
Literacia midiática e a comédia triste: análise da experiência estética de *The Bear*¹

Larissa OLIVEIRA²
Daiana SIGILIANO³
Gabriela BORGES⁴

Resumo

Este artigo objetiva analisar a experiência estética dos telespectadores interagentes sobre a hibridização de gêneros em *The Bear* (FX, Hulu, 2022 - atual). Para tal, realizamos uma coleta de dados na rede social X durante o período de lançamento da segunda temporada da série e a divulgação dos indicados para o Emmy Awards, totalizando 40.539 *tweets*. Concluimos que obras como *The Bear*, que trazem aprofundamento de temáticas e hibridismo de gêneros, estimulam criticamente o público, que questiona a linguagem, o gênero e a estrutura ao acessar um repertório midiático construído a partir da espetatorialidade de outras produções cômicas.

Palavras-chave: Ficção televisiva seriada; Literacia midiática; Experiência estética; Comédia triste; *The Bear*.

Introdução

No contexto televisivo contemporâneo nos deparamos com a fragmentação do público da TV aberta, tanto para o *narrowcasting* como para televisão *online* (Johnson, 2019). Neste cenário de competitividade por audiência, temos percebido um fenômeno de hibridismo de gêneros e estruturas que fazem os telespectadores questionarem o próprio repertório midiático a fim de entenderem as engrenagens narrativas de ficções seriadas. Esse questionamento promove o desenvolvimento da literacia midiática, por meio da compreensão e interpretação dos códigos presentes nas obras audiovisuais, além da criatividade e da expressão cultural, estimulando cognitivamente o sujeito, em nosso caso, a partir das comédias tristes.

Com base nesta discussão, este artigo tem como objetivo analisar a experiência estética dos telespectadores interagentes no que diz respeito à hibridização de gêneros em

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada Televisiva, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda, PPGCOM/UFJF, larissanlo@outlook.com

³ Doutora pelo PPGCOM/UFJF, daianasiliano@gmail.com

⁴ Professora adjunta, Universidade do Algarve, gaborges@ualg.pt

The Bear (FX, Hulu, 2022 - atual). Inicialmente, buscamos explicar que fenômeno é este que estamos chamando de comédia triste, através da discussão sobre gênero e formato e uma historicização da comédia televisiva. Após isto, explicamos sobre a literacia midiática, a experiência estética e a relação com as séries cômicas, apresentamos o objeto empírico, desenvolvemos sobre o percurso metodológico da pesquisa e analisamos os *tweets* coletados na rede social X durante o período de lançamento da segunda temporada de *The Bear* e a divulgação dos indicados para o prêmio Emmy Awards 2023.

Comédia triste e o debate de gêneros televisivos

A mesma estratégia que a televisão por assinatura teve no início dos anos 2000 para validar os dramas com arco narrativo longo é usada hoje pelo *streaming* para consagrar as comédias. A novelização em *Louie* (FX, 2010 - atual), as nuances de tristeza e a proximidade com o real no arco do protagonista, apontam para o tipo de comédia híbrida produzida atualmente pelas plataformas de *streaming*. Além da validação que procuram, o modelo folhetinesco funciona para essas plataformas por causa do acesso que os espectadores têm a todos os episódios, fazendo com que assistam uma temporada ou mais em maratona (*binge-watching*). Neste contexto de distinção e produção para o público de nicho, nasce o fenômeno comunicacional da comédia triste, que tem como premissa o hibridismo, tanto de gênero quanto de estrutura e linguagem.

A partir de uma base de códigos midiáticos, os espectadores interagentes compreendem os “tipos relativamente estáveis” (Bakhtin, 1997, p. 262) que formam um gênero e, ao se depararem com essas características sendo hibridizadas com outras, questionam como o eixo produtivo das ficções lida com essa configuração de texto televisivo. Sendo assim, entendemos que tais obras estimulam a compreensão crítica do público, que ao ver a atuação de uma comédia não tradicional busca entender seus códigos em redes de compartilhamento.

Em certa medida, a comédia triste pode ser assimilada como um subgênero da comédia, ou até da própria dramédia, que são obras que ganharam audiência e lugar de validação pela crítica especializada. As dramédias apresentam episódios na faixa dos quarenta e cinco minutos por episódio, trabalham com questões internas dos protagonistas, temáticas debatidas na sociedade contemporânea, seguem uma perspectiva melodramática, não só na estrutura folhetinesca, como também no entrelaçamento dos

arcos, e personagens mais próximos do real, que trazem identificação com o público. Já as comédias tristes possuem essas características, com exceção da maior parte dos episódios serem no tempo habitual da comédia (30 minutos), mas também abordam um arco de protagonista traumático, essencialmente triste, com questões profundas sobre morte, suicídio, propósito de vida, transtorno do pânico, luto, crise de ansiedade, etc.

O debate sobre gêneros televisivos abarca quesitos do interior da linguagem televisual, uma abordagem comercial, um sentido público de interesses jurídicos e econômicos e um contexto cultural, em que as diferentes esferas de atividades humanas produzem ou influenciam na produção de enunciados audiovisuais, orientando as pessoas que fazem e consomem tais produtos para entendimento de uma linguagem específica, melhor comunicabilidade e continuidade dela em culturas futuras (Machado, 1999; Fechine, 2001; Mittell, 2001, 2004; Jost, 2007; Gomes, 2011).

Os esforços de Gomes (2011) ao entender o gênero televisivo dentro do mapa das mediações a partir do que propôs Jesús Martín-Barbero é uma chave para refletir sobre a comédia triste enquanto categoria cultural, pois a relação entre televisão e cultura está no centro da discussão. Neste caso, o gênero não só tem a ver com os elementos textuais internos às obras, mas também com a competência do público em relação a ele e todos os fatores de distribuição. Desta maneira, é uma opção visualizar o tipo de comédia que estamos refletindo como uma estratégia de comunicabilidade e interação com o público. Só que, além desta estratégia comunicacional estar no produto, no discurso de distinção e nos modos de distribuição, é questionada pelos telespectadores, que apresentam entendimento de questões relacionadas ao gênero televisivo e ao contexto cultural que o atravessa.

Outro ponto dentro do debate sobre gêneros televisivos é a diferença entre gênero e formato. Na perspectiva de Sousa (2015), existem três classificações: categoria, gênero e formato. Dentro de uma categoria, ou entre categorias, encontra-se o gênero, que é reconhecível por grande parte de espectadores mesmo que estes não compreendam a escrita e a forma de funcionamento do programa, por causa da memória coletiva dos grupos sociais. E, dentro de um gênero, estão diversos formatos, que são suas possibilidades e limitações. Se pensamos a comédia triste como um subgênero, estamos nos referindo às classificações temáticas, narrativas, de tom e estilo dentro de um gênero, que terá sua estrutura e organização, adereços do formato.

Essas comédias possuem narrativas que se enquadram no modelo de narração complexo proposto por Mittell (2015), em que a fruição narratológica, o deslocamento temporal, os personagens tridimensionais e os recursos metalinguísticos e irônicos são usados para dar sentido à obra. Além disto, este tipo de ficção seriada busca uma distinção de outras comédias, em um sentido bourdieusiano, pela questão da sofisticação estética, se aproximando de uma estética “cinemática”. É um lugar de validação em que a comédia sempre foi excluída e ao hibridizar elementos do drama entra nesse universo. A discussão sobre este tipo de comédia ser considerada um subgênero ainda precisa ser aprofundada, mas não podemos ignorar as proximidades deste fenômeno comunicacional com as perspectivas de gênero televisivo.

Segundo nossa hipótese, a comédia triste apresenta um arco narrativo comum em roteiros cômicos, que leva os personagens à Força (no sentido de virtude), em que, tanto em sua escolha climática, quanto ao final da história, o personagem se afasta de sua Falha ou imperfeição (Chamberlain, 2016)⁵. Espera-se que na comédia, tudo se torne mais complicado para o protagonista, até um ponto em que não haja como escapar, mas eventualmente, sua sorte será mudada. O final feliz é certo e o herói (ou anti-herói) não pode permanecer inconciliável, ou não estaremos lidando com um roteiro cômico. (Booker, 2004). Assim como *The Bear*, que tem um final de temporada feliz, observamos que outras ficções seguem o mesmo padrão: *Barry* (HBO, 2018-2023), *Fleabag* (BBC, 2016-2019), *Ted Lasso* (Apple TV+, 2020-2023), *Ramy* (Hulu, 2019 - atual), *Shrinking* (Apple TV+, 2023 - atual), *Master Of None* (Netflix, 2015-2021), *Dead To Me* (Netflix, 2019-2022), entre outras. Em algumas, pode parecer que ao final do episódio piloto ou da primeira temporada o herói não irá se redimir, mas no último episódio da obra vemos essa remissão.

⁵ Chamberlain (2016) usa os termos comédia e tragédia aristotélicas para propor arcos em que o personagem se afasta ou não de sua Falha. Todavia, pouco sabemos das proposições de Aristóteles sobre o gênero comédia. Segundo Destrée (2010), o que pode-se aferir do texto de *Poética* e de certa forma dos livros *Retórica* e *Ética Nicomaquéia*, é que a comédia é formada pelo riso de um erro ou falha que não leva a dor e morte, como no caso da tragédia. O riso pode carregar agressividade, ofensa, desprezo e desdém, não necessariamente é gentil. Ela compartilha com a tragédia das seis partes constitutivas da história (enredo, caráter, reflexão, dicção, canto e espetáculo), como também as características: universalidade, unidade e totalidade. Ainda assim, Aristóteles não produziu um modelo esquemático da comédia, então o proposto por Chamberlain (2016), que faz sentido para análise do roteiro cômico contemporâneo, não é necessariamente aristotélico, mas uma interpretação do pouco que temos da proposta de comédia do filósofo.

Em suma, entendemos que a comédia triste é um fenômeno comunicacional que ascendeu no início dos anos 2010, mas não podemos ignorar que, devido às suas características, este tipo de ficção pode ser entendida como um subgênero da comédia ou da dramédia. São obras que: conversam com um público de nicho e que possui um repertório cultural de séries televisivas de comédia; carregam um selo de distinção, tanto por parte da produção quanto da circulação, pois são disponibilizadas em plataformas privadas e o *status* do drama, a profundidade dos personagens e a estética cinematográfica dá a comédia uma posição de privilégio, validada pela crítica como programas de “qualidade”; apresenta um modelo de narração complexo com personagens que mesmo quebrados, continuam tentando ser boas pessoas; tem histórias próximas do real, representando temas, pautas e dilemas do mundo contemporâneo; segue um roteiro cômico com final feliz; exploram caminhos não tradicionais para alcançar o efeito cômico; e experimentam o hibridismo de gênero e nas lógicas de serialização.

Ao serem norteadas pela hibridização de gêneros, as comédias tristes exigem a leitura atenta dos telespectadores interagentes na compreensão dos densos universos ficcionais (Mittell, 2015). A partir deste contexto, o diálogo entre a literacia midiática e as séries contemporâneas estadunidenses, em específico as comédias tristes, se materializam através da análise dos processos de criação e circulação das tramas e da experiência estética do público.

Literacia midiática e experiência estética

A proposta teórico metodológica adotada neste artigo abarca os três momentos do processo comunicacional (Sigiliano; Borges, 2021; Borges *et al.*, 2022). São eles: a criação, a circulação e a experiência estética. Para cada um dos processos são analisados elementos relacionados à qualidade no audiovisual e seu diálogo com a competência midiática. Porém, antes de aprofundarmos os parâmetros que serão analisados, é importante discutirmos o conceito de competência midiática.

Segundo Buckingham (2022) e Borges *et al.* (2022), os debates acadêmicos sobre a competência midiática ganharam força a partir de 1980. O conceito é norteador por um enquadramento epistemológico plural, isto é, apesar das definições convergirem para a “[...] combinação de conhecimentos, habilidades e atitudes consideradas necessárias

para um contexto determinado” (Ferrés; Piscitelli, 2015), é possível observar variações como *media literacy*, nos estudos realizados no Reino Unido e nos Estados Unidos, literacia dos media, nas pesquisas de Portugal, entre outros. Neste contexto, a competência midiática se refere a capacidade de acessar, analisar e avaliar o sentido das imagens, sons e mensagens, abarcando também as habilidades de se comunicar de forma competente através das mídias disponíveis e de compreender a forma como as mídias filtram percepções e crenças, formatam a cultura popular e influenciam as escolhas individuais (Borges *et al.*, 2022). De acordo com Buckingham (2022), competência midiática deve operar de maneira contínua ao longo da vida, se opondo à perspectiva de um antídoto e um viés vitimista do sujeito. Isto é, o sujeito é parte ativa do processo comunicativo, sendo capaz de interpretar de forma autônoma e crítica o fluxo, o valor e as consequências da mídia.

Por conta da extensão deste trabalho, iremos nos debruçar apenas sobre um dos três processos comunicacionais propostos por Sigiliano e Borges (2021) e Borges *et al.* (2022). A experiência estética abrange a análise crítica e produção criativa do público e está

intimamente ligada à literacia midiática, uma vez que esta possibilita um aprofundamento da própria experiência, considerando tanto a fruição audiovisual quanto a produção criativa de conteúdos, que se mostra das mais diversas formas nas redes sociais, especialmente no Twitter. (Borges *et al.*, 2022, p.2)

Como apontam Borges *et al.* (2022), a cultura de consumo das narrativas ficcionais seriadas se expande por várias plataformas, engendrando uma nova fruição entre a obra e o público. “A experiência estética do telespectador interagente é entendida não apenas como fruição do conteúdo audiovisual, mas também pela forma como produz conteúdos, muitas vezes colaborativamente, a partir dela.” (Borges *et al.*, 2022, p. 27). Ao compartilharem suas impressões sobre as comédias no X, os telespectadores interagentes exploram habilidades cognitivas por meio da repercussão do conteúdo que estão assistindo, da ampliação dos desdobramentos da trama e da ressignificação da história. A partir da arquitetura informacional do X, são formadas teias colaborativas que engendram a construção coletiva no processo de produção de sentido sobre a hibridização dos gêneros.

Com base nesta discussão, iremos analisar de que modo a narrativa audiovisual de *The Bear* estimula o telespectador interagente a produzir conteúdos críticos e criativos na rede social X, considerando o debate de gêneros televisivos na contemporaneidade.

The Bear

The Bear é uma série estadunidense produzida pela FX e disponibilizada pela Hulu em 2022. A premiada obra criada por Christopher Storer conta a história do *chef* de cozinha Carmen Berzatto (interpretado por Jeremy Allen White), que decidiu administrar o restaurante de sanduíches do irmão após o seu suicídio. Na segunda temporada, foco dos *tweets* que serão analisados, Carmen busca reformar o restaurante (chamado agora de *The Bear*) junto com sua sócia, Sydney (interpretada por Ayo Edebiri). Apesar de ser uma obra que ganha distinção da crítica e dos fãs devido à inovação dos temas retratados, segue um padrão habitual de comédia, como o apresentado por *Chamberlain* (2016), em que no último episódio da primeira temporada, o protagonista sai da Falha para a Força.

A ficção seriada se diferencia das *sitcoms*⁶ tradicionais por vermos mudanças no *ethos* do personagem com mais frequência, além das questões de complexidade narrativa, construção de personagens tridimensionais, distinção, enfim, o que já mencionamos. Na segunda temporada de *The Bear*, todos os personagens terminam na Força, menos o protagonista, que cai do Triunfo para a Falha. Quando um personagem cai, os outros e a própria trama o erguem, como é de se esperar em uma comédia. A linha de tensão da história nunca estica demais a ponto de romper ou fica frouxa.

O conflito da segunda temporada é disparado no primeiro episódio (*Beef*, T2E1), em que o restaurante *The Bear* deve trezentos mil dólares ao melhor amigo do falecido pai de Carmen (Cicero ou “Tio Jimmy”, interpretado por Oliver Platt), e em vez do protagonista devolver, pede mais para reforma. Só que, se o *The Bear* não der lucro em um curto espaço de tempo, Carmen precisa entregar tudo para Cicero. Os cozinheiros sabem que é uma ideia ruim, isto é verbalizado, que muitos não são qualificados e correm o risco de perder tudo. Esse desespero, também comum nas comédias por deixar o roteiro ágil (Sedita, 2014), estará presente em todos os episódios da segunda temporada. Em sua

⁶ Comédias de situação. Ficções seriadas cômicas com arco primariamente procedural que ascendeu ao final da década de 1940 nos Estados Unidos. Tornou-se popular com obras como *Mary Kay and Johnny* (DuMont, CBS, NBC, 1947-1950) e *I Love Lucy* (DuMont, CBS, NBC, 1947-1950).

estética, *The Bear* apresenta tons frios e neutros, muitos *close-ups*, planos conjuntos e paisagem sonora extra diegética que busca intensificar o caos que ocorre na cabeça dos personagens e no meio do restaurante. Estes elementos são ressignificados em alguns episódios sem setas chamativas anteriores, o que faz com que os telespectadores precisem estar atentos aos detalhes da trama para devida compreensão.

A discussão sobre a série pertencer ao gênero comédia perpassa os telespectadores. A produção entende a série como drama e comédia, nas premiações é definida como comédia e o roteiro segue uma estrutura de comédia fílmica, ou seja, com final feliz e o protagonista se afastando da Falha. Já os telespectadores trazem um estranhamento com a hibridização do drama. O risível é menos presente que em uma *sitcom* de televisão aberta, mas ainda se encontra na obra em momentos de grandes tensões através da categoria do absurdo (Berger, 2017), e principalmente por meio da superioridade, alívio e incongruência ou contraste⁷. O humor é ácido e reflexivo.

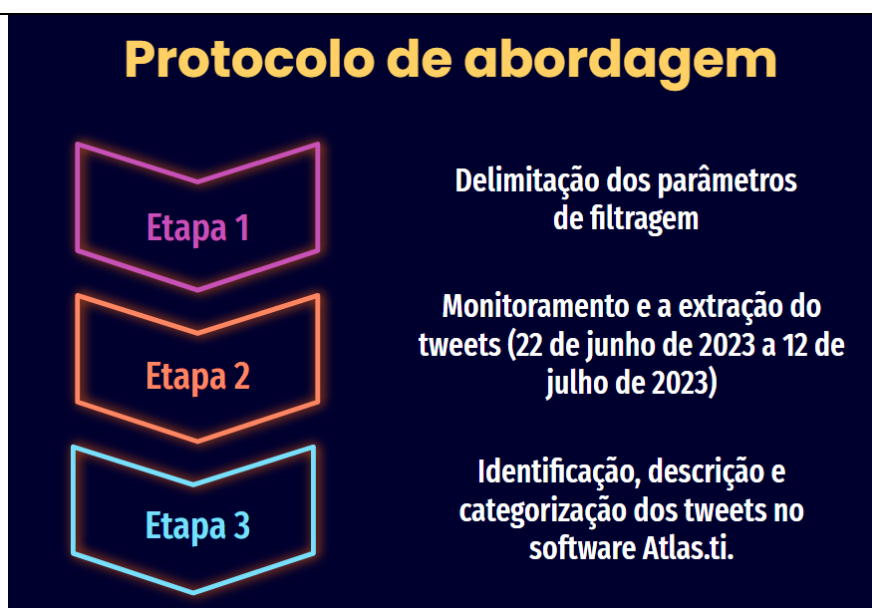
Percurso metodológico e análise da experiência estética de *The Bear*

Para a análise da experiência estética dos telespectadores interagentes no X, adotamos o protocolo de abordagem de monitoramento, extração e codificação de dados desenvolvido no Observatório da Qualidade no Audiovisual⁸. O protocolo se estrutura a partir de três etapas: a definição dos parâmetros de filtragem, o monitoramento e a extração dos dados, e a codificação e visualização (Borges *et al.*, 2022; Sigiliano; Borges, 2024).

Diagrama 1: Protocolo de abordagem de monitoramento, extração e codificação

⁷ As teorias modernas da filosofia do humor são pensadas a partir de três abrangentes definições teórico-funcionais: teoria da superioridade, do alívio e da incongruência. Elas se referem aos mecanismos para produção do riso (Saliba, 2017; Pincelli, Américo, 2019).

⁸ O Observatório da Qualidade no Audiovisual é um projeto de ensino, investigação e extensão que teve início no Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática do PPGCOM/UFJF e neste momento também pertence ao Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e à Escola Superior de Educação e Comunicação (ESEC) da Universidade do Algarve, em Portugal.

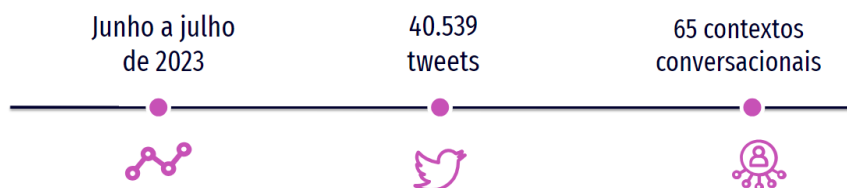


Fonte: Elaborado pelas autoras (2024)

A primeira etapa consistiu na delimitação dos parâmetros de filtragem referentes a *The Bear* que foram extraídos a partir da API⁹ do X. As palavras-chave e indexações abrangeram o nome da série e dos personagens, além das *hashtags* adotadas pelo FX/Hulu. Na segunda etapa realizamos o monitoramento e a extração do *tweets*, a coleta abrangeu o período de 22 de junho de 2023 a 12 de julho de 2023, contemplando o lançamento da segunda temporada e a divulgação dos indicados ao Emmy Awards 2023. Para a extração dos *tweets* adotamos a linguagem de programação Python, além de *prompts* dos pacotes e bibliotecas Pandas, Tweepy e NLTK disponibilizados no Github. Na terceira e última etapa, os dados foram identificados, descritos e categorizados de forma individual no *software* Atlas.ti. Selecionamos apenas os *tweets* que abarcavam as discussões sobre o gênero e a hibridização da série, que somaram 40.539 *tweets*.

Diagrama 2: Sistematização da amostra

⁹ Para a realização do monitoramento e extração de dados, usamos o registro de desenvolvedor no X, liberado pela plataforma em 2020.



Fonte: Elaborado pelas autoras (2024)

As publicações realizadas pelos telespectadores interagentes eram pautadas por características da arquitetura informacional do X, contribuindo diretamente para a propagação dos conteúdos na rede social. Os *tweets* apresentavam, em sua maioria, elementos como indexação, indicando o nome da série #TheBear, e recursos multimodais. A *hashtag* #TheBear além de agrupar os *tweets*, ajudava na identificação do conteúdo da *timeline* do X, norteada pela temporalidade *always on*. Recursos como imagens, GIFs e vídeos eram adotados pelos telespectadores interagentes para ressaltarem trechos ligados ao universo ficcional da série e/ou para ironizar o gênero da trama. A partir de figuras populares nas redes sociais, o público criava memes para contrapor a inserção da atração na categoria comédia do Emmy Awards.

Diagrama 3: Pontos recorrentes observados na experiência estética



Fonte: Elaborado pelas autoras (2024)

Os contextos conversacionais codificados ressaltam a compreensão crítica dos telespectadores interagentes sobre as características norteadoras de *The Bear* e as diretrizes mercadológicas que integram a definição das categorias do Emmy Awards. À medida em que os episódios da segunda temporada de *The Bear* foram disponibilizados

pelo FX/Hulu, o público repercutia a constante mistura dos gêneros da comédia com o drama. Algumas postagens eram compostas por trechos de sequências delicadas da história e destacavam a densidade das falas dos personagens.

Os telespectadores interagentes também pontuavam que os novos episódios estavam mais dramáticos que os da primeira temporada como, por exemplo, *Fishes* (T2E6), que apresenta duração maior do que geralmente é adotado na atração. *Fishes* mostra uma ceia de natal da família Berzatto e é construído em uma grande tensão, preparando o terreno para o clímax humorístico (Duncan, 2023), no qual a única *gag* do episódio acontece devido ao absurdo da situação.

Com a indicação da trama ao Emmy, os telespectadores interagentes formaram teias colaborativas a partir das conexões assimétricas do X. Por meio das funções *retweet* (RT) com comentário e *replay*, os telespectadores ampliavam a conversação em torno do gênero da série.

Figura 1: Os telespectadores interagentes formam teias colaborativas



Fonte: X (2024)

Deste modo, cada telespectador interagente contribuía com a discussão sobre a indicação da série ao Emmy. As publicações destacavam a duração dos episódios do programa, a tendência do mercado da TV paga se distanciar de formatos clássicos como a *sitcom* e citavam outras séries que abordam temas densos, como *Barry* e *I May Destroy You* (HBO,

2020). Assim sendo, ressaltavam o entendimento do público em relação ao contexto em que a série está inserida e suas dinâmicas de produção.

Os telespectadores interagentes também ironizavam o fato de *The Bear* integrar a categoria de melhor série de comédia, mas ser pautada por discussões sobre temas como, por exemplo, a depressão, a dependência química e o suicídio. Os memes exploravam imagens populares nas redes sociais para enfatizar a contradição da trama e concorrer com atrações como *Abbott Elementary* (ABC, 2021 - atual) e *Wednesday* (Netflix, 2022 - atual).

Figura 2: O meme ironiza os temas abordados na série *The Bear*.



Fonte: X (2024)

Os recursos multimodais explorados pelos telespectadores interagentes eram norteados, em sua maioria, pela contraposição. Isto é, o recurso textual fazia uma afirmação e a imagem, GIF e ou vídeo contrapunha, esta é a base de como evocar humor defendida na teoria da incongruência¹⁰. Neste contexto conversacional, o público compartilhava *frames* das expressões de tristeza e raiva de Carmen Berzatto. Os *tweets* pontuam sobre a jornada do personagem na série e o constante clima de tensão do restaurante *The Bear*.

¹⁰ A teoria da incongruência, também conhecida como teoria do contraste, da inconsistência, da ambivalência, da bissociação ou da contradição, é a mais abrangente das teorias da filosofia do humor. Segundo a teoria, o riso “[...] surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado do significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante” (Eagleton, 2020, p. 61).

Por fim, os telespectadores interagentes repercutiam o comportamento de Carmen. De acordo com Jost (2016), as séries contemporâneas são protagonizadas por sujeitos com identidades mutáveis que reagem ao ambiente no qual estão inseridos, se distanciando do arquétipo do herói. O autor também ressalta que além da diversidade de representações (racial, social e de gênero), questões como a moralidade relativa e a inteligência maquiavélica passam a ser incorporadas nas tramas através da figura do anti-herói. Os *tweets* não reprimiam as atitudes do protagonista de *The Bear*, pelo contrário, os comentários estabeleciam uma correlação entre a ficção e a realidade, argumentando que já tinham passado por situações semelhantes às do personagem. A relação parassocial também pode ser observada nas sequências em que Carmen toma decisões extremas. Nestes momentos, os *tweets* ponderavam os desdobramentos nativos considerando o histórico e o contexto em que o personagem estava inserido, ressaltando uma leitura crítica em relação ao universo ficcional.

Considerações Finais

Neste texto buscamos entender a experiência estética dos telespectadores da série *The Bear* no que diz respeito aos códigos internos à obra. Escolhemos a rede social X para pesquisa, pois foi onde os *tweets* dos telespectadores interagentes questionando o gênero da série surgiram. Adotamos um protocolo de abordagem e monitoramento que se estruturou em três etapas: a definição dos parâmetros de filtragem; o monitoramento e a extração dos dados; e a codificação e visualização. Selecionamos apenas os *tweets* que abarcavam as discussões sobre o gênero e a hibridização da série, que somaram 40.539 *tweets*. Destacamos que os pontos recorrentes observados nos *tweets* foram: gênero, temáticas, *frames* com o personagem Carmen, sequências dramáticas, episódio *Fishes* (T2E6) e as indicações ao Emmy Awards. As postagens utilizavam recursos multimodais e humorísticos.

A partir da análise da experiência estética, propomos que o público apresenta conhecimento sobre a antiga duração dos episódios para uma obra ser inserida na categoria comédia no Emmy Awards (até trinta minutos), como o mercado da TV paga busca distanciar-se da televisão aberta com o formato e temas trabalhados nas comédias e, ainda, utiliza a ironia e os memes para expor como as temáticas de *The Bear* são densas para uma comédia. Os telespectadores trazem entendimento sobre os aspectos textuais da

obra e as condições de distribuição e circulação da mesma. Pela lógica, essas considerações partem de um entendimento prévio das *sitcoms* tradicionais. Ou seja, para compreensão de *The Bear*, os telespectadores possuem literacia da linguagem televisiva, e assim conseguem identificar o que seria uma mistura de gêneros e até do porquê termos episódios que rompem com a estrutura proposta pela própria série, como é o caso do tão comentado *Fishes* (T2E6), em que não só o tempo de episódio é maior, como também as temáticas são mais densas e a iluminação se torna mais quente, ressignificando tudo que já havia sido apresentado na primeira temporada.

Concluimos que obras como *The Bear*, que traz aprofundamento de temáticas e hibridismo de gêneros, causam inquietações nos telespectadores e os fazem questionar sobre linguagem, gênero e estrutura ao acessar um repertório midiático construído a partir da espectralidade de outras produções. Sendo assim, em futuros trabalhos nos propomos a analisar o eixo de criação da obra para entender a assimilação, aplicação e ressignificação (Sigiliano; Borges, 2024) do universo ficcional e como este estimula o desenvolvimento da literacia midiática.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERGER, P. L. **O Riso Redentor**: a dimensão cômica da experiência humana. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- BORGES, G *et al.* **A qualidade e a competência midiática na ficção seriada contemporânea no Brasil e em Portugal**. Coimbra: Grácio Editor, 2022.
- BORGES, G.; SIGILIANO, D. Qualidade Audiovisual e Competência Midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries ficcionais. Encontro Anual da Compós, XXX, São Paulo, 2021. **Anais [...]**, p. 1-26. Disponível em: <https://bit.ly/3Bb8OsL>. Acesso em: 3 set. 2024.
- BUCKINGHAM, D. **Manifesto pela educação midiática**. São Paulo: Edições Sesc, 2022.
- DESTRÉE, P. A Comédia na Poética de Aristóteles. **Organon**, Porto Alegre, n. 49, p.69–94., jul.-dez., 2010. Disponível em: <https://bit.ly/47UBZSG>. Acesso em: 06 out. 2024.
- DUNCAN, D. **Afinal, The Bear é uma comédia?**. Entre Piadas, 08 jan. 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3JQuyQZ>. Acesso em: 03 mai. 2024.
- EAGLETON, Terry. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Rio de Janeiro: Record, 2020.

FECHINE, Y. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**, Universidade Católica de Pernambuco, ano 5, n. 1, p. 14-21, jan./jun., 2001. Disponível em: <https://bit.ly/4eSVQDT>. Acesso em: 21 jun. 2022.

FERRÉS, J.; PISCITELLI, A. Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. **Lumina**, [S. l.], v. 9, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21183>. Acesso em: 6 out. 2024.

GOMES, I. M. M. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.1.8801>

JOHNSON, C. **Online TV**. Nova York: Routledge, 2019.

JOST, F. **Compreender a televisão**. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

JOST, F. **Breaking Bad** - Le diable est dans les détails. Paris: Éditions Atlande, 2016.

MACHADO, A. Pode-se falar em gêneros na televisão? **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 142-158, jun. 1999. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.1999.10.3037>

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. **Cinema Journal**, v. 40, n. 3, p. 3-24, Spring 2001. DOI: <https://doi.org/10.1353/cj.2001.0009>

MITTELL, J. **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. New York: Routledge, 2004.

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

PINCELLI, Renato; AMÉRICO, Marcos. Apontamentos teóricos sobre o humor e seus recursos. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 16, n. 4, out./dez., 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2019v16n4p4217>

SALIBA, E. T. História Cultural do Humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. **Revista de História**, [S. l.], n. 176, p. 01-39, 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.127332>

SEDLA, S. **The Eight Characters of Comedy: A Guide to Sitcom Acting & Writing**. Los Angeles, California: Atides Publishing, 2014.

SIGILIANO, D.; BORGES, G. Complexidade narrativa e literacia midiática: uma proposta teórico-metodológica de análise do universo ficcional e do backchannel. 33º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal Fluminense, p. 1-27, 2024. **Anais [...]**, 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3ygsQGY>. Acesso em: 28 ago. 2024.

SOUSA, J. C. A. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2015.