

O Ímpeto da Perversidade e as Etapas da Narrativa na Série *A Cura* (2010)¹

Andrei MAUREY²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

RESUMO

No conto "O Diabrete da Perversidade", de Edgar Allan Poe (1966), o narrador discorre sobre as exaltações da alma humana ao mesmo tempo que busca compreender a razão das suas ações. Neste artigo, pretendo realizar uma discussão em torno do ímpeto da perversidade junto às etapas da narrativa, os personagens e suas ações na série *A Cura* (2010). Para entender a sua estrutura dramática, é preciso uma abordagem narratológica que possa investigar e destrinchar as ações-chave e os arcos dos personagens em relação ao mundo inconfundível construído. Isto certamente fornecerá respostas relevantes para uma ampla visão e a compreensão das razões em torno dos atos de perversidade, como, por exemplo, o fato de eles alavancarem as etapas. Ademais, discutirei os aspectos que foram responsáveis por danificar a estrutura e a inteligibilidade da trama.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Narrativa; Perversidade; Televisão; Ficções Seriadas.

1. Introdução

No conto "O Diabrete da Perversidade"³, de Edgar Allan Poe (1966), o narrador discorre sobre as exaltações da alma humana ao mesmo tempo que busca compreender a razão das suas ações. Como muito se tem discutido sobre o significado da *perverseness* nas obras do autor, para que fique evidente o assunto abordado no conto em relação à posterior análise da série, exibirei um resumo das partes mais relevantes da narração em primeira pessoa do personagem misterioso: "A indução levou os frenólogos a admitir como um princípio inato e primitivo das ações humanas algo que se pode designar de perversidade. Através dos seus estímulos, agimos sem objetivos compreensíveis ou pela razão de que não deveríamos agir. Em certas mentes, ela torna-se irresistível. Da mesma forma que tenho certeza que respiro, sei que a noção do erro ou de qualquer outra ação é frequentemente a única força que nos impele à sua realização. Nem esta tendência a fazer algo errado admite a análise ou a resolução em elementos ulteriores. É um impulso

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do RJ, email: andreimaurey@gmail.com.

³ No original, "*The Imp of the Perverse*". Traduções brasileiras atribuíram ao título o termo "demônio", mas é válido ressaltar que "*imp*" é um diabrete, uma criatura inferior que é mais conhecida por ser travessa e perturbadora do que realmente perigosa ou maligna. Além disso, pode ser que o autor tenha optado por esta palavra para realizar um jogo de palavras com o significado de "ímpeto" (*impetus*, no original), consolidando a ideia central do conto de uma ação perversa deliberada, mas incontrolável.

primitivo e radical, um impulso elementar. Disso decorre que o desejo de bem-estar não apenas não é despertado, como surge um sentimento que é o seu forte antagonista. Não existe ser humano que em algum período não tenha sido atormentado por um desejo de importunar o seu ouvinte por meio de circunlóquios. O impulso toma a forma de um desejo, o desejo aumenta para uma vontade e a vontade para um anseio incontrolável que é, por fim, saciado. O amanhã chega e, com ele, a ansiedade ainda mais impaciente para cumprirmos nosso dever; e esse ímpeto reúne forças à medida que passa o tempo. Assim, trememos diante da violência deste conflito interno, um combate real entre o definitivo e o indefinido, da substância com a sombra. Porém, é a sombra que prevalece.

Ficamos à beira de um precipício. Nós olhamos para o abismo e ficamos doentes e tontos. Nosso primeiro impulso é encolher diante do perigo, mas permanecemos. Aos poucos, nossa doença e tontura são mesclados a uma nuvem de sentimento inominável. Um pensamento medonho que gera calafrios na medula de nossos ossos com o fervor do deleite de seu horror. É a ideia de quais seriam as nossas sensações durante a queda de tal altura, pela mesma razão que envolve as mais assustadoras e repugnantes imagens de morte e sofrimento, que a desejamos mais vividamente. E porque a razão nos detém de chegarmos perto da beirada que nos aproximamos impetuosamente. Não há uma paixão na natureza mais diabolicamente impaciente como aquela de um ser que, estremeando na borda de um precipício, imagina o mergulho. Se não houver um braço amigável ou se falharmos no esforço de recuar, mergulhamos e somos destruídos. Logo, ao examinar as ações que se encontram no espírito da perversidade, perpetrando-nas porque sentimos que não devemos. Não há princípio inteligível por detrás disso.

Eu disse isso tudo, em certa medida, para explicar porque estou aqui, porque uso esses grilhões e por qual causa eu sou inquilino desta cela de condenados. Deste modo, você perceberá facilmente que sou uma das muitas vítimas incontroladas do diabrete da perversidade. Ao ler umas Memórias Francesas, encontrei o relato de uma doença fatal através do uso de uma vela acidentalmente envenenada. A ideia logo entrou na minha cabeça. Eu conhecia o hábito da vítima de ler ao dormir e sabia que o apartamento era estreito e mal ventilado. Na manhã seguinte, ele foi descoberto morto em sua cama, e o veredicto do médico legista foi "Morte pela visita de Deus". Depois, tendo herdado sua propriedade, tudo correu bem por anos. A ideia de ser detectado nunca entrara no meu cérebro. Eu não havia deixado uma pista sequer para suspeitarem do meu crime. Por um longo período de tempo, fiquei acostumado a me divertir com este sentimento, o que me

proporcionou mais deleite do que todas as vantagens acumuladas do meu pecado. Mas chegou a época em que esta agradável sensação tornou-se um pensamento assustador e eu mal podia me livrar dele por um instante.

Um dia, enquanto passeava pelas ruas, peguei-me no ato de murmurar, meio em voz alta, as sílabas costumeiras: "Estou seguro, estou seguro, se não for tolo o suficiente para fazer uma confissão aberta!". Após pronunciá-las, senti um calafrio gelado. Nunca conseguira resistir aos ataques da perversidade. E agora, confrontava a possibilidade de ser tolo e confessar o crime, como se o fantasma daquele que morrera me convocasse para a morte. No início, fiz um esforço para livrar-me deste pesadelo da alma. Enquanto andava intensamente rápido, tão rápido que passei a correr, senti um desejo desvairado de gritar em voz alta. Os pensamentos oprimiam-me como um novo terror. Acelerei o ritmo como um louco através das ruas lotadas até que a população percebeu e começou a me perseguir. Meu destino estava consumado. Ao ser capturado, ofeguei para respirar, experimentando todas as dores da asfixia, fiquei cego, surdo e vertiginoso. E então, um demônio me atingiu com a palma da mão nas costas e o aprisionado segredo explodiu da minha alma. Dizem que confessei com uma enunciação distinta e uma apaixonada pressa, como se tivesse medo de ser interrompido antes de concluir as breves frases, as quais me enviaram ao carrasco e ao inferno. Ao fim, tendo relatado o que era necessário para a condenação judicial completa, caí prostrado em um desmaio. Hoje, eu uso essas correntes e estou aqui. Amanhã, estarei livre delas, mas onde?"

Neste conto, sabe-se que o protagonista, levado por uma motivação irrefreável de obter a propriedade da vítima, comete um assassinato e deleita-se com o fato de não ter deixado vestígios. Porém, conforme o tempo passa, a sensação agradável transforma-se num pensamento assustador, fazendo surgir uma culpa moral pelo crime; e assim, o mesmo impulso que o levava a cometer o ato, impeliu-o a confessá-lo, simplesmente por constatar que não deveria fazê-lo. A obra trata de um mergulho no estado mental de um indivíduo numa constante luta psicológica entre a sua natureza perversa e o seu impulso de autodestruição, algo que ele frisa como um elemento intrínseco da essência humana. Isto posto, como dito, muito se tem discutido sobre a noção de perversidade nos textos do autor⁴. Neste artigo, considero que a perversidade está relacionada com um impulso de perversão moral, algo próximo ao pecado e os atos egoístas perpetrados por ganância

⁴ Conferir em Victor Vitanza (1975), Flávio Aguiar (1989) e Christian Mack (2019).

ou vaidade que visam um determinado fim, do que propriamente uma intenção maligna, apesar de, em muitos casos, ser este o resultado.

Com isto em mente, pretendo realizar uma análise deste ímpeto da perversidade junto às etapas da narrativa, os personagens e as suas respectivas ações na série *A Cura* (2010). A fim de compreender a estrutura dramática da ficção seriada, faz-se necessário uma abordagem narratológica capaz de investigar e destrinchar as ações-chave da trama, além de iluminar os arcos dos personagens e suas relações com o mundo inconfundível construído, o que, sem dúvida, fornecerá respostas concretas e relevantes para a ampla visão em torno dos atos de perversidade, por exemplo, o fato de eles serem responsáveis por alavancar as etapas. Ademais, discutirei os aspectos relacionados aos conflitos e às ações dos personagens que danificaram a estrutura e a inteligibilidade da trama.

2. A Estrutura Dramática e as Etapas da Narrativa Ficcional Seriada

A Narratologia é o campo de estudo das narrativas, sejam elas ficcionais ou não-ficcionais. Ao considerar a organização dos elementos tidos como essenciais, buscando a interpretação e a compreensão das estruturas e concebendo os contextos históricos e culturais em que são produzidas, a produção teórica da narrativa ficcional atravessou as últimas décadas em um constante diálogo complexo e multidisciplinar. Neste sentido, a intenção neste artigo não é discutir a sua definição ou atualizar as categorias de análise, mas selecionar certos elementos para compor um *corpus* teórico que possa ser utilizado de modo a explorar a estrutura dramática da ficção seriada televisiva selecionada. Sendo assim, optei pela abordagem narratológica de Yves Reuter (2011), a qual possui duas grandes características: a primeira, porque ela se interessa pelas narrativas como objetos linguísticos, fechados em si, independentemente da produção ou recepção; a segunda debruça-se no postulado de que, para além da sua aparente diversidade, elas apresentam formas de base e princípios de composição comuns.

Segundo o autor, dois princípios fundamentais presidem a análise narratológica: "o *texto*, considerado matéria verbal autônoma, pondo de algum modo entre parênteses suas relações com o mundo exterior e com as atividades de produção e recepção, e a distinção, puramente metodológica, entre *níveis de análise* internos do texto" (Reuter, 2011, p.13). Neste panorama, a compreensão do que se entende por texto e não-texto é tarefa que perpassa a cuidadosa diferenciação entre certas categorias, tais como a ficção

e o referente⁵. Logo, focar na análise das narrativas é saber separar a estória e o mundo construído pelo texto e existentes apenas por suas palavras (a ficção), do seu referente, o mundo real ou imaginário, externo à narrativa, mas ao qual ela se remete (Reuter, 2011). Portanto, o princípio básico da abordagem narratológica pode ser resumido em:

i) considerar essencialmente a narrativa como constituída por material linguístico; ii) interessar-se fundamentalmente pela sua organização (e não pelas suas relações com seu "exterior"); iii) privilegiar a questão do "como (isso funciona)?" diante de outras questões possíveis (por que está organizado assim? Para quê? Quais efeitos que isso produz?) (Reuter, 2011, p.14).

Ultrapassada essa fase, a tarefa da abordagem narratológica é distinguir, ainda, os diferentes níveis de análise. A *ficção* (ou a *diegese*) diz respeito aos conteúdos postos em cena que são reconstituíveis, como o universo espaço-temporal, os personagens e a estória; a *narração* remete às escolhas técnicas e de criação, que organizam a produção da ficção: o narrador, o narratário, a perspectiva escolhida, o ritmo, etc.; e a *produção do texto*, recaindo sobre as escolhas estilísticas, retóricas, lexicais e sintáticas, por meio das quais a ficção é realizada, isto é, o modo de designação dos personagens, o jogo dos tempos, etc. (Reuter, 2011). Tendo isso em vista, mesmo que cada um dos níveis possua autonomia, a substância textual das obras torna-se aparente quando eles são concebidos pela sua constante interação, contribuindo para evidenciar os elementos dramáticos.

No reino da televisão, as ficções seriadas proporcionam os mais diversos olhares e concepções acerca da experiência humana. Conforme Anna Maria Balogh (2002), o que hoje pode ser rotulado como "ficção televisual" é o resultado de várias atividades culturais ao longo do tempo; os formatos ficcionais da televisão são herdeiros de várias formas narrativas e dramáticas, como a narrativa oral, a literária, a teatral, a fílmica, a radiofônica, a pictórica, a mítica, entre outras. Essas obras costumam oferecer muitas possibilidades de imersão profunda e prolongada e a sua força enigmática é percebida quando os seus conteúdos reconstituíveis encontram-se bem encaixados e elaborados, resultando em sagas convincentes e fascinantes. Para Yves Reuter (2011), toda narrativa constrói um universo, seja de maneira realista ou não, e tenta torná-lo verossímil; os personagens, por conseguinte, constituem-se um dos elementos-chave da identificação e projeção dos leitores. Para uma visão mais concreta acerca do processo de produção e

⁵ As outras categorias discutidas pelo autor são enunciado e enunciação (produto fechado em si mesmo x as relações com o ato de comunicação no qual se inscreve); autor e narrador (o ser humano x a entidade literária que conta a estória e só existe no texto); e leitor e narratário (o ser humano x a entidade literária que recebe a estória e só existe no texto). A intenção é se basear aqui numa análise sobre fatos textuais precisos e verificáveis (Reuter, 2011).

escrita das ficções televisivas, Sônia Rodrigues (2014) expõe suas características mais imprescindíveis: a primeira delas é a estória, ou a *storyline*⁶, à qual os eventos principais se reportam e é estabelecida a partir de um "protagonista, um objetivo do protagonista e um obstáculo entre o personagem e o que deseja alcançar" (p.16). Assim, conforme busca demonstrar a autora, em qualquer boa narrativa, a *storyline* se concretiza em um *mundo inconfundível*, coeso e único, podendo ser definido como o lugar, os cenários, a época e os personagens junto às suas motivações, fraquezas e objetivos que realizam (ou não); conseqüentemente, quando é bem construído, ele é garantia de verossimilhança, provocando empatia nos espectadores (Rodrigues, 2014).

Para incrementar, Edward Morgan Forster, no seu livro *Aspectos do Romance*⁷ (2002), investiga dois dispositivos que os romancistas têm dificuldade em lidar: o uso de tipos distintos de personagens e o ponto de vista⁸. Ele faz uso de inúmeros exemplos da literatura para classificar os personagens em duas categorias: planos e redondos. Os primeiros são considerados mais simples, como tipos ou caricaturas, e são construídos sobre uma única qualidade ou ideia, mas possuem enorme potência nas histórias devido a duas vantagens: são *facilmente reconhecidos*, dispensam reintroduções, não precisam ser desenvolvidos e ainda providenciam sua própria atmosfera; e também são *facilmente lembrados*, uma vez que, por não sofrerem mudanças, permanecem inalterados em suas mentes (Forster, 2002). Por outro lado, os redondos são imbuídos de mais características e possuem maior relevância. Estes são os personagens capazes de surpreender de modo convincente, que contêm múltiplos elementos e profundidade e são imprescindíveis às obras por serem os responsáveis diretos pela condução da trama. A esse respeito, o autor conclui que um novelista é bem-sucedido na tarefa de representar a essência humana ao utilizá-los sozinhos ou em combinação com os planos: "se nunca surpreende, é plano. Se não convence, é um plano fingindo ser um redondo" (p.55).

Diante dessa perspectiva, o primeiro indício de que a série analisada alicerça um mundo inconfundível confuso e fragilizado é a total ausência de personagens redondos,

⁶ Tendo em vista a série analisada, sua *storyline* pode ser definida como: Homem acusado de cometer um assassinato quando criança, retorna à cidade natal de Diamantina, Minas Gerais, para confrontar o seu passado, enquanto percebe que possui o mesmo dom da cura por meios espirituais que um antigo médico odiado pelos habitantes locais.

⁷ O autor afirma que o título refere-se ao fato de sua intenção ser propositalmente vaga e com o máximo de liberdade para olhar os romances. Os aspectos analisados são: a história, as pessoas, o enredo, a fantasia, a profecia e o padrão e ritmo (Forster, 2002).

⁸ Sobre o ponto de vista, o autor comenta o livro de Percy Lubbock (1960), para quem este seria o elemento mais imprescindível na ficção, logo, não deveria sofrer mudanças. Edward Forster (2002) discorda que um romancista não possa mudar o seu ponto de vista, expandir ou contrair a percepção do leitor para gerar e privilegiar efeitos, inclusive, ele considera justamente esta uma grande vantagem do romance.

apesar da contundente apresentação dos outros elementos, como será visto mais adiante. Sem a presença dos condutores primários (e suas motivações inerentemente "redondas") para alavancar a trama, procurei demonstrar na análise que a tarefa foi preenchida pelos atos de perversidade imbuídos em personagens planos, incluindo o vilão, cujo potencial para ser redondo (conforme às bases da sua construção narrativa) foi anulado pelo fator surpresa que engendrou a sequência de eventos precipitados e incongruentes. Em vista disso, a sensação é a de testemunharmos pessoas agindo sem objetivos compreensíveis e sem um princípio inteligível por detrás dessas ações, simplesmente, "pela razão de que não deveriam agir". Entretanto, mesmo que os personagens não tenham apresentado um aprofundamento consistente, é curioso notar que eles simbolizam determinadas esferas da sociedade: o prefeito, representando o Estado, tem por amante uma mulher pobre na forma de um amor falso e superficial; o diretor do hospital revela o ceticismo intrínseco das posições técnicas; Dona Margarida materializa as religiões e visões conservadoras que, embora pequem, teriam "boas intenções"; Lucinha, a dona do restaurante, bêbada, atua como o mercado, agindo sem controle ou somente por meio das próprias regras; e a fofoqueira, Dona Nonoca, representa os meios de comunicação no papel de apuração e transmissão das informações locais.

Segundo a Poética de Aristóteles (2011), os personagens seguem a construção baseada nos critérios de possibilidade, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade, isto é, deve-se estruturar as relações dos personagens de modo que eles façam e/ou digam o que é necessário e verossímil. E mais, deve-se preferir o *impossível verossímil* frente ao *possível inverossímil* sem que haja partes irracionais nas suas ações (se houver, que elas se encontrem fora do núcleo de ação). A partir dessas categorias, Sônia Rodrigues (2014) esclarece que "o personagem faz (e fala) o que faz porque pode, porque é crível e por necessidade da trama" (p.41). Por este ângulo, sendo eles a "alma da ficção", cabe realçar que os seus perfis encontram-se obrigatoriamente relacionados à *storyline* e às definições de lugar, época e cenários, incluindo motivações verossímeis, propósitos racionais e necessidades críveis. Especificamente em relação às suas ações, Yves Reuter (2011) sublinha que elas se apresentam sob diferentes formas, podendo ser de natureza interna ou externa à psicologia deles (confrontando-a com o mundo e outros personagens). Neste quadro, ao indagar sobre como elas são organizadas para se formar uma estória, deve-se levar em conta as três formas fundamentais de relações entre elas: as *relações lógicas*, onde uma ação A é a causa ou consequência da ação B; as *relações*

cronológicas, em que a ação A precede ou sucede a ação B; e as *relações hierárquicas*, onde tem-se que a ação A é mais ou menos importante do que a ação B (Reuter, 2011).

Cumprir destacar que o estudo pioneiro sobre as esferas de ação foi realizado por Vladimir Propp (1984). Como objeto de análise, o autor selecionou cem contos russos, observou um esquema de repetições nas suas estruturas e levantou discussões sobre os paradigmas estruturais para diversas teorias narrativas. Ao descrever os contos levando em conta as partes que os compõem, ele constatou que diferentes personagens realizam, frequentemente, as mesmas ações, daí a conclusão de estudá-los por meio de *funções*: elas são os elementos permanentes e constantes, independentemente das maneiras pelas quais eles as executam; o número delas é limitado; a sequência delas é sempre idêntica (nem todos os contos apresentam todas as funções, mas a ausência de algumas delas não modifica a disposição das demais); e os contos são monotípicos quanto à sua construção (Propp, 1984). Assim, de posse desses resultados, o autor obteve trinta e uma funções, agrupadas como esferas de ação: o *antagonista* compreende o dano, o combate contra o herói e a perseguição; o *doador* significa o fornecimento do objeto mágico ao herói; o *mandante* é responsável pelo envio do herói; o *auxiliar*, na tarefa de ajuda e reparação do dano, além do salvamento durante a perseguição e a resolução de tarefas; a *princesa*, na proposição das tarefas difíceis, o desmascaramento, o reconhecimento, o casamento e o castigo do malfeitor; o *herói*, que inicia a partida a fim de realizar a procura e a reação perante às exigências do doador; e o *falso-herói*, que reúne os mesmos traços do herói, embora de formas negativas e de pretensões enganosas (Propp, 1984). Em consonância, Roland Barthes (2011) afirma que uma narrativa só se compõe de funções:

Isto não é uma questão de arte, é uma questão de estrutura: na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada (Barthes, 2011, p.29).

Por fim, à luz dessas trinta e uma funções, Sônia Rodrigues (2014) traça as sete etapas da narrativa⁹, ou seja, os seus movimentos mais significativos, entendidos como os arcos dramáticos dos personagens: o *Início* é a etapa em que ocorre a apresentação dos personagens e da *storyline*, a descrição do "quem é quem", do mundo e da situação

⁹ É preciso ressaltar que, segundo a autora, as etapas nem sempre aparecem nesta ordem, além de poderem surgir em uma história completa, em uma sequência ou até mesmo em um único episódio. No entanto, em um episódio pode ser verificado um ciclo completo das cinco principais etapas: a situação inicial, a degradação da situação, a procura em corrigir o desequilíbrio, a volta ao equilíbrio ou sua instauração para sempre e uma nova situação (Rodrigues, 2014).

dramática vivida pelo protagonista; a *Ruptura/Perda* é a fase em que há uma quebra do equilíbrio vigente, surgindo sob a forma de um problema ou um mistério aparentemente insolúvel (geralmente, trata-se do conflito central da temporada ou de um episódio). É importante destacar que essa etapa deve ser algo que leva à mudança drástica, capaz de afetar todos os personagens; o *Obstáculo* intensifica a ruptura, é um movimento, uma virada, não um evento que modifica de maneira relevante o estado das coisas; a *Divisão* é quando os personagens se dividem em papéis, estando relacionada à ruptura. É quando surge o herói e pode ser protelada pela sua relutância em reparar a perda ou por conta de um auxílio a outros personagens; o *Auxílio* é uma ajuda para um ou mais personagens alcançarem os seus objetivos e/ou prejudicar outros, possibilitando inúmeras "viradas"; a *Decisão* é o ato do desenlace, da resolução final do conflito, mais especificamente, da restauração definitiva ou a permanência do desequilíbrio provocado na ruptura (a perda é reparada ou instala-se para sempre); e a *Conclusão* é o fim do ciclo ou um novo início, a revelação de como ficam os personagens e a inserção de ganchos (Rodrigues, 2014).

Tecidas essas considerações, no intuito de detectar as etapas dentro da narrativa, entendo que a construção dos personagens e as ações desencadeadas por eles devem ser investigadas minuciosamente, dado o seu caráter de maior relevância. Assim, o eixo de condução da análise irá obedecer suas respectivas funções na trama, apontando os atos de perversidade responsáveis por alavancar os conflitos, além de aproveitar o exercício analítico para desvelar e comentar as ações que mostraram-se confusas, inverossímeis e incongruentes, providenciando uma visão ampla da série e obtendo respostas quanto à deformação na sua estrutura dramática.

3. A Cura: Os Impulsos de Perversidade dos Moralmente Degenerados

A série *A Cura* foi exibida pela emissora Rede Globo entre 10 de agosto e 12 de outubro de 2010. Seus nove episódios da primeira temporada foram escritos por João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. A direção de núcleo é de Ricardo Waddington. A trama é sobre Dimas (Selton Mello), um rapaz formado em medicina que na infância fora acusado de matar um garoto em Diamantina e, por isso, foi morar em São Paulo. Após vinte anos, ele retorna como médico-cirurgião para encarar o passado e as pessoas que não se esqueceram da história. Sua habilidade de realizar diagnósticos impossíveis o coloca numa situação difícil quando Edelweiss (Inês Peixoto) vê muitas semelhanças

dele com o antigo médico, Dr. Otto (Juca de Oliveira), quem ela considera ser um santo curandeiro, embora os cidadãos o acusem de criminoso. Com o tempo, Dimas descobre possuir o "mesmo talento de Otto" para curar os enfermos por meio de poderes místicos, que a ciência moderna não consegue explicar. O problema é que os curados começam a morrer e a população passa a culpá-lo. Em paralelo, acompanha-se os eventos em torno de José Silvério (Carmo Dalla Vecchia), um homem inescrupuloso e perverso, que foi amaldiçoado por um indígena no século XVIII, contraiu uma "doença do espírito" e, ao encontrar um garoto que, supostamente, poderia curá-lo, nega-se a ajudá-lo. No fim, descobre-se que na atualidade o Dr. Otto é José Silvério e Dimas, o garoto, e que ambos travam essa luta não resolvida ao longo dos séculos¹⁰.

De modo geral, a estrutura dramática repousa sobre o gênero misto de suspense, drama e sobrenatural e relata a típica estória do retorno do protagonista com um passado obscuro. A trama retrata o ambiente sociocultural de Diamantina, em Minas Gerais, um lugar pacato, onde os costumes e tradições regem as relações e valores dos personagens. Embora o contexto cultural pudesse ser mais bem explorado, o resultado foi um mundo inconfundível atraente para a audiência. Posicionado sob dois eixos diegéticos, as ações do presente são acompanhadas pelo desenvolvimento das origens místicas da cura, ora avançando as explicações, ora apresentando novos mistérios. Dito de outra maneira, se o poder de Dimas constitui-se o elemento nevrálgico das ações no presente, a maldade de José Silvério e o sofrimento imposto a ele servem de referências épicas para explicar o embrião da doença e da cura e o conflito entre os dois no fim da temporada.

Um detalhe válido a ser destacado é como o enredo é bem conduzido no início. A apresentação dos elementos narrativos, a cisão temporal, os lugares, os personagens e as ações encaixam-se estrategicamente e com criatividade, salvo poucas exceções¹¹. No entanto, a partir do sétimo episódio, a trama realiza uma virada estranha, uma peripécia inusitada que faz com que os alicerces construídos comecem a desabar, gerando uma reação em cadeia que transforma os personagens em indivíduos perdidos, descolados do universo diegético e desmemoriados em relação às noções dos acontecimentos. Talvez pelo intuito de conceder um final distante de um provável clichê essa reviravolta tenha

¹⁰ A trama e as curiosidades estão no *Memória Globo*, disponível em: <http://glo.bo/3uVZtFe>.

¹¹ Um exemplo é a fofoqueira na janela da loja de artigos gerais. Ao longo de toda a estória, ela surge conversando ao telefone e maltratando os clientes, sempre realçando o seu ódio pelos turistas, embora seu negócio pareça ser voltado, justamente, para essa clientela. Em um dado momento, ela arranca a mercadoria das mãos de uma cliente e a expulsa da loja; em outro, desencoraja a cliente a comprar um produto, alegando que está caro demais ou que o material é de má qualidade. Apesar do evidente tom cômico, a sua postura é incoerente e inverossímil.

tentado mexer na estrutura, porém, o resultado foi uma sucessão de ações injustificadas e absurdas, desproporcionais quanto às bases implantadas. Como será visto, da etapa da Decisão à Conclusão (ou do clímax ao desfecho), poucas são as situações sustentadas de modo verossímil e coerente. Diante disso, ao perceber que um aspecto central da trama é o fato de que os ímpetos e ações de perversidade são os elementos que impulsionam as situações dramáticas, é focando neles que pretendo me apoiar para compreender o caos dramático da narrativa nos estágios finais.

A etapa do *Início* surge com as imagens de Dimas pilotando uma motocicleta ao longo das estradas do interior. Tal qual o protagonista, os telespectadores não sabem o que irão encontrar pela frente. A cidade e a rotina de Diamantina são introduzidas pela fofoca de Dona Nonoca, apresentando Edelweiss, uma bêbada que possui um caso com o prefeito; a Dona Margarida como uma "santinha do pau oco"; Ciro como um homem que perdera todo o dinheiro, mas sempre aparece vestindo coisas caras; e quando ela vê Dimas, revela que ele matara o amigo da escola. Essa ação de bisbilhotar a vida alheia manifesta-se como o primeiro traço de perversidade da série. Além de construir imagens que perpassam somente o crivo da sua interpretação subjetiva da realidade, ela ainda demonstra prazer em realizar a tarefa e divulgar o lado negativo dos cidadãos. Não há comentários positivos sobre ninguém, sua paciência para enxergar o cotidiano e reportar os acontecimentos está submetida a uma habilidade míope para perceber o lado positivo das pessoas (evidenciada pelos apelidos aviltantes). Neste começo, a sua função é épica e prepara os telespectadores para algumas características do mundo inconfundível.

Ainda nesta etapa, Dimas é recebido em casa pela mãe, que o alerta para a forte aversão que as pessoas podem demonstrar, dado o seu passado. O avô, Ciro, interrompe e afirma não acreditar que um descendente de José Silvério seja mal recebido na cidade. O comentário é interessante, pois ao longo do episódio, ficará evidente que o perverso José Silvério matou um companheiro para ficar com o diamante, cortou a língua de um escravo que ousou espalhar a informação e tomou a sopa amaldiçoada de um indígena, a qual continha um "veneno do espírito"¹². Com isso, a trama adquire traços enigmáticos, o herói é atrelado ao efeito místico do veneno, e cuja relação consanguínea pode instigar a estória rumo a potentes resoluções dramáticas. No hospital, o protagonista revê a sua namorada de infância, Rosângela, e Camilo, o seu atual noivo, que já demonstra ciúmes

¹² Este é o momento em que ocorre a ruptura na narrativa do passado, visto que afetará praticamente a vida de todas as pessoas que José Silvério encontrar pelo caminho (elas morrem por relação direta e indireta com a doença).

por ele. Dr. Turíbio, o diretor, aceita contratá-lo como médico, mas o impede de realizar quaisquer cirurgias, principalmente depois de ter presenciado na procissão religiosa, Gildinha, a mãe do garoto morto, acusar Dimas de tê-lo matado. Graças a isso, tem-se a constatação de que o seu passado não fora inteiramente esquecido e permanece vivo na mente dos habitantes. Para incrementar, Dimas é apresentado aos boatos referentes a Otto, percebe que suas habilidades são semelhantes e testemunha o ódio que o médico ainda desperta nas pessoas. Estas são as bases sobre as quais a estória é edificada.

A *Perda ou Ruptura*, o acontecimento que estremece o estado natural das coisas, começa a ocorrer quando Edelweiss é internada e Dimas a diagnóstica. Por conta disso, ele nota que ela vencera um aneurisma na aorta trinta anos antes, algo impossível para a época. Este ingrediente misterioso serve para assentar a situação dramática, afinal, é por meio dele que ela consegue convencê-lo a operá-la novamente (supostamente, Otto teria sido responsável por salvá-la da primeira vez). Pelo modo como Edelweiss é construída, após ver o mesmo poder que a curou materializado em outra pessoa, a personagem não teria como deixá-lo em paz (sobretudo por estar à beira da morte). Por consequência, a pacata Diamantina, de ritmos e rotinas lentas, nunca mais seria a mesma. Dimas trazia consigo a energia que iria desprender pequenas pedras do topo da montanha para iniciar uma perigosa avalanche, engolindo a população inteira. O momento exato em que se dá a ruptura é quando ele aceita o desafio e a leva para a velha casa, onde realiza a cirurgia espiritual. A partir daí, não há mais volta, pois qualquer resultado, positivo ou negativo, os eventos decorrentes são suficientes para quebrar o equilíbrio vigente e engendrar um problema que afeta a todos (não à toa, a cena serve de gancho para o próximo episódio).

Ao alertar a polícia, que chega pela manhã e vê Dimas com a paciente estirada e perfurada por instrumentos cirúrgicos, o instinto perverso de Dona Nonoca provoca um relevante impulso dramático. A simples ação de se meter na vida alheia instaura o novo dilema da cidade e leva à mudança drástica no comportamento e opinião dos cidadãos. Para piorar, alguém entrara na sala do hospital para envenená-la durante a noite e pela manhã, a sua morte foi atribuída à "visita de Deus". Graças a isso, se antes, Dimas sofria pelos boatos, agora ele tem de lidar com efeitos mais concretos do seu poder. Sobre esta sequência, cabe salientar uma questão controversa. Os personagens sempre criticaram Edelweiss pela aliança com Otto na realização das perversões e maldades, inferindo que ambos matavam os pacientes, falsificavam prontuários e ele jamais curara um enfermo. Afora esses crimes, a peça-chave aqui é a sua convicção no poder de Dimas, porque a

única razão de estar viva é ela ter sido curada e, por isso, ela saberia reconhecê-lo por já tê-lo vivenciado. Então, se, no final, o próprio Otto revelou nunca ter curado ninguém, restou a dúvida sobre como ela teria tamanha confiança nessa segunda cirurgia e, muito mais pertinente, como ela teria sobrevivido ao aneurisma da aorta e, com que propósito ela cometeria os atos criminosos. Por esse conjunto de indícios desconexos e confusos, não foi possível observar o ímpeto de perversidade na personagem.

Anteriormente, havia uma simetria na apresentação das opiniões sobre o passado do protagonista, com quatro personagens a favor da sua culpa e quatro que o protegiam, alegando ser um equívoco ou engano por parte dos envolvidos¹³. Após a etapa da perda, o *Obstáculo* primário com o qual Dimas se depara é a atitude de Dr. Turíbio em relação à cura de Edelweiss. Ele checa os exames e descobre que ela realmente estava curada e que a operação dera certo. Embora seja um médico psiquiatra e cientista, para quem os eventos místicos, geralmente, são irreais, ele aceita a cura sem buscar outras explicações e inicia o processo de impedimento dos objetivos do herói, assumindo a primeira vaga de antagonista. Sua perversidade é percebida na sua indignação pelo acontecimento, por aquiescer o poder de cura e não se conformar. Assim, levado pelo ímpeto perverso, ele realiza uma série de condutas antiéticas¹⁴, não demonstrando remorso em corromper os laudos médicos e utilizar tudo ao seu alcance para freá-lo a qualquer custo, em outros termos, impedir que os antigos eventos se repitam.

Apesar de ser por outras intenções, Dona Margarida também se posiciona como uma força que obstaculiza os desígnios de Dimas. Depois que ele encontra uma foto da mãe ao lado de Otto, ele a pressiona e ela confessa que tiveram um caso, mas nega que ele tenha sido um curandeiro. A importância deste evento é que a falta de argúcia e o comportamento dela criam a lacuna que impulsiona o protagonista (levado também pela fala do avô Ciro, para quem Otto era um ser extraordinário, "um anjo que veio à Terra") rumo ao recolhimento necessário para que ele perceba a missão a ser cumprida, descarte a sua relutância e retorne com a renovação das energias, como será visto adiante. Sendo uma pessoa extremamente religiosa, a sua perversidade decorre da noção de imoralidade e cumpre-se pelo sentimento de culpa pelo adultério. Afinal, o impulso egoísta de achar

¹³ Essa apresentação simétrica é constatada pelo que os personagens dizem nas situações iniciais. A favor da culpa de Dimas estão Dona Nonoca, Dr. Turíbio, Camilo e Gildinha, a mãe do garoto morto; e os quatro que o defenderam são Dona Margarida, o avô Ciro, Rosângela e Edelweiss.

¹⁴ Entre elas, pode-se apontar o plano com o Camilo de mentir para a paciente acerca do seu quadro clínico; sua visita ao Dimas e a ação de incitá-lo a imaginar que tivera um ataque psicótico, receitando-lhe medicamentos psiquiátricos sem que ele precise; quando a paciente morre assassinada, ele fala que precisa colocar no óbito algo relacionado ao seu coração; e quando tudo parece perdido, ele vai ao delegado com o desejo de internar o herói à força.

que sua decisão é a melhor faz com que ela tente sucessivas vezes desencorajá-lo a ficar e distanciar-se do destino que julga ser idêntico ao do homem que lhe fizera tão mal.

A *Divisão* ocorre na cena do jantar, onde o Dr. Turíbio e o prefeito (junto com as suas esposas) procuram desconversar os assuntos que envolvem o Otto, pois a estória de Dimas vai adquirindo semelhanças com a do antigo médico e isso faz com que o núcleo converta-se num bloco de resistência ao protagonista. Rosângela continua sustentando o apoio em Dimas e afirma a intenção de checar o exame de Edelweiss, para desgosto dos demais. Em vista disso, a simetria é quebrada e os papéis de cada um são divididos em funções específicas: o Dr. Turíbio, o prefeito Antônio Paulo, Berenice e Graciema como os antagonistas, tendo Camilo como principal adjuvante do diretor do hospital no desvio da verdade; do outro lado, Rosângela segue firme ao lado do amigo, com Ciro apoiando seu destino e Dona Margarida atuando como obstáculo à parte. Dada essa composição, Dimas consolida a imagem de herói relutante, um protagonista temeroso que carrega a descrença na própria capacidade e segurança das suas habilidades. Christopher Vogler (1997) expõe um problema que o herói deve enfrentar: o *chamado*. Diante dele, Dimas se vê num território situado entre a facilidade da fuga e os perigos (e a emoção) de uma aventura. Portanto, é natural a sua hesitação e, mais ainda, as suas desculpas para evitar maiores infortúnios: ele é *persona non grata* na cidade, constata subitamente que possui um poder místico sem a noção de seus alcances e limites e, logo na primeira tentativa, sofre os efeitos pela "desobediência". Sozinho, ele estaria fadado a fracassar.

Por isso que o *Auxílio* de Rosângela desponta como um elemento primordial. Na cena em que ela descobre a sua intenção de deixar a cidade, ela corre para investigar o caso, faz uma autópsia no cadáver e consegue obter a certeza e a prova do seu poder de cura. Portanto, trata-se de uma virada imprescindível. Primeiro, porque Dimas precisava ser incitado a aceitar o seu destino; segundo, porque ao revelar-lhe as fotos, ele adquire a consciência de seu dom, apesar de seguir relutando; e terceiro, a ação tem repercussão direta no retorno do herói e no conseqüente confronto com aqueles que se puseram em seu caminho (e também em razão da sua ida encerrar a estória). A esse respeito, é válido sublinhar o contraponto dramático que a narrativa faz ao inserir, nesse momento, a cena em que o escravo fugido encontra o garoto curandeiro salvando uma mulher. Por meio deste encaixe, o protagonista constata o seu poder místico ao mesmo tempo em que os telespectadores são apresentados à sua origem. Isto posto, há mais exemplos de auxílios, como o de Camilo que, motivado por ciúmes e pela indignação de perder o amor de

Rosângela, alia-se ao Turíbio para prejudicar Dimas. Seu ímpeto perverso fica evidente pela intrepidez de um homem capaz de lutar com todas as forças pelo que deseja, apesar de demonstrar insatisfação em fazer a coisa errada. Contudo, quando ele descobre que o prefeito encomendara a morte de Dr. Otto, ele passa a desconfiar da família e de todo mundo que criticava Dimas, iniciando o seu processo de transformação em um auxiliar do protagonista. Grande parte da responsabilidade por essa mutação deve-se ao carinho de Rosângela que, mesmo traindo o noivo, sempre mostrou enorme afeição por ele.

Retornando ao momento em que Dimas descobre as fotos de sua mãe com Otto e fica revoltado, pode-se dizer que é uma virada cuja função amplia consideravelmente o conflito. Por consequência do terrível imprevisto e sentindo-se confuso e desorientado, o herói relutante dá um passo para trás, buscando compreender os acontecimentos. Como exemplo de um estágio na jornada, Christopher Vogler (1997) apresenta a *Aproximação da Caverna Oculta*, onde o herói, após ter se adaptado ao Mundo Especial, atravessa uma região intermediária e encontra uma zona misteriosa na qual realiza os preparativos para a provação central da aventura. A sua função, portanto, é reservar um tempo para organizar os planos, dedicar-se ao conhecimento do inimigo e fortificar-se, incluindo a possibilidade de desenvolver relações de romance, ligando o herói à amada. Em Joseph Campbell (2007), a etapa é denominada de *Ventre da Baleia*, ou seja, a ideia de que a passagem do limiar mágico é um caminho para a esfera do renascimento, "uma imagem simbólica do útero", onde o herói é jogado no desconhecido, sofre uma metamorfose e é revivificado pela lembrança de quem é e o que representa. Sobre isso, extenuado pelas recentes descobertas e complicações que seu poder misterioso lhe trouxe, Dimas toma a decisão de se isolar de todos no local em que costumava acampar quando criança, uma grande gruta de pedra no mato. Rosângela vai atrás e reafirma a crença de que ele é um ser iluminado, reacendendo a vontade nele de seguir a sua trajetória. A fase da caverna evidencia a conexão espiritual e o fortalecimento da mútua confiança, por isso, grande parte dessa resolução ocorre pelo reforço dos laços românticos entre ele e a sua auxiliar. Se antes o casal já havia se beijado, a partir desse instante, Rosângela não mais impediu o coração de aflorar o sentimento que nutria por Dimas, tanto que, no episódio seguinte, eles dormem juntos. Energizada pela aura do amor, ela intensifica os confrontos com o pai e a mãe, abalando as relações que, até então, eram de pequenas contrariedades.

Tendo isso em vista, é interessante observar que esse retiro de Dimas ocorre, não despropositadamente, no mesmo local onde José Silvério encontrara o garoto curandeiro

pela primeira vez, sugerindo que o retorno à essa localidade sagrada iria conferir-lhe a coragem e as forças necessárias para enfrentar as adversidades e avançar a sua missão. Neste contexto, pode-se alegar que a cura de Dimas exprime a essência do ímpeto de remediar a perversidade instaurada por José Silvério, no passado, e continuada por Otto, no presente (considerando que o protagonista seja, de fato, a reencarnação do garoto¹⁵). Afinal, por ser estranho à cidade, Dimas não fora tocado pela sua perversão, isto é, pelo impulso que "dominou" a mente dos habitantes, transfigurando-os em seres moralmente degenerados. Sua chegada simboliza a aura mística da anti-perversidade, o estímulo que retornou para livrar Diamantina de uma vez por todas das maldades de José Silvério (a sua cura é real e tinha começado a desfazer o mal quando Graciema voltou a andar). No entanto, apesar da origem dessa anti-perversidade poder ser verificada quando o garoto nega ajuda a ele, a cena peca em demonstrar com mais clareza as razões para a rejeição, a despeito de se poder presumir que ele captara o cerne da aura perversa e tenha decidido não partilhar da culpa por mantê-lo vivo.

Uma surpresa ocorre ao término do quinto episódio. Ciro abre o cadeado de um portão e entra em um velho casarão para se encontrar com Dr. Otto. O alvo das histórias é estrategicamente materializado na trama para engendrar respostas acerca das opiniões dos inimigos, afinal, enquanto tratava-se de boatos, o choque de forças permanecia num limbo conjectural, com cada personagem cedendo sua versão do passado. Estando vivo, eles podem ser finalmente desmentidos e os culpados terão de revelar as suas máscaras. Desta forma, a princípio, pela forma como Otto surge, supõe-se que ele irá reposicionar a simetria no embate contra os Diamantinenses. O seu comportamento e fala validam a imagem de um sujeito injustiçado pelos perversos opositores, intensificada pela firme convicção de Ciro na sua santidade ao exibir o vídeo para Dimas e Rosângela¹⁶. Graças a isso, o casal se vê aprisionado num tenso campo de batalha, cujo ódio dos personagens é acentuado: de um lado, Graciema conta que Otto a deixara parálitica; Camilo descobre o segredo de seu pai e Dona Margarida se descontrola ao vê-lo na sua frente, sem pagar pelos crimes que cometera; e do outro, na cena em que Dimas o encontra no casarão e o pressiona por ter desaparecido e forjado a própria morte, Otto se defende, declarando ter

¹⁵ Para fazer essa alusão, baseio-me nas informações construídas inicialmente, de que Dimas nasceu depois que Otto deixara a cidade e, portanto, que ele jamais o conheceu, e que ele é a reencarnação do garoto curandeiro, embora os eventos finais sejam conflitantes com essas duas posturas.

¹⁶ No vídeo, Otto aparece numa celebração junto aos personagens que o condenavam como um ser abominável. Ciro explica que eles só conseguiram alcançar os seus objetivos graças ao Otto (o prefeito deve sua candidatura a ele e Dr. Turíbio conseguiu a vaga de diretor do hospital). Além disso, ele afirma que Otto é quem foi a vítima e que teria se retirado ao descobrir que os outros eram corruptos e se juntaram para acabar com ele.

sido perseguido pelos verdadeiros corruptos e culpados e se oferece para ser entregue à polícia, caso não seja justo de confiança¹⁷. Diante deste panorama, mesmo sendo a sua presença inesperada, ela pouco altera ou abala os alicerces definidos na divisão.

O evento que anuncia a nova configuração na relação dos personagens, ou seja, a segunda *Ruptura*, acontece na cena em que Dimas testemunha a presença dos capangas ao lado de Otto e se recorda de que foram eles que o agrediram. Não há outra *Divisão*, pois todos se mantêm alinhados aos mesmos papéis, malgrado seja revelado que eles estavam certos. Desta maneira, os efeitos da ruptura recaem mais sobre a intensificação dos obstáculos (e a introdução de Ciro como auxiliar direto do antagonista), já que, dali em diante, além de continuar lutando contra a opinião negativa dos cidadãos, Dimas terá de combater a perversidade do seu arquirrival místico, José Silvério, na pele de Otto. É neste ponto que a trama dá a guinada estranha e as ações conduzidas pelo vilão tornam-se incongruentes e inverossímeis em relação ao mundo inconfundível e às suas regras. A fim de exemplificar, comentarei primeiramente as falhas na estrutura dos personagens para, em seguida, descrever as últimas etapas e avançar sobre a perversidade de Otto.

De acordo com a análise, o principal erro da trama é a falha no eixo temporal do evento que envolve o sumiço de Otto, que já surge de maneira implausível¹⁸. Todos os personagens referem-se à sua "morte" como tendo acontecido trinta anos antes e Dimas fugira da cidade vinte anos antes. Logo, toda a infância do protagonista em Diamantina deveria ter ocorrido na ausência do médico, o que não ocorreu. Quando Gildinha diz que sabia que Otto é quem causara a morte de Cristiano, seu filho, imediatamente, nota-se o defeito, já que o garoto era da mesma idade de Dimas e a sua morte fora a razão de ele ter sido exilado (ela chega a revelar que foi ameaçada para acusá-lo¹⁹). Portanto, Dr. Otto ainda estava realizando os tumultos pela cidade bem depois do período que a trama considera o seu sumiço e se apoia para justificar os fatos narrativos. Outra questão são

¹⁷ No casarão, Otto diz a Ciro que Dimas precisa conhecer a *verdadeira* história e é advertido pelo amigo de que seria perigoso. Eles estão sozinhos e planejando o avanço dos objetivos, então não haveria necessidade de mentira entre os dois (embora seja visível que o plano é omitido por causa dos telespectadores). Quanto a isso, se no final, conclui-se que o tempo todo a história contada pelos outros a Dimas era a versão genuína, do que Otto estava se referindo como a *verdadeira* história?

¹⁸ Numa cidade do interior, como pode o Dr. Otto ter desaparecido por vinte anos (ou trinta) sem deixar vestígios e visitando sua propriedade frequentemente, além de continuar mantendo sua casa e o pagamento de impostos em dia? Sem contar o avô Ciro, ninguém buscou a posse dela ou teve acesso ao inventário do proprietário?

¹⁹ Mesmo tendo sido ameaçada na época para culpar Dimas pela morte de seu filho e "abafar o caso", por que motivo, vinte anos depois, ela iria chamá-lo de assassino aos berros, no meio da multidão, durante uma procissão religiosa na rua? E por que ela iria implorar, aos prantos, para os policiais prenderem-no quando ele curara Edelweiss na cabana?

as mortes mal resolvidas de Edelweiss, Wesley e Genival²⁰. Quanto à primeira, por que Otto mataria Edelweiss, a pessoa que o defendia cegamente para todo mundo? Ela não teria sido uma forte aliada para se conquistar a confiança de Dimas? Quanto à situação de Genival e Wesley, numa sequência, Dr. Otto teria convencido o homem que desistira de matá-lo por fidelidade a atirar no seu próprio filho e, então, por amor a uma causa mal elaborada e justificada, conseguiu que ele pegasse a sua arma e cometesse suicídio. Tudo isso sem indícios concretos para sustentar essas ações, ferindo a verossimilhança das suas motivações dramáticas. E mais, bem próximo ao clímax, outra peripécia amplia a incongruência nessa reta final. Dr. Otto e Ciro conversam sozinhos no velho casarão e ambos agem como se os seus planos realmente envolvessem a "cura" do médico, talvez para disfarçar a verdadeira intenção dos telespectadores, mas às custas de mais um forte dano na inteligibilidade da trama. Mais tarde, revela-se que o objetivo deles sempre fora o Dr. Otto morrer nas mãos de Dimas. Logo, por que eles agiriam com base nessa busca pela cura se, ao esconder os seus verdadeiros propósitos, isto acabou mostrando-se mais contraproducente do que as suas intenções reais?

A *Decisão* inicia-se pelo encontro de Rosângela com Otto na rua. Ao reconhecê-lo, ela resolve segui-lo e o encontra no casarão, onde o antagonista assume a autoria dos crimes cometidos, puxa uma arma para raptá-la e liga para Dimas vir buscá-la. Quando Dimas chega, Otto lhe propõe um acordo: ele assume os crimes e solta a Rosângela em troca da cura²¹. Pouco depois, Ciro chega e revela que José Silvério reencarnara em Otto e, por isso, acredita nele e o segue. Então, o avô pega a faca e começa a ameaçá-la para que a operação espiritual seja iniciada. O protagonista se aproxima e, prestes a perfurá-lo, reluta diante da tarefa. Neste instante, Ciro passa a incitá-lo a assassinar o Dr. Otto, expressando o plano da dupla. A cena corta para o passado, onde José Silvério agoniza e implora ao garoto para ser morto, ameaçando emparedar sua mãe. Finalmente, o garoto cede ao impulso da perversidade e enfia a faca no pescoço dele, porém, antes da agonia do veneno ser encerrada, o cruel homem deleita-se por ter passado a maldição ao garoto (não há explicação de como ele obteve essa informação e, tampouco, a preferência pela morte frente à cura que tanto buscava). No presente, a cena se repete com Otto rogando

²⁰ A morte de Graciema na sala do hospital também é bastante incoerente. Por qual motivo ele iria arriscar arruinar os seus planos e ser visto antes do tempo para tirar a vida de uma pessoa que em nada o atrapalhava?

²¹ Aqui, ocorre mais um problema. Depois de a polícia cercar o casarão, no momento em que a porta é arrombada, os dois, estando no porão, escutam o barulho e os passos dos policiais vindo do teto. Contudo, Otto se diz esperto e fala que eles estão na casa de Dona Margarida. O delegado checa o casarão e não há ninguém, mesmo que as escadas para o porão estejam abertas e desimpedidas. Como eles ouviram a chegada dos policiais e viram as sombras pelas tábuas?

para que Dimas o mate. Da mesma forma, não fica evidente o propósito de ele preferir a morte e, principalmente, sobre o motivo de se repetir a situação (ele não teria passado a maldição ao garoto?). Contudo, desta vez, a relutância de Dimas mostra-se uma decisão sábia, já que o resultado seria um caminho na direção da perversidade, a qual ele aspira combater. Com raiva, Otto o ataca e, em seguida, perfura o peito de Rosângela. Quando Dimas consegue segurá-lo, num ato de insanidade, Ciro pega uma tábua de madeira e o acerta na cabeça, engendrando mais uma ação impecável²². Pouco depois, enquanto o herói desperta, a perversidade do avô é exposta no relato aos policiais, ao dizer que o neto enlouquecera e tentara matar a Rosângela aos gritos de que era a reencarnação de Dr. Otto. Ao término, cumpre-se a permanência do desequilíbrio instaurado na ruptura, tem-se a prisão de Dimas e a culpa pelo ataque a ela recaindo estritamente sobre ele.

Por fim, a *Conclusão* é representada pelo estado final da situação dramática e o seu possível recomeço. Dias depois, Dimas encontra-se numa penitenciária e Camilo o visita, dizendo que irá tirá-lo de lá para ele curar a Rosângela e os dois irem juntos atrás de Otto para matá-lo. O herói, imbuído das últimas experiências desastrosas, expressa de novo a sua relutância e desliga o telefone. Na cena seguinte, Rosângela está internada em coma na clínica e, subitamente, abre os olhos e contempla a câmera com uma feição inusitada. Possivelmente, ela contraíra a perversidade e poderia ser uma futura auxiliar do vilão ou imbuiria o protagonista de forças especiais, já que teve acesso aos segredos do inimigo. Pelo fim do ciclo, percebe-se que a série tinha intenção de uma segunda temporada, introduzindo um gancho poderoso a ser desenvolvido nas próximas etapas.

À primeira vista, Otto deixa transparecer uma perversidade referente ao cinismo e à sordidez de um homem hábil na arte da atuação e da mentira. Com bastante tempo para planejar o encontro com o filho e fazer com que ele o mate, sua intenção demonstra um sutil sadismo, no sentido de querer conquistar o que deseja ao mesmo tempo em que causa dor ao outro. Ele deturpa os boatos negativos para confundir a cabeça de Dimas e retirar prazer dessa tortura. Quando sua máscara cai, o vilão gaba-se de não ter deixado pistas e ter enganado a todos, deleitando-se com a sua esperteza e genialidade. Dotado da noção de que é a reencarnação de José Silvério, Otto preparou muito mais do que um mero ritual para deixar este mundo; ele precisava revelar o seu segredo. Se em trinta anos (ou vinte), ele manteve-se tranquilo e com a agradável sensação de ter deixado um

²² Pela disposição dos acontecimentos na cena, se Ciro queria que o seu neto matasse Otto, por que ele interromperia a briga? Ele não deveria intervir para ajudar Dimas ou, no mínimo, facilitar o cumprimento do objetivo da dupla?

rastro maligno sem pagar nada por isso, o ímpeto da perversidade passou a consumi-lo, transformando a tranquilidade em pensamentos atormentadores. O seu retorno, portanto, está atrelado à sua submissão e à falha em reprimir os impulsos perversos; não bastava perpetrar os crimes e sair ileso, os fantasmas dos mortos sempre ressurgem para flagelar o espírito dos culpados e fazê-los confessar e vivenciar o mesmo pesadelo. Assim como no conto da introdução, o ímpeto da perversidade em Dr. Otto manifesta-se sem causas tangíveis, ele perpetra essas ações malignas porque, no fundo, sente que não deveria e deixa evidente que não há um princípio inteligível por detrás de suas intenções.

Para concluir, a série apresentou uma trama envolvente e de enorme potencial. O tema de misticismo é algo que sempre provoca curiosidade e fascínio nos espectadores. O mundo inconfundível foi construído, inicialmente, com elementos interessantes e uma conjuntura de personagens planos coesa e muito atrativa. Pelas etapas analisadas, pode-se observar que a introdução e a ruptura foram bem elaboradas e prepararam o terreno para as ações de perversidade alavancarem a trama. A divisão recortou os personagens em seus respectivos papéis e foi de suma relevância para criar a atmosfera de suspense e mistério que rodeava Dr. Otto, incluindo os aspectos pertinentes quanto à relutância do herói e as funções bem cumpridas dos obstáculos e auxiliares. O maior problema na sua estrutura dramática foi detectado a partir da segunda ruptura, com a virada inusitada que fez ruir as relações tão bem erigidas anteriormente e passou a apresentar inúmeras ações confusas, incongruentes e nada convincentes. A perversidade atrelada a elas, auxiliou na tarefa de iluminar as diferentes manifestações do comportamento e da essência humana que, por impulso, transformam-nos em seres degenerados, desleais, indignos e imorais. Por meio deste ângulo de análise, tentei dar um sentido, sobretudo, às ações que giraram em torno do protagonista e do vilão, as quais, sem a noção de que a perversidade ocorre por ímpetos irrefreáveis e incôscios, tornam-se descabidas e conflitantes com os reais objetivos de ambos (não houve movimentos ou viradas para justificar e/ou reposicionar as suas intenções junto à trama e prover mais respostas sobre o embate travado ao longo dos séculos). Por último, este misterioso conflito espiritual não conseguiu ser encerrado na sua primeira e única temporada, deixando os telespectadores sem possíveis respostas. Entretanto, ao verificar que o herói foi injustamente aprisionado, um fato é mais do que certo: amanhã, ele estará livre, mas onde?

4. Referências

AGUIAR, Flávio. "Ensaio, viagem entre a memória e o desejo: anotações críticas sobre o 'Demônio da Perversidade', de Edgar A. Poe". In: **Língua e Literatura**, São Paulo, (17): 75-79, 1989.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

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

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspects of the novel**. New York: RosettaBooks LLC, 2002.

LUBBOCK, Percy. **The craft of fiction**. London: Bradford & Dickens, 1960.

MACK, Christian, "The Spirit of Perverseness": Determinism in the Works of Edgar Allan Poe". In: **Making Literature Conference**, 2, 2019.

POE, Edgar Allan. **Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe**. New York: Doubleday, 1966.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

RODRIGUES, Sônia. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.

VITANZA, Victor. **The dialectic of perverseness in the major fiction of Edgar Allan Poe**. Northern Illinois University, Ph.D, 1975.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas**. Rio de Janeiro: Ampersand Ed., 1997.