e análise das principais cenas dos episódios, levando ainda em consideração aspectos técnicos de construção da narrativa.

A cegueira está presente em *In The Dark* por meio de sua protagonista, Murphy, apresentada já nas cenas iniciais como uma jovem adulta cega sarcástica e de hábitos errantes e inconsequentes. Com destaque, ela se envolve com parceiros sexuais de maneira casual, inclusive homens casados; é fumante e está recorrentemente alcoolizada ou de ressaca; e trabalha em um centro de treinamento de cães-guias,

mantido por seus pais, onde, além de não cumprir com as tarefas que lhe são atribuídas, atrapalha o desenvolvimento do negócio: no episódio, um de seus amantes é marido de uma benfeitora do centro que, ao descobrir o caso dos dois, retira uma importante doação em dinheiro que havia feito para a instituição.

Essa personalidade tem, como de se esperar em um arranjo melodramático, uma chave explicativa direta, apresentada de maneira simplificada ao público. A própria Murphy revela, em determinado momento do episódio, que foi adotada ainda criança e, por ter retinite pigmentosa¹⁰ (possivelmente não conhecida totalmente no momento da adoção), perdeu a visão progressivamente, até ficar completamente cega aos 14 anos. Em um movimento autoconsciente de suas emoções e traumas – outra característica do melodrama – a personagem conclui, e verbaliza, que o evento fez com que os pais a superprotegessem e a cegueira se tornou o centro de suas vidas e relações, o que a sufocou e fez com que se tornasse a pessoa que ela é.

Em paralelo, são estabelecidas no episódio as bases da trama policial da série, envolvendo Murphy e o assassinato de Tyson Parker (Thamela Mpumlwana), um traficante adolescente que, certa vez, a salvou de um assalto – o que os tornou próximos e confidentes. Já no segundo ato do episódio, Murphy encontra, na rua em que Tyson costumava traficar, o corpo de um homem morto, que ela reconhece ser o amigo, por meio da exploração tátil do rosto do cadáver – cuja identidade não é mostrada ao público.

Murphy chama a polícia, mas, quando as autoridades vão ao local, não encontram nenhum corpo. Para completar, Darnell Parker (Keston John), um traficante primo e chefe de Tyson, assegura a Murphy que o amigo dela está vivo – além de coagi-la a não envolver a polícia na questão. No último ato de episódio, a protagonista, empreendendo uma investigação paralela à policial, e por conta própria, consegue provar para as autoridades e a Darnell que Tyson está, no mínimo, desaparecido. Assim, Murphy jura para si mesma que descobrirá o que aconteceu com o amigo, encerrando o piloto da produção.

Ao contrário de *In The Dark* – uma trama realista e contemporânea – a proposta de *See* é contar a história de um mundo futuro pós-apocalíptico, em que ninguém é capaz de enxergar. Neste mundo, o evento que reduziu a população mundial a menos de duas milhões de pessoas e ocasionou a perda da visão na humanidade – uma

¹⁰ Doença ocular rara e geralmente hereditária, que causa a degeneração da retina e deficiência visual grave.

catástrofe viral - é ressignificado, ganhando nuances interpretativas míticas. Sob esta perspectiva, a retirada da visão dos homens teria sido, acredita a maioria, uma dádiva divina, para purificar a terra e os indivíduos.

Assim, a humanidade se reinventou, e os grandes centros urbanos já não existem mais, tampouco os regimes de sociabilidade neles estabelecidos. Os seres humanos têm agora uma vida bastante rudimentar, voltada para atividades como a agricultura, a pecuária, a caça e a guerra, tudo isso em meio a uma natureza hostil e exuberante - com poucas referências ao mundo pré-apocalíptico. Dessa forma, a capacidade de enxergar também se tornou uma espécie de tabu e de heresia: defender que um dia os homens já foram capazes de enxergar é inclusive um crime passível de perseguição e de punição.

Nesse arranjo, vivem os membros da tribo Alkenny, liderada pelo guerreiro Baba Voss (Jason Momoa). Em um momento anterior ao que a narrativa começa, eles receberam Maghra (Hera Hilmar), uma andarilha misteriosa que chega ao aldeamento grávida. Ela acaba se tornando esposa do chefe do grupo, que se torna pai adotivo do futuro bebê. O episódio é dividido em duas partes. A primeira começa com o parto de Maghra, em que ela dá à luz a um casal de gêmeos, enquanto seu marido luta contra um grupo que tenta invadir a tribo a mando da Rainha Kane (Sylvia Hoeks) - governante do reino Payan.

A investida contra a tribo é liderada por um caçador de bruxas, indivíduos que, nesta sociedade, tem a função de perseguir e exterminar aqueles que anunciam um estilo de vida baseado na visão. Esses são os seguidores do mítico e messiânico Jerlamarel (Joshua Henry), um homem considerado herege por ser pregador da visão. Ele teria a capacidade de enxergar, mas, ao menos em Alkenny, ninguém sabe ao certo se ele existe ou não. Até que Maghra revela, após o parto, que Jerlamarel é o pai biológico de seus filhos.

A segunda parte do episódio mostra então uma batalha sangrenta entre Alkenny e o exército dos caçadores de bruxas, que obriga o povo da aldeia a bater em retirada. A rota de fuga é estabelecida seguindo pistas deixadas para Maghra por Jerlamarel, visando proteger os bebês quando estes viessem ao mundo. Isto porque eles carregam o “dom da visão”, herdado do pai, que previu que seu herdeiro estaria em perigo assim que nascesse. Na conclusão do episódio, a população da tribo consegue fugir dos caçadores de bruxa e criam um assentamento, em um lugar protegido e de localização desconhecida. O episódio termina com Baba Voss prometendo proteger os filhos

adotivos que, além de aparentemente serem portadores de uma missão maior, envolvendo a humanidade e a capacidade de enxergar, são sua família.

ASPECTOS DAS REPRESENTAÇÕES DA CEGUEIRA PRESENTES NAS SÉRIES

O que se nota na construção dos personagens e das narrativas dos episódios de estreia das duas séries é uma tentativa de seus criadores em lidar com a cegueira com naturalidade, de maneira realista ou não. Contudo, a narrativa acaba por recorrer a lugares comuns que são muito antigos em representações da deficiência visual, e, por consequência, na produção social de sentido dessa característica. Como exemplos, a noção de tragédia que marca a relação de Murphy e de seus pais com a cegueira da personagem, e a ausência da visão como um elemento central no misticismo que orienta a sociedade em *See*.

Dessa forma, harmonizando-se com a literatura, ocorre nos episódios uma negociação entre estereótipos e nuances mais humanizadas da pessoa cega. A interlocução entre as duas convenções é mediada quase sempre pelo imaginário melodramático, que, como visto, encontra na deficiência um elemento profícuo para exploração de certos recursos inerentes ao seu funcionamento. O resultado narrativo e estético da tensão entre esses elementos é uma conformação representativa complexa dentro das séries.

Destaca-se, desse modo, a importância da representatividade¹¹ e o inegável espaço dado pelas séries a ela, à medida que dotam a pessoa com deficiência visual de um protagonismo ficcional poucas vezes visto no gênero. Também não mobilizam, ao menos diretamente, a noção de que a deficiência é necessariamente uma desvantagem ou um defeito que precisa ser corrigido – muito presente no modelo médico da deficiência – e buscam explorar outros desdobramentos da característica. Notadamente no caso de Murphy e de sua relação com os pais, há inclusive a noção de que a deficiência é um

¹¹ Do ponto de vista técnico, embora não seja o foco analítico deste trabalho, convém destacar que todos os personagens cegos que aparecem nos episódios de estreia das duas séries são interpretados por atores e atrizes videntes. Este arranjo é problemático porque materializa uma prática histórica de exclusão de pessoas com deficiência no mundo do entretenimento. A ausência de pessoas com deficiência na produção de representações definidoras da experiência contribui para a perpetuação de estereótipos e acaba por se contrapor à proposta de inclusão e representatividade do grupo. Ressaltando ainda mais a noção de ficção televisiva como um espaço de negociação e conflito de sentidos, *In the dark*, no entanto, é declaradamente inspirada na vida de Lori Bernson, consultora cega do programa. Berson também fez parte da equipe de roteiristas da série, assim como o escritor cego Ryan Knighton (disponível em: <https://www.cbsnews.com/losangeles/news/perry-mattfeld-in-the-dark-cw-interview>, acesso em 22 de fevereiro de 2024).

processo socialmente construído e vivido na alteridade. Contudo, mesmo que procurem dotar de complexidades os personagens cegos, os episódios das duas séries podem acabar por colaborar com a reprodução de leituras problemáticas da deficiência visual. Destaca-se a seguir três desses aspectos antagônicos.

O CAPACITISMO¹² PELA NOÇÃO DE SUPERCAPACIDADE

O preconceito com as pessoas com deficiência não é sustentado apenas por abordagens que as entendem como incapazes ou defeituosas – apoiadas no modelo médico, ainda hegemônico (DINIZ, 2007). A discriminação também se estabelece quando este grupo de indivíduos é visto como especial, ou capaz de desenvolver super habilidades – por vezes compensatórias à ausência da visão (BARNES, 1992), considerada, ratifica-se, um sentido primordial. Em última instância, este arranjo tira das pessoas com deficiência sua humanidade, o que acaba por também dificultar o exercício de cidadania e o acesso a direitos básicos delas.

Em *See*, os personagens possuem grandes habilidades, que aparentemente foram aperfeiçoadas ao longo dos anos após o apocalipse: eles desenvolveram técnicas eficazes de luta e de rastreamento de inimigos às cegas, além de um sistema tátil de comunicação que envolve a leitura de nós feitos em pedaços de cordas. Contudo, é inevitável refletir, ao analisar o episódio, sobre o que teria acontecido com as pessoas cegas inseridas na sociedade antes da epidemia. Ou seja, de que modo se deu o processo de desconstrução da civilização e qual teria sido o lugar das pessoas que já eram cegas nele, uma vez que elas poderiam ter sido consultadas pelos ex-videntes sobre como organizar o mundo, com pequenas adaptações, antes que ele entrasse em colapso e a humanidade se visse obrigada a começar do zero¹³.

¹² O capacitismo é a discriminação de pessoas com deficiência, baseada no preconceito estrutural existente contra esse grupo de pessoas e suas capacidades (CAMPBELL, 2008). Possui raízes nas abordagens mística e caritativa da deficiência e no modelo médico. O capacitismo se expressa quando instituições e pessoas sem deficiência agem a partir da noção de que pessoas com deficiência são naturalmente menos capazes ou, ao contrário, excepcionais, passando nesse caso por lugares como o heroísmo, a supercapacidade compensatória, a pureza e a inocência etc.

¹³ Em entrevista concedida por ocasião da estreia da série (disponível em <https://www.denofgeek.com/tv/see-francis-lawrence-steven-knight-interview/>, acesso em 22 de fevereiro de 2024), o criador Steven Knight declarou que a equipe de produção tinha objetivo de construir uma visão distópica realista, mas, ao mesmo tempo, respeitosa em relação a um futuro cego. Contudo, parece haver marcas capacitistas na concepção do programa, envolvendo simbolismos que passam pela incapacidade e a idealização da pessoa cega, levados, no universo de *See*, às últimas consequências: “Uma das questões da série é: é melhor ou pior que a humanidade tenha visão? [...] Nas cenas iniciais vemos uma Terra perfeita; a Terra se curou, então isso é melhor. E como resultado da perda de um dos cinco

Nesse sentido, os criadores e roteiristas de *See* parecem imputar à pessoa com deficiência visual uma noção de incapacidade, já na raiz da verossimilhança da série. Dessa forma, o universo da série parece perpetuar estereótipos negativos em relação às pessoas com deficiência, sugerindo que elas não teriam condições de contribuir para a sociedade antes do apocalipse. Além disso, tende a reforçar a ideia de que a deficiência é uma limitação intrínseca e intransponível, geradora de caos e incompatível com o progresso.

Já em *In The Dark*, a forma como a narrativa se desenvolve aponta para uma noção de que Murphy precisaria se envolver em algo grandioso e fora do comum – a investigação de um assassinato – para sua vida ganhar sentido. A trajetória da personagem seria então construída a partir de um acontecimento fora da noção ordinária de causa e efeito, como visto, um estratagema de sustentação do melodrama. Apesar de a narrativa não ser focada na cura da cegueira, o episódio indica, em algum grau, que toda a tragédia envolvendo a deficiência na vida de Murphy precisa ser superada para que a personagem passe a adotar outro estilo de vida – menos arriscado e mais comprometido e comedido. Murphy parece, portanto, estar em busca da cura simbólica de um arranjo familiar que é consequência da deficiência, o qual não é possível solucionar sem um acontecimento espetacular.

A CEGUEIRA COMO EXPERIÊNCIA DEFINIDORA E DETERMINANTE DO *ETHOS*

A deficiência, embora seja geralmente identificada na literatura como uma característica importante na vida das pessoas que a possuem, não deve ser encarada como um elemento definidor desses sujeitos. Grupos minoritários e subalternos, como é o caso das pessoas com deficiência, tem se articulado para assumirem e reivindicarem para si outras identidades e representações (HALL, 2003). Apesar disso, nas duas séries, os personagens com deficiência visual, em última instância, são o que são porque são cegos.

O estilo de vida de Murphy soa como uma tentativa de mostrar que uma pessoa cega pode ter uma vida “normal”, com vícios e virtudes. A personagem pode ser entendida então como um contraponto às recorrentes leituras da deficiência visual que passam pela autopiedade e a vitimização – e mesmo pela bondade idílica. Mas, por outro lado, não são exploradas no episódio outras experiências que conformaram o caráter e os

sentidos, a humanidade perdeu a sua capacidade de dominar completamente o ambiente, e isso também significa que perdeu parte da capacidade de satisfazer a ambição e o desejo”.

conflitos dela. A personalidade de Murphy parece ser apresentada como consequência direta apenas da cegueira, reduzindo a personagem, de um jeito ou de outro, à sua deficiência.

Além disso, nas duas séries, a cegueira é revestida de sentido melodramático em dois aspectos. O primeiro é como elemento de externalização, de tornar palpável, as subjetividades dos personagens (MARTÍN-BARBERO, 2009). O segundo diz respeito aos usos da cegueira como obstáculo narrativo, já que todos os desafios enfrentados pelos personagens são desencadeados ou estão relacionados ao fato de eles não enxergarem. Os dois processos de estruturação do enredo colaboram para ancorar ainda mais o caráter, a personalidade e o *modus operandi* dos personagens à deficiência visual. Este efeito é ainda mais complexo em *See*, narrativa na qual, mesmo que no campo da alegoria, os dois expedientes ganham uma noção de coletividade, de conformação social mais ampla.

A DEFICIÊNCIA VISUAL COMO METÁFORA

As interpretações metafísicas e poéticas da deficiência não são novidade para a humanidade. Já na Grécia Antiga, no período homérico (século XII AEC a século VIII AEC), em um arranjo social marcado pelo pensamento mítico, a cegueira aparece recorrentemente em representações envoltas em mitos e crenças, entendida ora como uma característica reveladora de um conhecimento divino sobre o homem e a realidade (PASCHOAL, 2017), ora como materialização da vingança, da vergonha e do castigo divino. Por outro lado, desde o Império Romano (século I AEC a século IV), haveria a utilização de pessoas com deficiência em atividades como a prostituição e o entretenimento vexatório (FRANÇA, 2014), baseado na exposição e na ridicularização de corpos diferenciados (BARNES, 1997).

A tradição dicotômica de lidar com a deficiência por meio do riso, da anedota e do escárnio, ou, ao contrário, pela sublimação e a sacralização, é, portanto, antiga (ZENI, 2005). No primeiro caso, as séries são um ganho, por, ao menos no primeiro episódio, dispensarem esse tipo de representação problemática - expressa na ficção televisiva especialmente por meio do humor que ridiculariza a deficiência, o capacitismo recreativo. Todavia, os universos narrativos apresentados não conseguem contornar o segundo aspecto, e dão espaço para interpretações alegóricas da cegueira que vão além das relações e capacidades humanas.

A construção parece ser simbolicamente irresistível porque torna mais confortável lidar com as diferenças. Todavia, na prática, o arranjo acaba por contribuir para mistificar uma experiência que deveria ser entendida como natural, humana. Por ser uma série de aspecto não realista, *See* abre mais espaço para o estabelecimento dessas inferências do que *In The Dark*. A primeira série propõe uma inversão metafórica ao colocar o não-enxergar como sendo o padrão e o enxergar como o desconhecido, o motivo de medo, mas os elementos escolhidos para elaborar esse arranjo são problemáticos, como visto, já nas raízes da premissa da série.

Além disso, há no primeiro episódio a explicação de que a ausência da visão é entendida como um presente dos deuses para purificar a experiência humana na Terra. Viver sem a visão seria, nessa perspectiva, uma forma de se alcançar a verdade, a verdadeira essência das coisas. Por outro, Jerlamarel é perseguido por propagar que a visão é o caminho para o conhecimento e a luz, e que não há nada de errado em enxergar. Pelo contrário, esse sentido pode ser a chave para transformações importantes na experiência humana no mundo. Dessa forma, para problematizar o paradigma visuocêntrico, a premissa narrativa de *See* acaba por assumir que a perda da visão pode trazer consequências catastróficas.

Destaca-se, por fim, que, no caso de *In The Dark*, a metáfora é mais homérica, ligada à vidência mítica: Murphy não enxerga, mas é a única capaz de “ver” que há algo errado no desaparecimento de Tyson. Ou seja, por não dispor da visão, a personagem é capaz de enxergar além dos demais. Contudo, ainda assim, as duas séries apresentam personagens que não dependem da visão para a realização de certas tarefas complexas – uma investigação criminal e a prática de artes márcias, por exemplo. As narrativas propõem assim uma reflexão sobre as reais limitações da percepção visual e a importância dos outros sentidos – promovendo, em última instância, o empoderamento da pessoa com deficiência visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os processos de representação seriam capazes de produzir e legitimar, ou desconstruir, verdades e significados (HALL, 2016). Nesse sentido, os gêneros televisivos podem ser entendidos como categorias culturais constituídas por atores sociais a partir de relações, que envolvem produção/definição, interpretação e avaliação dos programas (MITTELL, 2004) e das representações por eles realizadas. No caso das representações

de pessoas com deficiência visual, as disputas não estariam expressas somente na dicotomia “representação estereotipada visuocêntrica x representação que subverte o lugar-comum”. Assim como em outros campos da vida social, a ficção seriada funcionaria, em verdade, mais como um espaço onde há uma convivência negociada entre os diferentes modelos interpretativos da experiência.

Dessa forma, ao longo deste trabalho, intentou-se demonstrar que *In The Dark* e *See* produzem - e reproduzem - noções complexas da experiência da cegueira. Por um lado, elas são compostas por características progressistas, que valorizam este grupo de pessoas e suas formas de ser e estar no mundo. Mas, por outro, também se apoiam em eixos questionáveis, notadamente certos estereótipos. Do ponto de vista estético e estrutural do gênero, o elemento capaz de conformar esta negociação é a imaginação melodramática, que se apropria da deficiência e a submete às suas regras de funcionamento, mesmo em narrativas entendidas como complexas (MITTELL, 2012).

Como limite analítico, destaca-se principalmente o fato de o presente trabalho ter se debruçado apenas sobre os primeiros episódios das duas séries. Embora eles sejam, no universo da ficção televisiva seriada, considerados fundamentais, nem sempre são capazes de explicar a lógica de funcionamento dos programas em sua totalidade. É possível, portanto, que, ao longo das séries, outros elementos explicativos ou situações narrativas tenham sido inseridas, o que pode ter possibilitado mais ganhos para as representações e problematizações dos estereótipos.

Nesse sentido, convém ressaltar que, embora haja o entendimento de que o uso de estereótipos é inerente à economia do melodrama, isso não significa que os sujeitos e instituições envolvidos no processo de produção e de consumo da ficção seriada devam naturalizar os seus usos. O prazer irônico (ANG, 2010) pode se manifestar quando o espectador reconhece os estereótipos e preconceitos presentes na representação de personagens com deficiência, e consegue se distanciar dessas representações para questioná-las e subvertê-las, ou mesmo ironizá-las. Do ponto de vista dos estudos culturais e das representações, seria, portanto, uma forma de resistência, que desafia as normas dominantes e propõe uma leitura mais consciente da mídia, ao mesmo tempo em que a pressiona para assumir uma postura mais crítica e comprometida com as demandas sociais de representatividade.

Espera-se que este trabalho possa contribuir para que o campo de análises do mesmo tipo seja ampliado. Tanto em número de produtos investigados - ou com um recorte episódico maior -, como em outros aspectos da produção de sentido por meio da

ficção, além da produção – como a recepção, por exemplo. Ou ainda a interação entre as duas dimensões e seu impacto na conformação final dos produtos ficcionais seriados.

REFERÊNCIAS

AMIRALIAN, Maria Lúcia Toledo. **Compreendendo o cego**: uma visão psicanalítica da cegueira por meio de desenhos-estórias. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.

ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **MATRIZES**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 83-99, 2010. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/38277>. Acesso em 29 out. 2022.

BARNES, Colin. **Disabling imagery and the media**: an exploration of the principles for media representations of disabled people. Halifax: The British Council of Organizations of Disabled People and Ryburn Publishing, 1992.

BARNES, Colin. A Legacy of Oppression: A history of disability in western culture. In: BARTON, Len; OLIVER, Mike. **Disability Studies**: past, present and future. Leeds: The Disability Press, p. 3-24, 1997.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

CAMPBELL, F. K. **Contours of Ableism** – The production of disability and abledness. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011

FARIA, Marina Dias de; CASOTTI, Letícia Moreira. Representações e estereótipos das pessoas com deficiência como consumidoras: o drama dos personagens com deficiência em telenovelas brasileiras. **O&S-Organizações & Sociedade**, Salvador, v. 21, n. 70, p. 387-404, jul./set. 2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/osoc/a/7bTq8X4fxcRZsY6ShCD3BVw/?lang=pt>. Acesso em 11 mar. 2023.

FRANÇA, Tiago Henrique. A normalidade: uma breve introdução à história social da deficiência. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, Natal, v. 6, n. 11, p. 105-123, jul. 2014. Disponível em: <https://seer.furg.br/rbhcs/article/view/10550/6892>. Acesso em 8 out. 2022.

FRANÇA, Vera V. A televisão porosa: traços e tendências. In: FILHO, João Freire (Org.). **A TV em transição**: tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009, p.

27-52.

GODFLAME. *In: SEE*. Roteiro de Steven Knight. Direção de Francis Lawrence. Estados Unidos: Apple Inc, 2019. 57 min., son., color. Temporada 1, episódio 1. Série disponível no Apple TV+. Acesso em 6 mar. 2023.

HALL, S. Codificação/Decodificação. In: SOVIK, L. (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 387-404.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HARRIS, Leslie. Disabled sex and the movies. **Disability Studies Quarterly**, Chicago, v. 22, n. 4, p. 144-162, 2002.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

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

MARTINS, Bruno Sena. **E se eu fosse cego?** Narrativas silenciadas da deficiência. Porto: Afrontamento, 2006.

MITTEL, Jason. **Genre and television**. London, New York: Routledge, 2004.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/download/38326/41181/0>. Acesso em 27 out. 2022.

MITTELL, Jason. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York: New York University Press, 2015.

OTTAIANO, José Augusto Alves; ÁVILA, Marcos Pereira de; UMBELINO, Cristiano Caixeta; TALEB, Alexandre Chater. **As condições de saúde ocular no Brasil**. São Paulo: Conselho Brasileiro de Oftalmologia, 2019. Disponível em https://www.cbo.com.br/novo/publicacoes/condicoes_saude_ocular_brasil2019.pdf. Acesso em 25 out. 2022.

PASCHOAL, Claudia Lucia Lessa. **Lembrança e esquecimento em narrativas de si: uma bricolagem de fragmentos de vida de pessoas cegas**. 2017. 351 f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

PILOT. *In: IN THE DARK*. Roteiro de Corine Kingsbury. Direção de Michael Showalter. Estados Unidos: CW Television Network, 2019. 43 min., son., color. Temporada 1, episódio 1. Série disponível no Globoplay. Acesso em 5 mar. 2023.

SENA, Ercio. Televisão: uma construção significativa da realidade. **Líbero**, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 133-142, jul./dez. 2013. Disponível em

<http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/217>. Acesso em 28 out. 2022.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts**. New York, NY: Columbia University Press, 2001.

SOUSA, Joana Belarmino de. **Aspectos Comunicativos da Percepção Tátil: a escrita em relevo como mecanismo semiótico da cultura**. 2004. 176 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

THORBURN, David. Television Melodrama. In: ADLER, Richard; CATER, Douglass. **Television as a Cultural Force**. New York: Praeger, 1976, p. 595-608. Disponível em: <http://web.mit.edu/211.432/www/readings/Tv%20melodrama.pdf>. Acesso em 25 out. 2022.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução moral negociada. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 57, p. 81-90, jul/2000.

ZENI, Maurício. **Os cegos no Rio de Janeiro do segundo reinado e começo da república**, 2005. 382 f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.



www.revistofênix.org.br
RECEBIDO EM: 22/03/2023
PARECER DADO EM: 31/07/2023