



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

**PRÁTICAS DISCURSIVAS SOBRE A VIOLÊNCIA  
CONTRA OS CORPOS EM 13 REASONS WHY: O  
LIVRO E A SÉRIE**

**PATRICIA BEBA BAUTISTA CALLISAYA**

Belém-PA  
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

**PATRICIA BEBA BAUTISTA CALLISAYA**

**Práticas discursivas sobre a violência contra os corpos em 13  
reasons why: o livro e a série**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito final para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Pessoa  
Área de concentração – Estudos linguísticos

Belém-PA  
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará**  
**Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

B352p    Bautista Callisaya, Patricia Beba  
          Práticas discursivas sobre a violência contra os corpos em 13  
          Reasons Why: o livro e a série / Patricia Beba Bautista Callisaya. —  
          2019.  
          154 f.

          Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Fátima Pessoa  
          Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras,  
          Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará,  
          Belém, 2019.

          1. Discurso. 2. Dispositivo. 3. Práticas discursivas. 4.  
          Mediação. I. Título.

CDD 410

---

## **AGRADECIMENTOS**

A elaboração dessa dissertação marca o fim de uma importante etapa da minha vida. Gostaria muito de agradecer a todos aqueles que contribuíram de forma decisiva para a sua concretização.

Manifesto meu apreço à Universidade Federal do Pará pela oportunidade de realizar o mestrado e esta dissertação, também por todos os meios colocados à disposição. Além disso, agradeço igualmente pela excelência na formação prestada e conhecimentos transmitidos, que foram muito úteis para elaboração desta dissertação.

Agradeço da mesma maneira à CAPES pela bolsa, por me dar o financiamento necessário para realizar a pesquisa.

À professora Fátima Pessoa (Orientadora) pela disponibilidade, colaboração, conhecimentos transmitidos; além disso, agradeço em grande medida pela ajuda que ela brindou nas correções na interferência do idioma espanhol.

A minha Mãe Irma, agradeço a força, por estar sempre aí me apoiando e pela confiança que tem sempre depositado em mim.

Por último, manifesto um sentido e profundo reconhecimento as minhas irmãs Claudia e Laura, e a meu irmão Miguel pelo apoio incondicional ao longo destes anos.

*No hay sino un problema filosófico realmente serio:  
el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena de  
ser vivida equivale a responder a la cuestión  
fundamental de la filosofía.*

(Albert Camus)

## RESUMO

A presente dissertação tem como principal objetivo analisar os sentidos constituídos sobre a violência contra os corpos nos enunciados em *13 Reasons Why* de Jay Asher e sua adaptação. Ao estudar as práticas discursivas ao redor do tema da violência, poderá enxergar-se como estão sendo constituídos os sentidos em ambas narrativas. Para dar cumprimento ao objetivo principal, dever-se-á seguir um percurso, o qual começará dando a conhecer os referentes teóricos destacados no plano histórico e no plano da teoria discursiva, para poder delimitar os sentidos constituídos nos discursos. Esses referentes teóricos irão acompanhados com os conceitos sobre o tema da violência e sobre o tema da cultura industrializada, mesmos que contribuirão à análise dos sentidos constituídos. A análise que é feita ao longo desse trabalho mostra pontos de convergência, mas também pontos de divergência no que tem a ver com o tema da violência nas produções na mídia na atualidade (produtos industrializados). Ao encontrar-se com esses pontos, poder-se-á enxergar como estão sendo tratados os temas do *bullying* e do suicídio, e, ao ver esse tratamento, pode-se ver o tipo de produção que envolve a ambas narrativas. Este trabalho de pesquisa abre a porta para novas perspectivas de pesquisa, já que os temas que são colocados em confronto são de preocupação na atualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Discurso; Dispositivo; Práticas discursivas; Mediação

## RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar los significados constituidos sobre la violencia contra los cuerpos en *13 Reasons Why* de Jay Asher y su adaptación. Al estudiar las prácticas discursivas en torno al tema de la violencia, uno puede ver cómo se están constituyendo los sentidos en ambas narrativas. Para cumplir el objetivo principal, se debe seguir un camino, que comenzará por dar a conocer los referentes teóricos destacados en la teoría histórica y discursiva, para delimitar los significados constituidos en los discursos. Estas referencias teóricas se acompañan con los conceptos sobre el tema de la violencia y sobre el tema de la cultura industrializada, mismos que contribuirán al análisis de los significados constituidos. El análisis que se realiza a lo largo de este trabajo muestra puntos de convergencia, pero también puntos de divergencias en lo que tiene que ver con el tema de la violencia en las producciones de los medios de hoy (productos industrializados). Al cumplir con estos puntos, se podrá ver cómo se tratan los temas de *bullying* y suicidio, y al ver este tratamiento se puede ver el tipo de producción que intervienen en ambas narrativas. Este trabajo de investigación abre la puerta a nuevas perspectivas de investigación, ya que los temas que se enfrentan hoy son motivo de preocupación.

**Palabras-clave:** Discurso; Dispositivo; Prácticas discursivas; Mediación

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO I. METODOLOGIA: UM PERCURSO NECESSÁRIO PARA A PESQUISA</b> .....	13
<b>1.1 Apresentação do projeto</b> .....	13
<b>1.2 Denominação dos objetos de pesquisa: uma escolha preliminar</b> .....	15
1.2.1 Na Literatura.....	16
1.2.2 Na indústria cultural .....	17
1.2.3 Na Mídia.....	19
<b>1.3 Apresentação das narrativas</b> .....	21
1.3.1 A narrativa literária <i>13 Reasons Why</i> .....	23
1.3.2 A narrativa fílmica <i>13 Reasons Why</i> .....	29
1.3.3 Desenvolvimento da história .....	34
<b>1.4 Apresentação do marco teórico</b> .....	37
<b>1.5 Aspectos sobre a violência contra os corpos</b> .....	39
<b>1.6 Apresentação do percurso da análise</b> .....	40
<b>CAPÍTULO II. CULTURA DE MASSAS, UM PONTO DE ENCONTRO PARA DISCUSSÕES: PRÁTICAS DISCURSIVAS COMO UMA DE SUAS MANIFESTAÇÕES</b> .....	46
<b>2.1 Fundamento da Análise do Discurso</b> .....	46
2.1.1 O discurso .....	47
2.1.2 O autor é sujeito.....	53
2.1.3 Prática discursiva.....	58
2.1.4 Formação discursiva .....	60
2.1.5 Dispositivo.....	63
<b>2.2 Fundamento dos estudos sobre mediação</b> .....	65
2.2.1 Surgimento da cultura de massas.....	65
2.2.2 Culturas de massa e a mídia: indústria cultural .....	70
2.2.3 O “narrar” visto como um produto da cultura de massa.....	75
<b>3.1 O suicídio</b> .....	85
<b>3.2 Bullying</b> .....	96
<b>CAPÍTULO IV. ANÁLISE DOS DADOS: PRÁTICAS DISCURSIVAS E CULTURA DE MASSAS EM UMA CONVERSA COM FOUCAULT</b> .....	104



<b>4.1</b>	<b>Um ponto de convergência: nascimento de um novo dispositivo .....</b>	<b>105</b>
4.1.1	A narrativa literária <i>13 Reasons Why</i> como dispositivo.....	106
4.1.2	A série como como dispositivo .....	111
4.1.3	Novo dispositivo: síntese do encontro.....	117
<b>4.2</b>	<b>Práticas discursivas e a constituição das duas narrativas.....</b>	<b>120</b>
4.2.1	Clay e a superficialidade da violência contra os corpos.....	121
4.2.2	Hannah e a espetacularização da violência contra os corpos .....	132
4.2.3	Clay, Hannah e a violência contra os corpos.....	143
<b>CONCLUSÃO.....</b>		<b>145</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>		<b>148</b>

## INTRODUÇÃO

Cada vez é mais difícil ignorar o modo como é enxergado o problema da violência; atualmente, além do problema em si, parece que importa mais como ele é tratado. Devido a sua heterogeneidade e a sua variabilidade, a linguagem não fica fora desse contexto; os sentidos que sejam gerados ao redor do tema da violência dependerão do modo de tratamento que ele tenha. Como a sociedade enxergue o tema da violência está sujeito às vezes a como é mostrado a ela através da mídia. É aqui onde a Análise do Discurso faz sua contribuição principal para o desenvolvimento da presente pesquisa: se interessa pelos enunciados coletivos, é desconfortável, põe em dúvida tudo, se preocupa pelo que está fora do discurso. A Análise do Discurso será quem ajude a debelar os sentidos produzidos ao redor da violência contra os corpos. Perspectiva que colaborará a compreender como está constituída a cultura nos dias de hoje.

O tema da violência é amplo, e está pesquisa voltará sua atenção em duas formas de violência contra os corpos: o *bullying* e o suicídio. Um outro limite que terá este estudo é o espaço da materialidade desses dois tipos de violência: será uma narrativa do ano 2007, *13 Reasons Why*, de Jay Asher, mesmo que fez muito sucesso até chegar a ser adaptada a uma série, com o mesmo nome difundida pela Netflix. O modo em que é discutido e tratado o tema de *bullying* e suicídio é determinante para a constituição destes objetos para o público leitor e espectador.

Este trabalho de pesquisa tem como objetivo principal analisar os sentidos constituídos sobre a violência contra os corpos nos discursos em *13 Reasons Why*, de Jay Asher, e sua adaptação serial. Para cumprir esse objetivo, devem alcançar-se primeiramente outros objetivos: dar a conhecer os referentes teóricos destacados no plano histórico e no plano da teoria discursiva, para poder delimitar os sentidos constituídos nos enunciados; definir os tipos de violência, com respaldo teórico-científico, para preencher qualquer vazio sobre a concepção “violência contra os corpos” manejado na história de Jay Asher e sua respectiva adaptação; examinar a violência contra os corpos dentro das seguintes práticas culturais: ler um livro (relação livro-leitor) e ver a televisão (relação do programa com o espectador).

Ao preencher todos esses objetivos, considerar-se-á a culminação da pesquisa. A análise fará um estudo ao redor do tratamento que ambas narrativas dão ao tema da violência. A história não só toca o tema de *bullying* e de suicídio, mas também outros

temas de interesse atual: sexualidade, machismo, assédio, desapego dos pais, uso de drogas, etc. Entretanto, os temas que causaram mais estranhamento e mais controvérsia foram os temas de *bullying* e de suicídio adolescente; é por isso que esta pesquisa voltará sua atenção a esses dois temas de preocupação e controvérsia pública. Os discursos ao redor do tema da violência podem mostrar como são constituídos os seus sentidos.

Para o estudo dos sentidos constituídos ao redor desses dois tipos de violência contra os corpos, precisa-se fazer um recorte para o uso do referencial adequado ao escopo da pesquisa. Como já foi dito, a dissertação será desenvolvida dentro da disciplina da Análise do Discurso; portanto, os conceitos que serão citados e os termos que serão usados partirão sempre desde a perspectiva dessa disciplina. A Análise do Discurso abrange vários conceitos que podem mudar dependendo da perspectiva do autor que os estuda. Neste caso, Michel Foucault e suas reflexões ao redor do discurso ajudarão para fazer o recorte da pesquisa; isto é, os conceitos e todo o referencial teórico que será usado virá desde a perspectiva foucaultiana.

Para poder ter uma análise completo ao tratamento que é feito ao tema da violência, abordar-se-á necessariamente um tema que ajudará a uma pesquisa mais abrangente: a cultura de massa. O tema da indústria cultural terá muito a ver dentro da pesquisa, porque alguns conceitos contribuem para compreender melhor os sentidos constituídos ao redor do tema da violência. Citar-se-á referencial teórico pertinente para alcançar os objetivos preestabelecidos, entre eles está reflexões de Martín-Barbero, autor que desenvolveu o conceito de mediação, conceito que pode ser bem usado dentro do campo da indústria cultural. Estes e outros termos serão citados para delimitar e demarcar melhor ambas narrativas e seus discursos respectivos.

A elaboração do presente trabalho de pesquisa precisou de muita dedicação e também de tempo, tempo que pôde ter sido usado para outras atividades; no entanto, foi tempo muito bem usado, já que os resultados podem ajudar a abrir uma porta a novos projetos de pesquisa. Os temas que serão tocados ao longo do trabalho chamarão muito a atenção de pesquisadores interessados no campo da análise das produções pós-modernas, o que pode levar à elaboração de projetos que visem a tratar temas de interesse e preocupação pública, mas desde esse escopo relativamente novo. Esta dissertação servirá de ponto de partida para essas novas pesquisas. É essa mais uma vantagem da heterogeneidade da linguagem: as pesquisas na sua área nunca acabam, já que os campos

de pesquisas mudam e renovam-se ao mesmo tempo do que a linguagem muda e se renova.

## **CAPÍTULO I. METODOLOGIA: UM PERCURSO NECESSÁRIO PARA A PESQUISA**

O desenvolvimento da metodologia é pertinente para a pesquisa, já que, além de ser uma apresentação geral da obra, aqui explicar-se-á qual será o caminho que seguirá a pesquisa e como ele será desenvolvido ao longo dos outros capítulos. Citar-se-á aspectos da pesquisa, como sua justificativa e seus objetivos; falar-se-á a grosso modo do marco teórico, e do que ele tratará; além disso, também abordar-se-á o percurso da análise, destacando-se alguns aspectos. Cada subtítulo deste presente capítulo será como uma sinopse dos outros capítulos que formarão parte da dissertação. Com esta parte da metodologia, dá-se início à pesquisa.

### **1.1 Apresentação do projeto**

A razão de ser deste estudo nasceu com os estranhamentos gerados a partir da obra *13 Reasons Why*, nos formatos livro e série, que viraram tão populares em tão pouco tempo. A popularidade que têm o livro e, mais que nada a série, é para surpreender a mais de uma pessoa apaixonada pela literatura. Há questionamento sobre o modo como tratam alguns tópicos de relevância pública (o *bullying* e o suicídio), por isso mesmo é que ambos têm gerado muita controvérsia. Inclusive, talvez alguns leitores tenham assistido à série só para comprovar tais asserções. O modo de tratar temas tão relevantes (como objetos de mercado para o consumo) poderia ser uma prova mais do nível do consumismo muito característico deste século.

Nos dias de hoje, falar de *bullying* e de suicídio tem gerado muita polêmica (ORTEGA, 2013), por isso tem que se ter muito cuidado antes de manifestar-se sobre o tema. Tentar dar possíveis soluções a um problema delicado e complexo demais, sem conhecê-lo, é como tentar se cobrir da chuva com um guarda-chuva quebrado. No contexto das questões suscitadas sobre esse tema, o propósito desta pesquisa é analisar os sentidos constituídos sobre a violência contra os corpos nos enunciados do livro e da série *13 Reasons Why*.

O jeito de reproduzir um determinado conjunto de enunciados depende muito do contexto, regido por relações de poder e saber, que têm que ser compreendidas no livro e na série, para analisar o seu aparecimento nesses contextos e o modo como são tratadas. Este trabalho de pesquisa não tem o propósito de ver a intenção de autor, nem as razões que o autor teve, mas sim como certos enunciados foram formados de um jeito

determinado e o como é que esses enunciados fazem com que a obra gere repercussões, juntamente com o sucesso. Tenta-se, portanto, encontrar, através da análise dessas relações de poder e saber, as respostas a essas questões.

Os enunciados que formam parte de determinados discursos -termo que gera sentidos diferentes, dependendo do recorte teórico que se faça dentro da disciplina da Análise do Discurso- parecem que não têm controle, mas eles estão regidos, ainda que não aparentem, por um tipo de poder<sup>1</sup>.

Mais um objetivo para esta dissertação diz respeito às mudanças dos termos *bullying* e suicídio na linha do tempo, não para normatizar, mas para ver como essas mudanças influenciaram nas práticas discursivas que são o livro e a série. Compreendendo-se essas mudanças, pode-se compreender os processos de produção de sentidos que se constituem nessas obras. O conceito de qualquer termo está sujeito ao tipo de poder de determinada época, por conseguinte, se o termo mudar, o poder ou certa relação de poder/saber tem a ver nesse processo.

Esta pesquisa, situada nos limites da ciência da Linguística, será desenvolvida dentro de umas das relativamente novas disciplinas dessa área: Análise do Discurso<sup>2</sup>. Embora seja uma área de estudo mais ou menos nova, seus fundamentos têm estado presentes, implicitamente, desde que a humanidade tem tido a necessidade de usar a linguagem. Os aportes que a AD tem feito são muito significativos para os campos da linguística, sociologia, política, literatura, e outras áreas do saber. Tanto o formato livro quanto série na apresentação da obra têm marcas linguístico-discursivas, sociais, literárias, culturais, que tem que ser analisadas, para conhecer sua razão de ser: é aí um objetivo mais para este projeto.

O objetivo principal desta pesquisa é analisar os sentidos constituídos -a partir das práticas discursivas- sobre a violência contra os corpos nos conjuntos de enunciados - discursos- da obra *13 Reasons Why* nos seus formatos livro e série. Este primeiro objetivo engloba uns outros objetivos secundários, com os quais poder-se-á alcançar os propósitos da pesquisa. Com base na análise dos sentidos no livro e na série, far-se-á uma comparação entre as duas práticas discursivas (subscritos em dois circuitos diferentes), isto com a finalidade de compreender seu funcionamento distintivo, os desdobramentos

---

<sup>1</sup> Definições como discurso e poder serão enquadrados dentro da corrente foucaultiana.

<sup>2</sup> Doravante AD.

que esse funcionamento implica, para compreender convergências e divergências entre elas. O modo em que é produzido um livro é distinto do modo em que uma série é produzida, isto leva a pensar que essa comparação que se quer fazer tem a ver com as implicações de toda essa processo, implicações postas entre uma prática discursiva e outra, mesmas que podem convergir ou divergir.

Por um lado, é importante dar a conhecer os referentes teóricos tanto no plano histórico quanto no plano da teoria discursiva, isto com o fim de delimitar os sentidos constituídos nos discursos; por outro, para conhecer aqueles modos de tratamento acerca do *bullying* e do suicídio, deve-se determinar as relações de poder/saber que estão involucradas para a formação desses discursos. Além desse marco referencial, é preciso definir a ideia de violência contra os corpos. Esta parte ajudará responder à pergunta: qual é esse modo de tratamento que a obra (tanto o livro quanto a série) dá a esses tópicos? Para que a análise esteja completa, será preciso separar o tema da violência contra os corpos nas duas práticas discursivas que serão estudadas.

Além dos referentes da teoria discursiva e da noção sobre a violência contra os corpos, também será importante revisar a bibliografia sobre o tema da cultura de massas, para poder enxergar o livro e a série desde o plano social no qual saíram à superfície. Já aqui percebe-se que para realizar a análise de *13 Reasons Why* dever-se-á cumprir todos os objetivos assinalados acima, já que cada um complementa ao outro, e, se um ficar sem ser cumprido na sua totalidade, afetará ao cumprimento dos outros.

Ao cumprir com o objetivo principal da pesquisa -cumprindo os objetivos específicos- espera-se responder ao final do trabalho às questões que surgiram depois de tudo o que foi exposto nos parágrafos acima: como e de que forma um tema tabu, isto é, a violência contra os corpos (o *bullying* e o suicídio), é tratado nas duas práticas discursivas em *13 Reasons Why*? Já que são duas práticas discursivas constituídas na sociedade do século XXI, levará a pensar necessariamente na cultura de massa, e como a cultura de massa o produz, porque essa é a cultura que caracteriza a essas duas práticas discursivas. A resposta a esta interrogante tentará remarcar o cumprimento dos objetivos.

## **1.2 Denominação dos objetos de pesquisa: uma escolha preliminar**

Pôde-se observar que até aqui se fez uso de termos variáveis para se referir aos objetivos que serão estudados. Falou-se de obra, livro, série e formatos. Inclusive se intercalou os títulos *Thirteen Reasons Why* e *13 Reasons Why*. Este nível de variabilidade

corre o risco de fazer com que a pesquisa resulte incompreensível. A ideia principal deste subtítulo é uniformizar o uso dos termos dos objetos de pesquisa, para não desviar a proposta.

Por essa razão, far-se-á uma delimitação terminológica que será seguida ao longo de toda a pesquisa. Por exemplo, o nome na primeira edição do livro foi *Thirteen Reasons Why*, nome que continuou para a segunda edição e a edição do décimo aniversário. No entanto, para a edição que sai depois da adaptação da Netflix mudaram o nome a *13 Reasons Why*, já que esse era o nome da série. Já que essa será a edição que será estudada, doravante o nome que usar-se-á será *13 Reasons Why*.

### 1.2.1 Na Literatura

Na Literatura é usado o termo narrativa para se referir à manifestação do ato de narrar. A citação que segue é uma definição do termo que abrange o necessário para a melhor delimitação terminológica:

... uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais (...) narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente u de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias (...) pode operar em várias mídias, inclusive em imagens imóveis. Ela deriva simplesmente da sucessão de signos, independentemente do sistema de símbolos, da mídia ou da “matriz semiótica” em que esta sucessão ocorre (SQUIRE, 2014, p. 273).

Depois de fazer um percurso pelo conceito de narrativa e tudo o que ela envolve, o autor acaba lançando sua máxima: “Todas as técnicas cinematográficas são servas da narrativa no auge do processo do fazer filme, esculpir o tempo”. Entre os vários tipos de narrativas estão as novelas de TV, filmes e notícias de jornal (GANCHO, 1998). Uma narrativa é uma forma de narrar uma história; portanto, *13 Reasons Why* é uma narrativa.

No livro *Como analisar narrativas* (GANCHO, 1998), ressaltam-se quatro tipos de narrativa: romance (narrativa longa), novela (tipo de romance mais curto), conto (narrativa que condensa o conflito) e crônica (tipo de narrativa híbrida). Os primeiros três estão dentro do gênero narrativo épico (SODRÉ, 1985), gênero que segundo o autor predominaria na literatura de massa.

No segundo capítulo do livro *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica* de Maria do Rosário (2008) dá-se um outro ponto de vista que tem um escopo mais específico e abrangente. Maria do Rosário Leitão Lupi Bello faz uma análise da narrativa em diferentes meios, estudos que estão, segundo ela, dentro dos estudos narratológicos



(BELLO, 2008). Ao longo do capítulo, a autora tenta incluir “o objeto ‘filme’ na categoria de texto”, mas ressaltando sua complexidade particular; denota seu caráter ficcional que comparte com o “objeto ‘livro’”.

A autora ressalta a sua intenção de mostrar a convergência entre ambas manifestações, condicionando que “se o cinema pode se aproximar do teatro pela via da **representação**, ele manifesta, em relação à literatura (particularmente em relação ao romance, à novela, ao conto), a proximidade que a capacidade de **narrar**<sup>3</sup> (isto é, de manipular a temporalidade) lhe confere” (BELLO, 2008, p. 77). Para a autora, há uma aproximação, que não é o mesmo que coincidência, já que tem lugares diferentes de manifestação.

... procuramos confrontar a narrativa literária com a narrativa fílmica, uma vez que não só evidenciam certas componentes estruturais idênticas, como permitem estabelecer a base para uma identificação dos elementos “transferíveis” da novela para cada um dos filmes (...) se procurarmos confrontar as <as condições que se estabelecem> entre o escritor e a obra literária com as do realizador e a obra fílmica, verificamos, como tão frequentemente se tem afirmado, que a fundamental diferença reside no fato de os acontecimentos serem transmitidos ao leitor através da *palavra escrita* e ao espectador (de cinema) através da *imagem em movimento* (a qual inclui a *palavra falada*). O leitor sabe que a condição estabelecida é a da *sugestão* de um mundo possível através de signos arbitrários escritos, enquanto que ao espectador é *mostrado* um mundo possível através de signos icônicos audiovisuais (BELLO, 2008, p. 77-78).

Este trecho abrange tanto aspectos de “textos literários” quanto de “obras fílmicas”. Suste que não há uma contradição entre romance e filme, “já são ambas artes da narrativas, do tempo, e têm, portanto, como principal tarefa a sugestão de um mundo real” (BELLO, 2008, p. 90). A autora, ao longo do capítulo, não pretende sobrepor uma com a outra, mas justificar a existência de uma aproximação entre ambas, cada uma com suas características e especificidades, algumas compartilhadas por ambas e outras não compartilhadas, por exemplo, os signos arbitrários da literatura e os signos icônicos do cinema, tudo desde a perspectiva da narrativa.

### 1.2.2 Na indústria cultural

Com base nas referências teóricas, dedicar-se-á uma parte para tratar o tema da cultura de massas; portanto, é pertinente ver como é denominado *13 Reasons Why* desde a perspectiva da indústria cultural. A indústria cultural é uma das manifestações da cultura de massas. Indústria cultural é teatro, rádio, cinema, disco, televisão, literatura *best-seller*,

---

<sup>3</sup> Negrito feito pela autora.

entre outros (SODRÉ, 1985). Leo Löwenthal, segundo o artigo *Leo Löwenthal y la destrucción del individuo. Notas sobre una traducción* (2013), foi estudioso na crítica literária do século XX, quem fez uso da teoria crítica para seus estudos sobre a literatura dessa época com uma “asfixiante totalidade social”<sup>4</sup>. Como crítico da literatura estabeleceu limites entre o que ele chamaria de “grande literatura” e a “literatura da cultura de massas”: “a literatura era um material privilegiado para analisar a sociedade na que nasce”<sup>5</sup> (MARZÁN e CRUZ, 2013). Para Löwenthal essa segunda literatura, ao tentar dar uma especificidade ao indivíduo, ironicamente apaga o indivíduo, reduzindo-o em “exemplares intercambiáveis”. O sujeito é aniquilado junto com a essência do livro, desde a perspectiva de Löwenthal, fica num “coma moral” em um “estado de choque”<sup>6</sup> (MARZÁN e CRUZ, 2013, p. 105).

Na tradução que é feito do seminário sobre *La Herencia de Calibán*, Löwenthal, com a referência a outros autores, traz a queima de livros que teria acontecido ao longo da história da humanidade, para fazer uma relação da destruição do livro com a destruição do homem. Esta literatura da cultura de massas tem uma reação no sujeito. Para Löwenthal, como tudo já foi planejado para a criação dessa literatura, o indivíduo não tem um plano: “o homem fica um simples objeto, um ház de reflexos condicionados com os que aprende a reagir ante inumeráveis *schoks* manipulados e calculados”<sup>7</sup> (MARZÁN e CRUZ, 2013, p. 116). Löwenthal afirma que “a literatura bibliográfica deve ser entendida como parte integrante da indústria cultural”<sup>8</sup>, já que, mesmo sendo biografias, todas têm as mesmas características (SCHNEIDER, 2011, p. 179). Löwenthal deu um outro olhar à literatura contemporânea e seu surgimento na cultura de massas, parecido ao olhar que foi dado ao cinema e à música (padrões na indústria cultural na literatura).

Entre algumas das características que tem esta “literatura de entretenimento” está a verossimilhança. Deve ter-se claro que verossímil não tem que ser verdadeiro (LEITE, 2004). Forma do enredo, elemento da narrativa, “é a lógica interna do enredo que o torna verdadeiro para o leitor; é, pois, a essência do texto de ficção” (GANCHO, 1998, p. 10). Esta temática é tratada no livro *Best-seller: a literatura de mercado* (SODRÉ, 1985) como “ficcionalização do real”. Umberto Eco, no seu livro *Apocalittici e integrati*, ao tentar

---

<sup>4</sup> ...asfixiante totalidad social.

<sup>5</sup> ... la literatura era un material privilegiado para analizar la sociedad en la que nace.

<sup>6</sup> ... estado de *shock*...

<sup>7</sup> El hombre deviene mero objeto, un haz de reflejos condicionados con los que aprende a reaccionar ante innumerables *schoks* manipulados y calculados

<sup>8</sup> ... la literatura bibliográfica dede ser entendida como parte integrante de la industria cultural.

analisar sobre a distinção entre “literatura como meio de produção” e “literatura como bem de consumo”, fala de uma “obra de entretenimento” que, segundo ele, pode ter “validez estética e capaz de ter valores originais” (1984, p. 66); esta definição acompanha adequadamente para o uso dos termos que a pesquisa utilizará; por tanto, a maioria das narrativas de “entretenimento”<sup>9</sup> tem esta característica: desenvolvem histórias com pouca informação nova, apresentando uma realidade o mais fiel possível a que rodeia ao leitor.

O tema da cultura de massas será desenvolvido com mais detalhe na parte do marco teórico, já que aqui só se fez um rascunho na superfície para poder determinar o uso de termos que seguirá esta pesquisa.

### 1.2.3 Na Mídia

Até aqui pode se fazer um primeiro alinhamento na flutuação dos termos. Doravante os dois objetos de pesquisa serão tratados como duas narrativas diferentes. No entanto, para fechar este alinhamento ainda falta ver o tratamento que se dará à migração de uma narrativa para a outra. Pensa-se em uma forma de reaproveitamento do sucesso da primeira narrativa. Já que foi comprovado que *13 Reasons Why*, escrito por Jay Asher, é uma narrativa de massa, há a possibilidade que não se restrinja “ao texto escrito, podendo estender-se a outros meios de expressão ou canais (para usar um termo da teoria da comunicação), como o rádio, o cinema, a televisão, a história em quadrinhos, a fotonovela, etc.” (SODRÉ, 1985, p. 17). Esta transferência ou passagem para outros meios implica a interferência de outros códigos e parâmetros, mas Sodré assegura que, no que tem a ver com a literatura de massas, a estrutura não muda nessa migração.

Em uma outra parte do seu texto, Sodré usa os termos “desdobramento cinematográfico” e “filmagem para o cinema ou televisão”, além de termos referidos à transferência, extensão, passagem, para se referir a essa migração de uma narrativa à outra (SODRÉ, 1985). É suficiente dar uma olhada na atualidade para confirmar que muitas das narrativas literárias foram transferidas para um desses meios, tudo isto como o resultado da revolução que atravessou as tecnologias comunicacionais.

Mayra Domingues Idoeta usa o termo “narrativa seriada” para analisar uma série estado-unidense. Ela define o termo como:

uma história contada por partes. Qualquer capítulo tem potencial para ser, em si, uma produção singular, uma narrativa constituída de início, meio e fim, com

---

<sup>9</sup> Termo usado com sentido mais neutral e meio que deu Umberto Eco (ECO, 1984).

seu clímax particular (...). Como as séries estão fundamentadas na suposição de que cada episódio atinge um final particular, não necessariamente há um fim definitivo (...). À medida que a narrativa seriada se desenrola, é possível construir uma saga... (DOMINGUES, 2016, p. 21)

Em uma outra dissertação, Edgar Ramírez Silgado (2014) usa o termo “narrativa audiovisual” para estudar uma série web. Ele a define como

... um termo genérico que abrange a “narrativa filmica, radiofônica, televisiva, vídeo gráfica, infografia, etc. Cada acepção particular remete a um sistema semiótico que impõe considerações específicas para a análise e construção dos textos narrativos” (...) é a disciplina que se ocupa da capacidade das imagens visuais e acústicas para contar uma história, isto é, para articular-se com outras imagens e elementos portadores de significação até o ponto de configurar narrações (SILGADO, 2014, p. 20-21)<sup>10</sup>.

Ambos os termos, tanto “narrativa seriada” quanto “narrativa audiovisual”, são ainda muito amplos para o objetivo desta parte, já que o termo abrange não só as narrativas como *13 Reasons Why*, mas também filmes, minisséries, novelas de rádio e TV, entre outros. No site Printheus (2016), para delimitar seu conceito de “*narrativa transmedia*” (técnica de contar histórias que estão desenvolvidas em diferentes plataformas, para criar um relato coerente)<sup>11</sup>, distinguem-na de contar uma mesma história em diferentes formatos (o caso de *13 Reasons Why*), já que essa “*narrativa transmedia*” não significa multiplicar os meios de difusão. Por sua vez, o termo “transcodificação” é usado por Fernando da Silva, no seu artigo Cultura e mercado: O *best-seller* em questão, para denominar o “processo de adaptação de um *best-seller*” (SILVA, 2006).

No livro *Le récit cinématographique*, os autores usam termos como “narrativa cinematográfica” e “narrativa filmica” para desenvolver a expressão “narratologia cinematográfica”. Afirmam que a noção de usar o filme “para contar histórias nasceu ao mesmo tempo que o cinematógrafo”, com a finalidade de contá-las, projetando imagens animadas (GAUDREAULT e JOST, 2009). Além desse traço, e embora não seja o objeto do livro, quando falam da migração de uma narrativa para outra, usam o termo “plano”; assim classificam de planos diferentes a dois tipos de narrativa. Ao longo do texto, os

---

<sup>10</sup> ... un término genérico que abarca la “narrativa filmica, radiofónica, televisiva, vídeo gráfica, infografía, etc. Cada acepción particular remite a un sistema semiótico que impone consideraciones específicas para el análisis y construcción de los textos narrativos” (...) es la disciplina que se ocupa de la capacidad de las imágenes visuales e acústicas para contar una historia, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar narraciones.

<sup>11</sup> técnica de contar historias mediante la cual ésta se desarrolla a través de diferentes plataformas para formar un relato coherente.

autores citam exemplos de filmes, apoiando-os com referências históricas, tudo com a finalidade de dar uma espaço a essa “narratologia cinematográfica”.

Em um outro livro, *Éxito de ventas y calidad literaria. IncurSIONES en las teorías y prácticas del best-seller* (1996), José Abiada usa o termo “representação”, quando fala de uma *best-seller* que vai para as obras de teatro, e “adaptação” ou “versões”, quando fala da intervenção dos “livros supervendas” na mídia; chama de “megabest-sellers” a essa operação gigantesca de adaptação. Quase no final do capítulo, trata o tema dessa manifestação na mídia a partir da década dos 80, qualificando-a como uma novidade; fala de uma “interconexão com a mídia” a essa “mudança de linguagem, que passava a ser verbal e icônico no caso da adaptação televisiva ou fílmica de um supervendas”<sup>12</sup> (ABIADA, 1996, p. 40). Faz uso de termo “fenômeno intermediático” (apoiando-se na monografia *Bertelsman Briefe*, de Werner Faulstich) para se referir à relação do *best-seller* “com as produções fílmicas, musicais, radiofônicas, etc.” (ABIADA, 1996, p. 41).

Até aqui pode se fechar o alinhamento da seguinte maneira: doravante se tratará de duas narrativas diferentes. Uma narrativa literária e uma outra narrativa fílmica. Dentro do marco da Literatura<sup>13</sup>, usar-se-á a denominação, quando for preciso, literatura de massa. Além dessa delimitação, quando se fale da sua migração, o termo adaptação delimita mais esse acontecimento. A partir deste ponto ser-se-á fiel a esta escolha de termos, para evitar qualquer incompreensão por causa da flutuação de termos.

### 1.3 Apresentação das narrativas

Para que a análise dos sentidos constituídos seja panorâmica, é preciso conhecer a detalhe o objeto de pesquisa, neste caso dois objetos de pesquisa: *13 Reasons Why*, ambas narrativas (narrativa seriada fílmica só em sua primeira temporada). A violência contra os corpos é um assunto atual e relevante, aí está o porquê de analisar precisamente a narrativa novela de massas<sup>14</sup> *13 Reasons Why* e a adaptação que foi feita. Ambas tratam de vários temas sociais de importância: sexualidade, machismo, acoso escolar, assédio, estupro, desmembramento familiar, problemas econômicos, suicídio. Entre eles estão dois tipos de violência que têm repercutido bastante nos últimos anos: o acoso escolar (*bullying*) e o suicídio. De acordo com pesquisas realizadas por várias instituições (a

<sup>12</sup> ... cambio de lenguaje que pasaba a ser verbal e icónico en el caso de la adaptación televisiva a fílmica de un superventas.

<sup>13</sup> Usa-se maiúscula porque está se referindo ao campo do saber: à ciência.

<sup>14</sup> Doravante NL

ONU, Institutos de estatísticas na Colômbia, áreas de pesquisa de universidades), esses dois tipos de violência têm aumentado desde o ano 1983 (CASTILLO-PULIDO, 2011); porém isto não significa que só a partir desse ano, pelo contrário, o tema da violência vá em aumento com o passar do tempo. A pesquisa voltará sua atenção a esses dois tipos de violência contra os corpos, já que, em um primeiro momento, causaram um estranhamento no meu lugar de leitor e telespectador<sup>15</sup>; em um segundo momento, o que interessa também é como foram constituídos os sentidos ao redor desses dois problemas sociais; além disso, de acordo com as referências que foram encontradas, esses dois tipos de violência teriam criado mais polêmica<sup>16</sup>, porque assim como houve um estranhamento por minha parte, houve também esse reagir coletivo. Essa questão polêmica e esse lugar de tensão são um ponto de partida, a origem desta pesquisa.

Neste caso, sobre estes dois objetos de análise têm abundante informação, já que são tratados de diversos pontos de vista: dentro da escola, a ausência do bom trato entre colegas e a ausência de ajuda por parte dos docentes; dentro da família, a falta de comunicação entre pais e filhos; dentro da ordem social-cultural, a ausência de práticas para uma convivência igualitária. A narrativa seriada fílmica<sup>17</sup>, por exemplo, aborda o tema da violência contra os corpos não só da perspectiva do acoassador e do acoassado, mas também da perspectiva dos adultos que estão em contato com eles. É por isso que ressaltar todas as características que estejam relacionadas com a violência contra os corpos, em ambas narrativas, é tão importante. Talvez assim possa se enxergar melhor tudo o que é resultado (efeitos de sentido gerados) do acoso, do suicídio e dos outros tópicos que são tratados em relação aos objetos de análise.

Discutir as características tanto da NL quanto da NF ajudará esta pesquisa a ser mais exata no que se refere à constituição dos sentidos sobre a violência contra os corpos. Toda informação que possa ser coletada deve vir de um filtro para conseguir dados confiáveis. Deve marcar-se que, ao serem ambas narrativas recentes que fizeram muito sucesso, a maior parte da informação, sobre cada uma, virá de sites de internet, já que ainda não tem muita pesquisa formal sobre elas. No entanto, alguns artigos foram encontrados, mesmos que fazem uma análise desde diferentes olhares; um de Jimena Bracamonte *Trece razones para (re)presentar el bullying. Sobre las operaciones de*

---

<sup>15</sup> Não existe uma razão para a pesquisa que não passe pelos meus interesses.

<sup>16</sup> Na parte em que se fala das duas narrativas, cita-se toda a bibliografia ao respeito.

<sup>17</sup> Doravante NF

*sentido entre series de TV y literatura*, que mostra uma análise semântica falando das diferenças de ambas narrativas (BRACAMONTE, 2017); um outro de Marília Frassetto de Araujo *13 Reasons Why: Educação em sexualidade e análise dos comportamentos e situações da série*, que fala sobre os padrões de comportamento de estudantes e funcionários das escolas (ARAUJO, 2019).

Para a AD, examinar a violência contra os corpos nos diferentes sentidos constituídos não será um terreno estável, mas todos os dados da NL e da NF serão úteis para precisar os alcances e limites da pesquisa.

### 1.3.1 A narrativa literária *13 Reasons Why*

*13 Reasons Why* foi publicado no ano 2007 pela sucursal nos Estados Unidos do editorial britânico Penguin House. Foi reconhecido como um *best-seller* pelo *New York Times* no mesmo ano (HUGHES, 2010). De acordo com o editorial, até agora saíram três edições com algumas modificações, mas o formato geral continua sendo o mesmo. Tem 288 páginas, divididas em 13 capítulos, com a seguinte forma: primeiro capítulo é a fita 1, lado A; segundo, fita 1, lado B; terceiro, fita 2, lado A, e assim por diante até o capítulo 13 (Fita 7, lado A).

No entanto, é bom, antes de continuar falando do livro, ver o que significa dizer que um livro seja um *best-seller*. O dicionário da língua espanhola (pertencente à Real Academia da Língua) define *best-séller* como “um livro ou disco de grande êxito comercial”. Por outro lado, o Dicionário Online de Português define *best-seller* como “livro que alcança grande êxito nas vendas”. No dicionário Oxford de inglês, *best-seller* é definido como “um produto, usualmente um livro, o qual é comprado por um grande número de pessoas”. Há um parâmetro já definido para o termo: mercadologia da obra, quanto ela é vendível. No entanto, pode-se dizer que esse não é o único critério para atestar a qualidade de uma obra literária. O rótulo de *best-seller* não diz se um livro é uma novela de qualidade ou não, ele simplesmente avalia o número de vendas.

Então, quem tem essa função? Além de saber quem enquadra os parâmetros, ou quais são os ditos parâmetros, o que deve ficar claro é que avaliar uma obra pelo número de exemplares vendidos é só um dos vários critérios pelos quais pode ser qualificado.

No capítulo *Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-séller* (ABIADA, 1996), o autor faz distinção entre dois tipos de *best-seller*: um que é usado

pela editora, com matizes de *marketing*; o outro sentido do termo seria o literário, no qual interferem os parâmetros da narrativa literária. A mesma distinção é feita por César Aira, no seu artigo que trata do debate entre literatura e *best-seller* (AIRA, 2003). Ambos autores concordam ao dizer que *best-seller* não é só vender muito, mas também vender rápido.

Aqui observa-se mais uma característica que pode ser usada depois para a análise da NL, porque tem que se enxergar não só a popularidade que tem conseguido -que só seria um critério pelo qual pode ser medido-, mas também o que está nas páginas dessa narrativa que tem sido, e continua sendo lida por tantas pessoas. Analisar a qualidade da narrativa efetua-se desde várias perspectivas (literária, social, histórica, cultural), mas, na perspectiva da AD, estudá-la será com o fim de distinguir esse tipo de tratamento que é dado aos tópicos que são desenvolvidos na obra. Por que trata esses temas desta ou daquela forma? Será que o livro segue simples parâmetros mercadológicos? Será que o seu único fim é vender o mais que puder, ou será que quer sensibilizar à sociedade?

Alguns podem se perguntar por que uma obra que toca temáticas tão delicadas e sérias tem conseguido tanta aceitação pelo público, até o ponto de ser considerada um *best-seller*. Falar de temas considerados “tabu” é algo que vem ocorrendo cada vez mais, inclusive até o ponto de só fazê-lo para gerar polêmica ou para ter de que falar; então, quando aparece um livro que trata de uma moça que comete suicídio -tema considerado tabu- como é que chama tanto a atenção das pessoas, se é um tema tão delicado? Por que as massas consomem rapidamente esse tipo de produto? Será por sensibilização ou simples entretenimento?

Voltando à ideia de *best-seller*, isto é um argumento a mais de que a qualidade da narrativa não tem nada a ver, nos dias de hoje, quando se fala de *best-sellers*, isto é, aquele parâmetro mercadológico não é o critério adequado para avaliar a *13 Reasons Why*, nem da qualidade da narrativa, nem para atestar o modo em que dá tratamento ao temas. Portanto, esse critério não responde à pergunta sobre o modo em que são tratados aqueles temas (o *bullying* e o suicídio). Vale a pena aclarar que a pesquisa não se interessa em qualificar a narrativa nem sua adaptação como boas ou más, mas o objetivo é o como estão construídas ao redor do tema da violência contra os corpos.

Walter Benjamin, o autor de *Der Erzähler* (O narrador), em um dos seus textos sobre a reprodutibilidade técnica (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*



*Reproduzierbarkeit*), fala da industrialização das histórias e de sua reprodução em massa, o que teria ocasionado a perda da arte de narrar (BENJAMIN, 2003). Apoiando-se nessa concepção de consumismo explorada por Benjamin -concepção que será desenvolvida detalhadamente na parte do marco teórico- neste contexto, pode-se dizer que a qualidade da história ou narração não tem mais o objetivo de transmitir experiências, mas de vender, quanto mais e rápido melhor, o que levaria a perguntar como são escritos os romances nos dias de hoje? Para tornar ao autor conhecido, para ganhar dinheiro, para ajudar os leitores, ou para gerar controvérsia? No livro *Best-seller: a literatura de mercado*, Muniz (1985) dá exemplo desta noção que marca Benjamin: um escritor “foi financiado pela editora -especializada em *best-sellers*- para escrever o romance. O texto era criticado e modificado pelos editores, à medida que era produzido. O próprio título do romance foi concebido no interior de uma operação de *marketing*” (SODRÉ, 1985, p. 56). Aqui o interesse é o lucro, regido com dispositivos de controle.

No *New York Times*, em relação aos tópicos abordados em *13 Reasons Why*, tem um artigo, publicado em 2009, no qual apresenta-se a opinião de Josalyn Moran, vice-presidente de livros infantis da *Barnes & Noble*, que diz que “a morte e o morrer sempre foram um tema popular para as crianças”, continua dizendo mais adiante que “as crianças gostam de ler sobre situações que são piores do que as deles e descobrir que ‘bom, minha vida não é tão ruim’” (RICH, 2009)<sup>18</sup>. Além da popularidade que tem, segundo a vice-presidente, o tema da morte, o que interessa a esta pesquisa não são os temas que são tratados, mas como os sentidos são constituídos para a violência contra os corpos. O modo como constituem-se os sentidos ajudará em grande medida a enxergar com mais clareza o tratamento que se dá ao tema do acoso escolar e do suicídio como prática discursiva nos contextos literário-sociocultural (mídia).

Voltando-se ao que tentava-se fazer desde o começo -falar sobre *13 Reasons Why* uma NL- agora é pertinente falar um pouco sobre o autor do livro. Jay Asher, nascido na Califórnia, Estados Unidos, dedicou-se a terminar este livro por 6 meses, fora da cidade, antes de ele ser publicado; no entanto, na verdade, ele tinha estado trabalhando nesse projeto desde o ano 2002. Ele é reconhecido só por este livro, já que, antes dele, Jay

---

<sup>18</sup> Ao longo da dissertação, há trechos que foram extraídos de textos em espanhol ou inglês, as traduções são responsabilidade da autora. Então se o trecho estiver em um desses idiomas, colocar-se-á, em nota de rodapé, o texto original.

Assim, na entrevista feita a Josalyn Moran, vice-presidente de *Barnes & Noble*, este é o trecho no seu idioma original. “Kids like to read about situations that are worse than theirs and figure out that ‘O.K., my life isn’t so bad’”.

apenas publicou dois contos infantis depois de sair do ensino médio. Surge aqui uma interrogante: não será que o que foi dito acima é parte da publicidade? César Aira (2003), Muniz Sodré (1985), José Abiade (1996) tratam essa ideia de que uma característica que é quase compartilhada por todas as narrativas *best-sellers* é que o escritor apaga-se da narrativa. Esta noção poderia gerar esse jeito em que trabalham as editoras atualmente. O editor é primeiro empresário, logo *manager* e depois, se for possível, um intelectual (ABIADA, 1996). Esta noção de autor/escritor desde a perspectiva da literatura e as narrativas *best-sellers* faz pensar nas reflexões de Foucault sobre o autor. Ele desenvolve a “função autor” com a noção de obra (FOUCAULT, 1999). O autor apaga-se e só fica a singularidade de sua desapareição: a presença da sua ausência. Não há presença de sua individualidade. A narrativa não é mais uma responsabilidade do autor, noção bem marcada quando se passa da NL à NF, no caso de *13 Reasons Why*. Pode-se observar que, embora os seus pontos de partida sejam diferentes, Foucault e Aira, Sodré e Abiada convergem nessa ideia de apagamento do autor/escritor.

De acordo com o site oficial do editorial *Penguin Random House*, este livro está dentro dos gêneros de Ficção para adolescentes e jovens adultos; Mistério e suspense de adolescentes e jovens adultos; Problemas sociais de adolescentes e jovens adultos. Jay Asher disse numa entrevista, realizada em fevereiro de 2008, que a inspiração para a novela vem de uns episódios que têm a ver muito com ele:

Fiz um áudio-tour num museu há alguns anos, e eu percebi que assim seria um formato muito fascinante para uma novela: a voz gravada de alguém guiando a uma outra pessoa numa viagem através da sua cidade (...) mas o tópico mais importante na novela foi algo que tem muito interesse para mim, porque um familiar meu tentou se suicidar quando tinha a idade da Hannah (a personagem principal da série)... (SMITH, 2008)<sup>19</sup>.

A série trata sobre um garoto, Clay Jensen, que recebe uma embalagem com sete fitas de áudio cassete. Cada lado dos cassetes está numerado, de um ao treze. Na série, dentro da embalagem também há um reproduzidor de cassete. A personagem coloca a primeira fita e escuta a voz da Hannah, uma menina que cometeu suicídio duas semanas atrás. Cada lado dos cassetes conta uma história sobre uma diferente pessoa da escola, pessoas que, de acordo com Hannah, tiveram a ver com a decisão de ela se matar. Clay aí

---

<sup>19</sup> I took an audio tour at a museum several years ago, and I felt that would make for a fascinating way to format a novel: someone's recorded voice leading another person on a journey through their town (...) So that's the inspiration for the way the story's told, but the main issue in the novel was something of interest to me because a close relative of mine attempted suicide when she was Hannah's age...

percebe que ele é uma dessas razões, mas ele escuta todas as fitas para tratar de entender por que Hannah o vê como uma das razões.

A cronologia das edições de *13 Reasons Why* desde sua aparição até a produção da série seria a seguinte:

Três edições de "Thirteen Reason Why" foram publicadas antes do lançamento da série na Netflix. O original foi lançado em outubro de 2007 e silenciosamente se tornou um best seller em 2009. Uma edição em brochura foi lançada em junho de 2011, e alcançou o primeiro lugar na lista de *best-sellers* do New York Times em julho. Uma edição do 10º aniversário (...) foi lançada em dezembro de 2016. Um livro de bolso da Netflix foi publicado em 7 de março de 2017; em 23 de abril, o livro voltou à lista de *best-sellers* do New York Times e permaneceu lá por seis semanas. Uma brochura do mercado de massa foi lançada em 27 de junho de 2017 (SOFKA e SOFKA, 2017)<sup>20</sup>.

Para o ano de 2017, a companhia editorial, junto com Asher, publicou uma outra edição intitulada também *13 Reasons Why*, com um final diferente, por causa do aniversário da primeira publicação. O autor fala que esse outro final era o final original da obra, mas que ele teria mudado porque parecia falso para a história, em particular, e pela seriedade dos tópicos que eram tratados. Ele também diz, na mesma entrevista, que um familiar dele teria sobrevivido a uma tentativa de suicídio (caso que teria sido a inspiração para a novela) e que teria gostado que assim fosse o final, mas o mudou porque a história não seguia a mesma sequência (TEEN, 2017).

De acordo com o *site* oficial do editorial *Penguin Random House* (2017), essa nova publicação está com o carimbo de *best-seller* na capa; além disso, na maioria dos sites para comprá-lo, incluída a editora, tem pontuação acima das 4 estrelas, isto é a valoração do público consumidor. No entanto, não há alguma outra fonte que a considere um *best-seller*, do tipo que o New York Times fez quando saiu a primeira edição. Apesar de tudo, não pode se negar que essa versão fez certo sucesso, talvez por causa do final diferente.

Na lista dos 10 títulos de livros mais contestados (*Most Challenged Books list*) no ano 2017, *13 Reasons Why* estava no primeiro lugar. Nessa publicação, consideram as narrativas mais desafiadas aquelas que mais polêmica têm gerado no público leitor,

---

<sup>20</sup> Three editions of "Thirteen Reason Why" were published prior to the release of the Netflix series. The original was released in October 2007 and quietly became a best seller in 2009. A paperback edition was released in June 2011 and hit #1 on the New York Times *best-seller* list that July. A 10th anniversary edition (that contains an interview with author Jay Asher as well as an alternate ending where Hannah Baker lives) was released in December 2016. A Netflix tie-in paperback was published on March 7 of 2017; on April 23, the book went back on the New York Times *best-seller* list and remained there for six weeks. A mass market paperback was released on June 27, 2017.

polêmica que tem estado refletida nas reclamações feitas por pais, professores, diretores de escolas e fãs de novelas para adolescentes. No mesmo artigo, diz-se que a ALA (*American Library Association*) documentou pedido por parte de pais para tirar essas narrativas de bibliotecas e de escolas. Inclusive no ano em que foi publicado *13 Reasons Why*, já teria sido proibido em algumas escolas de alguns distritos dos Estados Unidos. Pensa-se que a razão do incremento é devido à adaptação da NF pela *Netflix*, em 2017 (FLOOD, 2018).

No site oficial do editorial (*Penguin Random House*), a cada outono, as narrativas que foram proibidas ou tiveram alguma contestação são celebradas, lembrando-se de por que é importante ler narrativas proibidas. De acordo com o site, muitas delas contam histórias que lidam com problemas reais, às vezes problemas que são enfrentados diariamente pelos adolescentes. O site pergunta-se por que se afastar desses tópicos quando os autores têm a capacidade de discuti-los, para esclarecer aos leitores, para ajudar os leitores a lidar com isso? *13 Reasons Why* está dentro daquela lista de livros.

O site diz que *13 Reasons Why* foi proibido porque ele fazia alusão ao suicídio, sexo, drogas e álcool, mas que tem que ser lido de todas formas, porque não apenas discute os problemas reais que os adolescentes enfrentam, mas também ajudou muitos adolescentes a lidar com a depressão. Continua dizendo que, ao longo dos anos, “milhares de adolescentes expressaram o que este livro significou para eles”. Tem que se marcar que o site baseia essas afirmações nos comentários que recebe em linha, mas não há uma prova de algum estudo em profundidade, já que não há informação de pesquisas feitas na rede (PENGUIN, 2017). Este é um ponto importante para a análise, já que essa discussão sobre a narrativa literária *13 Reasons Why* é um forte indício da relevância da pesquisa, que não está voltada em questionar a temática que aborda, mas o modo como dá tratamento a essa temática.

Essa discussão de como são abordados os temas de acoso escolar e suicídio pode oferecer à sociedade (tanto escritores quanto leitores) nova informação que serviria de muito para futuras obras. Porém, a informação pode também ser usada deliberadamente como um modo de agressão para narrativas parecidas, com o único fim de desacreditá-las. Tem-se que ser ciente dos ganhos e os riscos que esta discussão poder trazer.

Voltando a falar do nível da recepção de *13 Reasons Why*, pode se observar que além do grande nível de aceitação que tem gerado a NL (e suas respectivas republicações),

também há uma clara mostra da recusa que tem surgido ao redor dela. Essa recusa pode observar-se também em algumas escolas na América; por exemplo, no estado de Colorado, onde uma comunidade:

... enquanto a comunidade de Colorado lamenta a perda de sete estudantes que se mataram, um funcionário do distrito ordenou que os encarregados das livrarias parassem de circular temporariamente um livro que é a base da popular série da Netflix “13 Reasons Why”, que alguns críticos dizem que romantiza o suicídio (PEIPERT, 2017)<sup>21</sup>.

Agora é pertinente dar o espaço à adaptação seriada fílmica que fizeram da narrativa *13 Reasons Why*, para poder ver as suas características e poder enxergar se uma das duas modalidades de apresentação de *13 Reasons Why* tem repercutido mais que a outra. O tempo no qual ambas foram publicadas é importante para a pesquisa, porque o contexto todo e o público mudam, e pode-se recuperar outros dados em relação à popularidade da obra.

### 1.3.2 A narrativa fílmica *13 Reasons Why*

Na data de 31 de março de 2017, saiu a primeira temporada da adaptação da NL *13 Reasons Why* (a primeira edição), com uma imperceptível mudança do nome: de *Thirteen Reasons Why* a *13 Reasons Why*. Antes disso acontecer, cogitou-se que a adaptação poderia se tornar um filme. No ano de 2011, *MTV News* divulgou a notícia de que *Universal Studios* tinha comprado os direitos cinematográficos da NF, inclusive teriam conformado que a atriz e cantora Selena Gomez seria a protagonista do filme (SCHWARTZ, 2011).

Mas no ano 2016 começaram a filmar a NF. Para esta versão, a Selena Gomez já não interpretaria a Hannah, mas seria a produtora executiva, e o diretor, Tom McCarthy. De acordo com o *Deadline Hollywood*, Gomez, junto com os outros produtores, teria encontrado a narrativa literária *13 Reasons Why* e levado para uma das duas companhias, *Anonymous Content*, que se encarregariam da série (ANDREEVA, 2016).

*13 Reasons Why* é uma adaptação original da *Netflix* (NETFLIX, 2018), empresa americana que, por um pagamento que se faz antes, proporciona conteúdo de entretenimento, sobretudo séries e filmes. De acordo com a informação colocada no seu site, *13 Reasons Why* tem 13 capítulos, cada um com uma duração entre 50-60 minutos

---

<sup>21</sup> As a Colorado community mourns the loss of seven students who recently killed themselves, a school district official ordered librarians to temporarily stop circulating a book that's the basis for Netflix's popular new series “13 Reasons Why,” which some critics say romanticizes suicide.

mais ou menos. A adaptação foi feita para que cada capítulo seja um lado das fitas, por exemplo, capítulo 1 trata da primeira fita, o lado A; capítulo 2 trata da primeira fita, o lado B, e assim por diante. A NF está dentro das categorias de Show televisivo de adolescente, TV Drama, TV Drama e crime e TV Drama de adolescentes.

Os atores principais, segundo *Netflix* (2018), são Dylan Minnette (Clay), Katherine Langford (Hannah) e Kate Walsh (Olivia Baker, mãe de Hannah). São os únicos atores que Netflix toma em conta, mas tem vários outros atores que têm certa relevância: Christian Navarro (Tony, amigo de Clay), Alisha Boe (Jessica, amiga de Hannah no começo da história tanto no livro quanto na série), Brandon Flynn (Justin, namorado de Jessica), Justin Prentice (Bryce), Miles Heizer (Alex, primeiro amigo de Hannah), Brian d'Arcy James (Andy Baker, pai de Hannah), entre outros.

Aqui está um resumo da história desenvolvida na adaptação, feita por Pablo Villaça, crítico de cinema, cujas publicações estão, na maioria, no site Cinema em Cena, na qual cumpre a função de editor.

... acompanhando os estudantes de um colégio secundário, o projeto é estruturado em torno de sete fitas cassete deixadas pela jovem Hannah Baker (Langford), que, divididas em 14 lados (o último encontra-se em branco), trazem a voz da garota explicando os motivos que a levaram a se matar, atribuindo responsabilidades a vários de seus colegas – todos recebendo as gravações completas em um momento ou outro e, portanto, tornando-se conscientes não só do que fizeram, mas também das ações dos demais. Aliás, é ao lado do mais recente destinatário das fitas, Clay Jensen (Minnette), que somos conduzidos pela narração de Hannah à medida que o rapaz, apaixonado pela amiga, revive suas experiências e descobre as feridas emocionais e psicológicas de Hannah (VILLAÇA, 2017).

Depois de a narrativa sair, muitos jornais publicaram artigos sobre a sua recepção. Alguns rejeitavam a mesma, outros aceitavam e inclusive fomentavam para que os adolescentes a assistissem. De todas as opiniões publicadas, tanto na internet quanto na mídia impressa, há um jornal, o *New York Times*, que tem que ser marcado:

Os jovens espectadores podem encontrar a combinação de thriller e melodrama adolescente mórbido em "Os 13 Porquês", embora os pais devam estar conscientes de que contém representações surpreendentemente naturalistas de estupro e suicídio. O resto de nós não terá tanta paciência para a história excessivamente complicada, repetitiva e improvável do programa, ou para o truque narrativo refletido em seu título (HALE, 2017)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Young viewers may find the combination of thriller and morbid teenage melodrama in “13 Reasons Why” addictive, though parents should be aware that it contains startlingly naturalistic depictions of rape and suicide. The rest of us won’t have as much patience for the show’s excessively convoluted, repetitive and unlikely story, or for the narrative gimmick reflected in its title.

Aqui, o periodista talvez tenha mencionado paciência, por causa de uma das mais claras diferenças entre ambas narrativas: o tempo que demora para Clay escutar as fitas de cassete. Na NL o garoto escuta todas as fitas no mesmo dia em que ele as recebe, mas na NF ele demora muito em escutá-las todas, ele espera às vezes dias para passar de uma fita à outra. Essa mudança na adaptação implica algumas peculiaridades com respeito às personagens. Enquanto, na NL, Clay escuta todas as fitas no mesmo dia em que ele as recebe, ele não procura ninguém, não fala com as outras pessoas das fitas, não tenta se vingar; na NF, o garoto passa dias procurando aos outros envolvidos, tentando pedir explicações, pedir as suas versões dos acontecimentos, inclusive se vinga de alguns deles.

Esta mudança feita na adaptação repercute inclusive nas personagens, gerando assim novos efeitos de sentido. Na NL, os colegas de Hannah que tiveram a ver com a sua morte não falam, só se sabe deles quando Hannah conta nas fitas, inclusive nem se sabe como eles são; portanto, eles não têm um sentido completo na narrativa. Por outro lado, na NF, cada uma das personagens tem comportamentos e voz próprios; tem reações a tudo o que vem acontecendo depois da morte de Hannah. A personagem de Clay dá-lhes um outro sentido, que gera um outro efeito de sentido na narrativa. Esse efeito de sentido muda o contexto em que a história da adaptação é desenvolvida, portanto pode gerar uma diferença maior em respeito à NL.

De acordo com o crítico Pablo Villaça, a NF *13 Reasons Why* mostra o “suicídio como forma de vingança, como recurso para ‘punir’ aqueles que nos injustiçaram”, uma forma de cobrar justiça pela sua própria mão; continua dizendo que, se a “série”<sup>23</sup> quisesse tratar temas tão complexos (*bullying*, suicídio, estupro, solidão), deveria tê-lo feito de uma forma honesta e franca, sem essas “simplificações dramáticas e, principalmente, sem o cinismo de aqui e ali questionar pontos menores”. Um dos problemas principais da “série” é essa ideia de culpar aos outros. Além disso, para o autor, o problema “é que a série se mostra mais preocupada em manter o espectador interessado do que em discutir com honestidade as questões que apresenta”; e mais adiante reafirma o enunciado anterior, dizendo que “o problema é bem simples: uma série que quer falar sobre tudo acaba não conseguindo falar direito sobre nada” (VILLAÇA, 2017).

---

<sup>23</sup> Usa-se aspas porque é o termo usado pelo autor que está sendo citado, já que na pesquisa se estabeleceu que se usará a denominação narrativa seriada fílmica. Doravante sempre que seja usada as aspas será por o autor citado e não por uma escolha para o estudo.

Alicia Raimundo, defensora e palestrante da saúde mental, diz que o objetivo da “série” é procurar pelos culpáveis e afirma que, no que tem a ver com todos os temas tratados, não é saudável. A defensora acha que a “série” mostra que a única saída para o *bullying* é o suicídio, quando é comprovado, segundo ela, com muitas pesquisas, que não é assim (RURIANO, 2017). Ela diz que “precisa haver um exemplo do *que fazer*, não apenas do *que não fazer*. Quando apresentamos um sistema falho sem a avenida para a mudança, por exemplo, isso não ajuda a prevenir, o que a série faz de fato”<sup>24</sup>.

No contexto da sociedade, a narrativa *13 Reasons Why* também teve a sua repercussão. É o caso das escolas em *Horizon* (GARINGER, 2017). Depois de ter saído a adaptação, o Diretor de Educação mandou uma carta de aconselhamento para os pais das crianças que poderiam assistir e ler *13 Reasons Why*. Nessa carta ele dá conselhos e dicas tanto para os pais quanto para os seus filhos, tentando com isso poder dar uma acolhida adequada para o “boom” de *13 Reasons Why*. A carta foi enviada por Kevin C. Garinger, no dia 9 de maio do ano 2017 (um mês mais ou menos depois de sair a adaptação).

Falando das diferenças que há entre ambas narrativas de *13 Reasons Why*, assim como houve muita aceitação para a adaptação, igual à recepção da narrativa literária, também houve recusa, que está refletida em vários artigos de jornal que saíram logo depois de a “série” estrear. Tal é caso do Diário de Pernambuco, que publicou um artigo feito pelo psiquiatra Luís Fernando Tófoli, no ano 2017, dias depois de sair a narrativa na Netflix. O título do artigo é “13 Parágrafos de Alerta sobre 13 Reasons Why para pais, educadores e profissionais de saúde”, e fala, além da pobre narrativa, da ausência de informação sobre os temas de suicídio, acosso e assédio por parte dos produtores. O erro principal, segundo ele, foi mostrar o suicídio de Hannah tão explicitamente que poderia ser sugestivo demais para quem assiste à “série” (TÓFOLI, 2017).

O autor finaliza que sua intenção não é fomentar a censura da “série”, nem a fala dos temas tocados lá, porém afirma que esses temas delicados deveriam ser tratados com mais reflexão. Ao final termina formulando umas perguntas de conscientização: “será que o meu entretenimento vale a vida de alguém? Será que ao recusar olhar os vacilos da produção da série eu não estarei contribuindo de alguma forma para o suicídio de alguma Hannah da vida real?” (TÓFOLI, 2017).

---

<sup>24</sup> There needs to be an example of what *to* do, not just what *not* to do. When we present a failing system without the avenue for change, it does not help to prevent the very thing the show is about.



Um claro exemplo sobre este nível de sugestão de que fala o autor do artigo pode ser o que aconteceu com uma menina de Itajaí, que se matou depois de assistir à *13 Reasons Why*. De acordo com o jornal, a última postagem que ela teria feito no Facebook seria que ela estava assistindo à narrativa. Ela já vinha sofrendo doenças, inclusive já teria tentado se matar. Isto leva a pensar que *13 Reasons Why* não tenha sido a causa, mas foi alusivo demais para ela (ROSA, 2017). Vale a pena aclarar que isto não significa que a responsabilidade do suicídio tenha sido assistir a *13 Reasons Why*, porque se fosse assim, estar-se-ia caindo no jogo de achar culpados. Pelo contrário, se traz este acontecimento para mostrar um efeito imitativo, que pode ser uma das possibilidades.

Pode enxergar-se, pelas comparações entre ambas narrativas, que as repercussões da adaptação foram mais rápidas que das da narrativa *13 Reasons Why*. Isto provocaria a ideia de que a NF, quando foi divulgada, gerou muito mais impacto de que a NL. Talvez seja por causa das vantagens que tem esse tipo de linguagem audiovisual: aproveitamento das imagens e dos sons e em razão de ter sido difundido numa época na qual as pessoas preferem assistir a uma narrativa no cinema ou na Web do que ler a narrativa na qual foi baseada. Embora talvez este não seja o caso, já que as vendas de *13 Reasons Why* como NL incrementaram logo depois de sair a sua adaptação, segundo as publicações da sucursal nos Estados Unidos do editorial *Penguin Random House*, no ano 2017.

O autor da narrativa *13 Reasons Why*, Jay Asher, também interveio na produção da adaptação. Na edição lançada depois do lançamento da “série”, há fotos nas quais o escritor está presente nas gravações, também uma entrevista que ele fez aos principais atores, ao diretor e ao produtor, e um entrevista que foi feita a ele.

Há uma entrevista que teve com *The Charlotte Observer* (HAMBLIN, 2017), quando ele foi à biblioteca pública *Gaston Country*, para falar de *13 Reasons Why* e sua adaptação. Entre as perguntas que lhe foram feitas, houve a que tinha a ver com a cena do suicídio. Pediram-lhe que explicasse a mudança da morte de Hannah de uma narrativa para a outra. Ele disse que “eles (os produtores) queriam mostrá-lo como uma experiência muito horrível”<sup>25</sup>; afirma que a maioria dos programas ficcionais que tratam temas como o suicídio não mostra esses tipos de acontecimentos, fica fora da cena, e que por isso as pessoas não saberiam o que realmente significa temas como o suicídio ou assédio, “então nós necessitávamos mostrar quão horrível é, e quão horrível é encontrar o corpo quando

---

<sup>25</sup> They wanted to show it as a very horrific experience.

são os pais”<sup>26</sup>. Asher tem certeza de que na adaptação não estão glorificando o suicídio, o problema é, segundo ele, que é achado dessa outra perspectiva, e termina dizendo que “ficção pode ser uma forma muito fácil de falar sobre coisas de que nós não queremos falar”<sup>27</sup>, afirmando com isso que *13 Reasons Why* ter-se-ia se atrevido a mostrar o que a maioria não quer ver.

Jay Asher diz que o conceito de “suicídio contagioso” é uma preocupação positiva, que dever-se-ia falar dele de diferentes olhares; ele não quer que isso aconteça. No entanto, segundo ele, o objetivo de ambas narrativas não era dar apoio literalmente à saúde mental nem a temas sobre suicídio contagioso. Diz que está ciente de ele ter decidido não falar do tema, porque, segundo ele, se ele definisse o que está correto ou errado, as pessoas teriam se confundido mais (HAMBLIN, 2017).

Em maio do 2018, Netflix sacou a segunda temporada. Segundo um intermediário da Netflix, em uma entrevista para o *Entertainment*, o autor de *13 Reasons Why* não teve nada a ver com a segunda temporada: “Jay Asher não esteve envolvido na segunda temporada de Os 13 Porquês (título em português). A próxima temporada não será afetada de forma alguma” (HIGHFILL, 2018)<sup>28</sup>. Depois de sair a segunda temporada, a Netflix tem confirmado uma terceira temporada para este ano (2019). Tanto esta quanto, obviamente, a segunda temporada não têm nada a ver com a narrativa que escreveu Jay Asher, já que a novela não tem uma segunda parte.

### 1.3.3 Desenvolvimento da história

Depois de ter parado para observar as características precisas para o recorte da pesquisa, é momento para realizar o resumo da história que é desenvolvida em ambas narrativas. Ao dar a conhecer uma síntese, poder-se-á começar a enxergar melhor o modo em que se dá tratamento aos temas de *bullying* e suicídio, é por isso que esta seção é de vital importância para o trabalho de pesquisa.

Os formatos são parecidos nas duas narrativas, sendo, na NL dividido em 13 capítulos e na NF são 13 episódios. Cada capítulo e episódio estão voltados a um lado das fitas. Cada lado trata de uma personagem que teve a ver com a decisão de Hannah de cometer o suicídio. São momentos negativos que estão relacionados diretamente com

---

<sup>26</sup> we need to show how horrific it is, and how horrific it is to find that body when you’re the parents.

<sup>27</sup> Fiction can be a very easy way to talk about things we don’t want to talk about.

<sup>28</sup> “Jay Asher was not involved in the second season of *13 Reasons Why*. The upcoming season will not be impacted in any way.”

aquele protagonista e Hannah, fazendo que cada momento seja pior do que o anterior. Observando-se esse efeito dominó, o mais oportuno para a análise é ver a história desde o primeiro protagonista.

Clay retorna a casa e encontra um pacote em forma de caixa de sapatos com seu nome. Ele fica surpreso ao escutar a voz de Hannah, já que ela teria se matado duas semanas atrás. Quando começa a escutar a primeira fita, a primeira coisa que ouve são as regras do “jogo”, termo usado pela Hannah. Escutá-las até o final e passá-las para a seguinte pessoa são as únicas regras.

Começa contando a história de Justin Foley, de quem Hannah gostava. Explica, como, sendo nova na cidade, conheceu Justin. Após dias, eles se encontram num parque, lugar e momento em que se beijam -seria o primeiro beijo de Hannah- nada mais acontece, mas Justin começa a fofoca de que Hannah é uma garota fácil. Para ela aquele beijo foi o começo de tudo, um beijo que teve “um efeito de bola de neve” (ASHER, 2017, p. 31).

Depois acontece outro problema. Alex Standall, um outro aluno novo que, junto com Hannah e Jessica Davis (uma outra aluna nova), começam uma amizade. Alex teve um namoro curto com a Jessica, por ressentimento faz uma lista das garotas do curso (melhores e piores cabelos, corpo, inteligência e simpatia), e coloca a Hannah como a menina com a melhor bunda e a Jessica como a que tem a pior. As fofocas sobre Hannah pioram, inclusive um garoto toca na bunda dela. Por causa da lista, Jessica fica brava com ela (até o ponto de bater em Hannah). Hannah não consegue compreender o porquê, se ela não teve a ver com a criação dessa lista. As fofocas pioram.

Para piorar a situação, Hannah descobre que Tyler Down tira fotos dela desde fora da janela da casa dela à noite. Ela sente-se intimidada, observada. Hannah costumava deixar a janela aberta à noite toda para poder olhar as estrelas de sua cama. A casa é o seu refúgio, segundo ela. Para descobri-lo tem a ajuda de uma colega. As duas estão na casa de Hannah brincando; começam a escutar o som de flash e decidem assustá-lo, aparecendo na frente dele de repente. Ao ser descoberto, Tyler não vai mais a casa dela; no entanto, Hannah não fica mais tranquila, fecha a janela do seu quarto todos os dias. Quem ajudou a Hannah foi Courtney Crimsen, a menina mais popular da escola. Hannah diz que não está chateada, mas triste porque achou que seriam amigas de verdade; no entanto, ao final, o que a Courtney queria só era ganhar mais popularidade.

Algum tempo depois, Marcus Cooley coloca a mão, durante um encontro programado que tiveram, na perna dela e começa a subi-la cada vez mais. Hannah tenta se afastar dele, mas não consegue, mais uma vez ela sente que está perdendo toda a privacidade e seguridade que ainda tinha.

Uma vez, Hannah descobriu Zach Dempsey furtando todos os bilhetes dela de uma aula, onde a temática era deixar comentários para os colegas sem colocar remetente. Ele estaria ofendido porque ela não teria aceitado sua ajuda. Um outro dia, em uma aula de poesia, Ryan Shaver (outro colega) publica sem a permissão da Hannah o seu poema no jornal da escola, poema de que todos ficam falando, os alunos faziam piadas entre eles, inclusive os professores criticaram só pelo conteúdo.

Depois de tudo isso acontecer, aparece Clay Jensen na cena. Ambos se encontram em uma festa, se beijam, vão para um dos quartos da casa, mas Hannah expulsa do quarto, grita para Clay sair daí. Ela fica chorando em um canto. Entra Justin com Jessica muito bêbada e Justin a deita na cama. Quando ele está saindo, entra Bryce Walker e obriga Justin a sair do quarto, estupra Jessica enquanto ela está inconsciente. Nem Hannah nem Justin fazem nada por ela, teriam podido, mas não fazem nada.

Depois de tudo o que aconteceu, Hannah sente-se indisposta, vomita. Aí Jenny Kurtz se oferece a levá-la em casa. No caminho ocorre um acidente e quebram um sinal de Pare. Jenny convence Hannah de não fazer nada. No mesmo lugar do acidente ocorre um outro acidente, o qual termina com a morte de um dos garotos envolvidos.

Dias depois, com a decisão já tomada de se matar, ela vai para uma festa na casa de Bryce, fica a sós com ela e têm relações sexuais. Na NL parece que ela aceita o ato, mas na adaptação ela quer se afastar dele, e Bryce (quem tinha estuprado Jessica) termina estuprando-a. Tenha sido um ato consentido ou não, o ponto é que Hannah chega a um fundo, a um ponto sem retorno.

Antes de se matar, Hannah diz que vai procurar ajuda, apesar de que capítulos antes diz que já teria tomado a decisão . Vai ao conselheiro da escola, Sr. Porter. Ela fala sobre sua vida estar vazia e o quanto quer que tudo acabe, mas ele não ajuda como ela esperava; ele propõe que tem que decidir denunciá-lo ou esquecer tudo e continuar vivendo. Ela se mata, cortando os pulsos na série e bebendo pílulas no livro.

A cronologia deste resumo é a da narrativa escrita por Jay Asher. Na adaptação, a ordem cronológica dos eventos muda, mas não drasticamente. Este resumo será desdobrado com detalhes na parte da análise das práticas discursivas.

#### **1.4 Apresentação do marco teórico**

Depois de ter falado sobre as características da obra em seus dois formatos e depois de ter observado algumas repercussões em torno do modo em que se deu tratamento aos temas (o *bullying* e o suicídio), será de vital importância demarcar esses dados dentro de um referencial teórico. A integração, como diz Sampieri (2006) no seu livro de metodologia, de um marco teórico é muito importante para qualquer pesquisa, para ela ter esse caráter científico: é mais uma forma de contextualizar o problema da pesquisa.

Não há um marco teórico definido para cada tipo de pesquisa científica, mas que deve ser construído dependendo das necessidades dos objetivos que pensam-se cumprir. Nesse capítulo revisar-se-á a literatura que há na AD, e o resultado dessa revisão deve estar estreitamente relacionado ao propósito da pesquisa.

Um passo importante para a elaboração do marco teórico é a seleção da literatura. Na Linguística a literatura que há é ampla, por causa da antiguidade da ciência em si, mas também porque as mesmas disciplinas que a caracterizam abarcam maiores áreas de estudo. No caso da AD, a literatura é particularmente extensa, já que às vezes é tomada como uma ferramenta metodológica para outras áreas (PASTOR MARTÍN e OVEJERO BERNAL, 2005) além da Linguística.

A revisão da literatura consiste em detectar, consultar e obter a bibliografia e outros materiais que sejam úteis para propósitos do estudo, de onde tem que se extrair e coletar as informações relevantes e necessárias que dizem respeito ao nosso problema de pesquisa. Essa revisão deve ser seletiva (...) diretamente ligadas a nosso planteamento do problema de pesquisa. Às vezes revisamos referências de estudos quantitativos e qualitativos, independentemente da nossa abordagem, porque eles estão intimamente relacionados aos nossos objetivos e questões... (HERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ e BAPTISTA, 2006, p. 66).

De acordo com esse trecho, no caso da AD tem que se selecionar entre toda sua bibliografia as que sejam relevantes para os objetivos que foram definidos inicialmente. Como o objetivo principal é analisar as práticas discursivas sobre a violência contra os corpos (*bullying* e suicídio), buscou-se uma literatura sobre as práticas discursivas -dentro da AD- e uma literatura sobre o *bullying* e o suicídio.

Na Análise do Discurso há autores que têm colaborado para delimitar essa disciplina de estudo. Um deles é Michel Foucault. Atualmente, inclusive para quem conheceu Foucault por meio das obras dele, resulta muito difícil dizer quem foi ele. Talvez seja porque o mesmo pensamento de Foucault continua vivo, já que nos dias de hoje continua se reconstruindo. É por isso que muitos quem tenham lido alguma das obras dele tenham se deparado com a sensação de que, enquanto estão se aproximando para entendê-lo, aparece alguma coisa que faz com que se fique surpreso e com que surjam novas e mais perguntas sobre ele. Em várias das suas obras, Foucault fala sobre quem é ele, falas que deixam aos seus leitores com mais perguntas que respostas. Assim, no capítulo de Polêmica, política e problematizações, do livro *Dits et Ecrits III*, ele define-se da seguinte maneira:

... acho ter sido localizado um após o outro, e às vezes simultaneamente, na maioria das caixas da placa política: anarquista, esquerdista, marxista ruidoso ou oculto, niilista, antimarxista explícito ou oculto, tecnocrata a serviço do "gaullismo", neoliberal Um professor americano reclamava que tenha se convidado para os Estados Unidos para um criptomarxista como eu, e fui denunciado na imprensa dos países do Leste como cúmplice da dissidência. Nenhuma dessas caracterizações é importante em si mesma; pelo contrário, faz sentido. E devo reconhecer que essa significação não vem muito mal para mim (FOUCAULT, 1999, p. 355)<sup>29</sup>.

Depois ele continua dizendo que não gosta de se identificar, que acha engraçados todos os julgamentos dos quais tem sido objeto, e que tem a ideia de que dentro de todos eles encontrar-se-á um lugar a que ele pertença. Foucault mostra, com tudo isso, que está constantemente mudando de contexto. Pode-se dizer que o que motiva Foucault é a atividade de pensar. Ele não procura legitimar quem ele é, mas se questionar de um modo crítico. Neste percurso de questionar a si mesmo é onde surgem todas as contribuições epistemológicas que chegaram a ser um conjunto de ferramentas metodológicas que servem para vários campos do saber (entre eles a Análise do Discurso).

Portanto, serão os postulados de Foucault a linha que seguirá esta pesquisa. Suas reflexões servirão para a sustentação teórica, será o referencial teórico. A noção de

---

<sup>29</sup> ... creo haber sido localizado una tras otra, y a veces simultáneamente, en la mayoría de las casillas del tablero político: anarquista, izquierdista, marxista ruidoso u oculto, nihilista, antimarxista explícito o escondido, tecnócrata al servicio del «gaullismo», neoliberal. Un profesor americano se lamentaba que se invitara a los Estados Unidos a un criptomarxista como yo, y fui denunciado en la prensa de los países del Este como un cómplice de la disidencia. Ninguna de estas caracterizaciones es por sí misma importante; su conjunto, por el contrario, tiene sentido. Y debo reconocer que esta significación no me viene demasiado mal.

práticas discursivas e de outros termos estudados pela AD serão delimitados por esta corrente foucaultiana.

O último item que será tratado na parte do marco teórico talvez seja a que servirá de ancoragem ou de ponto de integração entre os conceitos vistos sobre a AD e o capítulo que tratará a violência contra os corpos: a cultura de massas. O termo, pelo visto complexo de explicar, foi ganhando sua estrutura desde a segunda metade do século XX (ABRUZZESE, 2004). Como diz o autor, é resultado do “grande e vasto processo de industrialização e urbanização da vida cotidiana”<sup>30</sup>. A cultura de massas refere-se ao consumo de um produto, tem a ver com o modo em que se faz a “inclusão da classe subalterna na vida pública”<sup>31</sup>. Significa que algo é produzido em massa, para ser consumido pelas massas. Edgar Morin, pensador francês e cientista social (sociologia da mídia), quem estudou “os meios massivos de comunicação como elementos essenciais da sociedade industrial” (BOTTO, 2018, p. 1)<sup>32</sup>, tem reflexões que ajudarão a aprofundar mais no tema de cultura de massas. Além de Morin, colorar-se-á em confronto noções de outros autores, como McLuhan, com seu aforismo de “o médio é a mensagem” (STRATE, 2012); o conceito de “homem-de-massa” na obra *A rebelião das massas*, de Jesús Ortega (ORTEGA-Y-GASSET, 2010); as reflexões de “modernidade e mediação de massa”, de Martin-Barbero (MARTÍN-BARBERO, 2008). Tudo isto com a finalidade de encontrar um ponto de convergência para tentar situar às obras em seus dois formatos.

Este último componente do marco teórico será o que fecha-lo-á, cumprindo com tudo o que a análise precisar, já que juntos darão alguma resposta, embora seja provisória, aos objetivos estabelecidos no começo da pesquisa. Como a literatura relacionada ao tema da pesquisa é ampla demais, pode ser que às vezes as referências teóricas comecem a afastar-se do tema em si; caso isso ocorrer, sempre estar-se-á voltando para os objetivos propostos.

## **1.5 Aspectos sobre a violência contra os corpos**

Um outro item para complementar à coleta de referências é a noção da violência contra os corpos. Neste capítulo enfatizar-se-á em dois de suas manifestações. Procurar-se-á a bibliografia em referência aos esses dois tipos de violência que trata a obra em seus

---

<sup>30</sup> ... vastos procesos de industrialización y urbanización de la vida cotidiana.

<sup>31</sup> ... inclusión de las clases subalternas en la vida pública...

<sup>32</sup> ... los medios masivos de comunicación como elementos esenciales de la sociedad industrial.

dois formatos: o *bullying* e o suicídio. O objetivo é obter informação pertinente de ambos para a realização da análise. Se for necessário, citar-se-á estudos quantitativos – como *Update on bullying at school: Science forgotten?* (STASSEN, 2006) e *Suicide and the entertainment media. A critical review* (PIRKIS e BLOOD, 2010)- assim como também estudos qualitativos -como o livro de Geoge Miniois (2018) e o de Andrew Solommon (2018).

Ao terem estes temas tanta importância na sociedade, a literatura que há sobre ela é também substancial, então será primordial prestar muita atenção no momento da seleção para a elaboração do marco referencial teórico. Primeiramente dar-se-á as definições dos dois tipos de violência contra os corpos que são desenvolvidas nos dois formatos da obra. Logo dar-se-á lugar a citar estudos sobre esses tipos de violência, pesquisas e estudos de caso que tenham sido feitas na área. Tentar-se-á dar mais relevância às referências teóricas que tenham algum respaldo científico, assim como os estudos de Dan Olweus (1997), pesquisador reconhecido por seus estudos sobre o *bullying*.

Além de ver os aspectos de estas duas manifestações de violência contra os corpos isoladamente, procurar-se-á bibliografia que esteja voltado em pontos de convergência. Verificar se há relação, se houver, que tipo, entre o *bullying* e o suicídio, ajudará na compreensão da constituição dos seus sentidos dentro dos dois formatos, tanto na NL quanto na NF. Observar como estas duas práticas discursivas concebem estes tipos de violência contra os corpos influirá na análise. Com este capítulo terminar-se-á o mapeamento para a análise, cobrindo sua elaboração.

## **1.6 Apresentação do percurso da análise**

Depois de ter feito um percurso pelas teorias da AD, teorias de cultura de massas, e sobre a violência contra os corpos, isto para fazer um recorte delas, para logo seguir com os dados de ambas narrativas de *13 Reasons Why*, para entender os objetos de pesquisa, agora é preciso fazer um percurso metodológico, com a intenção de orientar os dados de uma maneira objetiva, tudo a partir das noções da AD.

Os três capítulos predecessores ajudarão para enquadrar a metodologia, para a criação de um *corpus*. A base teórica, por um lado, será uma mediadora no momento da análise. Os dados que foram coletados tanto da narrativa *13 Reasons Why* de Jay Asher



quanto da adaptação (só a primeira temporada) ajudarão para esse enquadramento. Os três capítulos se complementarão neste percurso metodológico.

Para a formação do corpus é necessário perceber que os discursos que foram escolhidos não foram construídos artificialmente pelo pesquisador, mas que, na análise desse corpus, serão extraídos discursos que tem um contexto real. São discursos que formam parte de práticas discursivas existentes na realidade, sobretudo nos dias de hoje. Além de existir na realidade, o corpus tem que ter relação com o que se quer pesquisar: o modo de tratamento que essas práticas discursivas têm.

No que tem a ver com a objetividade da pesquisa, como Orlandi (2010, p. 64) diz, uma análise tem que “ser o menos subjetiva possível, explicitando o modo de produção de sentidos dos objetos em observação”. Aqui pode-se perceber que não há nenhuma análise que seja por completo objetiva. Aqui o marco teórico cumprirá uma importante função, já que será ele que evitará um exagero da subjetividade, mais especificamente, a noção de práticas discursivas em Foucault terá essa função.

A análise é um processo que começa pelo próprio estabelecimento do corpus e que se organiza face à natureza do material e à pergunta (ponto de vista) que o organiza. Daí a necessidade de que a teoria intervenha a todo momento para “reger” a relação do analista com o seu objeto, com os sentidos, com ele mesmo, com a interpretação (ORLANDI, 2010, p. 64).

Ao tentar explicar o que é uma análise arqueológica, Foucault diz que “a descrição arqueológica dos discursos desdobra-se na dimensão de uma história geral; tentar descobrir todo esse domínio das instituições, dos processos econômicos, das relações sociais sobre as quais podem articular-se uma formação discursiva” (FOUCAULT, 2002, p. 276)<sup>33</sup>. É isso o que far-se-á na análise, esse é o percurso metodológico que seguir-se-á.

Para a análise será preciso também todas as informações coletadas ao longo do desenvolvimento dos capítulos. Além dos temas referidos à AD, os outros temas também interferirão, para a formação desse campo: dados do *bullying*, do suicídio e a concepção de cultura de massas. Embora o campo se amplie por causa da amplitude dos tópicos, esse campo enunciativo ajudará a que a análise esteja demarcada dentro dos parâmetros adequados, para a discussão das práticas discursivas escolhidas.

---

<sup>33</sup> ...descripción arqueológica de los discursos se despliega en la dimensión de una historia general; trata de descubrir todo ese dominio de las instituciones, de los procesos económicos, de las relaciones sociales sobre las cuales puede articularse una formación discursiva...

Para o recorte desse corpus, haverá um ponto de referência, para que o corpus não fique perdido em momento nenhum. Assim como Foucault (2002, p. 48) diz, “está excluído que se possa descrever sem ponto de referência todas as relações que possam aparecer assim. É preciso, em uma primeira aproximação, aceitar um corte provisional: uma região inicial que a análise alterará e reorganizará de ser necessário”<sup>34</sup>. O corpus que surgirá de ambas narrativas dependerá de esse “corte provisional”.

Com respeito *13 Reasons Why* e sua adaptação, pode-se citar um trecho do texto de Foucault em *L’archéologie du savoir* (FOUCAULT, 2002):

... porque as margens de um livro não estão jamais claras nem rigorosamente cortadas: além de sua configuração interna e a forma que o autonomiza, está envolvido em um sistema de citas (...) como um nó em uma rede (...). Tanto quanto o livro dê-se como um objeto que se tem na mão, tanto quanto enrola-se nesse pequeno paralelepípedo que o encerra, sua unidade é variável e relativa. Nem bem é interrogado, perde sua evidência; não se indica a si mesma, não se constrói, mas desde um campo complexo de discursos (...) a obra não pode se considerar nem como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea (FOUCAULT, 2002)<sup>35</sup>.

Ambas narrativas não são um elemento cortado, estão relacionadas com o seu contexto: é um sistema. Portanto, embora seja arriscado dizer, nesta análise demonstrar-se-á que ambas narrativas têm que se relacionar com os outros sistemas para ter um significado completo. Esses outros sistemas serão todas as pesquisas coletadas sobre os tópicos a serem analisados (*bullying*, suicídio e cultura de massas).

*13 Reasons Why*, as duas narrativas têm configurações internas, mas são variáveis, já que formam parte de um mesmo sistema, como diz Foucault, são dois de uma mesma rede. As duas viram campos complexos de discursos, por serem interrogados. Colocar em dúvida ou se questionar sobre alguma delas significa que elas perderam essa unidade que se acreditava que teriam.

Falando da NL *13 Reasons Why*, que será o objeto da análise, não é a primeira edição a que será estuda, mas a edição que saiu junto com a adaptação da história. Esta

---

<sup>34</sup> Está excluído, sin embargo, que se puedan describir sin punto de referencia todas las relaciones que puedan aparecer así. Es preciso, en una primera aproximación, aceptar un corte provisional: una región inicial que el análisis alterará y reorganizará de ser necesario.

<sup>35</sup> porque las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas (...) como un nudo en una red (...) Por más que el libro se dé como un objeto que se tiene bajo la mano, por más que se abarquille en ese pequeño paralelepípedo que lo encierra, su unidad es variable y relativa. No bien se la interroga, pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos (...) La obra no puede considerarse ni como unidad inmediata, ni como una unidad cierta, ni como una unidad homogénea.

decisão foi tomada por causa de que assim a relação (semelhanças e diferenças) entre as duas poderá ser enxergada com mais proximidade. A proximidade apresenta-se como um fator digno da análise, porque é demonstrada na simples impressão da capa do livro, que tem mais a ver com a adaptação e não tem nada de parecido com a da primeira. Com respeito a essa edição de *13 Reasons Why* que será analisada, é preciso dizer em qual língua se apresenta; neste caso, estudar-se-á a edição original, isto é, em inglês, com a finalidade de que a análise não tenha confusão com respeito à tradução<sup>36</sup>.

No que tem a ver com a adaptação *13 Reasons Why*, somente a primeira temporada ficará dentro do escopo da pesquisa. A segunda temporada não tem nenhuma relação com a narrativa de Jay Asher. Quanto à terceira, embora tenha sido confirmada (HIGHFILL, 2018), até agora não há certeza de que irá sair (SHEPHERD, 2018). De todas as formas, ambas não formam parte da narrativa original. Portanto, estas duas temporadas estarão fora da área de pesquisa, embora às vezes possa ser necessário mencioná-las. Esta construção por temporadas, sem a participação do autor, Jay Asher, ilustra bem a noção de Foucault de obra como não-idade (FOUCAULT, 2002).

No que tem a ver com o conceito de cultura de massas em ambas narrativas da obra, seguir-se-á o “método autocrítico” de Morin (1966): tornar um “observador participante”. Para uma melhor análise, ele propõe sentir-se identificado, embora seja pouco, com as pessoas; sugere “seguir à cultura de massas”. Segundo o autor, “a objetividade que deve-se alcançar é a que integra o observado na observação, e não o objetivismo que acha alcançar o objeto suprimindo o observado” (MORIN, 1966, p. 28-29)<sup>37</sup>.

Lance Strate (2012) dedica um artigo para analisar um dos aforismos mais famosos de Marshall McLuhan: o meio é a mensagem. Segundo Strate, serviria para explicar a “ecologia dos meios”. Ao longo do artigo, o autor tenta ver se esses dois componentes da comunicação são opostos mesmo. Seguindo as leituras de McLuhan, o autor afirma que o meio tem um efeito maior do que a mensagem, isto é, que “a forma está por encima do conteúdo”. McLuhan, com sua máxima, teria remarcado também que há uma tendência a “prestar atenção ao conteúdo e a ignorar o meio” (STRATE, 2012,

---

<sup>36</sup> A autora da pesquisa tem o espanhol como língua materna e tem ainda problemas de interferência com respeito ao português.

<sup>37</sup> La objetividad que hay que buscar es la que integra lo observado en la observación, y no el objetivismo que cree alcanzar el objeto suprimiendo lo observado...

p. 67)<sup>38</sup>; mas ele recusa essa tendência, afirmando que o meio tem uma função mais importante e um efeito maior.

Se de verdade quer se compreender uma mensagem por completo, tem que se prestar atenção ao meio, “estudá-lo”. O meio usado para uma mensagem influi na forma em que o conteúdo é transmitido, já que não haveria jeito nenhum de transmitir essa ou aquela mensagem se não houvesse uma forma (um médio); portanto, “a forma precedo à mensagem” (STRATE, 2012, p. 70). Depois de essa análise do aforismo, o autor faz uma relação do mesmo com os interlocutores:

... os receptores, são eles os que criam o conteúdo no sentido de que interpretam a mensagem e geram seu significado (...) o usuário seria o conteúdo porque não há mensagem com sentido até que um receptor extrai o significado dos estímulos recebidos (...) “o méio e a relação”, ou seja, é a via pela qual as pessoas se comunicam e podem se relacionar... (STRATE, 2012, p. 72)<sup>39</sup>.

Este trecho pode ser visto desde a perspectiva da AD. A importância que McLuhan dá ao receptor e emissor para a mensagem é a importância que se dá aos interlocutores nas práticas discursivas; apesar de que o interlocutor não seja responsável do que diz, ele é o veículo para os discursos. Aquele que profira um discurso tem a função de conduzi-lo, dependendo do contexto em que o indivíduo esteja. Quem escuta esse discurso, por sua vez, o interpretará dependendo do contexto que o rodeia; se quiser repetir esse mesmo discurso, as interpretações mudarão devido à mudança do contexto. Segundo autor, McLahun conclui associando o aforismo ao contexto, ao afirmar que “o contexto é a comunicação, é instrumental para estabelecer as relações e permitir que se compartilhem mensagens” (STRATE, 2012, p. 73)<sup>40</sup>. Desde a AD, portanto, o contexto é primordial para o discurso. Mais uma vez, marca-se o nível de relevância que tem a exterioridade do discurso.

A sustentação deste artigo é importante para a análise, porque ajudará ao estudo das práticas discursivas que estão relacionadas com a sua exterioridade. Se bem McLuhan baseie suas reflexões desde a perspectiva de emissor/receptor e mensagem, elas

---

<sup>38</sup> ... prestar atención al contenido y a ignorar el medio...

<sup>39</sup> los receptores, son ellos los que crean el contenido en el sentido de que interpretan el mensaje y generan su significado (...) El usuario sería el contenido porque no hay mensajes con sentido hasta que un receptor extrae el significado de los estímulos recibidos (...) “el medio es el mensaje”, o sea, es la vía por la cual las personas se comunican e pueden relacionarse.

<sup>40</sup> ... el contexto es la comunicación, que es lo mismo que decir que el contexto es instrumental para establecer relaciones y permitir que se compartan mensajes.

contribuirão, junto com seu aforismo, quando se quiser entender a importância do contexto nos discursos e nos interlocutores.

As concepções de Martín-Barbero também interferirão para ter um melhor olhar destas duas práticas discursivas (o livro e a série). Este autor enxerga que a constituição do massivo pode ser estudada além dessa perspectiva de “processo de degradação cultural”. Ele propõe estudá-lo “a partir das mediações e dos sujeitos, isto é, a partir das articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 29). Seu livro *De los medios a las mediaciones* contribuirá significativamente para o entendimento do conceito de Cultura de massa.

Até agora, tem-se visto que as práticas serão analisadas desde escopos que não são comparativos nem precisamente se contrapõem uns aos outros, mas vêm de diferentes pontos de partida. Por um lado está a noção de práticas discursivas em Foucault, assim como suas reflexões sobre a biopolítica e biopoder que têm a ver com a violência contra os corpos; por outro lado está a noção da violência contra os corpos desde uma perspectiva social, considerado com um problema de saúde pública; e por outro a cultura de massas bem presente no século XXI, que tem se integrado em todas as esquinas, com o único objetivo de produzir e consumir. Talvez seja arriscado tentar unificar estas três concepções, porque o resultado seria uma Quimera que conduziria a pensar mesmo numa ideia que geraria controvérsia, se não é que já tem gerado: a banalização do homem, sua frivolidade em sua máxima expressão. Seja qual for o resultado, o capítulo da análise será o ponto de encontro e confronto de várias reflexões feitas na época de outrora.

## **CAPÍTULO II. CULTURA DE MASSAS, UM PONTO DE ENCONTRO PARA DISCUSSÕES: PRÁTICAS DISCURSIVAS COMO UMA DE SUAS MANIFESTAÇÕES**

Neste segundo capítulo, como foi introduzido no capítulo metodológico, dar-se-á uma apresentação do quadro teórico que será utilizado ao longo da pesquisa. Durante todo este capítulo haverá uma discussão dos principais conceitos os quais orientarão a análise. Este quadro teórico será mais um recorte que servirá à delimitação da pesquisa, marcar-se-á a linha teórica à qual a dissertação estará vinculada. Devido a fundamentação teórica estar baseada em dois eixos (o da AD e o da Cultura de massas e sua mediação), far-se-á uma subdivisão mais especificada para tratar ambos os eixos.

### **2.1 Fundamento da Análise do Discurso**

A linguística como ciência tem-se ampliado desde os anos 60. As disciplinas que formam esta ciência têm mudado e outras têm se incorporado, como é o caso da disciplina Análise do Discurso. Os estudos na área da Análise do Discurso estão relacionados com enunciados produzidos em instituições que têm a função de restringir a sua enunciação (permitir certos discursos e rejeitar outros), enunciados nos quais está refletida uma cristalização de confluências históricas, políticas e sociais.

Como se mencionou na parte que trata do marco teórico no capítulo metodológico, na AD há vários autores que têm contribuído muito para que esta disciplina delimite seu campo de estudo. Michel Foucault, “filósofo, escritor, jornalista, professor universitário, ativista, político, historiador” (PASTOR MARTÍN e OVEJERO BERNAL, 2005, p. 75), contribuiu no desenvolvimento da AD. O que levou Foucault a ter cooperado em todas essas áreas de saber -e em outras também- foi seu caráter de pensador, questionando-se sobre o que as pessoas da sua época consideravam o óbvio.

Foucault tem falado de muitos temas em toda sua carreira, a isso se acrescenta que não tenha uma etiqueta definida. Entre esses vários temas, dedicou seu tempo para falar de discursos, enunciados, sujeito, reflexões que são usadas para estudos na Análise do Discurso. No seu livro *L'archéologie du savoir* (2002), Foucault diferencia análise da língua com análise do discurso:

... uma língua constitui sempre um sistema para enunciados possíveis: é um conjunto finito de regras que autoriza um número infinito de provas. O campo dos acontecimentos discursivos, em vez disso, é o conjunto sempre finito e atualmente limitado das únicas sequências linguísticas que tem sido

formuladas, as quais podem muito bem ser inumeráveis, podem muito bem, por sua massa, sobrepassar toda capacidade de registro, de memória ou de leitura, mas constituem um conjunto finito... (FOUCAULT, 2002, p. 43-44)<sup>41</sup>.

Então, segundo Foucault, os discursos têm limites, embora o sistema que use seja ilimitado. Aqui já está claro a essência da Análise do Discurso: enquanto o primeiro preocupa-se pelas regras dos enunciados, a AD preocupa-se pelas razões pelas quais surge um enunciado e não outro em seu lugar (FOUCAULT, 2002). Tenta-se enxergar o discurso nas peculiaridades de seu acontecer, “determinar as condições de sua existência”, fixar os seus limites, relacioná-los com outros discursos.

Há mais dois trechos que valem à pena citar no mesmo texto, que poderiam ser tomados como um começo na Análise do Discurso, já que em ambos parece delimitar-se o campo de ação desta relativamente nova disciplina linguística:

... Descrever um enunciado não equivale a isolar e a caracterizar um segmento horizontal, mas a definir as condições em que se tem exercido a função que tem dado uma série de signos (nem sempre forçosamente gramatical nem logicamente estruturada) uma existência, e uma existência específica (...) uma formulação visível, pode reinar outra que a dirija, a empuxe, a perturbe, lhe imponha uma articulação que só a ela pertence; em uma palavra, que de uma maneira o de outra, as coisas ditas digam muito mais do que em si são... (FOUCAULT, 2002, p. 182-185)<sup>42</sup>.

### 2.1.1 O discurso

Basta só refletir um pouco para perceber que o ser humano está formado e inserido no mundo através das palavras e dos atos. Pois é o discurso que tem a função de conduzir a esse ser para estabelecer relações entre os demais seres. Neste sentido, Foucault considera o ser humano como “um ser discursivo, constituído historicamente pelo/no uso da linguagem” (DIAS AMORIM, FERREIRA DE SILVA JÚNIOR, *et al.*, 2017, p. 469). Essa ideia servirá muito para desenvolver a concepção de discurso.

---

<sup>41</sup> ... una lengua constituye siempre un sistema para enunciados posibles: es un conjunto finito de reglas que autoriza un número infinito de pruebas. El campo de los acontecimientos discursivos, en cambio, es el conjunto siempre finito y actualmente limitado de las únicas secuencias lingüísticas que han sido formuladas, las cuales pueden muy bien ser innumerables, pueden muy bien, por su masa, sobrepassar toda capacidad de registro, de memoria o de lectura, pero constituyen, no obstante, un conjunto finito.

<sup>42</sup> ... Describir un enunciado no equivale a aislar y a caracterizar un segmento horizontal, sino a definir las condiciones en que se ha ejercido la función que ha dado una serie de signos (no siempre ésta forçosamente gramatical ni lógicamente estruturada) una existencia, y una existencia específica (...) una formulación visible, puede reinar otra que la dirija, la empuje, la perturbe, le imponga una articulación que sólo a ella pertenece; en una palabra, que de una manera o de otra, las cosas dichas digan mucho más de lo que en sí son.

Deve-se ter claro que discurso não é equivalente a enunciado. A diferença principal está em uma das definições que dá o mesmo Foucault, através da leitura que fez Brandão para seu livro *Introdução à Análise do discurso*. Para ela, o autor francês concebe o discurso:

... como uma dispersão, isto é, como sendo formados por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade. Cabe à análise do discurso descrever essa dispersão, buscando o estabelecimento de regras capazes de reger a formação dos discursos. Tais regras, chamadas por Foucault de “regras de formação”, possibilitariam a determinação dos elementos que compõem o discurso, a saber: os *objetos* que aparecem, coexistem e se transformam num “espaço comum” discursivo; os diferentes *tipos de enunciação* que podem permear o discurso; os *conceitos* em suas formas de aparecimento e transformação em um campo discursivo, relacionados em um sistema comum; *os temas e teorias*, isto é, o sistema de relações entre diversas estratégias capazes de dar conta de uma formação discursiva, permitindo ou excluindo certos temas ou teorias (BRANDÃO, 2002, p. 28).

Neste trecho Brandão faz uma síntese dos conceitos foucaultianos que ajudariam posteriormente nas pesquisas linguísticas que tivessem o discurso como alvo. Foucault sugere diretrizes para realizar uma análise do discurso, mas ele deixa ao pesquisador modelar essas diretrizes, dependendo do tipo de estudos, já que o discurso não foi, para o autor francês, um problema meramente linguístico (BRANDÃO, 2002).

Partindo dos escritos de Foucault de fato, diz-se que o discurso é um conjunto de sequências de signos, signos que devem ser enunciados, já que tem que se lhes “assignar modalidades particulares de existência” (FOUCAULT, 2002). Em um artigo publicado por Camille Cardoso e Fátima Pessoa (2018), as autoras fazem uma leitura desse texto foucaultiano<sup>43</sup> e sustêm que “o autor chama atenção que o fato de que não se deve relacionar o enunciado apenas com a intenção de quem o produziu, com os temas que o obcecaram, com o projeto que atravessa a existência do enunciado e que lhe dá significado, e sim relacionar com outros enunciados” dependendo do seu contexto (CARDOSO e PESSOA, 2018). Para Foucault os enunciados, embora sejam diferentes, viram um conjunto se eles se referem a um mesmo tema: relacionado a esse conjunto está o discurso. Esses enunciados, para serem analisados, devem existir, isto é, ter uma existência material, o enunciado constitui, por sua vez, a materialidade do discurso. Dito de outro modo, e resumindo a Foucault, o enunciado é a unidade elementar do discurso.

---

<sup>43</sup> *L'archéologie du savoir*, de Michel Foucault.



Logo no começo do texto *L'archéologie du savoir* (2002), Foucault já assinala algumas características dos discursos, ao dizer que “são sempre eles mesmos categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados (...) que merecem ser analisados ao lado de outros, com os quais têm, indubitavelmente, relações complexas” (FOUCAULT, 2002, p. 36)<sup>44</sup>. Pode-se observar aqui tudo um novo sistema. O autor continua dizendo que

... todo discurso manifestado repousaria secretamente sob um “já dito”, e esse “já dito” não seria uma simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um “jamais dito”, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa como um sopro, uma escritura que não é mais que o buraco de seus próprios traços... (FOUCAULT, 2002) <sup>45</sup>.

Com este trecho, Foucault estaria comprovando o que começou alegando: que o discurso é todo um sistema que deve ser analisado por causa desse “dito e não-dito”. O objetivo é ver por que esse discurso foi dito nesse contexto, qual é o não-dito desse discurso, por que foi dito o que foi dito e não dito o não-dito. Embora soe repetitivo, a diferença está em poder enxergar esse “dito” e conseguir contrastá-lo com seu não-dito.

Voltando-se à ideia de Foucault de considerar que um discurso é um sistema de pensamento ou de ideias, pode-se observar que o discurso de alguém está bem enlaçado com o contexto socio-histórico, com sua pertinência na sociedade e com as suas características pessoais. Um discurso está na história, por meio das relações já postas pelos saberes e pelas instituições estabelecidas. “O discurso é uma representação culturalmente construída pela realidade, não uma cópia exata”. Os discursos produzem as coisas, as verdades em um certo momento; o discurso constrói o conhecimento, regula o que pode ser falado e o que não pode (OLIVERIA, 2016). Ele *re/produz*<sup>46</sup> poder e conhecimento simultaneamente, poder que está no meio da sociedade. O discurso não é algo que alguém simplesmente diz, nem algo que é escutado numa conferência, mas é um corpo articulado e extenso de conhecimentos, que estrutura como é compreendido e experimentado certos

---

<sup>44</sup> ... son siempre ellos mismos categorías reflexivas, principios de clasificación, reglas normativas, tipos institucionalizados (...) que merecen ser analizadas al lado de los otros, con los cuales tienen, indudablemente, relaciones complejas...

<sup>45</sup> ... todo discurso manifestado reposaría secretamente sobre un "ya dicho", y ese "ya dicho" no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un "jamás dicho", un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazos...

<sup>46</sup> Com a ideia foucaultiana de que não há discursos novos, mas que estão sendo repetidos, sendo produzidos de novo.

fenômenos. Ao começo do seu texto *L'ordre du discours*, Foucault remarca algumas características do discurso:

... suponho que em toda sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjugar seus poderes e perigo, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade (FOUCAULT, 2018, p. 14).

Foucault postula elementos metodológicos que podem ser utilizados como ferramentas para as pesquisas na AD. Estas ferramentas metodológicas e conceituais permitem analisar os discursos, os objetos que o constituem, a relação que tem entre eles. Todo discurso existe dentro de um regime de existência: em toda realidade há algumas coisas e outras não. Essas coisas ou objetos são os que podem ser falados (considerados legítimos), e os que não podem ser ditos, mas que igualmente existem. Todos eles fazem parte das práticas discursivas que existem em instâncias de saber e poder. Com relação ao poder, Foucault continua dizendo que:

Embora o discurso seja em aparência pouca coisa, as proibições que recaem sobre ele revelam muito cedo, rapidamente, sua vinculação com o desejo e com o poder. (...) o discurso (...) não é simplesmente o que manifesta (ou incumbe) o desejo; é também o objeto do desejo (...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que, e por mérito do qual se luta, aquele poder do que um quer se apropriar (FOUCAULT, 2018, p. 15)<sup>47</sup>.

Nesse seu livro *L'ordre du discours* (A ordem do discurso), Foucault fala de os, segundo ele, “procedimentos de exclusão” do que qualquer discurso depende. O primeiro procedimento é “a interdição”, o qual tem a ver com tudo aquilo que pode o não pode ser dito (a palavra proibida ou o sujeito não permitido a dizer alguma coisa); o segundo tem a ver com a “separação ou rejeição”, separar pessoas cuja voz não tem valor (loucos e não-loucos); o último é o procedimento de considerar algo falso ou verdadeiro (FOUCAULT, 2018).

Nesse último procedimento, o autor discorre sobre o que é considerado verdadeiro (vontade de verdade apoiada em uma base institucional). Foucault pensa que a verdade é relativa, que há fatores externos e internos do discurso que influenciam para que seja

---

<sup>47</sup> Por más que em apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder (...) el discurso (...) no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objetivo de deseo (...) el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y poder medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.

considerado como verdadeiro ou falso. Nem é preciso refletir demais sobre essa argumentação ao qual chega Foucault, para ter certeza de que é certo: o que foi considerado verdadeiro pode não ser considerado verdadeiro hoje. Por exemplo, na idade média ser canhoto era considerado pecado (servos do demônio) pela igreja, atualmente não é mais assim (ZURDOS.CL, 2004).

Em uma coletânea Dispositivos de poder em Foucault: práticas e discursos da atualidade organizada por Antônio Fernandes e Kátia Menezes (2014), fala-se sobre diferentes conceitos foucaultianos com exemplos da atualidade. Aqui também há o conceito de discurso que diz que:

... o ato discursivo, assim como qualquer outra prática humana, era dotado de positividade, no sentido de que, como gesto, interferia concretamente no bulfício real, era um acontecimento, era produtivo, recortava objetos, conformava ações, estabelecia relações, constituía sujeitos e subjetividades (...). Os discursos (...) não apenas copiavam, expressavam, descalcavam, diziam, revelavam, desvelavam, interpretavam as coisas, o mundo, os homens, mas, principalmente, instituía, inventavam, faziam emergir, conformavam, recortavam, davam visibilidade e dizibilidade a dados objetos, a dados sujeitos, àquilo que chamamos de realidade (FERNANDES e SOUSA, 2014, p. 5).

Os autores sustentam que o discurso enunciado leva a seu interior expressões e matérias de diferentes estatutos, ele agencia-os e articula-os para que adquiram uma nova configuração. Os discursos não estão isolados no mundo, são “coisas entre outras coisas”, articulam-se em um conjunto (heterogêneo) constituído pelos mesmos discursos. Nesta constituição também estão as “instituições, organizações arquitetônicas, leis, proposições filosóficas, ideologias políticas” (FERNANDES e SOUSA, 2014). O enfoque está no discurso, que está enxergado como produtor de dispositivos, mas que ao mesmo tempo é atravessado pelos dispositivos<sup>48</sup>.

Segundo Foucault o discurso não é uma “tradução exterior” (levar os pensamentos a palavras), mas é um lugar no qual emergem os conceitos. Ele pensa o discurso como um conjunto de enunciados que dependem de um mesmo sistema de formação (conjunto de enunciados contanto que dependam da mesma formação discursiva)<sup>49</sup>; não é uma simples construção verbal, não é “como poderia esperar-se, um puro e simples entrecruzamento de coisas e palavras”<sup>50</sup>. O discurso não é uma superfície de contato para

<sup>48</sup> Mais adiante há um subtítulo dedicado a explicar o que são os dispositivos, segundo Foucault.

<sup>49</sup> O conceito de Formações discursivas é uma parte importante para a pesquisa, de igual maneira, seu desenvolvimento neste capítulo está confirmado.

<sup>50</sup> ... como podría esperarse, un puro y simple entrecruzamiento de cosas y de palabras...

os enunciados, nem é um campo para que a realidade e a língua se enfrentem; os discursos não são conjuntos de signos, “mas são práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (FOUCAULT, 2002)<sup>51</sup>.

Essa reflexão foucaultiana de “procedimentos de exclusão” está refletida em um artigo, no qual diz que o discurso é o efeito de uma construção que responde a regras, a formas de controle, a critérios que legitimam e deslegitimam (BOTTICELLI, 2011). A sua materialidade obedece a um percurso histórico, o qual o fez surgir. O discurso está constituído dentro das formações discursivas (delas dependem os enunciados), que são o princípio pelo qual os discursos mudam ou se repetem, regras de formação determinam a formação específica dos enunciados. Voltando para Foucault:

O discurso, concebido assim, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece e que o diz: é, pelo contrário, um conjunto onde podem determinar-se a dispersão do sujeito e sua descontinuidade consigo mesmo. É um espaço de exterioridade onde se desdobra uma rede de âmbitos distintos... (FOUCAULT, 2002, p. 90)<sup>52</sup>.

Aqui Foucault já insere a relação do sujeito com o discurso, o sujeito como ente não responsável do discurso que profere: não há “sujeito transcendental”. Comprova-se aqui a pertinência do conceito de sujeito em Foucault, para deixar claro o que ele tem a ver na formação de novas práticas discursivas<sup>53</sup>.

Apesar de todas as tentativas que Foucault faz de definir o termo discurso, para que não haja ambiguidade alguma, ao final, como lhe é típico, continua se questionando a definição, isto está comprovado na parte onde ele se propõe a diferenciar enunciado e discurso:

... Enfim, em lugar de concretar pouco a pouco a significação tão dispersa da palavra “discurso”, acho haver multiplicado seus sentidos: umas vezes domínio geral de todos os enunciados, outras, em um grupo individualizável de enunciados, outras, enfim, prática regulada que dá conta de certo número de enunciados... (FOUCAULT, 2002, p. 132).

Essas definições resumidas por ele podem parecer algo contraditórias, mas parece assim, porque sua análise fazia com que o termo se deslocasse cada vez mais. No entanto,

---

<sup>51</sup> ... sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan.

<sup>52</sup> El discurso, concebido así, no es la manifestación, majestuosamente desarrollada, de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde pueden determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es un espacio de exterioridad donde se despliega una red de ámbitos distintos...

<sup>53</sup> As noções de práticas discursivas serão desenvolvidas mais por diante.

ao ver todo o percurso que chegou até aqui, pode-se ver que a definição de discurso está aí, nessas variações, nas mesmas contradições, nesse círculo aparente está já uma delimitação do termo: “o discurso é um conjunto de enunciados que dependem de um mesmo sistema de formação” (FOUCAULT, 2002).

### 2.1.2 O autor é sujeito

No seu texto *O que é o autor?*, Foucault (1999) tem uma noção de obra com relação ao autor. Ele sustenta que no mesmo momento que se considera a alguém autor, se considera obra tudo o que ele faz. Uma obra tem que ter legitimidade. Por exemplo, Júlio Cortazar é considerado um autor, porque há um sistema que o legitima (tudo o que faz é obra). O autor e a obra produzem-se paralelamente, isto quer dizer que, para categorizar uma obra, deve-se categorizar ao autor.

Foucault também atribuiu no discurso alguns lugares para a função autor:

- O nome de autor: não é vista como uma descrição definida, nem como um nome próprio qualquer. O nome próprio do autor cumpre uma função no discurso. Da certeza de uma classificação do texto. Categoriza o ser do texto.
- A relação de apropriação: (direito do autor) relacionado à possibilidade de castigar ao autor que faz textos infratores.
- A relação de atribuição: o autor e o princípio de uma determinada unidade de escritura.
- A posição do autor: lugar do autor no texto.

O que o autor faz no discurso é direcionar e tirar os signos de sua individualidade, ao final o único que fica é a singularidade de sua desapareição. A função autor é o espaço vazio que ele deixa, é a divisão entre o escritor real e o autor fictício. A função autor é a categorização da existência da circulação e do funcionamento de um discurso. No seu texto *L'ordre du discours*, menciona também ao autor: “o autor não considerado, desde logo, como o indivíduo que fala e que tem pronunciado o escrito o texto, mas o autor como princípio de agrupação do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2018, p. 29-30)<sup>54</sup>. Ele é quem faz dos

---

<sup>54</sup> Al autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino el autor como principio de agrupación de discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia.

discursos um conjunto, discursos com significações e coerências variavelmente estáveis. Além da função autor e a sua definição, o que importa, talvez mais, é o discurso, esse conjunto de enunciados proferido por ele, e não assim o nome próprio, embora ao autor seja referência de presságio, prestígio e/ou veracidade do texto.

A partir das leituras dos textos *O que é o autor?* e *a Ordem do discurso*, pode se tentar formar uma ideia de o que é o sujeito para Foucault, não é o sujeito lacaniano, nem freudiano, nem esse sujeito- autor que se tentou definir acima; tampouco é o sujeito pensando só no indivíduo, mas o sujeito como resultado da relação com todo esse contexto histórico, político e social que o rodeia. Segundo Jean-François Bert (2013), Foucault, em um primeiro momento, pensa no sujeito desde uma perspectiva estruturalista:

... Ao possibilitar uma primeira análise das regras constitutivas do pensamento humano, o estruturalismo lhe permite atualizar as redes anônimas do saber que fazem com que o homem não seja um ser inteiramente responsável por suas escolhas e criador dos próprios valores, mas um sujeito cujas ações e pensamentos são indissociáveis da época em que eles se desenvolvem... (BERT, 2013, p. 37).

No que tem a ver com o discurso e com as suas transformações, o sujeito fica fora, porque ele não é o responsável pela realidade nem pelos sentidos que rodeiam a um discurso. Ele não é responsável pelo conhecimento (ele não pode dar sentido ao discurso). Pelo contrário, são as práticas discursivas as que carregam essa função. Elas criam os objetos e os sujeitos, elas dão sentido ao mundo por meio dos encontros que há entre diferentes discursos. O sujeito é a ponte entre as diferentes formações discursivas, ele as *re/produz*, dependendo da ordem que ocupa. “Chamo de sujeito a isso que resulta da relação ‘corpo a corpo’, entre os seres vivos e os dispositivos” (AGAMBEN, 2011, p. 258)<sup>55</sup>; isto é, uma contínua relação entre os dispositivos e os sujeitos. No livro *Dispositivo, discurso e produção de subjetividade*, afirma que “o sujeito é uma posição, um lugar institucional a ser ocupado por diferentes indivíduos. E, ainda, um mesmo indivíduo vivencia múltiplos sujeitos” (CARVALHO e SARGENTINI, 2014, p. 28); aqui fala-se de um que é ocupado por diferentes indivíduos: vários sujeitos em um indivíduo só. O que interessa a Foucault é analisar a emergência das posições desse sujeito como resultado das relações de saber/poder (ou poder/saber).

---

<sup>55</sup> Llamo sujeto a eso que resulta de la relación cuerpo a cuerpo, por así decirlo, entre los vivientes e los dispositivos.

Segundo Bert, no desenvolvimento da obra de Foucault, na qual faz uma análise da sexualidade, desvela-se questionamentos ainda mais profundos sobre o sujeito: como ele é produzido, como é produzido como objeto a partir das técnicas disciplinares, para conduzi-lo a falar de si mesmo, para se explicar a si mesmo a outros? (BERT, 2013).

Para das duas narrativas de *13 Reasons Why*, pode-se sintetizar a ideia de Foucault, afirmando que o indivíduo fica fora do discurso, ele não tem responsabilidade nenhuma pelos discursos que ele reproduz, já que são só uma re/produção de discursos que foram estabelecidos no contexto histórico, político e social. O que interessa na pesquisa não é que características tem a pessoa que *re/produz*, mas o que, como e em que contexto ele reproduz este ou aquele discurso. Este traço ajuda na medida em que deve ficar claro que tanto a intenção do autor quanto as razões não serão tomada em conta na parte da análise.

Depois de ter falado do sujeito a partir de Foucault, tem que se falar também de um processo determinante para a constituição do indivíduo: subjetivação e dessubjetivação. Tem que ficar claro que subjetivação é diferente de sujeição. O primeiro é um processo ou processos, e o último tem a ver com a história com a função de assujeitar ao sujeito. A subjetivação poderia ser considerada um processo de desconstrução do sujeito, porque é aí onde ele começa a se questionar sobre tudo relacionado com o seu contexto. Bert dá uma concepção deste processo a partir da leitura de Foucault. A subjetivação trata-se de se encontrar em si mesmo:

... a maneira de se conduzir e, sobretudo, de se governar, está fortemente ligada à questão política. Nesse processo, com efeito, trata-se, em última instância, sempre de um poder sujeitador (...). A subjetivação não é, portanto, objeto de uma prescrição resultante de um código de conduta ou de um regulamento que busca absolutamente organizar o comportamento dos indivíduos. Ela não significa também a aceitação estrita de uma moral, mas sobretudo uma aceitação livre de um modo de vida, de uma conduta ou até mesmo de um hábito (BERT, 2013).

Como foi visto no apartado de dispositivo, ele tem muito a ver com a subjetivação, já que estaria responsável pela constituição do sujeito, já que o sujeito vai de dispositivo em dispositivo dependendo da situação. No entanto, o nível de desenvolvimento que os dispositivos têm nos dias de hoje levaria a um extremo o processo de subjetivação. Assim é como sistem Carvalho e Sargentini (2014):

... A proliferação acentuada de dispositivos seria castradora do processo de subjetivação. A rede, inflacionada por dispositivos, não daria espaço aos processos, às linhas de subjetivação. O sujeito -esvaziado de si- vaga de dispositivo em dispositivo, que acentuam apenas o mecanismo de controle. Na

não verdade do sujeito, já não há a produção de novas subjetividades, deixamos de ser sem nos tornarmos outros (CARVALHO e SARGENTINI, 2014).

Para falar de subjetivação e dessubjetivação desde Foucault, é preciso falar um pouco de um texto dele: “O sujeito e o poder” (DREYFUS e RABINOW, 2001). Neste texto ele fala sobre o interesse de suas reflexões. Para Foucault o sujeito sempre foi o objetivo principal dos seus estudos, e não assim o poder. Segundo ele, o poder é uma de três etapas de uma pesquisa mais geral. O poder tem por “objetivo a análise dos modos através dos quais os homens têm sido objetivados para se converter em sujeitos” (RAMÍREZ ZULUAGA, 2015, p. 135)<sup>56</sup>.

A partir das contribuições que Foucault faz, pode-se ter uma ideia sobre o sujeito desde a perspectiva da subjetivação: o sujeito é o lugar onde pode acontecer uma transformação, é um regulador nos dispositivos onde pode mudar ou desviar o funcionamento do poder; não é simplesmente o alvo do poder, nem só o resultado dos processos de sujeição. O poder passa através dele, mas o sujeito pode transformar também, em relação com si mesmo, o que ele está levando: tudo isso é resultado da subjetivação do sujeito.

... Para Foucault, os modos de subjetivação envolvem necessariamente a produção de efeitos sobre si mesmo – que, por sua vez, não são meras atuações passivas do sujeito; pelo contrário, os processos de subjetivação indicam também possibilidades, (des)caminhos, fugas e subversão do próprio sujeito. Não se aponta aqui para a ideia de um sujeito livre, autônomo e soberano criador de suas condições de existência, mas para a condição de escapar dos poderes e saberes de um dispositivo para outro. Assim, podemos dizer que as linhas de subjetivação indicam também as linhas de fratura, de descontinuidade, de ruptura do próprio dispositivo, da sua possibilidade, de consecutividade, de contínua elaboração e superação (MARCELLO, 2004, p. 209).

No resultado de uma subjetivação, o sujeito tem a possibilidade de mudar o que ele conduz (o poder, por exemplo) ou o que ele é. Para Foucault, os modos de subjetivação são como modos de objetivação do sujeito. O sujeito é um objeto duma determinada relação de conhecimento e de poder. Segundo Castro (2004), Foucault pensa seu trabalho como “uma história dos modos de subjetivação/objetivação do ser humano”. Uma história dos jogos de verdade onde o sujeito como sujeito poder se transformar em objeto de conhecimento. Nesta história há três tipos de subjetivação/objetivação:

---

<sup>56</sup> ... objetivo el análisis de modos a través de los cuales los hombres han sido objetivados para convertirse en sujetos.



- Modos de pesquisa que procuram aceder ao estatuto de ciência; por exemplo, objetivação do sujeito falante em gramática geral ou em linguística, objetivação do sujeito produtivo na economia política.
- Modos de objetivação do sujeito que são realizados no que Foucault denomina práticas que dividem: o sujeito é dividido em si mesmo ou dividido em relação aos outros. Por exemplo, a separação entre o sujeito louco ou doente e o sujeito saudável, o criminoso e o indivíduo bom.
- O modo no qual o ser humano é transformado em sujeito. Por exemplo, a maneira pela qual o sujeito é reconhecido como sujeito de uma sexualidade.

No entanto, pode-se observar que, nos dias de hoje, um mesmo sujeito pode ser resultado de muitos processos de subjetivação. Nota-se que cada vez mais está se formando mais e mais tipos de dispositivos (conceito que já foi desenvolvido), o que leva à formação de mais processos de subjetivação. Com todas essas mudanças da atualidade, pode-se facilmente pensar que esta categoria de subjetivação está atravessando um processo de flutuação.

Se, por um lado, a subjetivação faz com que o indivíduo ocupe um lugar; por outro lado, a dessubjetivação tem a ver com o sujeito sair desse lugar. Fala-se de como um deslocamento do sujeito. É perder o laço com o sujeito, tirar o que é característico dele. Para Foucault, tem a função de desprender ao sujeito de si, procura que ele já não seja ele mesmo, que “seja levado à sua destruição ou a sua dissolução” (RAMÍREZ ZULUAGA, 2015). Em um artigo sobre a subjetivação e a dessubjetivação, postula-se a seguinte definição:

... uma estética da *dessubjetivação* em que o sujeito desaparece como uma forma fundamental e originária da experiência mesma (...). Nestas avaliações -conjugadas com a interpretação que Foucault dá da literatura moderna em tanto que a experiência do desaparecimento do sujeito na linguagem- ressoa sem dúvida a controversa conjectura da "morte do homem". Porém, aqui não se destina a aprofundar nisso, mas sim tentar problematizar até mesmo a existência de outro modo de resistência e da outra forma de ser de sujeito nessa forma de "desprendimento de si" que poderia ser caracterizado como uma experiência da dessubjetivação, já que é possível esboçar a partir daí o que poderia ser considerado, de certa forma, como uma rejeição radical do poder e como uma nova subjetividade procedente do suposto desaparecimento do sujeito (RAMÍREZ ZULUAGA, 2015)<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> ... una estética de la desubjetivación en la que el sujeto desaparece como forma fundamental y originaria de la experiencia misma (...) En esas apreciaciones -conjugadas con la interpretación que Foucault da de la literatura moderna en tanto que experiencia de desaparición del sujeto en el lenguaje- resuena sin duda la polémica conjetura de la “muerte del hombre”. Sin embargo, aquí no se pretende ahondar en ello, sino

De acordo com este trecho, a dessubjetividade não seria um aspecto negativo, pelo contrário, seria um modo de resistência ao tipo de poder, uma espécie de rejeição, inclusive pode-se arriscar a dizer que a dessubjetivação é mais um tipo de subjetivação que vem da suposta desaparecimento do sujeito. O artigo continua o desenvolvimento deste termo, mas desde a perspectiva da literatura e como o sujeito desvanece-se nela. No entanto, a ideia de dessubjetivação na qual Foucault presta mais atenção, pelo menos no seu texto *Estratégias de poder* (título da versão em espanhol), está centrada na destruição do sujeito.

### 2.1.3 Prática discursiva

As reflexões sobre a linguagem são um dos tópicos mais principais das obras foucaultianas, estudos que abarcam desde o “giro linguístico” às teorias do discurso. De acordo com o livro de Foucault *As palavras e as coisas*, segundo Botticelli (2011), de todas as fragmentações nas quais atravessou a linguagem, tem lugar a “figura do homem”, mesma figura que garante o nexos entre as palavras e as coisas. Já depois das leituras de *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (As palavras e as coisas), e da *L'archéologie du savoir* (A arqueologia do saber), Botticelli afirma que o que interessa a Foucault não é mais esse “ser da linguagem”, mas:

... a linguagem no nível do seu funcionamento, aquilo que é feito com ele, seu uso histórico na dinâmica dos discursos que terminam operando como formadores de subjetividade. A arqueologia aparece definida como um método histórico de descrição da linguagem no nível do que Foucault denomina *enunciados e formações discursivas*. Procurar compor uma história de certos saberes passará a ter a ver com um modo de abordar a linguagem na sua dispersão, sua materialidade, sem referi-la nem à sistematicidade de uma estrutura, nem a uma significação originária que só a interpretação hermenêutica pudesse chegar a restituir (BOTTICELLI, 2011, p. 116)<sup>58</sup>.

---

en tratar de problematizar aún la existencia de otro modo de resistencia y de otra manera de ser del sujeto en esa forma de “desprendimiento de sí” que podría caracterizarse como una experiencia de desubjetivación, pues es posible esbozar a partir de allí lo que podría ser considerado, de cierto modo, como un rechazo radical del poder y como una nueva subjetividad procedente de la supuesta desaparición del sujeto.

<sup>58</sup> ... el lenguaje en el nivel de su funcionamiento, aquello que se hace con él, su uso histórico en la dinámica de los discursos que terminan operando como formadores de subjetividad. La arqueología aparece definida como un método histórico de descripción del lenguaje en el nivel de lo que Foucault denomina enunciados o formaciones discursivas. Procurar componer una historia de ciertos saberes pasará a tener que ver con un modo de abordar el lenguaje en su dispersión su materialidad, sin referirlo ni a la sistematicidad de una estructura ni a una significación originaria que sólo la reinterpretación hermenéutica pudiera llegar a restituir.

Por sua parte Foucault postula a concepção que tem de práticas discursivas. De acordo com a tradução que fez Eduardo Castro do livro de Foucault *Dits et Écrits II*, no seu dicionário diz em relação às práticas discursivas:

...não são puras simplesmente modos de fabricação de discursos. Elas (as práticas discursivas) também tomam corpo no conjunto das técnicas, das instituições, dos esquemas de comportamento, dos tipos de transmissão e de difusão, nas formas pedagógicas que, à vez, as impõem e as mantêm... (CASTRO, 2004, p. 142)<sup>59</sup>.

Na *L'archéologie du savoir* (A arqueologia do Saber), ao final de um dos seus capítulos (A descrição dos enunciados), há uma tentativa de definição de “práticas discursivas”:

... Não pode ser confundida com a operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma ideia, um desejo, uma imagem; nem com a atividade racional que pode ser posta em obra em um sistema de inferência; nem com a “competência” de um sujeito falante quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e o espaço que tem definido em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica o linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2002, p. 198)<sup>60</sup>.

Para Foucault, então, as práticas discursivas são “grupos de objetos, conjunto de enunciações, jogos de conceitos, séries de escolhas teóricas (...) não há saber sem uma prática discursiva definida, e toda prática discursiva pode definir-se pelo saber que ela forma” (FOUCAULT, 2002, p. 305)<sup>61</sup>. Aqui o autor encontra um ponto de convergência entre sua teoria de práticas discursivas e sua teoria de saber. Talvez com isto fica claro - se for possível- a ideia de práticas discursivas em Foucault.

Uma prática discursiva tem sua razão de ser, uma vez que, para uma enunciação ser eficaz, precisa não só seus “efeitos textuais”, mas também estar inscrita em uma comunidade. Em palavras de Carvalho e Sargentini (2014), “as práticas discursivas revolvem o terreno, trazem à tona discursos outros, o já ditos alhures”. Em palavras de

---

<sup>59</sup> ... no son pura y simplemente modos de fabricación de discursos. Ellas toman cuerpo en el conjunto de las técnicas, de las instituciones, de los esquemas de comportamiento, de los tipos de transmisión y de difusión, en las formas pedagógicas que, a la vez, las imponen y las mantienen...

<sup>60</sup> No se la puede confundir con la operación expresiva por la cual un individuo formula una idea, un deseo, una imagen; ni con la actividad racional que puede ser puesta en obra en un sistema de inferencia; ni con la "competencia" de un sujeto parlante cuando construye frases gramaticales; es un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa.

<sup>61</sup> ... grupos de objetos, conjuntos de enunciaciones, juegos de conceptos, series de elecciones teóricas (...) no existe saber sin una práctica discursiva definida; y toda práctica discursiva puede definirse por el saber que forma.

Foucault: “é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e espaço que têm definido em uma época dada e para uma tarefa social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2002, p. 198)<sup>62</sup>. Finalmente, com o que foi visto sobre a noção de práticas discursivas em Foucault, se confirma que quando se estudará as duas narrativas, falar-se-á de duas práticas discursivas diferentes, já que se postula que têm conjuntos de enunciados diferentes, os conceitos são manejados de diferente maneira em cada uma, e até chegam a formar saberes diferentes. Esta poderia ser uma tentativa de hipótese, já que não se pode fazer essa afirmação com toda certeza. Isso só será confirmado ou não pela análise do corpus.

#### 2.1.4 Formação discursiva

Já se viu esse termo em alguns trechos acima, portanto é dever agora delimitar este conceito para que não existam confusões futuras. No livro de Foucault, *L'archéologie du savoir* (FOUCAULT, 2002), há um capítulo dedicado exclusivamente às formações discursivas. Aí Foucault desenvolve essa explicação através de quatro hipóteses com o propósito de descrever enunciados no campo do discurso e suas relações.

Na primeira hipótese, ele diz que “os enunciados diferentes em sua forma, dispersos no tempo, constituem um conjunto se referem-se a um só e único objeto”<sup>63</sup>, o que leva a gerar a seguinte ideia: uma formação discursiva é um conjunto de enunciados que têm um mesmo objeto referente. A segunda hipótese diz que “para definir um grupo de relações entre enunciados: sua forma e seu tipo de encadeamento”<sup>64</sup>. Isto poderia ser interpretado assim: para diferenciar uma formação discursiva de outra é necessário ver as formas e as correlações que têm os enunciados. Terceira hipótese: “não poderiam estabelecer-se grupos de enunciados, determinando o sistema dos conceitos permanentes e coerentes que neles se encontram em jogo?”<sup>65</sup>. Esta hipótese, com todas as explicações que dá Foucault depois dela, em forma de perguntas, poderia levar-se à declaração de que os conjuntos de enunciados que conformam as formações discursivas podem ser

---

<sup>62</sup> ... es un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa.

<sup>63</sup> ... los enunciados diferentes en su forma, dispersos en el tiempo, constituyen un conjunto si se refieren a un solo y mismo objeto.

<sup>64</sup> ... para definir un grupo de relaciones entre enunciados: su forma y su tipo de encadenamiento.

<sup>65</sup> ... ¿no podrían establecerse grupos de enunciados, determinando el sistema de los conceptos permanentes y coherentes que en ellos se encuentran en juego?...

determinados graças aos conceitos do que eles tratam. A última hipótese: “para reagrupar os enunciados, descrever seu encadeamento e dar conta das formas unitárias sob as quais se apresentam: a identidade e a persistência dos temas”<sup>66</sup>. Entende-se que, para poder delimitar uma formação discursiva, é preciso dar uma olhada às características dos temas de que tratam os discursos (FOUCAULT, 2002, p. 51-58).

Comprova-se que, enquanto Foucault desenvolvia essas quatro hipóteses, cada uma delas estava em relação à anterior e que esse relacionamento ajuda a delimitação das diferentes formações discursivas: a uma ordem (se quiser, hierarquia) na descrição dessas formações. Para que exista uma formação discursiva têm que haver regras que cumprir, “condições de existência em uma repartição discursiva determinada”. Já quase no final desse apartado, Foucault faz uma tentativa de definir o termo, enquadrado por as hipóteses:

No caso que se puder descrever, entre certo número de enunciados, tal sistema de dispersão, no caso de que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as eleições temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições em funcionamento, transformações), dir-se-á, por convenção, que se trata de uma formação discursiva... (FOUCAULT, 2002, p. 62)<sup>67</sup>.

As formações discursivas não são eternas, mas elas tornam possível uma regularidade discursiva de maneira temporal, para falar de um objeto ou conceito. Para uma análise de qualquer prática discursiva tem que se ter em conta sua acumulação discursiva, não só ver as diferenças, mas analisá-las e descrevê-las, para saber como é que surgiram e por que naquele tempo e espaço (FOUCAULT, 2002). A proposta de Foucault é um modo ótimo para compreender os dispositivos de formação existentes no contexto, seja qual for, mais que nada para poder enxergar de que forma os sujeitos se encontram atados por aquelas linhas de saber e de poder, e de que forma se produzem processos de subjetivação.

Para uma formação discursiva ser gerada tem que se definir as suas diferentes estratégias, isto é, que possam mostrar que todas têm o mesmo “jogo de relações”. Depois de uma formação discursiva individualizar-se, tem direito a um volume aberto para que

---

<sup>66</sup> ... para reagrupar los enunciados, describir su encadenamiento y dar cuenta de las formas unitarias bajo las cuales se presentan: la identidad y la persistencia de los temas.

<sup>67</sup> En el caso de que se pudiera describir, entre cierto número de enunciados, semejante sistema de dispersión, en el caso de que, entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamientos, transformaciones). se dirá, por convención, que se trata de una *formación discursiva*...

seja ocupado por dita formação, mas ela não ocupa todo esse espaço, já que sempre há lacunas, por causa do sistema de formação das suas escolhas estratégicas (uma formação discursiva X poder fazer possibilidades novas aparecerem) (FOUCAULT, 2002).

Visto até aqui, poder-se-ia dizer que uma formação discursiva seja o mesmo que uma prática discursiva, mas seria uma coisa errada de dizer, já que ambas concepções têm conceitos diferentes, um lugar de domínio diferentes. A grande diferença entre elas poderia ser que “as práticas discursivas modificam os domínios que colocam em relação”, às formações discursivas; por sua vez, uma formação discursiva “é o princípio de dispersão e de repartição, não das formulações, nem das frases, nem das preposições, mas dos enunciados” (FOUCAULT, 2002, p. 181)<sup>68</sup>.

No caso das duas narrativas que serão analisadas, há temas dos quais têm surgido formações discursivas que têm se regularizado. O mais relevante é compreender quais são essas formações discursivas e como elas são geradas nas práticas discursivas em que estão inseridas. O que interessa é ver todo o contexto que fazem com que essas formações discursivas sejam geradas, já que pôde ser observado que o discurso tem uma história. Nessa história está a resposta para a emergência desse ou daquele discurso, isto é a emergência de uma prática discursiva com suas próprias especificidades.

Da perspectiva foucaultiana, definir os termos para levá-los à prática é muito mais complexo. Problematizar talvez seja umas das ferramentas mais importantes segundo o autor, inclusive o mesmo Foucault fala sobre este conceito, que leva a pensar que problematizar é questionar aquilo que parece não ter questionamento:

... é verdade que minha atitude não deriva desta forma de crítica que, sob o pretexto de um exame metódico, recusaria todas as soluções possíveis, exceto uma, que seria a boa. É mais bem da ordem da "problematização": isto é, do desenvolvimento de um domínio de fatos, práticas e pensamentos que eu acho que planteiam problemas... (FOUCAULT, 1999, p. 356)<sup>69</sup>.

Para Foucault, problematizar é compreender por que, quando e como certo tema tem se virado inquestionável (como é que ficou óbvio?). Tornar problema algo que não é visto como problema é pensar de um modo distinto ao qual se pensava no passado.

---

<sup>68</sup> ... es el principio dispersión y de repartición, no de las formulaciones, no de las frases, no de las proposiciones, sino de los enunciados...

<sup>69</sup> Es cierto que mi actitud no deriva de esta forma de crítica que, so pretexto de un examen metódico, recusaría todas las soluciones posibles, salvo una que sería la buena. Es más bien del orden de la «problematización»: es decir de la elaboración de un dominio de hechos, de prácticas y de pensamientos que me parece que plantean problemas...

Problematizar pode ser pensado como pensamento crítico (PASTOR MARTÍN e OVEJERO BERNAL, 2005). Graças a essa concepção, Foucault tem proporcionado muitas dessas ferramentas metodológicas, mas esta seria uma das principais: a atitude de problematizar. Ele sugere fazer com que o evidente vire estranho, ação que conduziria a destruir certezas, mas que culminaria em compreender cada vez melhor o entorno.

No livro de Bert, *Introduction à Michel Foucault*, há um conceito sobre o termo que vale a pena ser citado, porque muitos dos aspectos ressaltados por Bert têm muito a ver com o que Foucault, ao que parece, propõe:

Segundo Foucault, podemos definir a problematização como a historização de alguns objetos tabu de nosso pensamento partindo da seguinte pergunta: como algo que já estava presente foi transformado, em determinado momento, em problema e como essa “problematização” mudou a própria “coisa”? uma historicização que consiste, ainda, na restituição dos modos da validação dos discursos e das práticas tidas como verdades na sociedade (...). A problematização também é concebida como um exercício completamente particular do pensamento, em relação com a maneira como Foucault define o papel do “intelectual específico”. Não se trata de resolver problemas, mas especialmente de instaurar uma distância, um “desprendimento” no propósito de encontrar problemas ainda presentes. Cada nova problematização decorre para o intelectual de um engajamento no seio de sua própria atualidade... (BERT, 2013, p. 165-166).

O que para Foucault é um “desenvolvimento de um domínio” (fatos, práticas e pensamentos), para Bert é um “exercício”; ambas são características que harmonizam com o termo “problematizar”. O que deve ficar claro é que é resultado do pensamento sobre aquilo que se quer problematizar.

No contexto da análise dos temas (acoso escolar e suicídio) de que tratam as duas obras, é preciso problematizar esses temas para compreender o porquê e como foram ditos nesses contextos. Problematizar esses temas, talvez óbvio para alguns, será a ferramenta que mais valor terá para a pesquisa.

#### 2.1.5 Dispositivo

Em subtítulos anteriores estava-se fazendo uso do termo, aqui tentar-se-á desenvolvê-lo para dissipar dúvidas, seguindo as reflexões de Foucault. O dispositivo tem a ver tanto com o dito quanto com o não-dito. O dispositivo é uma rede que pode se estabelecer entre instituições, leis, instalações arquitetônicas. O que interessa a Foucault são os diferentes dispositivos resultados das relações de saber e poder. Para ele não há nenhum poder exercido se não houver um dispositivo. É um tipo de formação em um determinado momento histórico (AGAMBEN, 2011).

Giorgio Agambem tem seu texto titulado *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, no qual, depois de fazer um percurso histórico do termo dispositivo, desde uma perspectiva foucaultiana, chega à seguinte definição do termo:

... chamo de dispositivo a todo aquilo que tem, de um modo ou outro, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (...) atualmente não há nem um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por um dispositivo (AGAMBEN, 2011, p. 257-258)<sup>70</sup>.

Pode-se dizer que os dispositivos conformam os regimes de enunciação, que organizam as experiências, dependendo das condições possíveis, historicamente estabelecidas. Os dispositivos são estratégias, dinâmicas que não podem ser consideradas como o resultado de uma vontade planejada. Porém os dispositivos são produtores de subjetividades (define um sujeito para cada discurso, o sujeito seria resultado de certo tipo de dispositivo).

Segundo Marcello (2004), unindo algumas reflexões foucaultianas, sustem que “as práticas discursivas e não discursivas contribuem para a construção do dispositivo”. Neste artigo ele propõe demarcar o conceito de dispositivo através da conceptualização do que ele chamaria de “dispositivo de maternidade”. Além de citar vários trechos dos livros de Foucault, cita outros, um deles é Deleuze, dizendo que considera o “dispositivo como um conceito operatório multilinear, alicerçado em três grandes eixos que, na verdade, se referem às três dimensões que Foucault distingue sucessivamente: saber, poder e (produção de modos de) subjetivação” (MARCELLO, 2004, p. 200).

Na coletânea *Dispositivos de poder em Foucault: práticas e discursos da atualidade* (2014), há um artigo que dá definições do termo, contrastando as reflexões de Foucault com outros autores; assim é que no prefácio já dão uma abordagem à definição foucaultiana:

... Foi esse conjunto de conjunto de relações e articulações em rede, dos discursos e de outras distintas práticas sociais, ao conjunto do dito e do não dito, do discurso e do não discurso, que parece articulado e em funcionamento em dada situação histórica precisa, com objetivos e estratégias que se podem

---

<sup>70</sup> ... llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos (...) actualmente no hay un solo instante en que la vida de los individuos que no sea modelado, contaminado o controlado por un dispositivo.



descrever, que Michel Foucault chamou de dispositivo (FERNANDES e SOUSA, 2014, p. 5).

Os autores continuam dizendo que, de acordo com Foucault, os dispositivos são criados pelas práticas discursivas e não discursivas, que seriam a base de sustentação para que a rede formasse suas linhas. Aqui o discurso tem muito a ver, já que o discurso seria “a ponte com a historicidade” e dele dependeria o funcionamento de um determinado dispositivo: o discurso seria uma “linha diferenciada à medida que articula passado e futuro” (FERNANDES e SOUSA, 2014).

Os dispositivos têm a função de constituir o sujeito, inscrevendo-o em um modo de ser. Não pode ser considerado algo abstrato, já que as relações de saber/poder no que se desenvolve está inscrita historicamente. Para que um discurso cumpra a sua função é necessária a intervenção do dispositivo, já que indica a um sujeito para validar sua veracidade.

## **2.2 Fundamento dos estudos sobre mediação**

Depois de ter discutido o eixo sobre os fundamentos da AD, agora é momento de discutir os fundamentos que completará a fundamentação teórica da pesquisa: os estudos sobre a mediação. Para tratar este tema é preciso começar tratando um tópico que ajudará a compreender esse processo de mediação estudado por Martín-Barbero: a cultura de massas. Além disso, será necessário abarcar este tema desde outras perspectivas, para conhecer o contexto do desenvolvimento dos estudos de mediação. Com esta subdivisão, o referencial teórico terminará de formar o campo para a análise dos dois formatos da obra que está sendo estudada.

### **2.2.1 Surgimento da cultura de massas**

Primeiramente seria indicado dar, pelo menos, uma definição de cultura, para fazer o percurso o menos confuso possível. Rodríguez (1991) fala da cultura de massas, mas antes dá uma definição ao termo cultura:

... uma prática social simbólica e significativa, que cria e recria a realidade e cobra vida nas próprias relações sociais. É parte das forças produtivas e no caso da cidade é importante esta última noção que nos remete ao desenvolvimento científico, tecnológico e comunicacional (...). Outro aspecto fundamental da cultura nas cidades o constituem os movimentos da sociedade civil que emergem exigindo um espaço de representação na qual se manifestem dinamicamente as identidades e diferenciações sociais. Estas últimas

assignadas e ressignificadas por sua inserção nos circuitos da cultura de massas. (RODRÍGUEZ, 1991, p. 152)<sup>71</sup>.

Segundo a autora, a inovação tecnológica e as mudanças da sociedade teriam a ver com as relações de poder<sup>72</sup>. Afirma que a cultura de massas surgiu quando os indivíduos passaram de ser produtores-consumidores a só consumidores. A cultura de massas visa a uma “homogeneização dos padrões culturais” (RODRÍGUEZ, 1991, p. 153)

Além do conceito de cultura, é também preciso o conceito de massa. Martín-Barbero explica como era definida uma massa no século XIX, quando tratava o tema da multidão; ele diz que há uma nova visão respeito à relação sociedade/massas:

... Se antes se situavam *fora*, como turbas que ameaçavam com sua barbárie a “sociedade”, as massas se encontram agora *dentro*: dissolvendo o tecido das relações de poder, erodindo a cultura, desintegrando a velha ordem. Estão se transformando de horda gregária e informe em multidão urbana, transformação que, embora seja percebida em ligação com os processos de industrialização, é atribuída antes de tudo ao igualitarismo social... (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 53)

Para o autor nesta etapa, a emergência das massas implica uma ruptura da concepção que se tinha até esse momento sobre o que era povo. Depois dessa emergência a noção de povo muda, e essa massa forma parte dessa nova noção, algo que a burguesia tinha que assimilar: se vê um tipo de integração que não houve antes. Nas palavras do autor, “tudo isso nos exige continuar o esforço por desentranhar a cada dia mais complexa trama de mediações que a relação comunicação/cultura/política articulada” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 12). Capítulos depois, no mesmo livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, dá um conceito de massa mais completo, e mais voltado à cultura de massa:

*Massa* designa, no movimento da mudança, o modo como as classes populares vivem as novas condições de existência, tanto no que elas têm de opressão quanto no que as novas relações contêm de demanda e aspirações de democratização social. E de massa será a chamada da cultura popular. Isto porque, no momento em que a cultura popular tender a converter-se em cultura

<sup>71</sup> ... una práctica social simbólica y significativa, que crea y recrea la realidad y cobre vida en las propias relaciones sociales. Es parte de las fuerzas productivas y en el caso de la ciudad es importante esta última noción que nos remite al desarrollo científico, tecnológico y comunicacional (...). Otro aspecto fundamental de la cultura em las ciudades lo constituyen los movimientos de la sociedad civil que emergen exigiendo un espacio de representación en el cual se manifiesten dinámicamente las identidades y diferenciaciones sociales. Estas últimas signadas y resignadas por su inserción en los circuitos de la cultura de masas.

<sup>72</sup> A autora tem uma ideia muito estreita à noção de poder em Foucault. Para ela o poder “materializa-se nas instituições que veiculam as propostas que dele emanam. O poder é de natureza tal que não significa algo exterior como fenômeno puramente objetivo, é também um fato que se internaliza nos sujeitos sociais e que ao igual que a contaminação está tanto defumado como localizado em um lugar específico, produzindo mudanças permanentes na atmosfera que circunda ao corpo social” (RODRÍGUEZ, 1991, p. 154).

*de classe*, será ela mesma minada por dentro, transformando-se em cultura de massa. Sabemos que essa inversão vinha sendo gerada há muito tempo, mas ela não podia tornar-se efetiva senão quando, ao ser transformarem as massas em classe, a cultura mudou de profissão e se converteu em espaço estratégico da hegemonia, passando a *mediar*, isto é, encobrir as diferenças e reconciliar os gostos... (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 174-175).

No que tem a ver com a definição em si de cultura de massa, Morin começa dando a sua definição de cultura. Antropologicamente seria aquela que:

... orienta, desenvolve e domestica certas virtualidades humanas e proíbe ou esquece outras. Existem fatos culturais universais, como a proibição do incesto, massa as regras e modalidades desta proibição se diferenciam segundo as diversas culturas. Dito de outra forma, há por uma parte uma “cultura” que define, em relação à natureza, as qualidades propriamente humanas desse ser biológico chamado de homem, e por outra parte, culturas particulares segundo as épocas e as sociedades (MORIN, 1966, p. 21)<sup>73</sup>.

Portanto todo tipo de cultura tem regras (controle e censuras), normas, mitos, símbolos e imagens (o permitido e o proibido)<sup>74</sup> que influenciam, em determinado momento da história, aos integrantes da sociedade em que está inserida. Segundo Morin, por isso mesmo é que a cultura de massas é considerada uma cultura, porque está “constituída por mitos, símbolos e imagens referidas à vida prática e imaginária, que incidem nos indivíduos, estruturam seus instintos e orientam suas emoções” (BOTTO, 2018, p. 6)<sup>75</sup>.

Morin afirma:

... não pode se dizer que seja a única cultura do século XX, mas sim que é a corrente cultural mais massiva e nova de nosso século (XX), nascida nos Estados Unidos tem-se aclimatado já na Europa Ocidental, embora alguns de seus elementos se estendem pelo todo o globo. É cosmopolita por vocação e planetária por extensão. Formula-nos os problemas da primeira cultura universal que tem existido na história da humanidade (MORIN, 1966, p. 23)<sup>76</sup>.

Unindo o que Abruzzese (2004) diz sobre a cultura de massas -resultado do processo de inclusão- e esta concepção de Morin, pode-se dizer a característica principal deste tipo de cultura: integração do popular com o burguês (diferentes classe sociais) com

<sup>73</sup> ... orienta, desarrolla y domestica ciertas virtualidades humanas y prohíbe u olvida otras. Existen hechos culturales universales, como la prohibición del incesto, pero las reglas y modalidades de esta prohibición se diferencian según las diversas culturas. Dicho de otra forma, hay por una parte una “cultura” que define, en relación con la naturaleza, las cualidades propiamente humanas de ese ser biológico llamado hombre, y por otra parte, *culturas* particulares según las épocas y las sociedades.

<sup>74</sup> Faz lembrar dos “procedimentos de exclusão” em Foucault na *L'ordre du discours* (FOUCAULT, 2018).

<sup>75</sup> ... constituída por mitos, símbolos e imágenes referidas a la vida práctica e imaginaria, que incidem em los individuos, estructuran sus instintos y orientan sus emociones.

<sup>76</sup> ... no se puede decir que sea la única cultura del siglo XX, pero sí que es la corriente cultural *más* masiva y nueva de nuestro siglo. Nacida en los Estados Unidos, se ha aclimatado ya a Europa Occidental, aunque algunos de sus elementos se extienden por todo el globo. Es cosmopolita por vocación y planetaria por extensión. Nos plantea los problemas de la primera cultura universal que ha existido en la Historia de la Humanidad

e objetivo de inventar algo novo (seria onipresente por causa a mídia ser seu veículo). Morin (1966) diz que diferente das outras culturas -ele divide-as em cultura nacional, cultura religiosa, cultura humanista- esta foi formada e transforma-se dentro do mercado. As outras culturas expressam proibições explicitamente, enquanto a cultura de massas não proíbe, pelo menos não explicitamente.

A cultura de massas penetra em todas as esquinas da vida diária através dos meios de comunicação e seus conteúdos, além disso tende a dirigir-se a um público indeterminado, não tem raízes concretas, mas uma implantação técnico-burocrática. Impõe-se deslocando antigas tradições para instalar as próprias (...) a cultura de massas pode absorver da cultura nacional, religiosa, humanista e, por sua vez, estas podem ser influenciadas pelo tipo de cultura que o autor francês sinala como a cultura característica do século XX (BOTTO, 2018, p. 7)<sup>77</sup>.

Por outro lado, José Ortega y Gasset (2010), autor do livro *La Rebelión de las Masas* ensaio publicado em 1930, em que ele desenvolveu a ideia de “homem-massa”, diz que essa ideia de cultura de massas surge das numerosas pessoas que na época começaram a estar presentes em diferentes tipos de situações, ele afirma que não é que o número de indivíduos tenha aumentando, para que:

... os indivíduos que compõem estas multidões pré-existiam, mas não como uma multidão. Repartidos pelo mundo em pequenos grupos, ou solitários, levavam uma vida, aparentemente, divergente, dissociada, distante. Cada qual - individual ou pequeno grupo - ocupava um lugar, talvez o seu, no campo, na aldeia, no sítio, no bairro das grandes cidade (ORTEGA-Y-GASSET, 2010, p. 13)<sup>78</sup>.

Para o autor seriam esses indivíduos, antes apartados do resto, aqueles que ingressariam e formariam parte dessas aglomerações: viram mais um protagonista da história. Ortega y Gasset definem massa como aquele “homem do meio”, quem não se diferencia dos outros homens, aquele que repete o tipo comum: “conjunto de pessoas não especialmente qualificadas”<sup>79</sup>. Uma definição mais exata para ela é que a massa “é todo aquele que não se valoriza a si mesmo- bom nem ruim - por motivos especiais, mas se sente ‘como todo mundo’ e, no entanto, não se preocupa, se sente a saber ao sentir-se

---

<sup>77</sup> La cultura de masas penetra en todos los rincones de la vida diaria a través de los medios de comunicación y sus contenidos, además tiende a dirigirse a un público indeterminado, no tiene unas raíces concretas, sino una implantación técnico-burocrática. Se impone desplazando antiguas tradiciones para instalar las propias (...) la cultura de masas puede absorber aspectos de la cultura nacional, religiosa y humanista y, a su vez, éstas pueden ser influenciadas por el tipo de cultura que el autor galo señala como la cultura característica del siglo XX.

<sup>78</sup> Los individuos que integran estas muchedumbres preexistían, pero no como muchedumbre. Repartidos por el mundo en pequeños grupos, o solitarios, llevaban una vida, por lo visto, divergente, dissociada, distante. Cada cual —individuo o pequeño grupo— ocupaba un sitio, tal vez el suyo, en el campo, en la aldea, en la villa, en el barrio de la gran ciudad.

<sup>79</sup> ... conjunto de personas no especialmente cualificadas

idêntico aos outros”<sup>80</sup> (ORTEGA-Y-GASSET, 2010, p. 14-16). No que se refere ao termo “homem-massa”, o autor continua dizendo que “homem-massa é o homem cuja vida carece de projetos e vá à deriva. Por isso não construí nada, embora suas possibilidades seus poderes sejam enormes. E este tipo de homem decide nosso tempo”<sup>81</sup> caracterizado por ser “livre de expansão de seus desejos vitais -portanto, de sua pessoa”<sup>82</sup> (ORTEGA-Y-GASSET, 2010, p. 67-80).

Essas massas mimadas são o suficientemente pouco inteligentes para acreditar que essa organização material e social, posta à sua disposição como o ar, é de sua mesma origem, já que não falha, aparentemente, e é quase tão perfeita quanto natural. Minha tese é, então, a seguinte: a perfeição mesma com que o século XIX tem dado uma organização a certas ordens de vida, é origem de que as massas beneficiárias não a consideram como organização, mas como natureza. Isso explica e define o absurdo estado de ânimo que essas massas revelam: não se preocupam mais do que o seu bem-estar e, ao mesmo tempo, não são solidárias das causas desse bem-estar... (ORTEGA-Y-GASSET, 2010, p. 81-82)<sup>83</sup>.

Para Ortega y Gasset, o “advento das massas” é a prova de que o mundo tem crescido. A vida que o homem antes achava difícil, vira fácil: homem liberada das cargas que tinha no passado. Como resultado, o “homem-massa” estaria presente em todas as hierarquias sociais, ele é quem manda e desfruta (ORTEGA-Y-GASSET, 2010). Esta ideia de “homem-massa” tem certa relação com a ideia de “cultura de massa” que desenvolve Edgar Morin, embora esta última não seja assim de extrema; tem uma relação mais estreita com o termo “ser-voltado-para-o-prazer” citado e explicado no capítulo *Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-séller* (ABIADA, 1996).

Por sua vez, Jesús Martín-Barbero, no seu livro *De los medios a las mediaciones*, afirma que a gênese da cultura de massa é mais atrás. Para ele, a “cultura massiva” é

---

<sup>80</sup> ... es todo aquel que no se valora a sí mismo —en bien o en mal— por razones especiales, sino que se siente “como todo el mundo” y, sin embargo, no se angustia, se siente a saber al sentirse idéntico a los demás.

<sup>81</sup> El hombre-masa es el hombre cuya vida carece de proyectos y va a la deriva. Por eso no construye nada, aunque sus posibilidades, sus poderes, sean enormes. Y este tipo de hombre decide en nuestro tiempo (Pág. 67).

<sup>82</sup> ... la libre expansión de sus deseos vitales —por lo tanto, de su persona... (Pág. 80)

<sup>83</sup> Estas masas mimadas son lo bastante poco inteligentes para creer que esa organización material y social, puesta a su disposición como el aire, es de su mismo origen, ya que tampoco falla, al parecer, y es casi tan perfecta como la natural. Mi tesis es, pues, esta: la perfección misma con que el siglo XIX ha dado una organización a ciertos órdenes de la vida, es origen de que las masas beneficiarias no la consideren como organización, sino como naturaleza. Así se explica y define el absurdo estado de ánimo que esas masas revelan: no les preocupa más que su bienestar, y al mismo tiempo, son insolidarias de las causas de ese bienestar.

resultado de um processo de enculturação das classes populares, que teria começado na segunda metade do século XIX, dito processo sofreu:

... uma ruptura mediante a qual obtém sua continuidade: o deslocamento da legitimidade burguesa “de cima para dentro”, isto é, a passagem dos dispositivos de submissão aos do consenso. Esse “salto” contém uma pluralidade de movimentos entre os quais os de mais longo alcance serão a dissolução do sistema tradicional de diferenças sociais, a constituição das massas em classe e o surgimento de uma nova cultura, de massa... (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 173).

Martin-Barbero usa o termo cultura de massa (em singular), referindo-se ao fato de que seria “a cultura produzida pelos meios massivos” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 66); é o processo que leva do popular ao massivo através desses meios. É quando o popular começa a ser objetivo de uma eliminação de limites, com a finalidade de que a individualidade desapareça. Um exemplo pode ser os discursos homogêneos, imagens unificadas mostradas na mídia; aí seria a primeira formação da massa. Seu livro não é um simples texto de comunicação, mas é uma análise dos meios de massa para o que ele denominaria “as mediações sociais”.

Além de que Martin-Barbero, Ortega y Gasset e Morin tenham como começo da cultura de massas diferentes pontos no tempo, eles têm concepções parecidas para demarcar o termo “massa”. No entanto, ao longo de desenvolvimento dos seus estudos, os autores diferiram e suas perspectivas afastaram-se, o que levará a enxergar esse tipo de cultura desde diferentes ângulos, indo ora para um extremo mais crítico, ora para um ponto de convergência e mediação.

### 2.2.2 Culturas de massa e a mídia: indústria cultural

Segundo Morin, qualquer sistema industrial visa a lucrar e a crescer. Como resultado, “toda produção massiva destinada a ser consumida tem a sua própria lógica: a lógica do máximo consumo” (MORIN, 1966, p. 45)<sup>84</sup>. Este sistema seria um tipo de racionalização da cultura industrial, e, como resultado, haveria modelos preestabelecidos (para diminuir o risco de perda e garantir as ganhos). No entanto, segundo Morin, esta racionalização entraria em confronto com uma exigência por parte da cultura de consumo: quer sempre algo novo e que seja individual (MORIN, 1966). Este tipo de paradoxo é

---

<sup>84</sup> ... toda producción masiva destinada a ser consumida tiene su propia lógica: la lógica del máximo consumo.

facilmente observável na mídia, que explora algo novo até o ponto que é considerado um modelo comum, algo universal, para inovar em uma outra ideia nova para fazer o mesmo.

Este paradoxo é de tal calibre que podemos perguntar-nos como é possível uma organização burocrático-industrial da cultura. Sem dúvida, esta possibilidade reside na estrutura mesma do imaginário. O imaginário estrutura-se segundo arquétipos: existem uns modelos-padrões do espírito que ordenam e classificam os sonhos e especialmente os sonhos racionalizados, que veem a ser os temas novos e míticos. Regras, convencionalismos e gêneros artísticos impõe às obras culturais sua estrutura exterior, enquanto que situações-tipo e personagens-tipo lhes proporcionam sua estrutura interna... (MORIN, 1966, p. 34-35)<sup>85</sup>.

Essa organização burocrático-industrial da cultura é, para o autor, esses modelos preestabelecidos para garantir o consumo; porém, segundo Martí-Babero, Morin comprova “como a divisão do trabalho e a mediação tecnológica não são incompatíveis com a ‘criação’ artística; além disso, inclusive como certa standardização não implica a total anulação da tensão criadora” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 89). Aqui Morin não chega a esse ponto de ver a cultura de massas como ponto de recuo ou degradação de uma cultura. Esse imaginário de que fala Morin é esse que surge dos modelos que cria a mídia, que os consumidores acham como possível, ao imaginar-se eles mesmo nesses modelos criados pelo sistema. “Esta contradição é a força vital da cultura de massas, porque é um mecanismo de adaptação ao público e do público a ela” (BOTTO, 2018, p. 12)<sup>86</sup>. Quando se quer desenvolver alguma história seja qual for o formato, o primeiro é ver o público que pode atrair. Portanto como a ideia é atrair o maior público possível, porque o que se quer é vender muito, tem que ser uma história que entre em um padrão estandar, mas também que tenha algo original: é unir as duas ideias, com o objetivo de ampliar o público. Em termo de Morin, para procurar homogeneizar o diverso, tem-se que encontrar um “denominador comum” (MORIN, 1966, p. 45).

Para Morin, cujos estudos visam à sociologia da mídia, a cultura de massa é o resultado da sociedade industrial. No ano 1962, Morin publicou seu livro *L'esprit du temps*, livro que trata temas da época sobre a *mass media* (mídia de massa). É um livro de método, já que ele indica que as noções de cultura, tanto no que tem a ver com a ética

---

<sup>85</sup> Esta paradoja es de tal calibre que podemos preguntarnos cómo es posible una organización burocrática-industrial de la cultura. Sin duda, esta posibilidad reside en *la estructura misma de lo imaginario*. Lo imaginario se estructura según arquetipos; existen unos modelos-patrones del espíritu que ordenan y clasifican los sueños y especialmente los sueños racionalizados, que viene a ser los temas novelescos y míticos. Reglas, convencionalismos y géneros artísticos imponen a las obras culturales su estructura exterior, mientras que situaciones-tipo y personajes-tipo les proporcionan su estructura interna.

<sup>86</sup> ... esta contradicción es la fuerza vital de la cultura de masas, porque es un mecanismo de adaptación al público y del público a ella.

quanto com a estética, deveriam atravessar pela autocrítica, porque todo indivíduo que se questionar sobre a cultura é um indivíduo que pertence a uma cultura. Então ele deveria “reelaborar (seus) esquemas intelectuais a partir de uma cultura em verdadeira imersão histórica e sociológica, como a cultura de massas” (MORIN, 1966, p. 27). Este livro ajuda a compreender a concepção da cultura de massas, já que, junto com o livro de Walter Benjamin (2003), são textos muito importantes no que tem a ver com os estudos da mídia -vistos como espaços complexos onde essas transformações ocorrem- em relação com as transformações sociais.

Por outro lado, Benjamin enxerga este conceito de industrialização desde a perspectiva da problemática cultural das relações entre arte e tecnologia (BENJAMIN, 2003). No que tem a ver com essa ideia de cultura industrial, ele vê na técnica e nas massas um modo de “emancipação da arte”, isto é, essa cultura de massa não vista como uma deformação da arte, mas como uma forma de que a arte ganhe independência. Em palavra de Martín-Barbero, “Benjamin abriu outra pista ao propor que a diferença entre narração e romance tem a ver com a especial relação daquela com a experiência e a memória: não pode ter então a mesma ‘estrutura’ o que é para ser lido e o que é para ser contado” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 168). Por causa da modernidade surge uma pluralidade que não deve ser vista como dispersão nem apagamento, mas sim como uma multiplicidade; dita pluralidade é a causa das experiências que demarcam o indivíduo. A partir da leitura de Benjamin, pode se interpretar que as mudanças técnicas fazem mudanças não só na percepção, mas também na recepção.

Por sua vez, Jesús Martín-Barbero afirma que “a teoria elaborada por sociólogos e psicológicos norte-americanos contra o pessimismo aristocrático dos pensadores dos séculos XIX e XX coincide com este ponto crucial: a incorporação das massas à sociedade significaria, para o bem ou para o mal, a dissolução-superação das classes sociais” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 70). Para o autor a cultura de massa é um momento de reconhecimento mais do que um momento de conhecer algo novo. No que tem a ver com a indústria cultural (ele o assemelha com a cultura de massa), partir “da hegemonia, implica uma dupla ruptura: com o positivismo tecnologista, que reduz a comunicação a um problema de meios, e com o etnocentrismo culturalista, que assimila a cultura de massas ao problema da degradação da cultura” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 131).



Morin afirma que o desenvolvimento dos meios tecnológicos (mídia) motivou outro tipo de industrialização, depois da II Guerra Mundial. Entre essa mídia, o autor considerou o cinema uma “máquina industrial”, além da rádio e da televisão<sup>87</sup>: uma fábrica de produtos em série (MORIN, 1966). Portanto, seria após a guerra que a cultura de massas teria surgido, já que a sociedade teria melhorado juntamente com o avanço da tecnologia.

... as crescentes melhoras laborais adquiridas pelos trabalhadores através dos convênios coletivos de trabalho, os seguros sociais, as aposentadorias, entre outros aspectos, modificaram paulatinamente as condições de vida de amplos setores sociais (...) os fatores permitiram que amplos setores das sociedades de ocidente deixaram de lado as preocupações ligadas ao laboral... (BOTTO, 2018, p. 8)<sup>88</sup>.

Por causa dessa quebra com o trabalho, segundo Morin, a sociedade “encontra uma nova vitalidade fora do trabalho, e os conteúdos vividos vão se refugiar no ócio, para acentuar ainda mais o movimento geral visado à vida privada” (MORIN, 1966, p. 109)<sup>89</sup>. Nesta época tomará forma a ideia de consumo. Esta, nessa época nova, cultura de massa promove um indivíduo que quer uma vida melhor, quer felicidade, até o ponto que Morin afirma que a cultura de massas é:

... a-nacional, a-estadual e anti-cumulativa por natureza. Seus conteúdos essenciais referem-se a necessidades privadas, afetivas (felicidade, amor), imaginárias (aventuras, liberdade) ou materiais (bem-estar). Mas isto é, precisamente, o que lhe proporciona sua tremenda força de conquista. Em qualquer parte onde o desenvolvimento técnico ou industrial cria novas condições de vida, em qualquer parte onde se extinguem as antigas culturas tradicionais, emergem as novas necessidades individuais, a procura do bem-estar e da felicidade (MORIN, 1966, p. 195)<sup>90</sup>.

No que tem a ver com os avanços nos meios de comunicação e a cultura de massa, Martín-Barbero concentra seus estudos para desenvolver sua ideia de “teoria de mediação”. Para o autor, junto com os avanços dos meios, há uma “emergência de uma razão comunicacional cujos dispositivos agenciam as mudanças do *mercado da*

<sup>87</sup> Olha-se como a ideia de dispositivo em Foucault.

<sup>88</sup> ... las crecientes mejoras laborales adquiridas por los trabajadores a través de los convenios colectivos de trabajo, los seguros sociales, las jubilaciones, entre otros aspectos, modificaron paulatinamente las condiciones de vida de amplios sectores sociales (...) los factores permitieron que amplios sectores de las sociedades de occidente dejaran de lado las preocupaciones ligadas a lo laboral...

<sup>89</sup> ... encuentra una nueva vitalidad fuera del trabajo, y los contenidos vividos se van a refugiar en el ocio, para acentuar aún más el movimiento general apuntado a la vida privada...

<sup>90</sup> ... a-nacional, a-estatal y anti-acumulativa por naturaleza. Sus contenidos esenciales se refieren a necesidades privadas, afectivas (felicidad, amor), imaginarias (aventuras, libertad) o materiales (bienestar). Pero esto es, precisamente, lo que le proporciona su tremenda fuerza de conquista. En cualquier parte donde el desarrollo técnico o industrial crea nuevas condiciones de vida, en cualquier parte donde se extinguen las antiguas culturas tradicionales, emergem las nuevas necesidades individuales, la búsqueda del bienestar y de la felicidad.

*sociedade*” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 13). Ao desenvolver o conceito de mediação, ele quebra esse tratamento dual que autores como Morin e Ortega-Y-Gasset seguiram. Logo no começo do seu livro *De los medios a las mediaciones*, ele trata os meios e o massivo não desde essa perspectiva dualista:

Na tardomodernidade em que hoje vivemos, a separação que instaurava aquela dupla ideia de cultura é, de um lado, obscurecida pelo movimento crescente de especialização comunicativa do cultural, agora organizado em um sistema de máquinas produtoras de bens simbólicos ajustados a seus “públicos consumidores” (...) reconfiguração das mediações é produtiva socialmente (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 13-14).

Para Martín-Barbero a mediação não é essa que tem a ver com a mediação dos médios, mais é o que há entre as pessoas que recebem informação dos meios e os meios que transmitem dita informação; mediação não é o que está em um lado nem no outro, nem do lado dos meios, nem do lado da cultura. Aqui intervém interpelação dos sujeitos (MARTÍN-BARBERO, 2008). A mediação representa uma transformação da percepção, a visualização da mediação permite pensar a relação da experiência com mudanças nos espaços da cultura. Ele lida com o modo como a experiência é produzida e não tanto na estética. Definitivamente a sua “teoria de mediação” (a finalidade do seu livro) ajuda a compreender mais um pouco o conceito de cultura de massa.

No que tem a ver com a mídia, Martín-Barbero considera que:

... os meios de comunicação constituem hoje espaços-chave de condensação e intersecção de múltiplas redes de poder e de produção cultural, mas também alertar ao mesmo tempo, contra o pensamento único que legitima a ideia de que a tecnologia é hoje o “grande mediador” entre as pessoas e o mundo, quando o que a tecnologia medeia hoje, de modo mais intenso e acelerado, é a transformação da sociedade em mercado, e deste o principal agenciador da mundialização... (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 20).

Para o autor a “cultura de massa’ equivale, em geral, a nomear aquilo que é entendido como um conjunto de meios massivos de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 196). Apesar de que o autor ressalta a influência da mídia na cultura de massa, ele não a responsabiliza, como outros autores fizeram, de nenhum tipo de degradação da cultura. Para o autor a integração está no massivo: a cultura de massa, “uma cultura que, em vez de ser o lugar onde as diferenças sociais são *definidas*, passa a ser o lugar onde tais diferenças são *encobertas* e negadas” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 174).

Fica claro que os estudos destes autores ajudarão para a análise das práticas discursivas; no entanto, as reflexões de Martín-Barbero têm uma diferença com respeito

às outras. No seu livro *Comunicación masiva: Discurso y Poder* (1978), ele faz, ao longo do texto, todo um percurso pela mídia desde uma perspectiva do discurso e do poder, abarcando temas linguísticos, como o conceito de linguagem desde Chomsky, até a definição de discurso. Algo muito característico do livro é que o autor, quando fala sobre a mídia massiva, sugere uma visão que não seja extrapolarizada, isto é, não apontar a nenhum extremismo (a mudança não tem que significar degradação, nem tem o alvo de dominar). O objetivo do livro é demonstrar que o massivo, desde a perspectiva do popular, tem a ver com novas condições de existências que dependem do como o interlocutor enxerga e recebe às mídias (MARTÍN-BARBERO, 1978). Portanto, a finalidade da pesquisa não é alcançar algum extremo, pelo contrário é tentar encontrar pontos de coincidência para uma interpretação mais ampla.

### 2.2.3 O “narrar” visto como um produto da cultura de massa

Talvez não haja uma melhor referência para dar início a esta parte desta discussão: o conceito de narrar desde a perspectiva de Walter Benjamin, autor do *O narrador*. Para ele narrar é “a arte de contar histórias”, uma arte que estaria chegando ao fim. Segundo Benjamin, narrar é dominar a experiência, mas essa habilidade estar-se-ia se perdendo. Para exemplificar o poder de narrar e, além disso, a ideia de uma faculdade em processo de extinção, Benjamin fala sobre os soldados que, ao voltarem da Segunda Guerra Mundial, não queriam contar o vivido. Segundo o autor, fica uma experiência não codificada pelo narrador, porque eles não narram as suas experiências; inclusive ele considera que talvez seja a razão pela qual surge a depressão, alucinações ou paranoias (BENJAMIN, 1991). Narrar é contar, relatar ou, em termos de Benjamin (1991), é a “faculdade de trocar experiências”; no entanto, além do tema que está se narrando, parece ser que a causa da perda desse arte é outro: a cultura de massas.

Mario Vargas Llosa (2007)<sup>91</sup> tem um artigo chamado *La muerte del gran escritor* (A morte do grande escritor), que trata sobre como a imposição do mercado tem sido letal para a literatura. Dá uma definição a este processo de industrialização das narrativas literárias, que sintetiza essa noção de cultura de massas voltada para a literatura:

Dois são os mecanismos que, na sociedade democrática, tem ido dessacralizando a literatura até convertê-la unicamente em produto industrial. Um é sociológico e cultural: a nivelção dos cidadãos, a extinção das elites, o

---

<sup>91</sup> O artigo foi publicado por primeira vez em Londres no 1994, a versão citada aqui é a que republicou uma revista da Universidade de Antioquia. (<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/13889>).

enraízo da tolerância -do direito “à diferença e à indiferença”- e o conseguinte desenvolvimento do individualismo e o narcisismo, têm abolido o interesse pelo passado e a preocupação pelo futuro, centrado a atenção no presente e tornando em máximo ideal a satisfação das necessidades imediatas. Vítimas deste presenteísmo há sido o sagrado, realidade alternativa cuja razão de ser some quando uma comunidade, contenta ou descontenta com o mundo no que vive, aceita a este como o único possível e renuncia à “alteridade” das que as criações literárias eram emblema e alimento. Em uma sociedade assim pode haver livros, mas a literatura morreu.

O outro mecanismo é econômico. “Não há outra democracia (...) que a do mercado” diz Raczymow, o que significa que o livro, desapossado de sua condição de objeto religioso o mítico, torna uma simples mercadoria submetida ao frenético vaivém (...) da oferta e demanda, na que “um livro é um produto e um produto elimina a outro, inclusive o próprio autor” (LLOSA, 2007)<sup>92</sup>.

Este trecho aplica-se a algumas das concepções vistas ao longo do desenvolvimento deste subtítulo sobre a cultura de massas. Embora o autor toque um extremo, ao afirmar a morte da literatura, as reflexões que coloca à discussão, juntos com as reflexões de Benjamin sobre o narrador, são úteis para compreender a constituição destas narrativas de massa.

Vargas Llosa diz que o escritor era como um professor, preenchia um vazio e que servia como guia ao leitor, característica que não existiria neste tipo de literatura atual. Esta ideia pode entrar em discussão com a descrição que faz Ligia Leite sobre a ausência do autor: a presença do autor na narrativa leva para o desvio da história (para marcar esse caráter ficcional da narrativa), isto é, perder o realismo e remarcar a noção de ficção da narrativa, por isso é que há um “desaparecimento estratégico do narrador” (LEITE, 2004); tudo pelo bem da verossimilhança. Por sua vez, a cultura de massas poderia dar uma outra explicação para a ausência do autor. Por causa de que esse tipo de narrativa visa, desde o começo, ao consumo, é um acontecimento (operação comercial) independente do autor, quem, junto com o editor, está ciente do que está fazendo: é também um empresário (ABIADA, 1996). Esta ideia é parecida à de Muniz Sodré, quando fala de editores que

---

<sup>92</sup> Dos son los mecanismos que, en la sociedad democrática, han ido desacralizando la literatura hasta convertirla únicamente en producto industrial. Uno es sociológico y cultural: la nivelación de los ciudadanos, la extinción de las élites, el arraigo de la tolerancia —del derecho “a la diferencia y a la indiferencia”— y el consiguiente desarrollo del individualismo y el narcisismo, han abolido el interés por el pasado y la preocupación por el futuro, centrado la atención en el presente y tornado en máximo ideal la satisfacción de las necesidades inmediatas. Víctima de este presentismo ha sido lo sagrado, realidad alternativa cuya razón de ser desaparece cuando una comunidad, contenta o descontenta con el mundo en el que vive, acepta a este cómo el único posible y renuncia a la “alteridad” de la que las creaciones literarias eran emblema y alimento. En una sociedad así puede haber libros, pero ha muerto la literatura.

El otro mecanismo es económico. “No hay otra democracia (...) que la del mercado”, dice Raczymow, lo que significa que el libro, despojado de su condición de objeto religioso o mítico, se vuelve una mera mercancía sometida al frenético vaivén (...) de la oferta y la demanda, en la que “un libro es un producto y un producto elimina a otro, incluso del mismo escritor”.

contratam a um escritor para fazer um *best-seller* (SODRÉ, 1985). Estas reflexões de diferentes perspectivas podem levar à seguinte interpretação: Jay Asher tinha uma história para narrar, mas talvez o modo no que resultou tenha sido não uma escolha dele como recurso literário, mas uma escolha feita pela editora, seguindo as leis de mercado. Isso demonstra que, nesse circuito e nessa dinâmica de produzir narrativas para serem consumidas por um mercado, não há só decisões que são só do autor, mas há um conjunto de pessoas que atuam nesse mercado além do autor/escritor.

No que tem a ver com o suicídio e o *bullying*, dois dos diferentes temas que são abordadas nas duas narrativas de *13 Reasons Why*, narrá-los seria contar uma experiência em relação a eles; porém, de que modo o escritor da NL *13 Reasons Why* (o narrador) relata (narra) a história de uma moça que se matou? Como dá tratamento a esses temas que tem se comprovado serem problemas de saúde pública? Usando as reflexões postas por Leite, que dá a diferença entre contar e mostrar uma história (distinção que tem a ver com a intervenção do narrador): “quanto mais este intervém, mais ele conta e menos mostra” (2004, p. 14); portanto, Jay Asher não conta a história na narrativa, ele mostra, ele não interfere.

Na parte da metodologia, já tinha se feito uma pequena introdução sobre o termo de “cultura de massas”<sup>93</sup>. A partir da segunda metade do século XX, a sociedade atravessou por toda uma mudança da sua estrutura, com a industrialização e urbanização dela. A cultura de massas é o resultado do processo de inclusão de uma classe social a essa vida pública da qual antes não formava parte, processo que foi feito através do consumo (ABRUZZESE, 2004). Com esse mecanismo de inclusão surgiu juntamente “o incentivo do consumo e as novas formas de ócio” (BOTTO, 2018). Ao intervir estas transformações com a sociedade, a cultura, fortemente ligada com ela, também teria sofrido modificações. Nos dias de hoje, pode-se observar que a sociedade, daí a cultura, não tem parado de transformar-se.

Depois de ter visto como a indústria cultural influencia ao escritor de uma narrativa, pode-se considerar agora os resultados que teve na literatura. Depois da Revolução Industrial, a literatura deixou de ser um ato sacralizado e só feito pela sociedade de classe alta, a ser um ato possível para a classe proletária (SILVA, 2006). No

---

<sup>93</sup> Além de mencioná-lo na parte da apresentação do marco teórico, este conceito é também desenvolvido, em certo sentido, no momento em que se fala da obra em formato livro, e também no começo quando se faz a escolha de termos a serem usados.

começo do século XIX, em Paris foram publicadas nos rodapés dos jornais romances-folhetins. O sucesso foi até o ponto de que os jornais tinham que continuar publicando por causa da demanda (ARANHA e BATISTA, 2009). Isto pode ser tomado como o surgimento do *best-seller*, uma narrativa com êxito de vendas. No entanto, vale a pena remarcar que o presente trabalho não pretende condenar nem desacreditar este tipo de literatura (em termos de Eco “literatura de entretenimento”), porque não pode-se classificar como se uma estiver por encima da outra, mas que ambas têm sua maneira de funcionar.

César Aira (2003) não distingue duas literaturas. Em um artigo para o jornal *La Nación*, ele diferencia literatura de *best-seller*: “a literatura é sempre uma atenção desviada; o *best-seller*, uma intenção realizada”<sup>94</sup>. Ao longo do artigo *Best sellers y literatura, vigencia de un debate*, o autor qualifica de literatura verdadeira ou genuína ao que Sodré chama de “literatura culta”. Da leitura de Aira, se interpreta que para o autor um *best-seller* não é literatura.

Na coletânea *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-seller* (ABIADA, 1996), o primeiro capítulo analisa o percurso histórico do *best-seller* desde 1895 até a última década do século XX. O autor assegura que uma condição para fazer esse estudo é preciso reconhecer o caráter interdisciplinar que tem o tema. Ao longo do capítulo, Abiada dá a conhecer as diferentes denominações que vários autores, desde o começo do século passado, têm dado para diferenciar estes dois tipos de literatura: “literatura culta”, “literatura de qualidade”, “*best-seller* de interesse tópico”, livro de tipo “vem lento vai lento”, “Literatura Grande, Importante, Verdadeira e Autêntica”, “livro de cuidado”; “literatura fácil, dedicada ao grande público”, narrativa de “ler e jogar”, livros supervendas, livros de tipo “vem fácil vai fácil” ou “vem fácil vai lento”, “*best-seller* de emoções básicas”, “literatura barata”, “literatura popular barata” (ABIADA, 1996)<sup>95</sup>. Além disso há uma distinção dos termos “literatura” e “*best-seller*”, até o ponto de parecerem temas completamente opostos.

No livro *Best-seller: a literatura de mercado* (livro que analisa os gêneros narrativos e os autores da literatura de massa), há uma distinção entre literatura culta

---

<sup>94</sup> La literatura siempre es una intención desviada; el best-seller, una intención realizada.

<sup>95</sup> O autor do capítulo cita a vários autores, reconhecidos no campo, de textos que tratam o tema do *best-seller*. O objetivo deste subtítulo não é falar desses autores nem do que tratam seus textos, mas ver as diferentes acepções que tem este tipo de literatura, isto para escolher a qual seguirá esta pesquisa.

(romances “clássicos”) e literatura de massa (predominantemente épicos), para identificar “fenômenos diferentes de produção e reconhecimento de textos” (SODRÉ, 1985, p. 5). Segundo o autor, fala-se de duas literaturas diferentes segundo seus parâmetros de produção e consumo.

... o *best-seller*, enquanto produto da literatura folhetinesca ou de massa, é o resultado do processo de industrialização mercantil e efeito da ação capitalista sobre a cultura, inscrevendo sempre, portanto, em sua produção, as diretrizes ideológicas dominantes de interpelação e reconhecimento do sujeito humano (...) é vasto o universo cultural do *best-seller*, desse tipo de texto cujo autor busca os grandes públicos as multidões, sem se preocupar com a permanência ou a sacralização da obra... (SODRÉ, 1985, p. 70-73)

A literatura de massa é um texto simples e não precisa de muita atenção na leitura; sem suporte acadêmico (não legitimada pela escola), “seus estímulos de produção e consumo partem do jogo econômico da oferta e procura” (SODRÉ, 1985, p. 6). Esta literatura tem que entreter, envolver, emocionar, divertir para amainar à leitura (Sodré assemelha o termo leitor com espectador), chamar a sua curiosidade, lhe interessar, e assim segurá-lo. No entanto, deve ficar claro que essas emoções podem ser geradas pela literatura culta, traço que o autor não constrói claramente.

Ao longo do livro, Sodré, citando várias obras de ambas categorias, denota as diferentes acepções para esse segundo tipo de literatura: “*best-seller*”, “folhetim” (romance publicado em troços nos rodapés dos jornais), “subliteratura” (simplificação velha), “paraliteratura” (termo francês que se refere a toda essa temática), “literatura industrial” (por causa das grandes tiragens), “narrativa de massa”, “literatura *best-seller*”. Inclusive cita “a frase de Truman Capote: ‘Toda literatura é fofoca’” (SODRÉ, 1985, p. 60). Sodré carrega de um sentido a essa literatura de massa.

O autor diz que a diferença principal entre eles é que o primeiro quer “expressir uma totalidade” dar um “sentido de totalidade” (priorizava a língua e sua técnica), e que o segundo (a literatura de massa) não visa à reflexão, mas sim aos “conteúdos fabulativos” (voltada à intriga, com a estrutura comum princípio, clímax, desenlace)<sup>96</sup>, o que se quer é exasperar a sensibilidade do leitor: “é o mercado e não a escola, que preside às condições de produção do texto” (SODRÉ, 1985, p. 14-15). 13 Reasons Why encaixa-se neste tipo de literatura, já que é reconhecida como um *best-seller*.

---

<sup>96</sup> O autor desenvolve detalhadamente esse conceito de totalidade, ao descrever o que a literatura culta é. Como o objetivo da pesquisa não parte da perspectiva da Literatura, não se estenderá nessa parte. No entanto, se recomenda uma leitura se houver dificuldades de compressão.

Com todas as explicações que foram feitas, confirma-se que a narrativa *13 Reasons Why* é um produto de massa, o que justifica a escolha que se fez no capítulo da apresentação do projeto: tratá-la como uma NL. Nesse mesmo capítulo, para fins de delimitação, também se escolheu o termo “literatura de massa” para se referir à narrativa *13 Reasons Why*.

Uma outra característica é que as narrativas tocam temáticas de que mais gostam os leitores; quase todas tratam temas sobre crime, amor, sexo, e aventura; também há uma presença de herói que não se pode confundir (SILVA, 2006). Fernando da Silva diz que “o recuso aos estereótipos, nesse sentido, vem a ser uma mostra sintomática da massificação” (SILVA, 2006, p. 4). O autor conclui afirmando que o êxito desses *best-sellers* “deve muito mais a toda artimanha da produção editorial do que ao gosto afinado dos leitores”. Para ele o mercado é que escolhe as leituras que serão discutidas, “fazendo com que os livros sejam submetidos às regras dos produtos que mais devem ser consumidos” (SILVA, 2006, p. 19). Note-se que o autor usou a palavra consumidos e não a palavra lidos.

Em um outro artigo, intitulado Literatura de massa e mercado (2009), Gláucio Aranha e Fernanda Batista ressaltam outras características das literaturas de entretenimento. No primeiro momento, afirmam que esta literatura instaurou um novo público; não fala mais de leitor, mas de leitor-consumidor, que seria umas das manifestações do indivíduo-massa. Os autores compartilham outros traços que tem esse tipo de narrativa: “uso cotidiano de linguagem, arranjos gramaticais simplificados, períodos curtos, minimização dos recursos estilísticos e focalizados em enredos que correspondessem à experiência da vida de seus leitores ou às representações já estabelecidas em seu imaginário” (ARANHA e BATISTA, 2009, p. 124). O que resultaria em uma leitura sem esforço e que não seria apresentada como um desafio para esse consumidor. Esta construção da narração facilitaria, segundo os autores, “adaptações das obras de entretenimento para outros suportes”; o que leva a uma ampliação do público que atravessaria a sua vez à mesma narrativa (ARANHA e BATISTA, 2009). José Abiada resume o ensaio *The Content Characteristics of Best-Selling Novels*, listando as características principais dos *best-sellers*: “1º tem que ser de leitura fácil; 2º deverá ter um tema sentimental; 3º o protagonista masculino haverá de mostrar uma atitude afetuosa



frente aos outros personagens; y 4º o protagonista feminino estará marcado por fortes emoções”<sup>97</sup> (ABIADA, 1996, p. 30).

Acrescentam também a noção de que o autor destas narrativas faz uso dos “ganchos”, recurso para manter uma “tensão durante o máximo tempo possível adiando o clímax”; isto faz lembrar a essência do romance-folhetim. Respalado de um percurso histórico, os autores dão a sua definição de *best-seller*: “uma obra literária extremadamente popular cujo valor seria co-legitimado pelo próprio mercado, ganhando evidência e aval através da inclusão na lista dos ‘mais vendidos’” (ARANHA e BATISTA, 2009, p. 126). É um processo que não acaba, não se esgota, se transfere para outros canais, mas sem sumir as características principais.

Depois de todo este percurso teórico sobre o tema da cultura de massa e seu encontro com a mídia e a literatura, pode-se tentar elaborar um exemplo. Seguindo a Morin e Ortega-Y-Gasset, e os outros autores que foram citados ao longo do capítulo (entre eles Sodré, da Silva, Vargas Llosa), uma narrativa literária será mais vendida se for fácil de ler, não é complicado e se tiver um formato simples; no entanto, uma narrativa que precisa reflexão, que   longo, não será igualmente vendido. A cultura de massas se constitui por causa dessas necessidades das pessoas, e não dependeria de nenhum tipo de controle por parte do estado, já que estaria voltado exclusivamente a satisfazer o que o indivíduo precisa. Para cumprir com essas necessidades, a cultura de massas usaria a média, porque ela e os médios técnicos seriam seu principal veículo. A cultura de massas está “produzida segundo normas massivas de fabrica o industrial; estendida por técnicas de difusão massiva”<sup>98</sup>, e que, segundo Morin, estaria “dirigido a uma ‘massa’ social, isto é, uma gigantesca aglomera o de indivíduos selecionados sem ter em conta as estruturas internas da sociedade” (MORIN, 1966, p. 20)<sup>99</sup>. Tem se formado um público que espera o que é dado pela narrativa; a no o de escolha individual ficaria como uma falácia.

Por outro lado estão Jesús Martín-Barbero e Benjamin. Uma narrativa, além de ser fácil ou difícil de ler, o que importa é que tenha temas que fa am com que as pessoas se sintam identificadas. Tem que haver um reconhecimento por parte dos leitores. J  que a

---

<sup>97</sup> 1º tiene que ser de lectura fácil; 2º deberá tener un tema sentimental; 3º el protagonista masculino habrá de mostrar una actitud afectuosa frente a los otros personajes; y 4º el protagonista femenino estará marcado por fuertes emociones.

<sup>98</sup> ... producida según normas masivas de fabricación industrial; extendida por técnicas de difusión masiva...

<sup>99</sup> ... dirigida a una *masa* social, es decir, a una gigantesca aglomeración de individuos seleccionados sin tener en cuenta las estructuras internas de la sociedad.

narrativa é ficção, mas com aspectos reais, gera-se uma confusão: “da atualidade com a ficção” (verossimilhança). Se os meios não colocarem algo com o que o leitor se identifica, não será vendido; é vendido e famoso porque há algo, que há na sociedade, que está dentro dos relatos: um espelho de consciência coletiva. Ao ter essas características, a narrativa chamará a atenção dos leitores, o que fará, ou talvez não, com que vire famoso. Tudo dependerá do reagir do público. Martin-Barbero (2008) não qualifica de incorreto ou correto o modo que a narrativa trata certo tema, mas enfoca-se no que a cultura faz com ela: isso é a mediação. Um aspecto diferente que o autor toma em conta é a experiência, que tem uma função a cumprir quando se estiver frente a certo meio, experiência que fará com que surjam questionamento, o que levaria à reflexão. No exemplo, essa experiência é contexto importante para a leitura, já que o que seja gerado dependerá dela mais do que a leitura mesma. Pode-se concluir dizendo que a literatura de entretenimento se sobrepõe à literatura de esforço, isto é, não desaparece, as duas continuam existindo, só que pela sua difusão em massa e publicidade o primeiro abrange um terreno mais amplo.

Como foi dito na parte da metodologia, depois de ter visto toda a literatura pertinente da área da AD (na perspectiva foucaultiana) e de ter ressaltado aspectos da cultura de massas desde diferentes perspectivas, toca agora abordar o outro item que se disse que também teria relação com o trabalho: a violência contra os corpos.

### **CAPÍTULO III. UM BREVE RELATO SOBRE A VIOLÊNCIA CONTRA OS CORPOS: O CENÁRIO DE DUAS DE SUAS FORMAS**

Esta abordagem ajudará a enxergar mais de perto os temas (*bullying* e suicídio) que são tratados nas narrativas de *13 Reasons Why*. Vale a pena lembrar que não são os únicos temas tocados em *13 Reasons Why*. Na apresentação do projeto, mencionou-se que, além desses dois temas, outros são abordados: assédio, machismo, sexualidade, problemas econômicos, são alguns deles. A pesquisa está voltada em estudar os sentidos constituídos ao redor dos temas de *bullying* e suicídio; isto não significa que se está restando importâncias às outras temáticas, mas que foi um recorte feito para analisar *13 Reasons Why* ao redor dessas duas temáticas. Como foi dito na apresentação da pesquisa, o que justifica este recorte dos temas foram tanto a minha reação quanto a reação de outros com respeito à *13 Reasons Why*.

Em um primeiro momento, far-se-á um percurso por ambos temas. Revisar-se-á bibliografia sobre o *bullying* e o suicídio, para conhecer o panorama em que emergiu ambas narrativas. No segundo momento, usar-se-á essa bibliografia para fazer o recorte do suicídio e do *bullying* que é apresentado em *13 Reasons Why*, com a finalidade de que esse recorte forneça na parte da análise dos distintos sentidos constituídos.

Este tipo de violência tem chamado muito a atenção de estudiosos e de várias organizações em favor do bom viver, entre eles está a conhecida WHO (*World Health Organization*).

A violência é caracterizada pela existência de uma relação conflituosa entre as partes envolvidas, um relacionamento que precisa ser conhecido, caracterizado e entendido em todas as suas apresentações dimensões e manifestações (CASTILLO-PULIDO, 2011, p. 418)<sup>100</sup>.

A Organização Mundial da Saúde, no ano de 1996, reconheceu a violência como um problema de saúde. Percebeu aí que era preciso categorizar os diferentes tipos de violência e ver se tem alguma relação entre eles (CASTILLO-PULIDO, 2011). A violência foi dividida em três tipos, dependendo de quem comete o ato: violência auto infligida, violência interpessoal e violência coletiva. A primeira tem a ver com os comportamentos suicidas (pensamentos suicidas, tentativas de suicídio, ou suicídio consumado) e/ou autolesões (abuso a si mesmo). A segunda tem a ver com o

---

<sup>100</sup> La violencia se caracteriza por la existencia de una relación conflictiva entre las partes involucradas, relación que requiere ser conocida, caracterizada y comprendida en todas sus presentaciones, dimensiones y manifestaciones.

comportamento deliberado entre pessoas de uma família ou uma comunidade, comportamento que pode acabar em dano físico ou psicológico (relacionado com ofensas e insultos); são dois tipos visíveis, e é por isso que podem ser percebidas e combatidas. O último, a violência coletiva, é entendido dentro do social e cultural que dão prestígio a algum campo (educação, direito, ciência, religião, ideologia, mídia) para violentar a vida, um claro exemplo de este tipo de violência são as chamadas Guerras Santas (legitimar ao Estado para transmitir violência) (OMS, 2003).

Na violência coletiva intervêm outros fatores tão diversos que fazem com que sua detecção e prevenção sejam difíceis, já que cada sociedade tem diferentes padrões para as formas de violência que são e não são aceitas. São atos de violência que são sancionados por lei e pela sociedade, são considerados crimes (CASTILLO-PULIDO, 2011).

Cristhian Berger, pesquisador chileno, tenta dar uma definição para o termo violência no contexto da escola. Citado por Luis Castillo, Berger diz:

... os modelos tradicionais para abordar a *agressão entre os pares* (como um elemento da violência nas escolas) têm concentrando-se tanto nos agressores quanto nas vítimas de violência. Então, tem tendendo-se a procurar perfis individuais dos agressores e das vítimas, tentando estabelecer os fatores causantes desses perfis (CASTILLO-PULIDO, 2011, p. 420)<sup>101</sup>.

Aqui poder-se-ia tentar enxergar este tema desde um ponto filosófico, partindo das reflexões de Foucault. “Tem havido, no percurso da idade clássica, todo um descobrimento do corpo como objeto e alvo de poder” (FOUCAULT, 2002, p. 140)<sup>102</sup>. É assim que na introdução de um dos capítulos do livro *Surveiller et punir* (Vigiar e Punir), Foucault vai tratar o tema de corpo, considerado como objeto “útil e inteligível”. Aqui é onde pode-se encontrar algumas reflexões sobre o corpo em relação à violência contra o mesmo:

... corpo que se manipula, ao que se dá forma, que se educa, que obedece, que responde, que torna hábil ou cujas forças se multiplicam (...) a noção de “docilidade” que uno ao corpo analisável ao corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado (...) o corpo fica preso no interior de poderes

---

<sup>101</sup> “los modelos tradicionales para abordar la agresividad entre pares (como elemento de la violencia en las escuelas) se han enfocado ya sea en los agresores o en las víctimas de la violencia. Así, se ha tendido a la búsqueda de perfiles individuales de los agresores y víctimas, buscando establecer los factores causantes de dichos perfiles” (Berger apud Castillo-Pulido, 2011, p. 420).

<sup>102</sup> Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder.

muito apertado, que lhe impõem coações, interdições ou obrigações... (FOUCAULT, 2002, p. 140)<sup>103</sup>.

Esta ideia foucaultiana parte dos conceitos que se tinham de um soldado nos séculos XVII e XVIII, como um ser maleável. Está ideia pode parecer não estar mais no contexto atual, mas, como se pode ver na noção de biopolítica e biopoder, não é assim mesmo. Este trecho pode fazer pensar naquela ideia de corpo dócil como uma ideia de violência contra os corpos, mas não desde a perspectiva da OMS, mas desde um olhar filosófico: não será que procurar por corpos dóceis significa procurar submetê-los sem importar o jeito? Um corpo dócil não é resultado de mau tratamento, de abusos exercidos com essa intenção?

Como foi visto, de acordo com a OMS, a violência pode ser categorizada dependendo do tipo de violência, assim como o tipo de intervenção que têm os participantes. No que tem a ver com a pesquisa, os dois tipos de violências que serão tratados são o suicídio e o *bullying*. Ambos temas são sobre os quais a trama da obra se desenvolve. Nos dois formatos, no livro e na série, tanto o *bullying* quanto o suicídio são os temas principais da história, tal como foi visto no subtítulo em que se apresentou o objeto da pesquisa (capítulo metodológico).

### 3.1 O suicídio

O suicídio é um fenômeno significativo em todas as sociedades, e todos têm uma mesma ideia base sobre o termo: uma pessoa que põe fim a sua própria vida voluntariamente (CHÁVEZ-HERNÁNDEZ e LEENAARS, 2010). Antigamente, pensava-se que o suicídio só era cometido por doentes mentais, ou em termo usado no século XIII: a loucura (MINOIS, 2018). No entanto, segundo o artigo de Chávez & Leenaars, sobre os estudos de Edwin S. Shneidman (considerado pai da suicidologia moderna), estabeleceu-se que nem todos os suicidas são doentes mentais, nem todos os doentes mentais são suicidas.

Shneidman ajudou a estabelecer o estudo do suicídio como um campo interdisciplinar e concebeu muitos conceitos agora amplamente aceitos. Ele até cunhou o termo "suicidologia" e forjou esta nova disciplina onde ele mesmo afirmava: "a Suicidologia pertence à psicologia porque o suicídio é uma crise psicológica". A suicidologia é, pois, a ciência dos comportamentos, os

<sup>103</sup> ... cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican (...) la noción de "docilidad" que une al cuerpo analizable el cuerpo manipulable. Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado (...) el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones.

pensamentos e os sentimentos autodestrutivos... (CHÁVEZ-HERNÁNDEZ e LEENAARS, 2010, p. 357)<sup>104</sup>.

Para Shneidman o suicídio é uma doença ou crise psicológica, é um ato consciente de autodestruição. Ao considerar o suicídio como uma doença, entendia-se que podia ser tratada. Ele foi um dos pioneiros das linhas de emergência para pedir ajuda, pelo menos em Los Angeles.

Vale a pena retroceder um pouca na linha do tempo para compreender melhor o que é o suicídio. Em um livro chamado de História do suicídio, diz o autor que durante a Idade Média (MINOIS, 2018), de acordo com uma pesquisa feita por Jean-Claude Schmitt, só houve 54 suicídios reportados durante três séculos, devido à falta de documentação e às informações confusas da época, já que, ao ser o suicídio visto como algo condenável em vários sentidos (religioso, político e social), muitos suicídios que teriam acontecido, de fato, não teriam sido documentados como tal, mas sim como acidentes ou algum outro infortúnio. Este livro trata o suicídio desde o paradigma diacrônico, tomando a Idade Média como ponto de partida para falar sobre o tema: “a mudança importante nas mentalidades ocidentais”<sup>105</sup>.

O livro procura comprovar como era considerado essa “morte voluntária”, como chama o autor. Logo no começo, na introdução dá uma espécie de definição para o que seria conhecido na atualidade como suicídio: “a morte voluntária é um tipo de óbito cujo significado não é de ordem demográfica, mas filosófica, religiosa, moral e cultural. O silêncio e a dissimulação que a rodearam durante muito tempo instauraram um clima de mal-estar em torno dela” (MINOIS, 2018, p. 2).

Para Minois (2018), o termo suicídio surgiu pouco antes do 1700, substituindo ao enunciado “morte de si mesmo”. Na Idade Média, citando vários suicídios extraídos de documentos da época, mostra-se que o suicídio era cometido por ambos os sexos (embora os homens se matarem três vezes mais que as mulheres), os motivos eram diversos (miséria, doença, sofrimento físico, medo da punição, honra, recusa da humilhação, amor,

---

<sup>104</sup> Shneidman ayudó a establecer el estudio del suicidio como un campo interdisciplinario e ideó muchos conceptos ahora ampliamente aceptados. Acuñó incluso el término «suicidología» y forjó esta nueva disciplina donde él mismo apuntaba: «la Suicidología pertenece a la Psicología porque el suicidio es una crisis psicológica». La Suicidología es, pues, la ciencia de los comportamientos, los pensamientos y los sentimientos autodestructivos...

<sup>105</sup> Essa frase forma parte do título original do livro e na introdução do mesmo: *Histoire du suicide: La société occidentale face à la mort volontaire*.

ciúme) e que pessoas de todas as classes sociais o cometiam. Algumas reportagens dizem que os suicidas estavam doentes ou que eram perturbados pelo demônio.

O autor diz que nas épocas de guerra os índices de suicídio diminuía, isto talvez tenha sido assim porque, de acordo com análise psicológica clássica do suicídio, o indivíduo lastima-se a si mesmo em lugar de ferir ao outro; então, nas guerras está permitido violentar ao semelhante, e assim a tendência à autodestruição diminui. Segundo Minois, os suicídios na Idade Média eram condenados, muitos mais do que na atualidade, ao extremo de demandarem suplício para o cadáver do suicida, não era permitido ele ser sepultado.

Além de mencionar mortes voluntárias nessa época, fala também do suicídio na literatura. Diz que o suicídio, desde a perspectiva da igreja, era condenado irrevogavelmente, por isso é que, nas literaturas que ele menciona, fala que as personagens tinham aversão ao suicídio, até o ponto de que quando alguém queria se matar, chegava, sempre oportunamente, uma outra personagem que fazia com que aqueles pensamentos sumissem (Conte de la belee Maguellone, Lancelot, La charrete, Yvain, Beudous, Floriant et Florte, Ipomédon, e outros). Minois dá um conceito de suicídio quando ele fala sobre o suicídio na literatura:

...O suicídio continua representando, é verdade, um fracasso, sejam quais forem os motivos ou as circunstâncias: as pessoas se matam por causa de um amor impossível, por excesso de mágoa, por remorso, pela vontade de evitar a humilhação da derrota, em suma, porque foram vencidas e não conseguem suportar a derrota (MINOIS, 2018, p. 14).

Além dessa contribuição à concepção do termo, o autor distingue dois tipos de suicídio: direto e indireto. O primeiro é quando o mesmo suicida comete o ato e o segundo é quando o suicida convence ao outro de cometer o ato. Ambos têm a mesma intenção e o mesmo resultado. Também desenvolve um outro tipo de suicídio chamado “suicídio altruísta”, quando alguém oferece a sua própria vida em lugar de outra pessoa. Ele cita a Galahad, personagem de Lancelot, quem “se deixa morrer de fome depois de saber que seu amigo se matou”, um outro personagem que, durante um confronto, entrega sua vida para salvar a cidade sitiada.

Para o autor, na Idade Média, havia “categorias” de suicídios para cada classe. Por exemplo, aos clérigos e nobres têm outras saídas para evitar esse “homicídio de si mesmo”: a guerra, caça, cruzadas, torneios. Por sua vez, os plebeus só têm as opções de

afogamento ou enforcamento. O primeiro tipo de suicídio é visto altruísta, honroso e heróico, mas o outro, egoísta, covarde e defeituoso.

Falando dos suicídios na bíblia, Minois, além de citar vários exemplos, fala de um discurso dito por Eleazar, comandante de tropa, para os soldados se suicidarem, discurso que, segundo o autor, teria os “argumentos do suicídio filosófico”:

... a morte é como o sono, ela nos resgata de uma existência breve e infeliz; é absurdo continuar vivendo quando só podemos vislumbrar desgraças; já que devemos partir um dia, por que não decidirmos nós mesmos o melhor momento de fazê-lo? Nossa alma aspira a deixar a prisão do corpo para ir gozar de uma imortalidade bem-aventurada depois desta vida terrena desprezível... (MINOIS, 2018, p. 23)

Apesar de toda essa rejeição ao tema, a partir do século XIV há já um pouco mais de tolerância, já que condenam só aos suicidas que escaparam de uma punição, mas, se não havia condenação alguma, podia ser enterrado normalmente. Pouco antes do Renascimento, alguns pensadores da época retrocederam nos seus estudos à época greco-romana, antes do cristianismo ganhar força. Para os gregos e romanos o suicídio tinha matizes sobre o tema, mas para a maioria deles era aceito, por causa de que grandes pensadores da época teriam morrido por esse meio (Catão, Sêneca, Lucrecio) (MINOIS, 2018). No entanto, apesar de o suicídio ter tido alguma legitimação, o cristianismo continuou condenando-o durante o século XIV. Ao longo do livro, Minois diferencia diferentes tipos de suicídio, dependendo da razão que teria levado ao ato; alguns deles são suicídios por desespero, solidão (vazio na alma), desencanto com a vida, perturbação pela passagem do tempo.

Para continuar falando do suicídio é preciso falar tanto da vida quanto da morte. Talvez se deva começar falando de que é a vida. Qualquer sentido que possa ter a vida vem de onde? Quem colocou esse significado na sociedade? Desde quando tem essa ou aquela significação? Todos têm a mesma ideia da vida? Se ao final fica complicado responder a estas questões, é porque o sentido da vida não está delimitado nem definido, a vida tem um valor e uma significação que tem como origem a história: a vida tem historicidade. Portanto, como o oposto direto da vida é a morte, ele também possui historicidade. Então o suicídio é histórico, talvez enxergando-o assim possa ser entendido melhor. Está ideia é desenvolvida em um artigo que faz reflexões de caráter histórico, no qual é dada uma ideia sobre o que é o suicídio:



Nem sempre a prática de pôr fim à vida, bem como a sua tentativa, foram pensadas, entendidas e narradas da forma e pelos meios que hoje estão a nossa disposição; conectando sentidos, valores, experiências e significações. Foram gestadas e agenciadas historicamente por saberes, discursos, práticas, imagens, projetos e intervenções... (LOPES, 2012, p. 187).

De acordo com a Organização Mundial da Saúde, ao redor de 800 mil pessoas morrem por causa do suicídio cada ano (uma pessoa suicida-se cada 40 segundos), e por cada morte há também muitas mais tentativas. Quase meio milhão de americanos são levados para o hospital todos os anos por tentativas do suicídio; cerca de sessenta tentativas não letais para cada tentativa letal (SOLOMON, 2018). Na página principal da website da American Foundation for Suicide Prevention (fundação americana para a prevenção do suicídio) está o seguinte enunciado: nem há uma causa única para o suicídio. Ocorre mais frequentemente quando os estressores excedem as habilidades de enfrentamento atuais de alguém que sofre de uma condição de saúde mental (AFSP, 2019). Esta ideia prova de que o suicídio é um resultado de vários acontecimentos, e não, como alguns talvez pensem, o resultado de uma causa só.

Foi considerado desde 2003 como um problema de saúde pública. O suicídio é a segunda principal causa de morte na faixa etária de 15 a 29 anos. 79% de todos os suicídios ocorrem em países de baixa e média renda. A ingestão de pesticidas, enforcamento e armas de fogo são alguns dos métodos mais comuns de suicídio no mundo (OMS, 2019). Em contraste, de acordo com dados medievais, o enforcamento, afogamento, uso de uma faca, a precipitação seriam as recorrências em suicídios respectivamente, dado que não difere muito com os métodos do século XX (MINOIS, 2018). A maioria dos suicídios ocorrem em casa, tanto na Idade Média quanto nos últimos séculos.

De acordo com dados da Associação Internacional para a Prevenção do Suicídio (IASP, 2009), na média em cada dia 3000 pessoas acabam com suas vidas, e por cada uma delas há 20 tentativas diárias. É um problema de saúde a nível mundial. No que tem a ver com as causas e quem pode estar mais vulnerável, a OMS diz:

Embora a ligação entre o suicídio e os transtornos mentais (particularmente os transtornos relacionados à depressão e ao consumo de álcool) esteja bem documentada em países de alta renda, muitos suicídios ocorrem impulsivamente em tempos de crise que minam a capacidade de enfrentar as tensões da vida, tais como problemas financeiros, namoros quebrados ou as dores e as doenças crônicas. (...) Além disso, experiências relacionadas com conflitos, desastres, violência, abuso, perdas e sentimentos de isolamento estão intimamente ligadas ao comportamento suicida. As taxas de suicídio também

são altas entre grupos vulneráveis sujeitos a discriminação, por exemplo; refugiados e migrantes; as comunidades indígenas; lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, intersexuais; e os presos. De longe, o principal fator de risco para o suicídio é uma tentativa anterior de suicídio (OMS, 2019)<sup>106</sup>.

Há um outro enfoque para poder enxergar o suicídio: a mídia. Não se precisa de muita pesquisa para perceber que o ser humano, nos dias de hoje, passa a maioria do tempo de lazer assistindo a filmes (seja no cinema ou em casa), séries, ou algum programa desse tipo. O impacto que há em observar algum tipo de comportamento nestes tipos de mídia tem tido relevância nos estudos sociais. Por exemplo, “entre um terço e a metade da iniciação ao hábito de fumar é independentemente atribuída à exposição a esse ato no cinema” (STACK, KRAL e BOROWSKI, 2014, p. 61)<sup>107</sup>, o que quer dizer que ver alguém fumar pode levar a gerar esse hábito eventualmente.

Falar que o suicídio exposto na mídia pode influenciar, inclusive chegar a motivar comportamentos suicidas não é um tema novo; segundo os autores do artigo *Exposure to Suicide Movies and Suicide Attempts: A Research Note*, há algumas pesquisas relacionadas ao tema, mas até agora não tem muita credibilidade por causa de uma metodologia anômala (STACK, KRAL e BOROWSKI, 2014). Este artigo ajudará a pesquisa, já que essa ideia de que filmes que tratam certos temas pode motivar certos tipos de comportamento, pode levar a pensar em que há livros com certos tópicos que também poderiam motivar comportamentos imitativos.

Essa concepção de imitar o que é lido não é novo, mas poder-se-ia dizer que a primeira vez que foi mencionada foi na segunda metade da década de 70. Em 1774 foi publicado o livro *Die Leiden des jungen Werthers* (Os Sofrimentos do Jovem Werther), que narra a história de um jovem advogado que se suicida ao ter um amor não correspondido. O livro foi tão famoso que os garotos inclusive imitavam a vestimenta do protagonista suicida. Foi censurada em vários estados da Europa (GOULD, JAMIESON

---

<sup>106</sup> Si bien el vínculo entre el suicidio y los trastornos mentales (en particular los trastornos relacionados con la depresión y el consumo de alcohol) está bien documentado en los países de altos ingresos, muchos suicidios se producen impulsivamente en momentos de crisis que menoscaban la capacidad para afrontar las tensiones de la vida, tales como los problemas financieros, las rupturas de relaciones o los dolores y enfermedades crónicos.

Además, las experiencias relacionadas con conflictos, desastres, violencia, abusos, pérdidas y sensación de aislamiento están estrechamente ligadas a conductas suicidas. Las tasas de suicidio también son elevadas entre los grupos vulnerables objeto de discriminación, por ejemplo, los refugiados y migrantes; las comunidades indígenas; las personas lesbianas, homosexuales, bisexuales, transexuales, intersexuales; y los reclusos. Con diferencia, el principal factor de riesgo de suicidio es un intento previo de suicidio.

<sup>107</sup> ... between one third and one half of smoking initiation is independently attributed to exposure to smoking in the movies...

e ROMER, 2003) por um tempo por causa de que várias pessoas tinham se suicidado. A polêmica chegou até o ponto de denominar a esse comportamento imitativo “efeito Werther” (CÂMARA, 2017).

Nas dicas que a organização *Reporting on Suicide* dá para as coberturas, notícias e informes fazem mais ênfase em não usar frases como “suicidou-se, usou uma arma, com sucesso”, assim como também rejeita contundentemente que não é recomendável mostrar o lugar ou o método que usou, que o melhor é acompanhar toda a informação dada com números de emergência para ligar, ou centros de ajuda. Além disso, a instituição dá também algumas dicas de como reconhecer a uma pessoa que está em risco de se suicidar (2015). Pode-se comprovar que são várias as organizações que estão voltando-se cada vez mais em prevenir o suicídio, dando informações à mídia, já que é na mídia onde a maioria das pessoas passa a maior parte do tempo.

No *Centers for Disease Control and Prevention* (centros de controle e prevenção de doenças) na América, tem um bilhete informativo sobre o suicídio (CDC, 2015). Informam que na média 17% de alunos consideraram seriamente se suicidar, durante o ano 2013; 13.6% fizeram planos de como se matariam; 8% tentaram se matar uma o mais vezes; e 2.7% machucaram seu corpo, tiveram overdose, ou envenenaram-se com esse tentativa (CDC, 2015), 22.4% foram mulheres. A OMS também tem dados parecidos sobre o suicídio, dependendo do gênero: no ano 2016 confirmaram que os homens são quem mais se suicidam (OMS, 2019). Um dado importante dado pela CDC é que “54% dos suicidas analisados nos Estados Unidos não tinham problemas de saúde mental já conhecidos” (SOLOMON, 2018, p. 38); dado muito relevante, já que há uma ideia dispersa na sociedade de que só os doentes mentais podem se suicidar.

No ano 2014, a OMS publicou um livro titulado *Preventing suicide: a global imperative* (Prevenção do suicídio: um imperativo global). Este informe tem o objetivo de priorizar a prevenção do suicídio da agenda política de saúde pública (OMS, 2014). Ao longo do informe vão quebrando mitos que são pensados verdadeiros pela sociedade:

MITO	FATO
Pessoas que falam sobre o suicídio não pretendem fazê-lo.	Pessoas que falam sobre o suicídio poderiam estar procurando por ajuda. Um número significativo de pessoas que contemplam o suicídio sofre ansiedade, depressão, desesperança, e poderiam sentir que não há outra opção.
A maioria dos suicídios acontecem de repente sem advertência.	A maioria dos suicídios tem sido precedidos por signos de advertências, sejam verbais ou comportamentais. Claro que há suicídios que acontecem sem advertência. Mas é importante observar quais são esses signos de advertência e procurar por eles.
Uma pessoa suicida está determinada a morrer.	Uma pessoa suicida é ambivalente sobre viver ou morrer. Alguém poderia agir impulsivamente bebendo pesticidas, por exemplo, e morrer poucos dias depois, inclusive eles teriam gostado de continuar vivendo. Acessar a ajuda emocional no momento adequado pode prevenir o suicídio.
Uma vez que alguém é suicida, sempre ficará como suicida.	O risco elevado de suicídio é as vezes de curta duração e em situações específicas. Os pensamentos suicidas poderiam voltar, não são permanentes. Uma pessoa pode ter pensamentos suicidas, mas depois continuar com a sua vida.
Só pessoas com doenças mentais são suicidas.	O comportamento suicida indica uma infelicidade profunda, porém não uma doença mental. Muitas pessoas vivem com doenças mentais, mas não são afetadas por comportamentos suicidas, e nem todas as pessoas que se suicidam têm doenças mentais.
Falar sobre suicídio é uma má ideia e poder ser interpretado como motivação.	Difundir esse estigma sobre o suicídio poderia levar a que as pessoas que contemplam o suicídio não saibam com quem falar. Além de motivar o comportamento suicida, falar disso abertamente pode dar ao indivíduo outras opções ou tempo para repensar sua decisão, assim prevenir suicídio.

Essas dicas ao longo do informe ajudam a compreender e saber mais sobre o suicídio, já que acaba com ideias que eram tomadas como verdadeiras. Continuando o discurso sobre o suicídio, no começo do livro fala dos fatores de risco que poderiam levar a uma pessoa ao suicídio:

Entre os riscos ligados à comunidade e aos relacionamentos estão as guerras e desastres, o estresse causado pela aculturação (entre povos indígenas ou pessoas deslocadas), a discriminação, uma sensação de isolamento, abuso, violência e relações conflitantes. E entre os Fatores de risco em um nível individual incluem tentativas de suicídio prévio, transtornos mentais, uso nocivo de álcool, perdas financeiras, dor crônica e história familiar de suicídio (OMS, 2014, p. 8)<sup>108</sup>.

Entre esses fatores, há alguns que são mais notáveis na adolescência (como discriminação, isolamento e abuso). Este informe mostra dados de todos os países, dados de tentativas e de suicídios, para tentar identificar as causas e demais fatores que podem incrementar mais as cifras. Este documento é parecido com um outro da mesma organização: *Mental health action plan 2013-2020* (plano de ação 2013-2020 para a saúde mental); é o primeiro documento da OMS como plano para a saúde mental. O objetivo principal deste plano é reduzir os suicídios um 10% para o ano 2020; a prevenção do suicídio é integrante principal deste plano (OMS, 2013). Ambos documentos ressaltam, além da atenção que deve se colocar no suicídio, que as políticas públicas não dão a importância necessária, embora já seja confirmado como a segunda causa de morte entre a fase etária de 15-29 anos.

Para que este trabalho de pesquisa seja preciso, pelo menos tentar sê-lo, pode-se unir essas noções sobre o suicídio com as reflexões foucaultianas, já que são a corrente teórica que se pretende seguir. Neste caso, a concepção de biopolítica de Foucault ajuda para pensar o “suicídio como eixo para disputar toda uma concepção da vida e da morte, como uma forma de saber que se articulará com determinados dispositivos de poder que buscam administrar a vida das pessoas” (ROMERO e GONNET, 2013, p. 590)<sup>109</sup>. No livro *Dits e Écrits III*, Foucault tem um capítulo em que fala sobre o suicídio exclusivamente (FOUCAULT, 1999).

---

<sup>108</sup> Risks linked to the community and relationships include war and disaster, stresses of acculturation (such as among indigenous peoples or displaced persons), discrimination, a sense of isolation, abuse, violence and conflictual relationships. And risk factors at the individual level include previous suicide attempts, mental disorders, harmful use of alcohol, financial loss, chronic pain and a family history of suicide.

<sup>109</sup> suicidio como eje para disputar toda una concepción de la vida y de la muerte, como una forma de saber que se articulará con determinados dispositivos de poder que buscan administrar la vida de las personas.

Vamos falar um pouco a favor do suicídio. Não a favor do Direito a ele, sobre o qual muitas pessoas disseram muitas coisas bonitas, mas contra a pequena realidade a que ele é submetido. (...) creio que alguém teria o direito de não considerar apressadamente, mas de fazê-lo com atenção sério e competente. Deve ser possível discutir a qualidade de cada arma e seus efeitos. Alguém gostaria de que o vendedor fosse experiente, sorridente, encorajador, mas reservado, não muito falador, para entender que ele está servindo uma pessoa de boa vontade mas infeliz, ele nunca teve a ideia de usar uma arma contra outra... (FOUCAULT, 1999, p. 199)<sup>110</sup>.

O autor, nessa seção do livro, dá a conhecer sua ideia sobre a morte, comparando-a com a vida. Reflete sobre as providências que sempre são feitas para o nascimento de alguém, e diz por que não prestar essa mesma dedicação para o momento da morte. Ele se questiona sobre o agir da sociedade, sociedade que acha a morte como um castigo, se, na verdade, segundo ele, é uma das poucas certezas da vida. Para Foucault, esses discursos que a sociedade desenvolve faz com que pensar no suicídio cause depressão (FOUCAULT, 1999). Poder-se-ia dizer que o suicídio é uma mostra clara da liberdade do homem, já que ele é quem decide, é ele quem tem o controle, embora seja só por um instante. Como diz Minois (2018, p. 10) no seu livro *História do suicídio*: “o suicídio é a marca suprema de nossa liberdade, e nos permite triunfar sobre todos os males”. No que tem a ver com a obra (*13 Reasons Why*), a constituição do sentido é um dos aspectos que interessa à pesquisa; ambas práticas discursivas (o livro e a série) fazem uso do tema do suicídio, assim como o do *bullying*, portanto, constituem sentidos para as finalidades das mesmas.

Um exemplo que poderia ter relação com esta reflexão é o caso de uma mulher diagnosticada com câncer que decide se matar; uma vez tomada a decisão, ela e a família começam a fazer planejamentos para o dia, discutiram inclusive a funerária. Para ela e a família, desde que a decisão foi tomada, tudo tornou-se simples (SOLOMON, 2018). Ninguém pode julgar o agir dessas pessoas, porque foi uma decisão feita por eles, decisão que só tinha a ver com eles. Talvez Foucault enxergasse assim o suicídio, talvez por isso foi que intitulou aquele capítulo de *Un placer tan sencillo* (título da versão em espanhol).

---

<sup>110</sup> Hablemos un poco en favor del suicidio. No en favor del derecho al mismo, sobre lo cual demasiada gente ha dicho muchas cosas hermosas, sino contra la mezquina realidad a la que se le somete (...) creo que se tendría derecho no a una consideración apresurada sino a una atención seria y competente. Se debería poder discutir de la calidad de cada arma y de sus efectos. A uno le gustaría que el vendedor fuera experimentado, sonriente, alentador pero reservado, no demasiado hablador, que comprendiese que está atendiendo a una persona de buena voluntad pero desgraciada, que nunca tuvo la idea de utilizar un arma contra otro.

Antes de passar para o outro tópico (*bullying*), também muito importante, vale a pena parar um pouco para um livro que fala sobre o suicídio com muita empatia: Um crime da solidão Reflexões sobre o suicídio, do autor Andrew Solomon (2018). É um livro que reúne artigos e ensaios publicados em jornais, escritos que falam do suicídio usando casos reais de suicidas conhecidos por ele (familiares e amigos) assim como suicídios de pessoas famosas (Sylvia Plath, Virginia Woolf, Robim William, e outros personagens reconhecidos).

Em um dos capítulos, Solomon fala sobre o suicídio assistido da mãe dele diagnosticada com câncer. Depois de muitos meses de dolorosos tratamentos e medicamentos, ela decidiu pôr fim a sua vida (seu suicídio assistido consistiu em ela tomar 40 comprimidos vermelhos). Ela tinha comprado o dobro da dose necessária, só em caso de que uma dose não fosse suficiente. Depois da morte dela, quando Andrew estava arrumando as coisas dela, encontrou o outro frasco desses comprimidos vermelhos. Ele achou que seu pai tentasse se matar por causa da depressão:

... Como se, ao planejarmos tomar os comprimidos que sobraram, de alguma forma nos re conectássemos com minha mãe, como se pudéssemos nos juntar a ela morrendo como ela morreu. Então entendi a dinâmica das epidemias de suicídio. Nosso único consolo em face da nossa perda era planejar repetirmos nós mesmos o método de minha mãe morrer (SOLOMON, 2018, p. 36).

Em outro capítulo, ele fala sobre o suicídio contágio por causa de suicídios de pessoas famosas. Diz que o acontecimento é muito aflitivo, uma prova do nível de contágio está refletida nos 10% mais nas taxas de suicídios depois da morte de Robim Williams. Mostra o alarmante da situação, ao dizer que “estatisticamente, você que está lendo isto, corre, neste exato momento, um risco maior de cometer suicídio”, e para chamar mais a atenção ao tema diz que “estatisticamente, estamos todos mais próximos de nos matar do que estávamos dez anos atrás” (SOLOMON, 2018, p. 38). Com tudo o que foi visto nas leituras e nesta também, sai informações muito deprimentes, informação que interage com toda a sociedade, e a sociedade fica desamparada.

Até aqui, pode já fazer o recorte para *13 Reasons Why*. O suicídio que Hannah comete não é o mesmo suicídio de Werther. Nem é um suicídio altruísta nem filosófico. O tipo de suicídio tematizado em *13 Reasons Why* parece ser esse do “vazio da alma”, resultado da solidão e o desespero; no entanto esses discursos ao redor das fitas deixadas para contar sua história dá a entender como se fosse um suicídio, em palavra de Minois (2018), de vingança. No quadro de mitos e fatos feita a partir do informe da OMS, *13*

*Reasons Why* às vezes quer ressaltar os fatos, mais recai no mito; por exemplo, Hannah, mesmo ao buscar ajuda no final, ela se mata (mito), quando, na realidade um suicida pode mudar de decisão. Isto cria uma opacidade no que se refere ao suicídio. Esta confusão leva a esse nível de estranhamento que foi mencionado na parte da apresentação do projeto. Na parte da análise, ao estarem todos os pontos na mesa da discussão, as interpretações que sejam feitas levarão às respostas da perguntas de pesquisa: como e de que forma um tema tabu, isto é, a violência contra os corpos (o *bullying* e o suicídio), é tratado nas duas práticas discursivas em *13 Reasons Why*?

Depois de ter selecionado a literatura pertinente sobre suicídio e *13 Reasons Why*, um dos tipos de violência contra os corpos, agora é o turno de sustentar teoricamente o outro tipo de violência, da qual também há muita literatura: o *bullying*, outro tema, tanto ou mais preocupante do que o primeiro. Tentar-se-á seguir a mesma hermenêutica que seguiu o tema do suicídio, isto é, com o objetivo de dirigir ambos equilibradamente. Estes dois temas delimitarão a sustentação teórica no que se refere à violência contra os corpos.

### 3.2 Bullying

O termo *bullying* vem do idioma inglês “to bully” que significa (de acordo com o dicionário Oxford) procurar alguém para prejudicá-la (lo), intimidar, acostrar, forçar alguém. O termo já está dentro do dicionário brasileiro<sup>111</sup> com a seguinte definição: “forma de violência que, sendo verbal ou física, acontece de modo repetitivo e persistente, sendo direcionada contra um ou mais colegas, caracterizando-se por atingir os mais fracos de modo a intimidar, humilhar ou maltratar os que são alvos dessas agressões”. Há estudos que não usam o termo *bullying*, mas a palavra composta acoso escolar.

Alguns países da Europa, Estados Unidos, Canadá, Japão, Nova Zelândia e outros, aceitaram o *bullying* como denominação consensual internacionalmente, enquanto nos países latino-americanos não há ainda um nome consensual, de tal forma que os termos têm sido usados diferentemente em cada país: no Chile fala-se de “matonaje”, na Argentina lidam com o termo “patoterismo”, no Equador, tanto a designação internacional “intimidação”, quanto como “assédio (acoso) escolar” ao referem-se a abuso escolares. Entretanto, a prevalência de abuso entre iguais é muito semelhante em diferentes países, independentemente da sua cultura e sistema educacional (ORTEGA, 2013, p. 16)<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> <https://www.dicio.com.br/>

<sup>112</sup> Algunos países de Europa, Estados Unidos, Canadá, Japón, Nueva Zelanda y otros más, han aceptado el *bullying* como la denominación consensuada internacionalmente, mientras que en los países latinoamericanos no existe aún un nombre consensuado, de tal manera que se ha utilizado términos diferentes en cada país: en Chile se habla de “matonaje”, en Argentina manejan el término “patoterismo”, en Ecuador se utiliza tanto la designación internacional “bullying” como también “acoso escolar” al



É um fenômeno social cujas causas dependem de muitos fatores (família, colegas, economia, cultura, raça). Algumas características do *bullying* são que é tanto um ataque direto quanto um indireto; podem ser executados de forma física, psicológica. Ultimamente, pesquisadores, cientistas, psicólogos têm trabalhado muito em pesquisar sobre o tema para poder desenvolver estratégias de prevenção.

Há algumas pesquisas que mostram que o termo antes usado era “mobbing”, termo usado na primeira pesquisa sobre a questão que foi feita na Noruega:

... No começo, os abusos na escola eram conhecidos como "mobbing" chamado pelos escandinavos (...) para referem-se às ameaças e acoso escolar do ponto de vista do grupo; logo, aparece o "*bullying*" chamado assim pelos britânicos, (...) que surgiu ao visualizar a importância de agressão escolar dentro da esfera individual, de tal forma que o *bullying* engloba tanto os problemas de comportamento no nível do grupo quanto no individual, além é considerado mais significativo do que mobbing, por essa razão a palavra o *bullying* é mais usado quando se trata de abusos escolares... (ORTEGA, 2013, p. 14)<sup>113</sup>.

Foi Dan Oweus quem conseguiu dar a visibilidade que precisava ao *bullying*, já que a sua pesquisa foi a primeira nesse campo, depois do suicídio de muitos garotos na Noruega (ORTEGA, 2013). Mais uma definição para o caso de *bullying* (intimidação) poder ser aquela dada por Luis Castillo Pulido, no artigo O acoso escolar. Das causas, origem e manifestações, à pergunta pelo sentido que lhe outorgam os atores:

Na compreensão do fenômeno do *bullying* envolvem fatores associados às origens, ao contexto social e cultural, à família e à condição socioeconômica dos sujeitos envolvidos e da escola que os abriga. Dada a complexidade do fenômeno, qualquer tipo de estudo sobre o assunto requer conhecimento do contexto em qual se torna evidente, de seus atores e dos aspectos que afetam direta e indiretamente sua aparência e desenvolvimento (CASTILLO-PULIDO, 2011, p. 417)<sup>114</sup>.

---

referirse al maltrato escolar. Sin embargo, la prevalencia del maltrato entre iguales es muy similar en diferentes países, independientemente de su cultura y sistema educativo. (<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/4536/1/tesis.doc.pdf>)

<sup>113</sup> En un inicio al maltrato escolar se le conocía como “mobbing” denominado por los escandinavos (...) para referirse a las amenazas y al acoso escolar desde un punto de vista grupal; posteriormente aparece el “*bullying*” denominado así, por los británicos (Smith y Sharp, 1994) que surgió al visualizarse la importancia de la agresión escolar desde el ámbito individual, de tal modo que el *bullying* abarca tanto los problemas de conducta a nivel grupal e individual, además se considera más significativo que mobbing, por esta razón la palabra *bullying* es más utilizada cuando se trata de maltrato escolar.

<sup>114</sup> En la comprensión de fenómeno del acoso escolar intervienen múltiples factores asociados con los orígenes, contexto social y cultural, procedencia familiar y nivel socioeconómico de los sujetos involucrados y de la institución escolar que los alberga. Dada la complejidad del fenómeno, cualquier tipo de estudio sobre él requiere el conocimiento del contexto en el cual se hace evidente, de sus actores y de los aspectos que inciden de manera directa e indirecta en su aparición y desarrollo.

Todos os anos são feitos muitos estudos pelas instituições do governo<sup>115</sup> (Espanha), o que demonstra que há interesse pelo acoso escolar, e pela necessidade de pôr em andamento estratégias de prevenção e intervenção. O objetivo de todas essas pesquisas é aportar conhecimentos para uma melhor vivência entre os estudantes. Muitos casos de *bullying* têm os mesmos elementos, mas cada situação é singular, porque o contexto e as personagens são diferentes em cada caso (OÑEDERRA, 2008).

No dossier *Bullying escolar, dominancia y autoestima. Una mirada desde la psicología social*, Clarisa Voloschin, Gastón Becerra e Hugo Simkin descrevem uma outra definição de *bullying*:

... O *bullying* não se limita necessariamente a atos de violência física, mas que além disso pode adquirir formas mais sutis e indiretas (como as acreções verbais, a burla, a manipulação, ou a difamação), e inclusive pode virar uma forma virtual através das redes sociais (VOLOSCHIN, BECERRA e SIMKIN, 2016, p. 62)<sup>116</sup>.

No que tem a ver com a literatura em relação a este tema, os países escandinavos, com Dan Olweus ao mando, são os pioneiros na área de pesquisa. O primeiro estudo sistemático começou em 1970 em Suécia, depois de 3 suicídios nos fins dos anos 60. Em Finlândia, em fins dos anos 70, Lagerspetz dirige os primeiros estudos. Em 1982, na Noruega, com Olweus na cabeça, começaram a pesquisar e a fazer campanhas *antibullying*, depois de 3 suicídios de adolescentes nesse ano. Na Inglaterra, na mesma época, Lowenstein faz os mesmos trabalhos. Na Espanha, o primeiro estudo de *bullying* foi feito na Comunidade de Madrid em fins do ano 80 (OÑEDERRA, 2008).

Há um estudo que foi feito no ano 2006, que resulta de muita relevância para o presente trabalho de pesquisa: *Update on bullying at school: Science forgotten?* (atualização sobre o *bullying* na escola: ciência esquecida?) (STASSEN, 2006). Neste artigo fazem um tipo de resumo citando muitos estudos, experimentos feitos em vários países. A autora começa falando de estudos feitos do campo de desenvolvimento do ser humano para concluir que não é prestada a devida atenção científica ao *bullying* entre crianças.

---

<sup>115</sup> Esta informação foi extraída de um informe feito em San Sebastián, Espanha.

<sup>116</sup> El *bullying* no necesariamente se limita a actos de violencia física, sino que además suele adquirir formas más sutiles e indirectas (como las agresiones verbales, la burla, la manipulación o la difamación) e incluso puede tomar una forma virtual a través de las redes sociales.

De acordo com este artigo, o primeiro cientista quem estudou o *bullying* é Dan Olweus, na Suécia. Em 1973 escreveu seu primeiro livro de estudos sobre o acoso nas escolas (STASSEN, 2006). Olweus inspirou a muitos pesquisadores de todo o mundo para continuar trabalhando nesse campo. Nos dias de hoje, há pesquisas para conhecer a terminologia, perseverança na avaliação, procura pelas consequências e causas, e tentativas de prevenção. No entanto, a maioria das pesquisas só se voltam à terminologia e ao predomínio (STASSEN, 2006):

... quando a ciência deixa um vazio, a superstição precipita-se -às vezes com consequências cruéis. Milhares de livros e guias populares para pais, filhos e professores promulgam sugestões não testadas e algumas vezes destrutivas... (STASSEN, 2006, p. 93)<sup>117</sup>.

A autora cita alguns livros que dão sugestões que não foram experimentadas em contextos controlados por especialistas. Esse trecho revela o porquê é preciso pesquisar mais sobre o tema, já que, além destes tipos de riscos, tem que ficar claro que o *bullying* é comum demais, e que afeta à maioria das crianças em todo o mundo.

De acordo com Olweus e um estudo que fez no ano 1983 na Noruega, o acoso físico é mais comum entre os meninos. Por outro lado, as meninas usam a maioria das vezes formas mais sutis e indiretas de acoso, como calúnia, corrida de fofocas e manipulação de relações de amizade. No entanto, o acoso não é físico, é particularmente verbal a forma mais comum entre meninos e meninas (OLWEUS, 1997). O *bullying* pode descrever-se como:

- comportamento agressivo ou desejo de "machucar" intencionalmente;
- realizado repetidamente e mesmo fora do horário escolar;
- numa relação interpessoal caracterizada por um desequilíbrio real ou superficial de poder ou força.

Todo o artigo trata de todas as contribuições que fizeram pesquisas na última década. Ao analisar aqueles trabalhos, passa por dar definições ao termo, tipos de acoso escolar, modos de ataque, diferenças de gênero e idade, definição do agressor, do agredido e do observador; dá uma olhada para as causas do *bullying* nas escolas, onde analisa o

---

<sup>117</sup> ... when science leaves a vacuum, superstition rushes in -sometimes with cruel consequences. Thousands of popular books and guides for parentes, children, and teachers promulgate untested and sometimes destructive suggestions.

acoso dependendo de diferentes fatores: lugar, etnicidade e cultura, raça, gênero, famílias; passa logo para falar de as consequências para os agressores, as vítimas e os espetadores. O ponto crucial do artigo é ver aspectos importantes para intervenção. Para a autora, o mais importante para uma estratégia de prevenção são o controle e as pesquisas (STASSEN, 2006).

Tem que haver profissionais especializados na área, bem treinados para executar qualquer plano de ação. Seja qual for o tipo o nível de intervenção, tem que haver um especialista para estudar o caso por completo. Além dos pesquisadores, é importante também o seguimento dessa ou daquela estratégia. Segundo a autora, alguns dos métodos dessas pesquisas postos em prática não têm dados confiáveis.

No subtítulo anterior em que se falou sobre o suicídio em diferentes contextos, pôde-se perceber algum tipo de relação entre o *bullying* e o suicídio, já que o *bullying*, em alguns casos, acaba em suicídio (CDC, 2014). É por isso que qualquer reportagem que tenha a ver com qualquer tipo de acoso escolar poderia indicar posteriormente comportamentos ou pensamentos suicidas mais do que as reportagens que não estejam relacionados com o *bullying*. No entanto, isso não quer dizer que toda vítima que tenha sofrido acoso escolar tenha pensamentos ou comportamentos suicidas.

Por sua vez, o CDC, em 2014, fez também uma revista chamada de *The Relationship Between Bullying and Suicide* (a relação entre o *bullying* e o suicídio). Na última década, na América tem havido muitas reportagens sobre suicídios de jovens relacionadas com o *bullying*. Ambos atos são considerados como dois problemas sérios de saúde pública. De acordo com a divisão desta organização, qualquer nível de relação com o ato de *bullying* é estressante demais, o qual poderia contribuir ainda mais aos sentimentos de desesperança e impotência, o que acaba incrementando o risco do suicídio (CDC, 2014).

Há também uma reportagem sobre o mesmo tema na *Huffpost* (jornal americano online), chamada de *Bullying And Suicide: The Dangerous Mistake We Make* (Bullying e suicídio: o erro perigoso que fazemos) (BINDLEY, 2012). Nele fala-se da relação que pode haver entre estes dois problemas e a saúde pública e o erro que se pode cometer ao relacioná-los precipitadamente.

A reportagem começa contando alguns casos de suicídios que aconteceram depois de que os indivíduos teriam sofrido, aparentemente, de *bullying*. Os especialistas que o Huffpost entrevistou, integrantes de organizações como CDC e AFSP, afirmam que pode haver uma relação entre os dois, que o *bullying* pode ser uma das causas para o suicídio, porém nem sempre é a única. Continuam dizendo que às vezes é uma resposta rápida que os familiares do suicida precisam nesse momento, para o seu auxílio (BINDLEY, 2012).

Com todas as transformações tecnológicas que as pessoas têm vindo atravessando nos últimos anos, é quase óbvio que uma conduta de caráter social mude junto com todas essas mudanças. Alguns tipos de acoso têm desaparecido e outros têm estado aparecendo recentemente; um claro exemplo são as conhecidas doenças da bulimia e da anorexia, resultado de um acoso de auto-violência; outro exemplo são o *cyberbullying* e o acoso que tem a ver com os preconceitos.

Nos últimos anos tem aparecido um relativamente novo gênero na literatura dos jovens: Young adult books (livros para jovens adultos). Este novo gênero é caracterizado por tratar temas que são de interesse para os adolescentes. De acordo com uma publicação da ALAN (*Assembly on Literature for Adolescents of the National Council of Teachers of English*), a presença ou representação do *bullying* neste gênero pode servir para posteriores estratégias de prevenção (HARMON e HENKIN, 2014).

O *bullying*, de alguma forma ou de outra, é penetrante em muitos livros para jovens adultos. Enquanto o *bullying* pode não ser o tema principal, muitos livros contêm alguns episódios menores de intimidação ou o tema da intimidação é casualmente mencionado ou incorporado na linha da história (HARMON e HENKIN, 2014, p. 79)<sup>118</sup>.

Segundo o estudo que fizeram, analisando 21 livros deste gênero com a temática do *bullying*, perceberam que a maioria das personagens desses livros atravessam diferentes problemas, mas problemas que adolescentes atualmente na realidade enfrentam também. Talvez seja por isso que esse gênero de literatura tem recebido tanta atenção, não só de adolescentes, mas também de pais, docentes, com o objetivo de poder combater o *bullying* dentro das escolas. Nos livros estudados, o formato das vítimas e dos outros

---

<sup>118</sup> Bullying in some form or another is pervasive in many young adult books. While *bullying* may not be the major theme, many contain some minor episodes of *bullying* or the subject of *bullying* is casually mentioned or embedded in the storyline.

que conformar o ato em si é muito similar ao que descrevem o *bullying* em pesquisas atuais:

Em todos os livros, os protagonistas intimidados tinham reações similares aos eventos que lhes aconteceram. Todos experimentaram humilhação e sentimento de impotência para com aqueles que os intimidaram. Além disso, muitos desses personagens tiveram fortes sentimentos de auto aversão e muita baixa autoestima levando a depressão severa em alguns casos... (HARMON e HENKIN, 2014, p. 84)<sup>119</sup>.

Por sua parte, os colegas da vítima cumpriam o papel de espectador (como explica pesquisas atualmente), não costumam ajudar a vítima; os pais dessas histórias, ao igual do que na realidade segundo essa pesquisa, na sua maioria não colaboram nem dão ajuda a seus filhos.

Depois de ter lido sobre tantas pesquisas sobre o tema, há um outro tema que vem juntamente com o do *bullying*: saúde mental. Tem se comprovado, com todas as pesquisas feitas, que a adolescência é uma etapa muito complexa, já que se colocam em confronto sentimentos e situações contrárias pela primeira vez nas vidas das pessoas. Talvez essa complexidade seja ou vai ser a responsável por que os adolescentes desenvolvam certos tipos de transtornos, o que poderia levar a ato do *bullying* em si.

20% dos adolescentes têm algum transtorno de saúde mental diagnosticado (SHWARZ, 2009). Esses transtornos mentais apareceram pela primeira vez na etapa da adolescência, segundo o informe (20%-30%). Um outro dado é que ao redor de 50% e 75% dos jovens com transtornos de ansiedade e transtornos do controle dos impulsos desenvolvem-se durante a adolescência. Um outro informe diz que 1 de cada 5 crianças desenvolverão uma doença mental grave (NAMI, 2016). Além desses dados, mostra a associação com o suicídio: 90% dos que cometeram suicídio sofreram alguma doença mental.

Os dois informes anteriores, proporcionado por instituições focadas no fomento de uma boa saúde mental, confirmam a ideia de que resulta do enredamento da etapa da adolescência. Assim como comprovou-se que o *bullying* é uma preocupação de saúde pública (MUSALEM e CASTRO, 2014), a saúde mental dos adolescentes também virou

---

<sup>119</sup> Across all books, the bullied protagonists had similar reactions to the events that befell them. All experienced humiliation and feelings of powerlessness at the hands of those who bullied them. Furthermore, many of these characters had strong feelings of self-loathing and very low self-esteem leading to severe depression in some instances.

um assunto muito preocupante, o que leva a pensar em ambos, o *bullying* e a saúde mental, terem uma relação estreita.

Pode-se concluir que o *bullying* é um ato que não tem justificação nenhuma, porque há uma óbvia desigualdade ou desequilíbrio de poder e de força (já que quem está sofrendo o acoso está intimidando ao ponto de não poder se defender): o considerado forte mostra uma dominação através dos prejuízos repetitivos que ocasiona a uma pessoa considerada débil. O *bullying* é um comportamento repetitivo e intencional. No que tem a ver com *13 Reasons Why*, o *bullying* que é tematizado tem quase todas as características que foram desenvolvidas neste subtítulo, com o matiz de que a vítima é uma mulher, o que cria um panorama exclusivo deste gênero, isto é, a maioria das cenas que sofreu Hannah são situações que só acontecem porque é mulher: a foto e as fofocas não teriam se inscrito nessa ordem se a vítima fosse um homem. Esta pesquisa não visa a olhar o machismo nem a sexualidade, tematizados em *13 Reasons Why*, mas vale a pena mencionar esse traço do gênero, para ter uma noção de como é construído o *bullying* nas narrativas.

#### CAPÍTULO IV. ANÁLISE DOS DADOS: PRÁTICAS DISCURSIVAS E CULTURA DE MASSAS EM UMA CONVERSA COM FOUCAULT

Depois de ter desenvolvido os três capítulos predecessores para esta pesquisa, chegou a hora de colocar todas as teorias na mesa em conflito. O ponto é verificar a sua relevância com os objetivos propostos no começo, e, mais que nada, usar essas teorias e todos os dados coletados para completar com a análise das práticas discursivas sobre a violência contra os corpos.

O objetivo principal deste capítulo de análise é interpretar os sentidos que foram constituídos sobre a violência contra os corpos dentro das duas práticas discursivas, nas duas narrativas. *13 Reasons Why*, a narrativa literária e sua adaptação, dá um determinado tipo de tratamento aos temas do *bullying* e do suicídio, tratamento que é de interesse para esta análise. Este interesse nasceu dos estranhamentos percebidos ao respeito a esse tratamento que foi dado a esses tópicos. Para cumprir este objetivo da análise, tanto os fundamentos sobre a AD quanto os fundamentos sobre a cultura de massas e mediação servirão de apoio e respaldo.

O percurso que seguirá a análise será a seguinte: visto até aqui que o ponto de partida são as duas práticas discursivas, far-se-á um recorte em relação à narrativa *13 Reasons Why* e sua adaptação. Isto é, um recorte feito em base à NL e à NF<sup>120</sup>. Ver-se-á simultaneamente ambas práticas discursivas, para poder ter uma análise mais paralela e mais estável, para ver os fatores e condições para a constituição dos seus sentidos. Visar-se-á a olhar essas duas práticas discursivas desde ambos escopos: o da AD desde Foucault e o da cultura de massas. O recorte fará com que a análise siga um caminho que levará às interpretações e formulações de hipótese se for o caso.

Em um primeiro momento, falar-se-á de *13 Reasons Why* desde uma perspectiva de dispositivo. Este primeiro recorte permitirá olhar as duas narrativas como dois dispositivos diferentes, desde a perspectiva foucaultiana da AD. Tratar-se-á cada dispositivo por separado, para expor os matizes e os traços que cada uma tenha. O objetivo deste primeiro percurso do capítulo de análise é ver as similaridades e diferenças, se houver, desde a perspectiva de dispositivo em Foucault; isto levará a refletir sobre ambas práticas discursivas colocadas em confronto, assunto do segundo recorte da análise. As

---

<sup>120</sup> Lembre-se que no primeiro capítulo se fez uma delimitação terminológica: narrativa novela de massa e narrativa seriada fílmica.



decorrências desta primeira parte sairão dos resultados que as reflexões e interpretações mostrem.

#### **4.1 Um ponto de convergência: nascimento de um novo dispositivo**

Neste primeiro recorte, as duas narrativas serão analisadas por separado como um todo, isto é, cada uma em seu campo respectivo: a literatura e o mediático. Não se fará análise de partes específicas nem da NL nem da NF e não haverá uma subdivisão do conteúdo do desenvolvimento da história<sup>121</sup>; será uma visão geral de ambos dispositivos. Olhar ambas narrativas, cada uma como um todo contribuirá à análise de *13 Reasons Why* para uma etapa inicial. Em termos da AD desde a perspectiva de Michel Foucault, as duas narrativas serão tratadas como dois dispositivos diferentes, porque foram estabelecidos a partir das duas práticas discursivas, dispositivos resultados das relações de saber/poder.

Com tudo o que foi visto na parte do marco teórico, pode-se observar que há uma estratégia na utilização de um dispositivo; os discursos, ao não terem uma relação fixa, têm uma estrutura, mesma que depende do dispositivo. Uma primeira interpretação é que essa estratégia para a constituição dos dispositivos, no caso da NL e da NF, procura mostrar, pelo menos isso poder-se-ia interpretar, o que muitas pesquisas, estudos e experimentos têm tentado por muito tempo: a realidade estabelecida entorno à violência contra os corpos. Essa realidade está rodeada de discursos, um dos encarregados de produzir dispositivos; ao mesmo tempo, os dispositivos atravessam os discursos.

A ideia de criar uma história, logo produzir uma obra literária, um livro com temas na atualidade, pelo fato mesmo de tratar temas reais, é de deflagrar uma situação real, mesma que vá em aumento com o passar do tempo em muitos países. Esta interpretação surge das referências bibliográficas que foram vistas na parte no marco teórico que trata o tema da violência contra os corpos. A ideia é conscientizar ao leitor (leitor-consumidor?) no caso da NL e ao espectador no caso da NF. No entanto, o que acontece se essa história criada virar uma produção em massa, com o objetivo de ser consumida pelas massas? Será que já foi pensado como um produto da cultura de massa? Estas perguntas aparecem em razão do tipo de tratamento que foi dado àqueles tópicos. Desde a perspectiva da AD, estes fatores são constituintes para formação dos dispositivos, já que não só intervêm nas práticas discursivas, mas também nas práticas não discursivas. Todo

---

<sup>121</sup> Isso estará no segundo recorte da análise.

esse não-dito que está ao redor desses temas existentes forma parte também para a criação da narrativa literária *13 Reasons Why* e posteriormente para a sua adaptação, ambos como dispositivos.

Ao longo da análise ver-se-á que os processos que intervêm em ambos dispositivos são resultado de uma relação de saber/poder. A noção de saber/poder em Foucault ajudará para gerar as interpretações necessárias para a compreensão de ambas narrativas. É sabido que os dispositivos não escapam dessa rede - neste caso as tramas da NF e da NL- de relações sociais de poder e saber. Para Foucault todo tipo de relação destaca uma relação de poder, o que ele chama de “micropoderes”. Como micropoder há uma relação entre autor-livro, autor-leitor, produtor-autor, produtor-público, série-autor, série-público, série-livro. Estas relações de saber/poder têm traços e resultados, é isso o que se tentará desvelar através da reflexão, nesta primeira parte.

#### 4.1.1 A narrativa literária *13 Reasons Why* como dispositivo

Como diz Foucault, o dispositivo é uma rede que se situa entre instituições. No caso da narrativa literária *13 Reasons Why*, ela forma parte do dispositivo literário, na qual estão as criações literárias inscritas em determinados momentos históricos. O dispositivo conforma a organização que a narrativa literária deve ter tanto no plano das práticas discursivas quanto nas não-discursivas. Portanto, no dispositivo há uma intervenção de aspectos externos ao discurso: histórico, social, cultural, político e até econômico. Juntos constituem uma prática discursiva pertencente a um dispositivo.

A narrativa *13 Reasons Why* foi escrita por um autor que antes da narrativa ser publicada não era reconhecido. A história que é desenvolvida reflete temas que têm certos sentidos na atualidade: temas tabus (o *bullying* e o suicídio). Este dispositivo, com os sentidos constituídos em relação a esses temas tabu, está submerso em um contexto histórico-social e cultural. Foi esse contexto que fez a narrativa literária virar sucesso? Quer dizer isso que esse contexto, e só esse contexto, fez com que o autor se tornasse famoso? Esse contexto e todos os traços que ele tem fizeram com que essa prática discursiva surgisse e não outra em seu lugar.

A AD diz que o sentido vai além do plano linguístico e que para constituir um sentido o externo cumpre uma função relevante. A noção de cultura de massa diz que o produto é feito com a finalidade de ser consumido, isto é, tem que satisfazer as necessidades das massas. A partir da noção de saber/poder, não quer dizer que o autor

conheça -tenha o poder- sobre os temas tratados no livro, talvez os conhecimentos do autor sobre o tema não vão além do que sabe sobre o caso do familiar dele (quem tentou se matar). A noção saber/poder, com respeito ao dispositivo narrativo-literário, diz que o contexto atual fez com que o autor escrevesse sobre esses temas tabus. O autor desaparece na história, e só fica a marca da sua ausência.

Voltando às perguntas formuladas acima “foi esse contexto que fez ao livro virar sucesso? Quer dizer isso que esse contexto, e só esse contexto, fez com que o autor tornasse famoso?”, uma interpretação talvez possa dar uma resposta: o contexto externo ao dispositivo literário o fez virar sucesso, mas também o mesmo contexto gerou controvérsia. O resultado é: a narrativa literária *13 Reasons Why* considerado *best-seller*, isto é, muito vendido; autor reconhecido pelo contexto literário e contexto adolescente; narrativa rejeitada por certos pais, professores e médicos; narrativa literária adaptada para uma narrativa fílmica, é uma narrativa que volta para a primeira. Resultado parecido a um percurso com forma de círculo, uma atividade circular que alimenta uma à outra. Este círculo aponta para que saia à superfície a ideia de máximo consumo de Morin.

Far-se-á uma subdivisão para uma melhor construção desta primeira parte da análise. Para poder enxergar melhor às especificidades destes dois dispositivos, dividir os seus traços será um componente principal dessa primeira parte da análise, já que a desmembração de ambas narrativas desde a perspectiva da AD mostrará sua aproximação com o tema da cultura de massa. Apesar de parecer que esta subdivisão é uma forma de separação e categorização, ele será o momento de convergência da análise, onde todas as referências que foram citadas entraram em discussão.

#### a) Capa e material “exclusivo”

Um outro aspecto da NL como dispositivo que deve ser analisado é o formato que tem. A edição escolhida para a pesquisa é a que foi publicada quase junto com a série. A capa do livro é totalmente diferente da primeira edição. Tem uma imagem dos atores que dão forma a Clay (o garoto quem escuta as fitas) e a Hannah (a garota quem se suicidou). Um outro aspecto é o título: de *Thirteen Reasons Why* (título da primeira edição) a *13 Reasons Why* (o mesmo título da adaptação). Outras marcas são os logos: o da empresa Netflix (*Now a Netflix original series*<sup>122</sup>), e o de *best-seller* (*The #1 New York Times and*

---

<sup>122</sup> Agora, uma série original da Netflix.

*international bestseller*<sup>123</sup>) - selos não presentes na primeira edição de *13 Reasons Why*. Uma outra diferença, que tem a ver com a adaptação, é um código do aplicativo de Snapchat que remete a um vídeo exclusivo da Netflix. Por que não há nenhum código ou um aplicativo que direcione a algum site das instituições de prevenção, ou para ler algum artigo sobre o tema da violência contra os corpos? Aqui essa noção de alimento circular já vá tomando mais forma, porque estes dados que a NL *13 Reasons Why* denota vão se dirigindo à sua adaptação, esses traços chamam a atenção para a NF. Mais uma prova para a lógica de máximo consumo de Morin. Mais uma prova da desigualdade do tratamento dos temas.

Outra característica da narrativa *13 Reasons Why* nesta edição são as imagens postas no médio da história, que são anunciadas na capa como “*photos and exclusive behind-the-scenes bonus content inside*”<sup>124</sup>. São várias fotos dos atores no *set* e uma foto do escritor Jay Asher. Qual é a finalidade de todas essas mudanças? Se todas essas fotos são da adaptação que foi feita, o outro dispositivo, o que tem a ver com esta primeira narrativa? É porque esta edição e suas respectivas mudanças, ao serem uma outra apresentação ao público, entram para formar parte nessa função circular que foi mencionada acima: existe uma adaptação, portanto, se traz de novo a narrativa literária para o consumo. Também há entrevistas feitas ao escritor Jay Asher e outras entrevistas que ele faz aos produtores e aos principais atores da adaptação de *13 Reasons Why*.

#### b) Comentários da crítica

Continuando com o formato que tem esta edição de *13 Reasons Why*, um outro aspecto que não está presente nas outras edições são trechos de críticas feitas em diferentes jornais. A primeira página tem as seguintes citações: "Um passeio vertiginoso de suspense e revelação", "Um debut impressionante sobre amizade, sexualidade e honestidade", "Um sucesso furtivo com um poder permanente... ritmo de suspense", "Os leitores não conseguirão se afastar ... Asher sabe como entreter ao público", "Um debut brilhante e hipnotizante de um novo autor dotado"<sup>125</sup>. O mesmo tipo de comentários está na capa traseira dessa edição. Por que não há nem um comentário parecido aos que foram

<sup>123</sup> O *best-seller* internacional número 1 do New York Times.

<sup>124</sup> Fotos e exclusivas de trás de cena bônus conteúdo dentro.

<sup>125</sup> ‘A dizzying ride of suspense and revelation’, ‘An impressive debut about friendship, sexuality and honesty’, ‘A stealthy hit with staying power... thriller-like pacing’, ‘Readers won’t be able to pull themselves away... Asher knows how to entertain an audience’, ‘A brilliant and mesmerizing debut from a gifted new author’

encontrados para esta pesquisa? Em que medida tudo o que faz parte deste dispositivo está de fato preocupado com o sujeito que sofre violência? Segundo os dados que estão sendo extraídos deste dispositivo, está se preocupado em mais medida em alimentar essa rede, essa cadeia, esse círculo de consumo: lucrar seria a preocupação que se superpõe à preocupação dirigida ao sujeito. Assim como os logos da Netflix e do *best-seller*, estes comentários são ferramentas de marketing, que tem a finalidade de incentivar o consumo dos produtos literário e mediático. Pensa-se em espetacularização da vida.

Há um desses comentários que chama a atenção para outras interpretações: *Asher knows how to entertain an audience* (Asher sabe como entreter ao público). Esta tese encaixa com a ideia da cultura de massa, da indústria cultural, que diz que o objetivo é entreter, satisfazer ao público. Portanto, qual é o lugar que este dispositivo literário ocupa nesta discussão social sobre a violência contra os corpos? Esse enunciado, como dado, sinaliza que falar do suicídio e do *bullying* é um entretenimento, um espetáculo, quando, de fato, não deveria ser tratado assim; não são temas banais e simples de falar, pelo contrário, são temas que merecem muita atenção e mais preocupação. As questões de suicídio e de *bullying* não deveriam ser questões tratadas para o entretenimento; isto não quer dizer que são questões que não podem ser tratadas em uma narrativa literária, podem sim, mas devem ser tratados com atenção, dando-lhes a importância que merecem.

A discussão do parágrafo anterior chama a atenção para reiterar o objetivo desta análise. O alvo não é questionar os temas estarem em uma narrativa literária, mas sim como esses temas são tratados. A partir desses dados (os comentários) já surge um outro argumento: o tratamento que se dá, em um dispositivo literário, ao tema da violência contra os corpos. Com base no que foi visto, reflete-se que este tratamento que se faz dos temas de suicídio e de *bullying* é um tratamento para o entretenimento, quando não deveriam ser assim; o tratamento deveria chamar a atenção para esses temas tabus, porque eles, de fato, precisam aparecer para ser discutidos e refletir sobre eles. A literatura é um lugar onde esses temas podem ser tratados, mas não como entretenimento, porque se recai na desvalorização e banalização do tema. A literatura como dispositivo poderia inclusive contribuir com o trabalho de outras organizações (OMS, NCIPC, CDC), se estivesse conectada com o tratamento dado. No entanto, o enunciado *Asher knows how to entertain an audience* mostra crueldade e um nível de banalização da violência; faz com que o tema da violência perca sua importância e gravidade: não colabora com o entendimento do

problema social do *bullying* e do suicídio, mas só responde a esse círculo da lógica do máximo consumo.

c) Informações úteis

Um outro constituinte deste dispositivo são os dados de contato dados na última página do livro. São dados sobre números telefônicos e sites de emergência para os casos de tentativas de suicídio ou casos de *bullying*. A OMS e as outras organizações de prevenção de suicídio e *bullying* enfatizam que sempre que se fale desses temas tem que se dar esses dados, é uma obrigação. No entanto, na primeira edição tais dados não estavam no livro. Este dado mostra a cristalização da migração de uma prática discursiva para outra: vá da NL à NF.

Visto até aqui, fica claro que há uma geração de relações<sup>126</sup>, já que esta edição “pós-série” traz novas informações que não haviam na primeira edição, informações que remetem à sua adaptação. Além disso, informações que mostram uma conexão com o trabalho que fazem as outras organizações de prevenção, isto como resultado da decorrência da reação de sujeitos que pertencem a essa rede; no entanto, essas conexões e relações só aparecem nessa edição posterior, relacionada à série, na medida em que a série, também, gera polêmicas sobre os temas tabu. Inclusive, mesmo que a edição da NL tenha causado polêmica, essas informações não surgem quanto somente o livro, elas surgem com a repercussão da série.

Um dado relevante em relação aos dados de contacto e aos comentários sobre a narrativa literária é o lugar que ocupam no dispositivo: os comentários de jornais estão na primeira página, logo depois da capa, e na capa traseira; os números de contacto estão na última página. Isto demonstra uma desigualdade no tratamento que se dá a ambos temas no modo em que essa informação aparece no dispositivo. Por que estão os números de atendimento atrás? Por que não na frente? Por que a frase *Asher knows how to entertain an audience* está na frente?

d) Aderência e resistência

Essas interpretações sobre as relações dos sujeitos pertencentes à rede levam também para outra reflexão. Há muitos sujeitos que aderiram a esse discurso de

---

<sup>126</sup> Relações de poder (ideia de micropoderes de Foucault) que foram desenvolvidas no começo da análise (Pág. 101).

entretenimento, mas houve também outros sujeitos que o recusaram, a prova para esta afirmação está nas pesquisas que foram feitas entorno à *13 Reasons Why*: houve uma clara denúncia a esse discurso (uma voz de resistência). Pode ser que esses números de contato estejam nessa edição, porque faz contribuição às outras instituições; no entanto, poderia ser também por causa dessa recusa que houve, colocaram esses dados em razão a essa reação, para acalmar a esse público que resistia a aderir ao discurso. Aqui surge o reconhecido aforismo foucaultiano: onde há poder, há resistência. No entanto, apesar desses dados serem incorporados, a essência de *13 Reasons Why* não muda; essa essência de entreter não torna a essa de dar atenção ao público que sofre.

Até aqui já pode se ver porque esta edição de 2017 foi escolhida para a pesquisa. O objetivo é estudar essa relação que há entre ambas narrativas de *13 Reasons Why*, é ver como se dá a convergência entre elas. Esta edição, e não outra, está sendo analisada porque partilha traços com o contexto exterior, já que ambos, a NL e a NF, saíram para o público no 2017.

Com todo o que foi visto ao longo da análise, se demonstrou que o objetivo não é manter esses temas tabus ocultos, mas, pelo contrário, ressaltar sua relevância, chamando a atenção para discutir sobre eles. Ao serem considerados proibidos, a sociedade prefere não falar do tema, ocultá-los, afastá-los do alcance dos mais vulneráveis; mas isso não significa que esses temas deixem de existir, pelo contrário, eles estão sim, e vão em aumento cada ano: é um problema real que deve ser discutido. Neste dispositivo fala-se desses temas que estavam ficando na opacidade e deu certa cristalização que ocasionou reação dos sujeitos. No entanto, com tudo o que foi visto até aqui, os dados sinalam que o modo também tem relevância; o modo em que devem ser discutidos também é muito relevante, para ver como eles aparecem: o modo deve se chamar sempre ao debate.

#### 4.1.2 A série como dispositivo

Depois de ter visto a NL *13 Reasons Why* como um dispositivo literário, ver-se-á a NF como dispositivo. Este dispositivo mediático é resultado da adaptação da narrativa literária *13 Reasons Why*. Um dos aspectos dos que Foucault fala sobre os dispositivos é a função que tem de constituir ao sujeito.

##### a) O formato

No que tem a ver com o formato deste dispositivo, ele é algo diferente agora com relação a como foi quando saiu. Por um lado, a imagem que está na capa no site da Netflix agora é uma imagem da segunda temporada. Este traço leva ao espectador a continuar assistindo à narrativa; essa imagem ínsita a querer saber como a história continua, embora não tenha nada a ver com a história escrita por Jay Asher.

Por outro lado, algo muito característico do formato atual, em relação com o formato do 2017, é que os capítulos que têm cenas que podem ferir a sensibilidade do público têm mensagens de advertências, inclusive os próprios atores transmitem algumas mensagens para fomentar ao público com problemas desse tipo procurarem ajuda, e que tenham cuidados ao assistir a narrativa.

Além disso, ao final de cada capítulo há números de contato e um link, segundo o comentário é centro de ajuda: [13reasonswhy.info](http://13reasonswhy.info). No ano 2017, os capítulos não tinham essas advertências, nem a divulgação de números de ajuda, nem os atores falaram do tema; não havia nenhuma das mensagens que agora há. Por exemplo, no primeiro capítulo, os principais atores dão recomendações sobre assistir à série, que poderia ser perigoso para pessoas que estejam em uma situação vulnerável; ao final difundem números gratuitos de ajuda. Por que não colocaram tudo isso quando a série saiu no 2017?

#### b) As personagens

No caso do dispositivo mediático (a série), as personagens são inscritas em um modo de ser diferente do que no dispositivo literário; no entanto, deve sua razão de ser ao fato de que a narrativa literária *13 Reasons Why* fez sucesso (a ideia de círculo começa a brotar). Os discursos que são assumidos pelas personagens são valorados graças à intervenção do dispositivo. O dispositivo mediático (a adaptação) intervém de um jeito diferente ao dispositivo literário. Ambos têm contextos diferentes, igualmente externos ao discurso, isto é, o que levou à criação de ambos não foi o mesmo caminho. Aqui ver-se-á que não só o dispositivo literário migra para este dispositivo, mas também o autor. É um dispositivo com sua própria prática discursiva.

A eleição dos atores é também aspecto deste dispositivo diferente ao dispositivo literário. Para escolher aos atores, teve a ver, o que a cultura de massas denomina, um estudo e observação ao público alvo. Os traços dos atores devem responder a essa standardização que se tem dependendo do contexto histórico, isto é, a escolha de atores



na atualidade segue diferentes parâmetros do que a escolha dos anos 80. Essas escolhas refletem uma relação de saber/poder, já que esse público alvo padronizado é uma maioria (as necessidades a cumprir são as necessidades da maioria); portanto, se há uma maioria, há uma minoria, fato que faz com que essa minoria não seja às vezes satisfeita pelo produto. Esta interpretação surge do nível de recusa que teve a série, além da recusa por causa do tratamento aos temas.

Os atores têm certas nuances que a narrativa literária nem faz reparos em mencionar. Um claro exemplo é a grande diversidade cultural que foi inserida na adaptação de *13 Reasons Why*, uma diversidade característica desta cultura do século XXI: há personagens afro-americanos, latinos, homossexuais; casais do mesmo gênero que tem uma filha, casais na qual ambos os pais têm que trabalhar, pais que não se interessam pelos filhos; uso de mídias tecnológicas (internet, celular); banalização das bebidas alcoólicas e o uso de armas de fogo; frivolidade do dinheiro. O contexto que foi construído na série tem marcas típicas desta cultura atual que rodeia a sociedade. A decisão de inserir esses traços na série não foi por coincidência.

No que tem a ver com as personagens no dispositivo literário que foram inventadas pelo autor, não há nenhum diálogo direto com nenhum dos colegas envolvidos nas fitas, mas sim há lembranças de conversas ou de acontecimentos que Clay vai rememorando enquanto escutas as fitas. Tampouco há sinais das características dos demais colegas, não se sabe muito sobre seus traços físicos nem emocionais, apenas o que Clay sabe e o que Hannah vai dizendo ao longo do relato. Jay Asher, o autor, cria todo um repertório de personagens, mas só são conhecidos através de Clay e da voz da Hannah. No entanto, na série as outras personagens têm uma forma própria, não é preciso de Clay nem de Hannah para saber deles; têm características físicas emocionais próprias, o que leva a ter mais informação sobre eles.

### c) Outras intervenções

Na NF interferiram outros sujeitos além do autor. Diretores, produtores, fotógrafos, especialistas de artes visuais são alguns dos indivíduos que intervieram na criação da série. É certo que o autor do livro teve a ver com a produção, mas a adaptação como dispositivo foi resultado de outros fatores. Há, na NF *13 Reasons Why*, informação nova que não há no NL *13 Reasons Why*: atitudes das outras personagens, além de Clay e Hanna; discursos que não estão na narrativa literária; mudanças de certos

acontecimentos. Ao ser um outro dispositivo, os temas de suicídio e de *bullying* estão em outra dimensão diferente ao da narrativa literária, porque este dispositivo se sustenta pela base de outros fatores: a ideia de consumo, a audiência, o econômico. Fatores que contribuem para a constituição de uma rede.

No entanto, esses fatores talvez estejam presentes na narrativa de Jay Asher. De acordo com as concepções da cultura de massa na literatura, identifica-se a seu leitor-consumidor, isto é, “gostos, juízos e preconceitos são conhecidos de antemão pelo autor, que confecciona, segundo essa receita, um prato comercial. O leitor não lê”<sup>127</sup>, mas consome. Esta concepção é sustentada no capítulo *Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-séller* (ABIADA, 1996, p. 19). Esta linha, portanto, diz que o autor Jay Asher talvez tenha seguido, ao igual que os produtores e diretores da adaptação *13 Reasons Why*, esses mecanismos e políticas do mercado industrial.

O nível de diferença entre ambas narrativas é resultado da natureza diferente que rodeia a cada dispositivo. Por um lado, no dispositivo literário não precisa fazer estudo do público, nem procurar por uma audiência alvo; no entanto, pôde haver a presença desse estudo, desse planejamento: a prova são a constituição de algumas editoras que pagar para que uma narrativa *best-seller* seja escrita (SODRÉ, 1985). Por sua vez, para este dispositivo mediático é obrigatório esse estudo, precisa ter certeza de uma audiência antes de produzir uma narrativa. Este traço marca uma linha entre ambos dispositivos, que, dependendo do caráter que tenha a narrativa, podem compartilhar ou não.

Continuando com a noção de cultura de massa, diz-se que, para industrializar um produto, deve-se fazer um estudo para saber o que o público gosta, isto com a finalidade de garantir o consumo desse produto. O livro como *best-seller* é um sinal das preferências do público alvo, além da recusa que teve o livro depois de sair no ano de 2007. No entanto, a equipe por trás da produção da série não deu a devida atenção à disfunção também gerada pelo consumo da obra. Eles só prestaram atenção a esse nível de aceitação e ignoraram os sinais de recusa.

Este tratamento desigual faz cumprir aquela metáfora do círculo sobre a alimentação de um dispositivo para outro, o que leva à reflexão. Há uma obra literária que trata temas tabus publicada no 2007, que gera reações de aceitação e recusa

---

<sup>127</sup> ... gustos, juicios y prejuicios son conocidos de antemano por el autor, quien confecciona, según esta receta, un platillo comercial. El lector no lee...

(questionamentos ao tratamento dos temas). As reações positivas fazem com que a obra vire *best-seller*, depois ela migra para um outro dispositivo, migração em razão do nível de aceitação. A resposta à pergunta “Por que não colocaram tudo isso quando a série saiu em 2017?” é que essa recusa, essa resistência, não foi tomada em conta, só houve a ideia de lucrar com esse dispositivo, nada o que essa recusa gerou foi considerada nessa primeira temporada da série, por isso é que aqueles anúncios não foram colocados no começo.

d) O que é *13 Reasons Why* hoje?

A realidade de hoje é uma das fontes do sistema industrializador, componente da cultura de massa, para dar forma a esse entorno criado para a adaptação *13 Reasons Why*. Não foi por casualidade que esses e não outros autores tenham sido escolhidos, nem que essa realidade construída tenha as características descritas acima, mas foi uma decisão feita com base no que esse sistema explorou da cultura. A realidade da cultura de massa mostra o que é necessário, e assim esse sistema constrói um produto baseado nessa informação; porém, isso levaria a outro questionamento que Martín-Barbero também se perguntava: “a realidade surge do espetáculo ou a realidade se torna um espetáculo?” (MARTÍN-BARBERO, 1978).

Este dispositivo mediático, constituído por práticas discursivas e práticas não-discursivas, está para entreter as massas, para satisfazer as necessidades que tenham essas massas. O espetáculo chama a atenção das massas. É isso o que faz este dispositivo, gera expectativa através do espetáculo. O que leva a esta reflexão são as diferenças que há entre ambos dispositivos, entre eles como a história é desenvolvida. Na NL *13 Reasons Why*, Clay escuta as fitas em menos de 24 horas, na NF *13 Reasons Why* ele demora mais de uma semana em escutá-las todas. Demora em avançar de uma fita para a outra até três dias. É comum que, quando se faz uma adaptação de uma narrativa literária, o mediático mude alguns traços, talvez para moldar a história de acordo com as características do canal que foi escolhido; aqui essa mudança deixa ao público a expectativa, mantê-lo em tensão, fazendo com que ele fique curioso e ansioso.

A razão para esta interpretação é que os produtores e todos os que intervieram na criação da narrativa fílmica *13 Reasons Why* decidiram deixar o suicídio da Hannah para o último capítulo, enquanto na NL é sabido mais o menos na metade do relato. Até aqui pode se tentar dar resposta a essa pergunta de Martín-Barbero: a cultura de massa faz com

que a realidade vire um espetáculo. Este dispositivo mediático tem seus traços que diferem dos traços do dispositivo literário. É uma outra dimensão de análise. No entanto, pode se observar que a adaptação, como dispositivo mediático, incentiva para voltar para a narrativa literária *13 Reasons Why*. Estas diferenças e mudanças feitas fazem chamar a atenção à narrativa de Jay Asher. Aqui a ideia de círculo volta a aparecer, para dar continuidade aos dispositivos, cada um com sua rede. Continua-se consumindo ambos dispositivos, tanto o literário quanto o mediático. Estas diferenças entre dispositivos são convenientes desde a perspectiva da lógica do mercado, já que, se fossem a mesma coisa, não responderiam a uma lógica mercadológica. Ambos produtos devem ser consumidos, por isso não devem apresentar os temas de um mesmo jeito, apesar de vir de uma mesma história.

Segundo Morin, a cultura é questionada pelo indivíduo que é parte dessa cultura, é por isso que as noções que se tenha sobre o tema dependem do senso crítico que o indivíduo deveria ter. Esta tese ajuda a pensar na cultura de massa como um conceito que pode mudar, dependendo de quem analisa a situação. O espetáculo não é necessariamente o fim da arte nem da cultura, é mais uma forma de expressão da realidade; ele se alimenta da realidade, e a realidade também dele. O determinante neste tipo de retroalimentação é a cultura, ela permite que cada um se nutra do outro. Esta ideia de retroalimentação parece-se a metáfora do círculo que vem se manejando até aqui. Um exemplo poderia ser outra característica deste dispositivo mediático: o surgimento das outras temporadas. Quando esse círculo, escopo desta parte da análise, parece se esgotar, ele se renova. A prova é essas outras temporadas (resultado do sucesso que teve a adaptação), que não tem nada a ver com a narrativa literária *13 Reasons Why*, mas são tentativas para continuar alimentando esse círculo, em vista do consumo. A lógica do máximo consumo é o que faz o círculo funcionar.

#### e) Sucesso e resistência

A adaptação *13 Reasons Why* como dispositivo mediático faz as suas alterações e consegue seu objetivo: virou um sucesso. Sendo um sucesso as reações foram geradas do mesmo jeito do que a narrativa literária quando foi publicada, inclusive em uma proporção maior, porque o dispositivo alcança mais pessoas do que a própria narrativa de Jay Asher. Assim como há maior aceitação, há maior recusa, maior resistência, recusa que chegou até o ponto de ter que ser escutado pela mesma adaptação. É aí que então ela

se modifica: agrega as informações dos contatos para procurar ajudar em casos de suicídio e *bullying*. Porém, o dispositivo não modifica sua essência -traços com o objetivo de entreter com o tema da violência-, só faz adendos, acrescentando informação que são justapostas de maneira desigual. Esse acréscimo não tem o objetivo de dar visibilidade a esses temas nem de esclarecer as pessoas, para contribuir com o trabalho de outras organizações, mas ele responde à lógica do consumo, e não assim à lógica da proteção social. É por isso que essa nova informação é mínima, ela se mostra desigual.

Como vem se dizendo ao longo deste primeiro recorte, os dois dispositivos dependem das condições estabelecidas no plano histórico, social e cultural e são resultado do contexto externo. Todas as repercussões que ambos dispositivos tiveram e continuam originando não foram planejadas, a ideia não era gerar essa decorrência, mas gerou.

Desde a perspectiva da cultura de massas, este dispositivo mediático é uma das suas manifestações. Não é um simples produto industrializado, nem um conjunto de processos que visam satisfazer certa necessidade, mas é uma prova da modernidade. Por sua vez, o dispositivo literário *13 Reasons Why*, com toda a análise que foi feita, parece que também é uma de suas manifestações. No século XIV, a manifestação de uma obra literária ficava na imaginação do leitor, algo subjetivo é individual. No século XVI surgiram obras literárias postas em cena nos teatros. Atualmente é normal encontrar uma narrativa literária com sua respectiva adaptação fílmica, ou ambas, ou assistir a uma narrativa fílmica ou seriada e descobrir que é uma adaptação de uma narrativa literária; inclusive há casos em que uma narrativa fílmica é adaptada a uma narrativa literária. Seja qual foram as razões para as mudanças de um dispositivo ao outro, este dispositivo mediático é um dos vários traços que esta cultura do século XXI, a cultura de massa, tem.

Sintetizando, desde da AD pode se dizer que a adaptação de *13 Reasons Why*, como dispositivo, respondeu a essas reações, o que levou a fazer novas incorporações na sua prática. Essa resistência não pôde ser ignorada pela adaptação. A edição da narrativa literária do 2007 ignorou essa recusa. As posteriores edições, assim como a adaptação incorporaram essas informações, mas só porque foi o que a demanda exigiu, foi só para lucrar e vender.

#### 4.1.3 Novo dispositivo: síntese do encontro

Até aqui se deu as características de ambos dispositivos, mesmas que remarcaram a sua independência. Toda essa sustentação que foi feita acabará neste subtítulo com a

constituição de um novo dispositivo. Para compreender esta noção de novo dispositivo se partirá de uma tese de Morin (1966, p. 104): dispositivo de intercâmbio. A articulação que têm esses dois dispositivos fez com que esta nova opção saia à superfície. A noção de intercâmbio é resultado da metáfora do círculo que foi desenvolvido nos apartados anteriores.

No caso dos dispositivos literatura e mediático, ambas narrativas foram formas de explorar a *13 Reasons Why*. Este novo dispositivo é mais uma forma de a história de *13 Reasons Why* ser explorada: é o resultado de toda essa articulação que vem se estudando. Este novo dispositivo é a manifestação de intercâmbio desses dois dispositivos. A ideia completa de intercâmbio neste novo dispositivo será possível só por meio do público, tomará forma quando o público intervenha, graças a ele o ponto de encontro dos dois dispositivos é possível. Aqui as reflexões de Martín-Barbero sobre mediação contribuem para a cristalização deste dispositivo. A mediação surgida da intervenção do público - leitor/espectador- dá um outro sentido a este dispositivo, um efeito de sentido que diferirá dependendo desse público.

Voltando à função circular que colaborou em grande medida para enxergar ambos dispositivos, pode se fechar essa discussão com uma reflexão final. Na parte da NL *13 Reasons Why* como dispositivo, interpretou-se que o seu sucesso foi resultado do contexto externo, de outros fatores além dos do autor e do dispositivo literário. No caso da adaptação *13 Reasons Why* como dispositivo mediático a interpretação é similar, mas tem que ficar claro que ambos são dispositivos diferentes, e que cada um tem certa independência apesar de que desenvolvem uma mesma história. De acordo com as análises feitas entorno a ambos dispositivos, há um outro tipo de aspecto que compartilham: eles são alimentados para serem um tipo de mediação para o outro. O mercado incentiva aos sujeitos que tiverem lido a narrativa a assistir à sua adaptação; por sua vez, se alguém que não a tiver lido, mas sim assistido à adaptação, será impulsado a ter interesse em ler a narrativa: há um tipo de retroalimentação entra ambos dispositivos, retroalimentação que segue essa lógica de máximo consumo. Este espaço de intervenção é o lugar de ação para o novo dispositivo.

Até aqui a ideia de mediação nos dispositivos surge através das leituras de Martín-Barbero e Foucault. Toda a exposição que foi feita ao longo desta primeira parte da análise poderia levar a pensar nessa mediação o surgimento desse novo dispositivo. Nos

dias de hoje, a literatura e a mídia têm vindo formando uma relação que no passado praticamente nem existia. Em razão dos avanços tecnológicos, que começaram no século XIX, o mediático tem intervindo em vários campos de entretenimento, entre ele o da literatura. É essa a característica principal deste novo dispositivo, a de que dois dispositivos diferentes terem um laço único, onde a retroalimentação de um deles depende do outro. Este novo dispositivo é resultado de dois dispositivos que se articulam, que se transformam, nessa articulação, mas eles não se sobrepõem.

No que tem a ver com a história *13 Reasons Why*, pode se fazer julgamentos em base aos dados analisados até aqui: tanto a NL quanto a NF agem em resposta à lógica do consumo, o que pode levar a tratar o tema da violência contra os corpos de uma maneira frívola e até cruel, restando sua importância. Em que medida ambos dispositivos, ao dar mais valor à ideia de vender, consumir e lucrar, banalizam e espectacularizam os temas do suicídio e do *bullying*?<sup>128</sup> Têm especificidades que denotam esses traços, cada um em seu jeito, mas ambos demonstrando esse tratamento desigual. Fazem mudanças, mas a essência de consumo não muda.

Para fechar a síntese de tudo o que foi exposto até aqui, a contribuição mais importante da constituição deste novo dispositivo (resultado da articulação entre dois dispositivos) pode ser que ajuda a ter uma ideia de como se organiza a sociedade na cultura de massa. Tudo o que foi discutido neste primeiro recorte é mais uma prova do que rodeia a essa cultura pós-moderna. Como dispositivo formado neste tempo e nesse espaço, tem nuances que mudam juntamente com o tempo e o espaço, um traço que comparte com este tipo de cultura. Cultura de massas tem uma função social, ela impõe um modo de organização à sociedade, mesma sociedade que pode assimilar ou resistir a essa organização. O tipo de tratamento que se dá aos temas que tocam os distintos dispositivos são determinantes para os níveis de recusa e aceitação. Não importa o tema que o dispositivo tratar, mas como ele o trata. Talvez seja ainda cedo para fazer estas conclusões, mas é uma hipótese resultante de uma discussão, que pode mudar com o transcorrer da análise.

---

<sup>128</sup> Esta pergunta será respondida ao analisar a constituição das duas narrativas, com ênfase na construção dos dois personagens principais.

## 4.2 Práticas discursivas e a constituição das duas narrativas

Depois de ter visto o primeiro recorte deste quarto capítulo, agora ver-se-á a outra parte dessa análise: a construção das personagens (uma parte da narrativa). Na primeira parte, se viu o livro e a série como dois dispositivos diferentes, estudou-se ambos formatos como um todo, analisando-se em forma geral seus aspectos como dispositivos. Como resultado surgiu a constituição de um novo dispositivo com suas próprias especificidades.

Esta análise estará dividida em duas partes: as duas personagens principais da obra. Clay (o garoto que recebe as fitas) e Hannah (a garota que se mata) serão o ponto principal para tratar os temas de *bullying* e de suicídio. Eles dois são escolhidos porque é Clay escolhido pela narrativa para saber da história da Hannah; tanto na NL quanto na NF, é através dele que se sabe sobre tudo o que aconteceu com Hannah; além de que ele reage ou não, o fato é que tudo é visto desde a perspectiva de Clay. Por sua vez, Hannah é a pessoa quem faz o ato de suicídio, é ela quem sofre de *bullying*. Saber como foram constituídos ambos personagens dará uma noção de como foram constituídos os sentidos sobre a violência contra os corpos em ambas narrativas. A discussão apoiar-se-á de todas as referências bibliográficas vistas no marco teórico, tanto as pesquisas resenhadas sobre estudos de *bullying* e suicídio quanto as noções de cultura de massas, tudo entorno à AD.

Na primeira subdivisão será Clay o escopo sob o qual se estudará os discursos existentes nas duas práticas discursivas (*13 Reasons Why* de Jay Asher e sua adaptação). Conhecer a constituição dos personagens de Clay, como foi ressaltado acima, contribuirá na compreensão e interpretação do modo de tratamento que foi dado ao tema da violência contra os corpos em ambas narrativas. Analisar-se-á ambas práticas discursivas simultaneamente, contrastando as diferenças e relacionando as similaridades encontradas ao redor do tema da violência. A segunda subdivisão seguirá um percurso similar, só que dessa vez o escopo será a Hannah.

Tentar-se-á evitar qualquer interpretação de extrapolação que Martín-Barbero diz que deve se fugir. Não se tratará as duas práticas discursivas de um jeito de sobreposição, não se procura nenhum extremo, mas tentar encontrar um ponto de mediação, ou, em termo de Martín-Barbero, “massmediação”. Ao longo desta parte tentar-se-á dar resposta



à pergunta de como estão constituídos os sentidos nas práticas discursivas com respeito à violência contra os corpos?

#### 4.2.1 Clay e a superficialidade da violência contra os corpos

Clay é o garoto que, voltando para a casa da escola, encontra uma caixa de sapatos na porta da sua casa, a caixa tem as sete fitas que Hannah teria gravado tempo antes de se suicidar. Na NL não dão uma descrição física dele, mas na NF tem suas especificidades, por exemplo, é um garoto delgado, não pratica nenhum esporte, tampouco é alguém popular: a construção da personagem é o clichê de garoto introvertido e tímido que não gosta de chamar a atenção. Inclusive, uma colega da escola diz para ele: “sempre pensei que você era o garoto mais simpático (...) todos pensavam isso de você. Mais ou menos calado, mas tudo bem”<sup>129</sup>. Com base no que se observou na adaptação, os produtores procuraram por um ator que respondesse a esse estereótipo de garoto.

Na NL ele escuta as fitas nem bem chega em casa; acaba ao redor das duas da madrugada, em um parque de que fala Hannah no começo, e fica aí a noite toda. Na NF, por outro lado, ele escuta no primeiro dia só um lado de uma fita. Isto é uma das primeiras diferenças que há entre as duas narrativas. A diferença deste personagem, neste aspecto, é constituinte para a narrativa, isto é, Clay como personagem é constituinte para os sentidos ao redor do tema da violência contra os corpos.

De acordo com a forma que tem a narrativa, na NF, o primeiro capítulo é como uma introdução à aventura, é colocada a premissa de uma garota que tinha se matado, cujas fitas que gravou conta, como ela diz, “a história da minha vida. Mais especificamente, por que minha vida acabou”<sup>130</sup> (frase dita em ambos formatos). No entanto, na NL, a narrativa começa de diferente maneira. Nas primeiras duas páginas, Clay relata ele indo para os correios, deixando uma caixa de sapatos envolta para ser entregue a uma moça: ele já teria escutado as fitas. A construção da história é determinante para o tipo de narrativa. Desde uma perspectiva da AD, as duas narrativas constituem dois dispositivos diferentes, cada um com suas próprias especificidades; ao

---

<sup>129</sup> Para a análise não foi usado um livro traduzido, nem uma série dublada, todos trechos extraídos são do idioma original: inglês. Doravante todas as traduções são responsabilidade da autora do trabalho. No entanto, para melhor compreensão e evitar confusão da análise do discurso, serão colocadas em rodapé os mesmos trechos em seu idioma original.

I always thought you were the nicest guy (...) everyone thought so. Kind of quiet, but that's okay (Pág. 71).

<sup>130</sup> ... the story of my life. More specifically, why my life ended (Pág 7).

terem cada um seu espaço, o modo em que a história é desenvolvida também terá seu próprio lugar nesse espaço.

A personagem de Clay vai reagindo de acordo com o que vai descobrindo enquanto escuta as fitas. Este aspecto de como é desenvolvida a história na NL será uma nuance com respeito à adaptação, já que nela o relato segue outro ritmo. Uma das primeiras reações da personagem quando começou a ouvir as fitas é: “sua voz está com raiva, quase tremendo”<sup>131</sup>. Clay acha que Hannah está com raiva, é assim como ele a percebe, essa personagem mostra esse reagir, foi construído desse jeito.

Um das reações da personagem Clay que predomina na NL é a perturbação que vai sentindo ao longo do relato. Ele não acredita no que está ouvindo, e começa a ficar atrapalhado, e depois preocupado. As fitas provocam nele um sentimento de dúvida, em um primeiro momento, e depois sentimentos de remorso. Todas estas cristalizações e manifestações da personagem vão de acordo com o dispositivo que o demarca. O dispositivo, ao ter suas especificidades, vai ser constituinte para a construção dessa personagem.

O papel que Clay cumpre na NL é aquele quem sofre juntamente com a outra personagem, Hannah, enquanto está escutando a história dela. Este personagem masculino sente a dor, ou pelo menos isso mostra seu agir, que Hannah sentia quando sofria de *bullying*. Um exemplo é que ele vomita depois de escutar sobre o estupro de Hannah. Por sua vez, na NF, esse outro Clay cumpre um papel de vingador, já que procura aos colegas que teriam assediado a Hannah e pede explicações quando ele acaba de escutar um lado de uma fita. Um claro exemplo de esse agir vingador acontece quando, depois de escutar que Tyler espiava Hannah na própria casa dela, Clay vai para casa de Tyler e tira fotos de Tyler nu, foto que passa para os outros colegas. Este julgamento que Clay fez talvez levou a Tyler a querer atacar a escola com armas de fogo na segunda temporada. Esta diferença entre as duas construções, os dois Clay, ressalta a diferença do funcionamento dos dois dispositivos que foram analisados na primeira parte da análise: são eles que constroem a essas duas personagens.

A perspectiva toda sobre os temas de *bullying* e o suicídio é a partir dessa personagem, de Clay, quem age de maneira diferente dependendo da narrativa. 13

---

<sup>131</sup> Her voice is angry. Almost trembling (Pág.23).

*Reasons Why* usa a este personagem para mostrar como é recebido a notícia de um suicídio, um exemplo é que, nem bem Clay começa a escutar as fitas, ele acha essas fitas como uma nota de suicídio, pensamento plasmado em ambas narrativas. Esses primeiros traços ao redor do tema da violência giram nas personagens, isto é, são as duas personagens de Clay que tiram esses traços para a superfície.

Clay, como personagem constituinte para os sentidos, avalia o lugar no que Hannah o colocou. Em ambas narrativas, ele acha que as fitas não pertencem a ele, segundo ele está errado; no entanto, ao longo do relato, mais especificamente quando ele ouve a fita que fala dele, ele compreende que de fato pertence à lista de pessoas que tiveram a ver com o suicídio de Hannah. Passa de enunciados como “estas fitas não deveriam estar aqui. Não comigo. Tem que ser um erro”<sup>132</sup> a “sinto muito ódio. A mim. Mereço estar nesta lista”<sup>133</sup>. Em ambas narrativas ele acha que não só as 12 pessoas na lista tiveram a ver, mas que todos os colegas poderiam ter feito alguma coisa que pudesse ter intervindo na decisão de Hannah. Este traço mostra o desenvolvimento da personagem: uma manifestação da sua construção. Clay conclui que, ao final, a decisão foi dela e que o que ele e os outros devem fazer é reconhecer que suas ações podem repercutir nos outros, e que devem pensar no que se diz e no que se faz, porque tudo isso afeta aos outros. Esse discurso é muito mais marcado na NF do que na NL, já que ele diz isso ao conselheiro da escola; na NL, o personagem reflete só para ele mesmo. Além disso, Clay é uma personagem, na NL, que está construída como um sujeito que pouco a pouco vai gerando remorso; por sua vez na NF, além do remorso, há cenas de raiva expulsada aos outros colegas das fitas, ele vai para confrontá-los.

Enquanto ele vai escutando tudo o que Hannah tinha atravessado, a personagem vai se mostrando magoada, prova disso é a seguinte passagem na NL: Quero apertar o botão Stop no Walkman e retroceder sua conversação. Retroceder ao passado e advertir-lhes, ou evitar que eles se conheçam. Mas não posso, não pode reescrever o passado<sup>134</sup>. Por outro lado, na NF, a construção desse outro Clay assinala a procura pelos colegas por respostas, ela não deseja voltar no tempo no começo, como é detalhado na NL, mas quase no final. Essa diferença desse dois Clay, um que sente remorso por ele mesmo, e o outro

---

<sup>132</sup> These tapes shouldn't be here. Not with me. It has to be a mistake (Pág 10).

<sup>133</sup> I feel so much hate. Toward myself. I deserve to be on this list (Pág. 181).

<sup>134</sup> I want to push Stop on the Walkman and rewind their whole conversation. To rewind into the past and warn them. Or prevent them from even meeting. But I can't. You can't rewrite the past (Pág. 60).

que sente remorso sim, mas a outros colegas, ressalta mais uma vez a diferença da sua construção dependendo do dispositivo que o dirige.

Outro ponto de importância e que gera interpretações é o como esta personagem imprime a Hannah. Na NL, Clay pensa Hannah como alguém que sofreu *bullying* e que ele teria que ter percebido isso, que ele teria que ter feito alguma coisa para evitar que ela se suicidasse; no entanto, no meio da história percebe que foi a decisão dela e que Clay não teria podido fazer nada, que a decisão já tinha sido tomada por ela. Na NF, Clay, em um primeiro momento, acha que não merece estar nas fitas, que Hannah está errada; no entanto, depois a personagem de Clay mostra uma aceitação de culpa com respeito ao que aconteceu com ela, acha que teria conseguido evitar o suicídio. Esta diferença do personagem está regida ao tipo de narrativa, em termos da AD, ao tipo de dispositivo; isto é, Clay imprime a Hannah de maneira diferentes na NL e na NF: no primeiro Clay reflexiona sobre o que aconteceu com ela, no segundo, ele quer se vingar, quer agir em nome da Hannah.

No que tem a ver com o como Clay percebe o *bullying* que sofre Hannah, há também diferenças na constituição desse personagem. Na NL, Clay lembra as pessoas falando de Hannah nas costas; na NF, Clay, quem teria sempre gostado dela, começa a acreditar nas fofocas e fica com medo de falar com ela. Por sua vez, na NF ele trata-a com indiferença, como se ele tivesse algum direito sobre o que ela faz. Esse primeiro ato é confirmado como *bullying* desde a perspectiva de Clay, e concorda com Hannah, ao ver essa história como o começo de bola de neve. No entanto, o reagir de Clay é diferente tanto na NL quanto na NF. Este é mais um traço da diferença na construção dos dois Clay determinantes para a diferenciação dos dois dispositivos.

Há um trecho na NL que chama muito a atenção com respeito ao reagir de Clay. Hannah relata o cenário de *bullying* como resultado de uma lista na qual ela estava:

Quando levantava a mirada, os rumores paravam. Toda mirada dirigida a mim se desviava. Mas vi esse papel passando ao redor. Um pedaço de papel ia e vinha pelos corredores. Ao final chegou à escrivania atrás de mim -à de Jimmy Long- que se movia junto com seu peso que virava. Qualquer que estava na aula esse dia, me diga: Jimmy estava tentando olhar por trás da minha cadeira, não é? Isso é o único que posso imaginar, enquanto ele rumorava, “claro que é”<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> When I looked up, the whispers stopped. Any eyes looking at me turned away. But I saw that paper getting passed around. A single sheet making its way up and down the aisles. Eventually, it made its way

Este discurso responde ao que tem a ver com o ato de *bullying*. Clay concorda com Hannah dizendo “idiota Jimmy”<sup>136</sup>, no entanto, quando Clay a viu no corredor, ele virou para olhar a bunda dela, concordando com a lista; portanto, por que chamou de idiota a Jimmy, se ele fez o mesmo? Inclusive Clay diz que não quer ver mais a Alex, nem a Justin, nem a Jimmy. Clay está com raiva desses colegas, mas ele também agiu de acordo com a lista, então por que só culpa aos outros? Aqui surge a construção de um sujeito que tem contradições, que se sente mal e sente remorso por causa do que aconteceu com Hannah, mas há momentos que ele reage como os outros que a acoassaram. Essa contradição é mais uma marca deixada pelo dispositivo literário. Por sua vez na NF, ele não se comporta como os outros colegas, não concorda com o que eles fizeram, pelo contrário, ele repudia os seus agires. Aqui o dispositivo midiático também deixa seu vestígio.

Um outro aspecto deste personagem na NL é que através de Clay pode-se saber um pouco mais sobre as outras personagens. Ele lembra alguns reages e comportamentos dos envolvidos nas fitas. Segundo Clay, eles parecem perturbados e até assustados. Por outro lado, na NF, o sujeito de Clay não precisa dessas lembranças, já que as outras personagens têm especificidades e traços próprios. Por exemplo, desde o primeiro capítulo se mostra a Justin, a Jessica e, sobretudo, a Alex (colegas envolvidos) muito perturbados, em contraste a como estavam no passado (ao longo das lembranças). Por exemplo, ao parecer o mais perturbado sentindo a culpa é Alex (quem fez a lista), já que ele se torna depressivo e não consegue se concentrar nas tarefas da escola, aparece cenas dele chorando no quarto. Há cenas nas que Jessica aparece muito ansiosa e preocupada. Nos primeiros capítulos, os outros ficam tranquilos, e quando falam do tema eles só dizem que Hannah mente, que tudo o que ela fala nas fitas é mentira. O dispositivo midiático aproveita das vantagens audiovisuais para retratar a diferença do comportamento das personagens, inclusive da narrativa; por exemplo, o uso das cores: nas lembranças, usa-se cores mais vivas, enquanto no tempo presente usa-se cores mais obscuras e lúgubres. Isto poderia interpretar-se como um antes e depois de um suicídio acontecer. Ao final da série, Alex tenta suicidar-se com um tiro na cabeça, e Jessica conta o estupro para o pai. Estas reações levam a pensar a um acerto de contas, será mesmo que

---

to the desk behind me—to Jimmy Long’s desk—which groaned as his body weight shifted. Any of you who were in class that morning, tell me: Jimmy was taking a sneaky-peek over the back of my chair, wasn’t he? That’s all I could picture as he whispered, “You bet it is” (Pág. 38).

<sup>136</sup> Jackass Jimmy (Pág. 38).

eles tinham que pagar por o que fizeram a Hannah? A interpretação leva a pensar que, na NF, mostram que o suicídio foi uma vingança, mesmo que por meio das fitas, fizeram com que os colegas culpados sejam punidos: uma vingança consumida.

Ao longo do relato na NL, a personagem de Clay vai pela maioria dos lugares aos que Hannah vai ordenando: vai para a antiga casa dela onde conheceu a Justin, vai para o restaurante onde Hannah foi batida pela Jessica, vai para o cinema onde trabalharam no verão, vai para a casa onde houve uma festa. Tudo ao longo da noite. Em cada parada Clay vai tornando-se mais abafado e perturbado. Na NF, vai ao longo da semana, porque, como já foi dito, demora em escutar as fitas. A perturbação pela qual ele atravessa na adaptação tem matizes diferentes; além de procurar aos colegas, ele começa a ter alucinações de Hannah, perde aulas, e até imagina como teria sido a vida dos dois se ele tivesse declarado seu amor para ela. Aqui pode-se observar como o dispositivo midiático vai além do dispositivo literário, já que ele tem mais fontes para explorar a narrativa, inclusive mais jeitos de manipulá-la.

Na NL, Clay também mostra que é um sujeito construído com muita sensibilidade, e que como resultado vai ficando cada vez mais atrapalhado enquanto a história continua. Assim, no livro, ele ressalta sua intranquilidade:

Enquanto a história continua um por um, me encontro aliviado, quando meu nome não é mencionado. Seguido de um medo ao que ela ainda não falou, ao que ela vai dizer, quando chegue meu turno.  
Porque está vindo. Eu sei isso. E eu quero acabar com isto já.  
O que eu fiz a você, Hannah?<sup>137</sup>

Em contraste na adaptação, sua mortificação que vai em aumento é refletida na demora em escutar as fitas. Inclusive, ele para de escutar as fitas por um período mais o menos longo, e continua sua vida como era antes das fitas chegarem. Quando algum colega involucrado pergunta o porquê da demora, ele diz que cada vez fica mais perturbado, ou que está perdendo a cabeça, ou que já não pode escutar a voz da Hannah. Esta construção da narrativa na NF é uma fonte para alongar a trama, e deixar ao espectador sempre com a curiosidade ligada. Mais uma vez, diferenças por causa dos dispositivos diferenciados indicam que o personagem tem que ser diferente: dispositivos diferentes, sujeitos diferentes, constituições diferentes.

---

<sup>137</sup> As the stories go by, one by one, I find myself relieved when my name isn't mentioned. Followed by a fear of what she hasn't yet said, of what she's going to say, when my turn comes. Because my turn is coming. I know that. And I want it to be over with. What did I do to you, Hannah? (Pág. 73).

Enquanto Clay (nas duas narrativas) escuta o relato, vai para a casa de Tyler, lá olha que a janela do quarto dele está quebrada e tapada com uma fita adesiva. Aí chega Marcus (um outro colega que está nas fitas) e fomenta a Clay para jogar uma pedra à janela; conta para Clay que já foram para lá três pessoas fazendo isso. Clay pensa “todos nós estamos na lista. Todos nós. Somos culpáveis de algo. Por que Tyler teria que ter algo de diferente de que nós?”<sup>138</sup>. A conversa termina quando Marcus diz que ele não fez nada a Hanna, que ela só queria uma razão para se matar. Clay fica com muita raiva, mas não faz nada, joga a pedra no chão e vai embora, tudo isto na NL; por sua vez, na adaptação, a personagem, o outro Clay, não fica sem fazer nada, como já foi dito, ele reage contra seu colegas: mais uma vez esse traço do personagem vingador.

Em um primeiro momento, *13 Reasons Why* e sua adaptação mostram a Clay como alguém que sente empatia pelos outros colegas, além de Hannah. No entanto, enquanto vai escutando a história toda, ele vai ficando com raiva na NL, não só por os outros colegas, mas também por ele mesmo. Na NF, mostra-se essa raiva dirigida mais que nada aos outros colegas; consegue se vingar de alguns, ele mesmo diz que está fazendo justiça pela sua mão. Por exemplo, Clay leva Courtney (quem teria inventado uma história de Hannah) à tumba da Hannah, fazendo com que ela sinta culpa. Quando é perguntado por que tinha feito isso, diz que está fazendo sua justiça. Até aí, os colegas envolvidos começam se preocupar de que Clay fale para alguém sobre as fitas. Eles inclusive colocam maconha na mochila de Clay para desacreditá-lo na escola. Todas essas ações não estão presentes na NL, em nenhum momento Clay pensa em se vingar, sente raiva contra eles, mas só isso. Uma prova mais das especificidades do dispositivo midiático em relação ao outro dispositivo literário.

Com respeito ao suicídio, Clay também tem suas reações. Quando Hannah começa a ter pensamentos suicidas: “esta vez, pela primeira, vi a possibilidade de me desistir. Inclusive achei uma esperança nele”<sup>139</sup>; Clay, na NL, explica o que sentia por ela: “não podia parar de pensar em Hannah. Como ela era. Como ela agia. Como nunca encaixou com o que eu ouvia. Mas tinha medo de descobrir a verdade. Medo demais de que ela

---

<sup>138</sup> We’re all on the list. All of us. We’re all guilty of something. Why is Tyler any different than the rest of us? (Pág. 108).

<sup>139</sup> This time, for the first time, I saw the possibilities in giving up. I even found hope in it (Pág. 125).

poderia se rir de mim se eu perguntasse para sair”<sup>140</sup>. Mostra-se como a personagem de Clay admite que acreditava nas fofocas e que por isso ele não falava com ela. Olha o suicídio como uma saída que ela nunca deveria ter escolhido; esses dois enunciados mostram que Clay não está de acordo com o suicídio, sente dor por esse agir da Hannah. Na adaptação, por sua vez, Clay presta mais atenção em perguntar ou em se vingar dos outros colegas de que refletir sobre seu agir. Este contraste do personagem é determinante para as duas narrativas, por um lado está Clay quem sofre psicologicamente (NL), e pelo outro, Clay quem tem que agir, tem que procurar respostas, soluções (NF).

Em um outro acontecimento que teria perturbado a Hannah, Clay acha injusto. Zach rouba uns bilhetes de ânimo da sacola de Hannah, ela comprova o roubo deixando na sacola dela uma carta, carta que Zach teria jogado no chão. Nesse momento ela já estava considerando se matar, e culpa a Zach de lhe tirar a “esperança e encorajamento” que ela poderia ter conseguido desses bilhetes. Clay diz: “não é justo. Se Zach teria tido alguma ideia de tudo pelo que Hannah estava atravessando, tenho certeza de que não teria roubado seus bilhetes”<sup>141</sup>. No entanto, na adaptação, o outro Clay, o da NF, não reflete desse jeito, mas mostra-se ao Clay vingador: destrói o carro de Zach, escrevendo um grande “Por que eu?” na porta (Hannah tinha gritado no meio do corredor a Zach “Por que eu?”). Até aqui, Clay, em ambas narrativas, conclui que ninguém pode saber o que está passando nas vidas das outras pessoas, e que a única coisa sobre a qual tem clareza é que se deve ser amável com todos. Pode-se interpretar até aqui que às vezes a construção dos dois Clays convergem, isto talvez por causa de que partem de uma mesma história; no entanto, em outros momentos se separam, isto por causa da mesma origem do dispositivo que os rege.

A fita que trata de Clay (fita 5, lado A, no livro; na série, capítulo 11) é a que mais lhe interessa saber. Hannah começa esse relato admitindo que nunca tinha pensando nele como o garoto indicado, mas havia nele algo que chamava sua atenção: ele era um garoto bom demais. Sempre que escutava falar dele eram coisas boas e legais: a constituição da Hannah faz com que construa o Clay. Ela conta que ele não pertence a essa lista, não no mesmo sentido dos outros, mas que ele precisava estar lá para que ela pudesse contar sua

---

<sup>140</sup> I couldn't stop thinking about Hannah. How she looked. How she acted. How it never matched up with what I heard. But I was too afraid to find out for sure. Too afraid she might laugh if I asked her out (Pág. 126).

<sup>141</sup> This isn't fair. If Zach had any idea what Hannah was going through, I'm sure he wouldn't have stolen her notes (Pág. 166).



história. Na adaptação, Clay para a reprodução a cada momento, para se queixar com seu amigo, sobre estar nas fitas quando ele não merece estar lá. Na NL, Clay chora enquanto escuta a história; é aí onde a personagem sente mais dor, diz que sente saudade dela. Mais uma vez esse contraste do personagem, um com mais empatia e dor psicológica, e o outro mais vingativo e raivoso.

Depois de Clay escutar o relato de que Jessica teria sido estuprada por Bryce, em certa medida, recusa o agir da Hannah: “para Hannah, o mundo sim acabou. Mas para Jessica, não. Continuou. E depois, Hannah bate nela com estas fitas”<sup>142</sup>. A personagem não concorda com Hannah em colocar a Jessica nas fitas, porque ela teria sofrido o mesmo que Hannah. Na adaptação não há essa recusa mesmo por parte de Clay, ele só grita a Justin, quem teria mentido para Jessica dizendo que eles dois tinham tido relações sexuais, fale para ela a verdade. Jessica fica perturbada, acaba o namoro com Justin e começa a beber. Na NF estas reações por parte dos colegas são uma consequência do reagir de Clay; se ele não tivesse procurado ou se vingado deles, os colegas não teriam reagido dessa forma, pelo menos essa é uma possível interpretação. Esse contraste entres os dois Clay, um da NL e outra da NF, mostra um Clay mais neutral e refletivo, e um outro Clay mais impulsivo e quase nada refletivo. Mais uma vez a construção diferenciada que fazem os dispositivos.

Algo particular da personagem de Clay na NL é que, apesar de culpar ao demais, e inclusive sentir culpa ele mesmo (eu a deixei sozinha no quarto. A única pessoa quem poderia tê-la alcançado e salvado dela mesma. Para afastá-la disso a que ela se dirigia<sup>143</sup>), há momentos nos que ele reconhece que, ao final, foi uma decisão dela: “Não respondidas? Eu teria respondido qualquer questão, Hannah. Mas você nunca perguntou<sup>144</sup>”, “Você escolheu isto. Você teve a oportunidade, mas me afastou.<sup>145</sup>”, “Mas você decidiu não que isso acontecesse. Você foi quem decidiu<sup>146</sup>”. Depois desses momentos, a contradição continua: quando Clay escuta a história do sinal de STOP que Jenny e Hannah teriam quebrado ao sair da festa, que isso teria levado ao acidente, que segundo Hannah poderia ter parado de acontecer; aí ele afirma: “todos nós poderíamos

---

<sup>142</sup> For Hannah, the world did end. But for Jessica, it didn't. It went on. And then, Hannah hit her with these tapes (Pág.227).

<sup>143</sup> I left her alone in that room. The only person who might've been able to reach out and save her from herself. To pull her back from wherever she was heading (Pág. 220).

<sup>144</sup> Unanswered? I would've answered any question, Hannah. But you never asked (Pág. 78).

<sup>145</sup> You chose this. You had a choice and you pushed me away (Pág. 217)

<sup>146</sup> But you decided not to let that happen, Hannah. It was you who decided (Pág. 249).

tê-lo parado. Todos nós poderíamos ter parado algo. As fofocas. O estupro. A você”<sup>147</sup>. Essas contradições do personagem talvez sejam um resultado do nível de perturbação que Clay atravessa na NL. Por sua vez, na adaptação, Clay é um personagem que, antes de sentir culpa, culpa aos outros, até querer se vingar deles, já quase no final da narrativa ele sente culpa do que aconteceu com Hannah. Essa diferença entre estes dois Clays indicam uma construção de duas práticas discursivas diferentes.

Em ambas práticas discursivas, os enunciados de Clay fazem com que os sentidos saiam para a superfície. Por exemplo, na NL o acontecimento que destrói e perturba ao máximo, ao extremo de bater sua própria mão em um alambrado enferrujado, é quando Hannah relata que teve relações sexuais com Bryce, para ela se destruir por completo. Na NL, Clay, ao final, fica com a mão coberta de sangue chorando. Clay pensa no *bullying* e no estupro como um ato horrível, que chega até ele, pelo menos isso indica esse reagir de machucar sua própria mão. Por sua vez, na adaptação -é um estupro mesmo- Clay vai para a casa de Bryce e faz com que ele confesse o estupro, enquanto está sendo gravado sem saber; Clay pensa nesse ato como algo que deve ser admitido, esse ato não chega até ele como na NL. Novamente esse contraste de como está sendo construído este personagem, e como ele reage ao longo das narrativas.

Até o final da NL Clay é um personagem quem deseja que aconteça algo que já é sabido que não aconteceu: quer que alguém salve a Hannah. Enquanto Clay escuta o relato de uma conversa que tiveram Hannah e o conselheiro da escola, fala como se pudesse mudar o final, até o ponto de soar dramático: “faz com que ela lhe conte. Continue fazendo perguntas, mas faça com que ela diga”<sup>148</sup>, “senhor Potter. Ela sabe que são palavras sérias. Faça alguma coisa”<sup>149</sup>, “não brinque, Sr. Potter. Ajude ela. Volte para Hannah. Por favor”<sup>150</sup>, “escute ela”, “não deixe ir ela embora”, “diga para ela que vai ajudá-la”<sup>151</sup>. Ao final, o último reagir de Clay é sentir culpa, pede desculpa para ela.

Porém, na adaptação, Clay conta tudo para esse conselheiro, afirmando que todos puderam fazer alguma coisa que impedisse a Hannah de se matar. Até o final o reagir de Clay na adaptação é mais de raiva do que de culpa, como na NL. O personagem sente

---

<sup>147</sup> We all could have stopped it. We all could have stopped something. The rumors. The rape. You (Pág. 246).

<sup>148</sup> Make her tell you. Keep asking questions, but make her tell you (Pág. 271).

<sup>149</sup> Mr. Porter. She knows they're serious words. Do something! (Pág. 272)

<sup>150</sup> Don't joke, Mr. Porter. Help her. Get back to Hannah. Please (Pág. 275).

<sup>151</sup> Tell her you're going to help her (Pág. 278).

raiva por não ter ajudado ela; no entanto, ao final reage afirmando que o único que se pode fazer é ser amável, aí há uma sinal de resignação, ele acha o suicídio como um ato que não tem volta nem arrependimento, e pensa no *bullying* como algo inaceitável.

Pôde-se observar que a constituição deste sujeito apresenta contradições ao longo das duas práticas discursivas; os diferentes discursos e os distintos traços levaram a essa interpretação. Às vezes mostram um personagem estereotipado e plano demais, e, quando tem que mostrar uma outra especificidade, se chega a uma contradição, um claro exemplo são os momentos em que ele sente culpa, e outros em que não tem culpa nenhuma. Em ambas narrativas de *13 Reasons Why*, as contradições deste personagem ressaltam que aquela noção de dispositivos que foi analisada na primeira parte é determinante para a constituição dos sentidos sobre a violência contra os corpos: ao terem especificidades, esses dispositivos têm necessariamente construções dos sujeitos diferentes. Portanto, esses traços que foram remarcados sobre os dispositivos teriam suas pegadas nas práticas discursivas que as conformam.

Uma prova desta distinção entre práticas discursivas com respeito a Clay é seu amigo Tony. Na NL, Tony só intervém para dizer que tem um segundo set de fitas, que Hannah teria pedido fazê-las públicas caso os colegas não seguissem suas instruções (escutar tudo e passá-las a quem segue); também intervém para acompanhar ao Clay quando este está escutando a sua história, ele conforta Clay. Esse personagem não tem outros reages na narrativa, não se involucra com os pensamentos de Clay. Por sua vez, na NF, Tony cumpre um papel determinado para os reages de Clay: como Virgílio guia a Dante em *Divina Commedia*, só que sem explicação, Tonny acompanha Clay em todos os capítulos, aconselha ele e até avalia o reagir de Clay com os outros colegas. Este personagem não só ajuda Clay, mas também aos pais da Hannah: é um personagem destinado a dar conforto aos outros, como se tivesse todas as respostas, personagem que aparece no momento indicado. Esta característica é típica das narrativas de entretenimento, já que toda história precisa de um herói que venha ao resgate.

Depois de ter visto os matizes que há do personagem de Clay e de ter ressaltado as diferenças mais sobressalientes da adaptação com respeito à NL, chegou o momento

de voltar a atenção na outra personagem principal da obra, nesse ponto de encontro de todas as histórias, da “vítima”<sup>152</sup>: Hannah, quem cometeu suicídio.

#### 4.2.2 Hannah e a espetacularização da violência contra os corpos

Ao longo desta subdivisão tentar-se-á responder à pergunta de como está construída esta personagem. Ao analisar as práticas discursivas, desvelar-se-á a constituição de Hannah em relação ao tema da violência contra os corpos. Hannah, igual a Clay, é determinante para compreender o modo de tratamento que foi dado em ambas narrativas aos temas de *bullying* e suicídio. É estudado este personagem e não os outros, porque ela é quem sofre e recebe os ataques de *bullying*, ela é quem comete suicídio.

Igual a Clay, na NL, Hannah não é descrita fisicamente; no entanto, na NF tem suas próprias características físicas. Não é uma garota que chame muito a atenção, não pertence ao grupo de garotas populares, mas, nem bem chegou a essa escola, a sua vida dentro da escola esteve rodeada de fofocas e mentiras sobre ela. Os envolvidos na produção da adaptação, seguindo as especificidades do dispositivo que os rege, colocaram a uma personagem que encaixe com um perfil determinado; neste caso uma garota simples, não muito atrativa, nem tão desagradável: alguém que cumpra o perfil de uma moça que pode sofrer *bullying*.

Hannah é a personagem que cometeu suicídio, segundo ela, por causa de todo o sofrimento que estava atravessando na escola e também por causa do afastamento dos pais dela. É um personagem que chega a um ponto no qual enxerga o suicídio como a única solução aos problemas, como uma saída, como um ato para pôr fim ao sofrimento. No entanto, há momentos nos que o suicídio é colocado no plano da vingança desde a perspectiva dessa personagem, o exemplo claro são as fitas que deixa para os colegas. Essas fitas são como um bilhete de suicídio, porque conta a razão desse agir. No entanto, as fitas chamam aos colegas para outros reações, têm as suas repercussões. Ver-se-á que essa noção de suicídio é diferenciada em ambas práticas discursivas, na qual, dependendo dos dispositivos que as dirigem, será determinante para a constituição das suas personagens.

A personagem de Hannah conta sua verdade nessas fitas, a sua verdade com respeito ao *bullying* que ela sofreu, como ela o vivenciou, é a voz da minoria que deve

---

<sup>152</sup> Usa-se aspas por causa das nuances que há na construção da personagem como a vítima da narrativa.

ser ouvida. A constituição desse sujeito mostra ser a voz das pessoas que costumam ficar caladas a esses atos. No entanto, é uma personagem que desde o começo mostra um traço narcisista; esta interpretação surge de como Hannah enxerga todo agir dos colegas como dirigido a ela e com toda a intenção de feri-la; este comportamento é bem marcado em ambas narrativas. Por exemplo, quando Zach pega os bilhetes de comentários da sacola de Hannah, ela diz que se ele não teria os pegado, ela teria se salvado, como se Zach tivesse tido a intenção de provocar o suicídio de Hannah, ou pelo menos é assim como a personagem de Hannah percebe o reagir do seu colega. Ela se reporta como um personagem que quer que todos voltem a atenção para ela. Um outro exemplo é que ela também culpa Zach: “mas você não fez nada, Zach. Inclusive depois de que a professora Bradley tocara o tema, você não fez nada para me procurar”<sup>153</sup>. O tema ao que se refere é o suicídio, que foi discutido em uma aula. Fica notável neste discurso que Hannah quer que os outros percebam que está mal, não reconhece que só ela é quem procurará ajuda; pressupõe demais que outros farão tudo por ela. Reaparece essa noção do sujeito narcisista. Esses traços são apresentados em ambas narrativas, embora com algumas nuances, mostrando, ao igual que a personagem de Clay, como os dispositivos são determinantes para a construção das personagens. O dispositivo midiático faz uso das fontes audiovisual que tem para delimitar mais a constituição da sua personagem Hannah, é por isso que na NF ela é mostrada como uma moça frágil e que sempre empatiza com seus colegas, embora eles tenham a tratado mal. Por sua vez, no que tem a ver com o dispositivo literário, não há esses traços, por causa das limitações que apresenta, de uma Hannah mais passiva, pelo contrário, se mostra uma moça mais refletiva e analítica. Esta diferenciação é parecida à que foi feita na subdivisão da personagem de Clay. Uma prova mais do contraste dos dispositivos.

Um primeiro traço que servirá como ponto de partida são os discursos que denotam como os sujeitos atuam no dispositivo e constituem a Hannah: uma vítima de suicídio do modo narcisista. Isto leva à personagem tratar os temas –o *bullying* e o suicídio– como um espetáculo. Não só mostra a denotação de um espetáculo, mas como se fosse um jogo, um jogo com regras. Em ambas narrativas, ao longo das fitas, há vários enunciados que comprovam essa ideia de que tratam o tema da violência como um

---

<sup>153</sup> But you did nothing, Zach. Even after Mrs. Bradley brought it up, you did nothing to reach out (Pág. 171).

entretenimento. Os seguintes trechos são exemplos claros para chegar a essa interpretação.

- Bem-vindos de volta. E obrigada por ficar para parte dois<sup>154</sup>. Na série ela inclusive pergunta “estão se divertindo”;
- Tá, a show de levanta manos, por favor. Quem sabe onde eu estou?<sup>155</sup>;
- Aqui vá, Courtney, tua contribuição para a antologia da minha vida<sup>156</sup>;
- Mas essa é a festa que traz Courtney ao mix<sup>157</sup>;
- O ano seguinte, depois de meu pequeno incidente, espero que a aula Comunicação entre iguais continue<sup>158</sup>. (seu suicídio como pequeno acidente);
- Mas isso não é o final da história. Porque isso não faria uma fita muito interessante, agora o seria?<sup>159</sup> (quando vai relatar o estupro de Jessica). No entanto, depois diz “desejaria não ter arruinado a vida dessa garota”<sup>160</sup>. (não deveria usar o termo interessante);
- Só falta mais duas, não me abandem<sup>161</sup>;
- Vou lhes dizer quem é, mas vocês terão que esperar<sup>162</sup>;

Estes enunciados reafirmam essa ideia de que a construção da personagem visa a tratar os temas da violência contra os corpos como um espetáculo, visado ao entretenimento. Vale a pena aclarar que não só se trata desse modo os temas do *bullying* e o suicídio, mas que esse mesmo tratamento se manifesta nos outros temas (sexualidade, machismo, estupro); no entanto, esta pesquisa volta a sua atenção, como já foi explicado, exclusivamente ao *bullying* e ao suicídio por causa de que esses temas teriam provocado mais controvérsia e chamado mais a atenção. Esses trechos citados acima levam a pensar

---

<sup>154</sup> Welcome back. And thanks for hanging out for part two (Pág. 36)

<sup>155</sup> Okay, a show of hands, please. Who knows where I am? (Pág. 75).

<sup>156</sup> Here, Courney, is your contribution to the anthology of my life (Pág. 96).

<sup>157</sup> But this is the party that brings Courtney into the mix (Pág. 98).

<sup>158</sup> Next year, after my little incident, I hope Peer Communications continues (Pág. 156).

<sup>159</sup> But that's not the end of the story. Because that wouldn't make for a very interesting tape, now would it? (Pág. 222)

<sup>160</sup> I wish I didn't ruin that girl's life (Pág. 230).

<sup>161</sup> Just two more to go. Don't give up on me now (Pág. 153).

<sup>162</sup> I'll tell who it is, but you'll have to wait

as duas personagens de Hannah nas duas práticas discursivas como uma garota que trata seu suicídio e o *bullying* que teria sofrido como um show. São os dispositivos que constroem às personagens desse jeito. Este primeiro traço deste personagem dá uma primeira noção de como são vistos e tratados os temas de *bullying* e suicídio. São conduzidos pelo caminho do entretenimento e do espetáculo: dois temas de preocupação para a saúde pública tratado como diversão. Vale a pena aclarar que, ao igual que a constituição de Clay, Hannah é construída de maneira diferente em ambas narrativas, característica da origem do seus respectivo dispositivo. Por um lado, uma Hannah (a da NF) mostrada como uma moça ingênua de mais, já que mesmo os colegas tratam ela de um jeito ruim, ela continua confiando neles; e por outro lado, uma outra Hannah mais dedutiva, porque ao longo do desenvolvimento dos fatos, ela começa a desconfiar das pessoas ao seu redor.

Um dos primeiros contrastes entre *13 Reasons Why* de Jay Asher e sua adaptação, em relação a esta interpretação de espetacularização do *bullying* e do suicídio, é o que a personagem de Hannah mostra em ambas narrativas. Na NL, ela fala de alguém, mas não dá o nome, ou diz que o dará depois, todo para deixar ao ouvinte em expectativa: temas visando ao espetáculo. Na NF, por sua vez, ela não pode reagir desse jeito, já que nas cenas há a manifestação dos outros personagens. Mais uma prova da sua origem: os seus dispositivos. No dispositivo literário, aproveita-se a falta do audiovisual para não mostrar quem faz o que; no entanto, no dispositivo midiático isso não é possível, já que ao mostrarem às personagens que intervirão na narrativa, não tem jeito de deixar esse tipo de aspectos no mistério.

Logo no começo, mostra-se como a personagem de Hannah é construída, através de como o tema da violência contra os corpos é significado em ambas práticas discursivas. Uma prova de como tanto o dispositivo midiático quanto o literário constituem esta personagem. Nem bem a fita começa, Hannah diz:

Oí, garotos e garotas. Aquí Hannah Baker. Em vivo e em direto (...). espero estejam prontos, porque estou a ponto de lhes contar a história da minha vida. Mais especificamente, o por quê minha vida acabou. E se vocês estão escutando estas fitas, são uma das razões do porquê (ASHER, 2017, p. 7)<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> Hello, boys Hello, boys and girls. Hannah Baker here. Live and in stereo (...). I hope you're ready, because I'm about to tell you the story of my life. More specifically, why my life ended. And if you're listening to these tapes, you're one of the reasons why.  
Trecho dito em ambos formatos.

Este trecho denota como ela trata sua própria vida e sua morte: um show. Além disso, sinalizar quem é responsável pelo fim da sua vida mostra já os primeiros matizes de uma noção de vingança e punição, mostra-se aqui como é construído esta personagem ao redor do tema da violência contra os corpos. Nas duas narrativas de *13 Reasons Why*, o perfil da Hannah mostra que quer se vingar das pessoas que a feriram. Esta interpretação surge do seu reagir; isto é, a personagem está constituída de um jeito em que não quer contar sua história, mas quer expor quem fez o que, e fazer conhecer que essas ações fizeram com que ela se matasse. Ao longo da história, ela acha que tem o poder para fazer com que o ouvinte das fitas se sinta culpado, proferindo discurso tipo: “talvez eu deveria dar-lhe a mesma paranoia que ele me deu<sup>164</sup>”, “Precisa de mais razões para que todos te odeiem, Courtney?<sup>165</sup>”. No que tem a ver com a parte da punição, na NL, não é sabido se houve ou não uma punição para os outros colegas, nem se mostra a Clay sendo punido, mas pelo contrário, ao final da história, Clay torna-se otimista. Este dispositivo talvez mostra a punição desde uma outra perspectiva, ao dar conta da transformação que a personagem de Clay vai atravessando. No entanto, na NF a punição sai à superfície de um jeito mais claro; os outros colegas sofrem depois de ouvir as fitas: são punidos. Nessa narrativa a vingança é consumada. Esta reflexão começa a dar forma a essa ideia de suicídio como um ato de vingança. No perfil da Hannah culpa aos outros, afirmando que tudo afeta tudo <sup>166</sup>, então essas fitas afetarão tudo também; na NL, ela diz “quando você mexe com uma parte da vida de alguém, não só está se mexendo com essa parte. Infortunadamente, você não pode ser assim de preciso e seletivo. Quando mexe com uma parte da vida de alguém, está mexendo com toda sua vida”<sup>167</sup>. Ao que parece, não se mostra que a personagem tenha pensado no que as fitas fariam na vida dos colegas que os ouvissem. Essa Hannah só visa a apontar com o dedo, mas não reflexiona a que esse ato poderia levar. Ela não se interessa por os outros envolvidos, só quer contar sua história, sua verdade, e fazer com que sua verdade seja reconhecida pelos outros. Algumas manifestações desta ideia de punição são alguns reages dos colegas, postos na NF: Alex, que teria feito a lista, tenta se matar com um tiro na cabeça; Jessica torna-se uma alcoólatra ao longo da narrativa; Clay começa a perturbar e assediar aos outros; Justin

---

<sup>164</sup> Maybe I should give him the same paranoia he gave me (Pág. 83).

<sup>165</sup> Do you need more reasons for everyone to hate you, Courtney? (Pág. 164)

<sup>166</sup> Everything...affects everything (Pág. 202).

<sup>167</sup> ...when you mess with one part of a person's life, you're not messing with just that part. Unfortunately, you can't be that precise and selective. When you mess with one part of a person's life, you're messing with their entire life (Pág. 201).



torna adito às drogas. Ao contrário do caso do perfil de Clay que é mais diferenciado entre as narrativas dos dispositivos, aqui o perfil das duas Hannahs sinaliza mais similaridades do que diferenças.

Uma outra nuance da constituição deste personagem é qual é propósito das fitas que dá Hannah a elas: como essa personagem percebe essas fitas. Durante a explicação das fitas, Hannah chama a tudo isso de “jogo”, diz “esperançosamente, nenhum deles será fácil para você”<sup>168</sup>: um perfil com ressentimento que tem a ilusão que o que eles farão não seja fácil, que seja difícil e tormentoso. Novamente a noção de vingança, noção plasmada em ambas narrativas. Além disso, afirma que não foi uma decisão repentina se matar, mas foi planejado. Na verdade, o que teria sido planejado foi todo esse “jogo”, já que em ambas narrativas faz nomes com conexões em dois momentos<sup>169</sup>. O suicídio mesmo não foi planejado, já que até o final faz entender que não quer se matar. Aqui começa-se ver como esta personagem percebe o suicídio e esse bilhete de suicídio tão construído. Uma outra nuance dessa noção de suicídio como jogo é que Hannah fala também sobre um mapa que teria entregado aos colegas dias antes de se matar (isto na NL), um mapa que será, segundo ela, como um guia na história que ela vai contar: esse mapa é um tipo de instrução de como jogar esse jogo. Na NF não entrega para todos os colegas, mas só há um mapa dentro da caixa de sapatos. Além dessa diferença das narrativas, o sentido do suicídio produz o mesmo efeito: como um jogo, uma atividade que vai entreter a quem assistir ou ler. Esta interpretação vem aparecendo desde a primeira parte da análise.

As fitas, no que tem a ver com a personagem, são como uma forma de contar sua história, sua verdade; no entanto, o termo “jogo” faz refletir e interpretar que ela pensa no ato como um jogo, um jogo que ela controla. Essa noção de jogo para tratar os temas de *bullying* e suicídio já faz pensar como estão sendo constituídos seus sentidos: a violência contra os corpos como entretenimento.

---

<sup>168</sup> Hopefully, neither one will be easy for you (Pág. 8).

<sup>169</sup> Ao final do relato da fita 5, lado A (página 217 diante), ela relata as conexões que faz para relacionar todos seus problemas com as pessoas que entrevistaram na sua vida.

Because that night, when I got home, I tore a page from my notebook and wrote down one name after another after another. The names in my head when I stopped kissing you. There were so many names, Clay. Three dozen, at least. And then...I made the connections. I circled your name first, Justin. And I drew a line from you to Alex. I circled Alex and drew a line to Jessica, bypassing names that didn't connect—that just floated there—incidents all by themselves. My anger and frustration with all of you turned to tears and then back to anger and hate every time I found a new connection.

Nessa interpretação do suicídio visto como um ato de vingança, dependendo do dispositivo, mostra-se um perfil de Hannah que busca ter a última palavra para julgar a todos os que quiser, já que, como morreu, não dá a oportunidade aos outros para responder. Há todo um contexto construído ao redor da personagem, contexto determinante para a constituição do seu perfil em relação ao tema da violência. Até aqui pode se tentar concluir, com respeito ao tema de suicídio como vingança, que *13 Reasons Why* coloca no suicídio para entreter, o coloca como vingança para que chame mais a atenção do espectador. Esta conclusão abrange as duas narrativas.

Um outro traço desta personagem que chama à reflexão são seus comportamentos de rancor, ressentimento e raiva por causa de como foi tratada na escola. Hannah é mostrada como a colega que era boa com todos sem fazer distinção, e o que recebeu foi ser traída. Mostra-se como a vítima e os colegas como os vilões da história. Esta interpretação é característica dos produtos de entretenimento, como foi dito na parte dos dispositivos, já que nesse tipo de narrativas sempre há uma vítima, um vilão e um herói. Um exemplo é que, na NF, ela cuida de Jessica -quem teria a traído- quando estava bêbada. Essa noção de vítima em extremo, típico do campo do entretenimento, faz com que se empatize com a personagem, até o ponto talvez de aprovar seu reagir, o suicídio.

Talvez seja cruel dizer, mas parece que em *13 Reasons Why* a personagem só se matou para que as fitas fossem escutadas. Em ambas narrativas, mais do que o suicídio, a ênfase do desenvolvimento da história é a reação dos outros diante do suicídio, para ver se haverá repercussões (vingança consumada). O sofrimento de quem comete o suicídio é deixado em segundo plano, para se comprazer com o sofrimento de quem está sendo punido por conduzir o outro ao suicídio. Este argumento fala muito sobre como o fenômeno da violência contra os corpos é abordado nas duas narrativas. A importância dos dispositivos para a construção das personagens vai tomando forma.

Esse sentido maniqueísta que está se construindo ao redor de *13 Reasons Why* é característico desses produtos de massa: o como está construída a Hannah está mais concentrada em se preocupar no que, quando ou como alguém fez isto ou aquilo para feri-la do que tentar se preocupar pela sua própria vida. Este matiz da personagem faz pensar

que as duas práticas discursivas não pensam no suicídio como prioridade, como o fim, mas como um meio para contar uma história: o meio torna-se a mensagem<sup>170</sup>.

Falando de outra característica que constitui a este personagem estão os reages de Hannah quando sofre de violência: ela não faz nada, ou pelo menos, não há um reagir que mostre a um personagem que quer parar esses acontecimentos. Às vezes chora, às vezes pergunta por que fazem isso ou aquilo, às vezes grita; há momento que diz que não gosta de ninguém na escola, que não confia em ninguém, mas depois está saindo com eles, vai para festas, ou conta segredos para quem diz que não confia; Hannah é mostrada como alguém que está feliz, ri, faz bromas, conversa com Clay muitas vezes, até leva para a casa a Jessica depois de uma festa; às vezes (em ambos formatos), ela acha que a errada é ela, que está exagerando tudo, que na verdade não há problema nenhum. Em um só capítulo há contradições evidentes. Ela se autoqualifica como uma boba, mas depois diz: “uma otimista? Uma pessimista? Nenhuma das duas. Uma boba”<sup>171</sup>, mas pouco depois afirma que foi no encontro porque estava “livre, mas não estúpida”<sup>172</sup>. Em um outro momento diz que “nesse momento, era estúpida”<sup>173</sup>. Há uma clara contradição na construção desse personagem. Pode se observar que Hannah é uma garota constituída nessa ordem de mulher submissa, passiva, que fica com raiva um momento, mas esquice rapidamente no outro. Estas contradições dentro da personagem são regidas de acordo com o tipo de dispositivo que permitiu sua emergência. No que tem a ver com o dispositivo literário, essa Hannah que é mostrada tem um perfil que mostra uma desconstrução ao longo do desenvolvimento da história, pouco a pouco ela vai se afastando da escola, embora há momentos em que se mostra uma Hannah que começa a confiar de novo, mas algum acontecimento faz com que suma de novo. Por sua vez, no dispositivo midiático, Hannah é construída como alguém que continua confiando o tempo todo. Esta diferenciação tem sua razão de ser na natureza de cada dispositivo. Um, o literário, tem suas especificidades para constituir uma personagem; um outro, midiático, que, ao ser uma adaptação, deve fazer modificações para ser consumido, já que, se forem a mesma Hannah em todos os aspectos, não entreterá ao público, este dispositivo deve tentar o mais que puder abranger a um público maior.

---

<sup>170</sup> Isto leva a pensar a noção de meio em McLuhan.

<sup>171</sup> An optimist? A pessimist? Neither. A fool (Pág. 127).

<sup>172</sup> Free, but not stupid.

<sup>173</sup> At that time, I was stupid

No que tem a ver com como a personagem de Hannah começa a pensar no suicídio, pode-se afirmar que a ideia surgiu quase desde o começo da história, pelo menos estes enunciados mostram isso: “descobri que estava farta desta cidade e de tudo aí”<sup>174</sup>, “meus pensamentos sobre o mundo estavam se movendo”<sup>175</sup>, “porque meu coração e minha confiança estavam no processo de colapsar”<sup>176</sup>. Aqui é onde dá-se sua perspectiva de como estava recebendo tudo o que estava acontecendo com ao redor da personagem:

Como dirigindo por uma estrada acidentada e perdendo o controle do volante, sendo jogada – só um pouco – para fora da pista. As rodas levantam poeira, mas você consegue puxar o carro de volta. Apesar disso, não importa que você esteja segurando bem firme no volante, não importa quanto se esforça para tentar guiar em linha reta, algo fica empurrando você para o lado. Você tem pouco controle sobre nada. E, em certo ponto, a luta se torna excessiva – cansativa demais – e você considera de largar tudo. Deixar uma tragédia acontecer... ou seja lá o que for... que aconteça<sup>177</sup>

Há claramente pensamentos suicidas por parte da personagem, mas ela continua fazendo atividades de adolescente normalmente, indo para festa, saindo com garotos: mais uma vez há reações contraditórias. Está é uma diferença clara entre narrativas, já que os trechos citados acima são da NL; no que tem a ver com a adaptação, a construção do perfil não apresenta esses pensamentos. À diferença da NL, a NF, como prática discursiva, tem mais fontes e meios audiovisuais para proferir seus discursos, há uma ausência de consternação mais clara, graças a que pode se ver a performance da atriz dando vida a Hannah nas lembranças que Clay tem.

Falando de outro aspecto que influencia na constituição da personagem, está como são apresentados os adultos nas narrativas com uma total ausência. Na NL, quase nem se menciona aos pais da Hannah, só se fala deles quando se conta que, por causa de problemas de dinheiro, a relação ficou distante com eles, é a única vez. Por outro lado, na NF, é apresentada a maioria dos pais, mas a intervenção e a preocupação que mostram aos temas de *bullying* e suicídio são imperceptíveis. Há esse estereótipo muito presente na vida adolescente: os adultos não compreendem, não ajudam, não sabem nada. Esta nuance é característica dos produtos de massa para adolescentes. Vale a pena ressaltar a

---

<sup>174</sup> I discovered I was sick of this town and everything in it (Pág. 118).

<sup>175</sup> ...my thoughts about the world were shaken (Pág. 124).

<sup>176</sup> ... because my heart and my trust were in the process of collapsing (Pág. 159).

<sup>177</sup> Like driving along a bumpy road and losing control of the steering wheel, tossing you—just a tad—off the road. The wheels kick up some dirt, but you’re able to pull it back. Yet no matter how tightly you grip the wheel, no matter how hard you try to drive straight, something keeps jerking you to the side. You have so little control over anything anymore. And at some point, the struggle becomes too much—too tiring—and you consider letting go. Allowing tragedy...or whatever...to happen (Pág. 124).

presença da personagem da mãe de Hannah na adaptação, ela desde o começo mostra-se marcada com o suicídio de Hannah, há um claro antes e depois da morte. Convencida de que algo aconteceu na escola, luta ao longo dos 13 capítulos para saber tudo, até chegar a começar um juízo contra a escola. Além dessa presença adulta relevante, não há mais especificidades dos adultos. Pode se interpretar que, às vezes, o dispositivo midiático tenta constituir personagens mais profundos e construídos, isto devido às vantagens audiovisuais característico desse tipo de dispositivos; no entanto, continua com esses traços que visam só ao entretenimento.

Continuando com a análise desta personagem, há um enunciado de Hannah, isto na NL, quando está relatando o estupro de Jessica: “deixemos tudo entre nós, poderíamos?”<sup>178</sup>. Este perfil está em uma ordem do discurso em que quer ocultar um delito, mas por quê? É obvio que Jessica escutará essa história, e ainda assim Hannah propõe não contar para ninguém. Dá para pensar que esta personagem só quer contar sua verdade, mas não quer ajudar nem colaborar com os outros. Ela não se interessa por ninguém, só por ela mesma. A ideia de uma personagem constituída narcisistamente volta a surgir. O que chama mais a atenção é que, sabendo o que Jessica tinha atravessado, Hannah de todas as maneiras é mostrada como alguém que a culpa do suicídio e a coloca na lista para as fitas. Esta constituição da personagem está bem presente em ambas práticas discursivas.

“Eu... me abandonando”<sup>179</sup>, “o pior dia da minha vida” são os enunciados que precedem à história do estupro que sofreu. Há uma diferença entre as narrativas: na NL, há relações sexuais voluntariamente, na NF fica claro que ela não queria que isso acontecesse. Esta distinção surge por causa de que o meio é diferente, isto é o dispositivo. Por um lado, a NL só tem as palavras para contar uma história, por outro, a NF tem mais meios para mostrar a mesma história. No entanto, além dos tipos de narrativa, esta distinção pode dever sua razão à origem dos dispositivos em que pertencem. Os dispositivos são constituintes para essas diferenças de um mesmo personagem. Como resultado, a história migra drasticamente de *13 Reasons Why* de Jay Asher para sua adaptação: na NL, eles têm relações sexuais, Hannah é enfática dizendo que não foi um estupro: “que conste que eu não te parei”<sup>180</sup>, “sabia exatamente o que eu estava

---

<sup>178</sup> Let’s keep this between us, shall we? (Pág. 203).

<sup>179</sup> Me...giving up...on me (Pág. 153).

<sup>180</sup> ... for the record, did nothing to stop you (Pág.263).

fazendo”<sup>181</sup>, “para que todos saibam, vou aclarar. Não disse não nem afastei sua mão”<sup>182</sup>, “você estava me tocando..., mas eu estava te usando. Precisava de você, para poder me deixar ir, completamente”<sup>183</sup>; na NF, ela sim tenta fugir dele; nem bem olha que ele está aí e não tem ninguém perto, ela quer ir embora, mas Bryce não a deixa. Segura-a fortemente dizendo que fique tranquila. Hannah tenta fugir em duas oportunidades, mas o estupro acontece. Aqui a ideia de tratar ambas narrativas como duas práticas discursivas diferentes já começa a tomar forma, já que se pode pensar: uma mesma história, uma mesma prática discursiva. No entanto, se comprova que não é só uma, mas duas, duas práticas com suas especificidades, com similaridades, mas também com diferenças. Além disso, pode-se afirmar que não são vistas como duas práticas porque as histórias se desenvolvem de modo diferente, mas são duas práticas porque tratam dos temas de modo diferente. Um argumento para interpretar essas diferenças está na constituídos dos sentidos ao redor do estupro relatado na NF e na NL. No primeiro, o estupro é explícito e tratado como estupro mesmo, enquanto que na NL não é relatado como estupro, mas como um ato consentido.

Desde o começo até ao final, uma das características mais importante desta personagem é sua evidência de contradição. A personagem em momentos profere que a decisão está tomada, mas ao final diz “estou dando mais uma chance à vida. E esta vez, vou buscar ajuda. Estou pedindo ajuda, porque não consigo fazer isto sozinha. Eu já tentei. É claro que, se estiverem escutando isto, eu fracassei. Ou ele fracassou. E se ele fracassar, o trato está fechado”<sup>184</sup>. Mostra-se como a personagem reconhece que só ela se importa dela, porém deixa a decisão de morrer ou viver nas mãos de outro. Ao final diz “ele está me deixando ir”<sup>185</sup>. Apesar de tudo o que aconteceu com os colegas, até o final o perfil da Hannah denota que sempre quer toda a atenção nela: “todos vocês se interessaram por mim, só que não foi suficiente”<sup>186</sup>. Na NL aí acaba o relato. No entanto na NF, a cena do suicídio foi colocada até o final, ao final dessa conversa. Mais uma

---

<sup>181</sup> I knew exactly what I was doing (Pág. 164).

<sup>182</sup> For everyone listening, let me be clear. I did not say no or push his hand away (Pág. 165).

<sup>183</sup> You were touching me...but I was using you. I needed you, so I could let go of me, completely (Pág. 165).

<sup>184</sup> I’m giving life one more chance. And this time, I’m getting help. I’m asking for help because I cannot do this alone. I’ve tried that. Of course, if you’re listening to this, I failed. Or he failed. And if he fails, the deal is sealed (Pág. 269).

<sup>185</sup> He’s letting me go (Pág. 279).

<sup>186</sup> A lot of you cared, just not enough (Pág. 280).

diferença entre ambas narrativas, mais uma prova de que está se falando de duas práticas discursivas diferentes.

A cena do suicídio foi a maior diferença entre as duas práticas discursivas. Em *13 Reasons Why* de Jay Asher, sua personagem toma comprimidos para se matar, fato que é sabido quase no começo da história. A narrativa não dá muita importância no modo de suicídio, mas sim na sua morte, o que teria sido provocado por tudo o que aconteceu com a personagem. Por sua vez, na sua adaptação seriada, o modo de suicídio só é sabido e visto no último capítulo. Ela corta seus pulsos. Esta cena é a que mais gerou controvérsia, por causa de que foi, segundo alguns, explícito demais. Foi avaliado desde vários olhares, qualificado de bom ou ruim. Ao que parece, o grupo que resistiu a aceitar essa cena foi ouvido, já que, no mês de julho do 2019, Netflix apagou a cena do suicídio, ato que foi aceitado, mas também foi rejeitado. A personagem de Hannah está inscrita em uma ordem que ela mesma desqualifica às vezes, mas que em outras quer formar parte. Seu reagir e comentários egocêntricos e até narcisistas levam a pensar que não gostou de como ia a vida e que culpou por isso ao exterior.

#### 4.2.3 Clay, Hannah e a violência contra os corpos

Ao igual que o personagem de Clay, Hannah apresenta várias contradições refletidas da superficialidade da personagem. Tentando-se evitar qualquer extrapolarização, afirma-se que Hannah foi uma vítima e que Clay foi um bom garoto, mas temeroso demais. No entanto os estranhamentos aparecem no modo em que foram constituídos ambos personagens ao redor dos atos de *bullying* e suicídio. Não se avaliou a Clay e Hannah para avaliar nem analisar quais foram os temas que se tocaram, mas o modo em que eles foram constituídos em ambas práticas discursivas através destes personagens principais. Tem que ficar claro que Clay e Hannah da NL e o Clay e Hannah da NF são personagens diferentes, têm perfis diferenciados por causa da decorrência dos dispositivos nos que eles são construídos, já que são dispositivos diferentes. Como a diferença na constituição dos personagens está dentro do marco dos dispositivos, pode-se concluir que ditos personagens compartilham as especificidades dos dispositivos no qual pertencem: a narrativa modifica-se a razão de uma dinâmica social, isto é, os mecanismos mercadológicos. Por exemplo, como reage Clay enquanto escuta as fitas, na NL, ele não procura se vingar, mas ele se castiga com o remorso que sente, remorso que vai crescendo ao longo da história. Por sua vez, na NF, Clay torna-se no vingador, o

justiceiro; sente remorso sim, mas não na mesma medida do que o Clay da NL. No que te a ver com a Hannah, na NL, ela é mostrada como uma pessoa que vai se desconstruindo ao longo da história, mas na adaptação, a desconstrução da personagem não é mostrada do mesmo jeito do que na história original, já que a Hannah da NF continua acreditando nos seus colegas e continua participando das atividades da escola. Estas diferenças nas constituições dos personagens fazem pensar na superficialidade do tratamento dos temas da violência, o que nos leva de volta a essa conclusão da primeira parte da análise: os dispositivos com especificidades que visam ao entretenimento. As práticas discursivas ao redor desses personagens cumprem essa mesma característica: o entretenimento.

Poderia se chegar à seguinte reflexão: *13 Reasons Why*, as duas práticas discursivas, não prestou a atenção necessária aos problemas do *bullying* e do suicídio para sensibilizar às pessoas, mas se voltou em mais medida a entretê-las, porque, pensando em Ortega y Gasset, o que o “homem-massa” quer é desfrutar, ser feliz. O que esteve em primeiro plano em ambos personagens foi entreter e manter na expectativa ao leitor/espectador. Não é mais uma narrativa literária que trata do suicídio de uma moça adolescente, nem de uma adaptação que coloca temas ocultos na superfície para sua discussão e reflexão posterior, mas é um produto para entreter as pessoas que também visam ao entretenimento.



## CONCLUSÃO

Neste último capítulo, voltar-se-á ao objetivo principal para ver se foi atingido completamente. Como foi dito tanto na introdução quanto ao longo do primeiro capítulo, o objetivo principal foi analisar os sentidos constituídos ao redor dos temas do bullying e do suicídio dentro das práticas discursivas nas duas narrativas de *13 Reasons Why*, a narrativa literária (criada por Jay Asher e publicada no 2007) e a narrativa fílmica (a adaptação feita 10 anos depois).

Depois de toda essa teoria sobre a cultura de massas, pode-se tentar enlaçar algumas reflexões discutidas até agora voltadas ao propósito da pesquisa. As narrativas vêm chegando ao público como um produto industrializado para o consumo, já não tem mais essa característica do ato de narrar (em palavras de Benjamin, experiência singular contada pelo narrador). Este tipo de narrativas seriam um produto da cultura de massa, um produto industrializado da aplicação de uma técnica narrativa, com a finalidade de ser consumido muito e rápido. A cultura de massa está interessada no consumo que essa ou aquela narrativa possa ter, isto em estreita relação ao capitalismo, categorizando tudo com critérios de tipo industrial (ABRUZZESE, 2004). Portanto, poder-se-ia dizer que (no que tem a ver com o suicídio o bullying e suas narrativas) os discursos de suicídio e o bullying que foram encontrados em ambas práticas discursivas constituem narrativas de consumo, produtos da cultura de massa, narrativas de massa, que visam ao consumo.

*13 Reasons Why* e suas duas narrativas contam o que acontece ao redor da vida de uma moça e como essa vida chega a acabar. Depois de ter visto ambas narrativas desde a perspectiva do dispositivo, analisando-os como dispositivos independentes com suas próprias especificidades, revisando seus pontos de convergências e divergências; depois de ter analisado as narrativas como duas práticas discursivas com diferenças e similitudes, analisando às duas personagens principais; depois de ter feito esse análise dividido desse jeito, respaldando-se em um referencial teórico pertinente ao recorte da dissertação, pode-se reflexionar e formar algumas conclusões.

*13 Reasons Why* de Jay Asher e sua adaptação fílmica não narram um suicídio nem casos de bullying que é sofrido por uma moça, mas é informação que tem sido industrializada, técnica e mecanicamente reproduzida (BENJAMIN, 2003), homogeneizada, estandardizada (MORIN, 1966), novelado e desabafado (BOTTO, 2018) preparada para seu consumo rápido e em grande número.

Além das diferenças que foram encontradas entre ambas narrativas, tanto na parte de dispositivos quanto das práticas discursivas, a NL e a NF têm uma similitude muito abrangente: a cultura de massa que o rege e faz seus recortes. O que interessa não é falar do tema do suicídio nem do bullying, mas que o sistema de industrialização faça com que os consumidores falem do produto, e estejam à expectativa: é esperar pelo suicídio acontecer (isto na NF), é ver, para o entretenimento pessoal, os atos de bullying. Por sua vez, a NL é um fato literário, consequência também de processos da cultura de massa, onde confluem movimentos, ideias que os autores fazem com que o texto cumpra ao redor dos modelos preestabelecidos de dita cultura. O que interessa não é que os leitores saibam de temas considerados preocupações públicas, mas que os grupo de leitores ao que vá dirigido seja o maior possível para um maior consumo. Aqui ingressariam operações de planeamento de mercado e publicidade corretas, é um produto econômico que tem que gerar lucro. Além de ter essa função superficial que visa ao entretenimento e consumo, a cultura de massa, como síntese de tudo o que foi discutido ao longo da pesquisa, pode-se dizer qual foi o maior logro da cultura de massas, embora seja arriscado. Com esse processo de unificação para o “denominador comum” ela tem conseguido o que talvez a maior política da sociedade não tem conseguido em séculos: quebrar as diferenças sociais. Os produtos da cultura de massa não estão feitos de acordo com a classe social, não é determinante para sua produção.

As conclusões expressadas no parágrafo anterior surgiram da análise feita nas duas etapas (dispositivos e práticas discursivas); no entanto, há uma outra conclusão que surgiu na parte do recorte teórico: a mediação. O termo que foi desenvolvido por Martín-Barbero traz para a superfície outras reflexões que podem dar mais uma resposta para o cumprimento do objetivo principal da pesquisa. Além de que ambas narrativas, tanto como dispositivos quanto como práticas discursivas, trazerem traços da cultura de massas mostrando sua banalidade e frivolidade, podem ter outro caminho para seguir. A noção de mediação que foi vista na parte do marco teórico faz pensar com que, mesmo os tratamentos que foi dado a esses tipos de violência, ambas narrativas podem ser executadas e usadas de um outro modo: dar-lhes um outro tipo de tratamento. Isso é a noção de mediação: dar um outro tratamento dependendo da finalidade ou objetivo que se tenha. Um claro exemplo desta conclusão é o presente trabalho de pesquisa. Não se deu o tratamento que as narrativas mostravam, mas se deu um outro tratamento, se fez uma mediação para mudar o escopo de ambas narrativas. Esta ideia gerada de mediação

vai além dos traços que marca a cultura de massa, não fecha um produto mesmo seja pertencente a essa indústria cultural, mas abre uma porta dependendo do tipo de mediação que seja feita.

A pesquisa foi sofrendo modificações ao longo da sua elaboração, já que, ao revisar o referencial bibliográfico, surgiam novas questões mais relevantes que faziam com que as ideias iniciais mudassem. No entanto, isto não foi prejudicial para a pesquisa; pelo contrário, foi um melhoramento para mesma, porque fez com que os objetivos sejam mais abrangentes para outras respostas: cumpriu-se com o objetivo principal. Como foi dito na introdução, esta pesquisa abriu a porta para novas propostas de projetos nesse campo, já que não há muita pesquisa feita sobre produtos da indústria cultural dentro da ciência da Linguística, menos inclusive dentro da disciplina da AD, que, ao ser uma disciplina do entremeio, pode ser o campo ideal para o estudo e desenvolvimento de novos projetos voltados a narrativas produzidas em um contexto de cultura de massa com uma execução de mediação. O tema que foi estudado, ao igual do que a linguagem, é amplo demais é por isso que mais pesquisa é necessária; porém, pelo menos, com este trabalho e sua análise foi coberta e bem satisfeita um pequeno espaço desse tema tão heterogêneo e interpretativo de mais de um jeito.

## REFERÊNCIAS

- ABIADA, J. M. L. D. Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-séller. In: ABIADA, J. M. L. D., et al. **Exito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller**. Madrid: Verbum, 1996. Cap. 1, p. 15-52.
- ABRUZZESE, A. "Cultura de Masas". **Cuadernos de Información y Comunicación**, Roma, v. 9, p. 189-192, 2004.
- AFSP. American Foundation for Suicide Prevention. **American Foundation for Suicide Prevention**, 2019. Disponível em: <<https://afsp.org/about-suicide/>>. Acesso em: 21 março 2019.
- AGAMBEN, G. ¿Qué es un dispositivo? **Sociológica**, México, v. 26, n. 73, p. 249-264, 2011.
- AIRA, C. La Nación. **La Nación**, 2003. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/best-sellers-y-literatura-vigencia-de-un-debate-nid558796>>. Acesso em: 29 junho 2019.
- ANDREEVA, N. Deadline Hollywood. **Deadline Hollywood**, 2016. Disponível em: <<https://deadline.com/2016/02/diana-son-j-selena-gomez-netflix-series-13-reasons-showrunner-1201709770/>>. Acesso em: 25 outubro 2018.
- ARANHA, G.; BATISTA, F. Literatura de massa e mercado. **Contraponto**, Niteroi, n. 20, p. 121-131, agosto 2009.
- ARAUJO, M. F. D. 13 Reasons Why: Educação em sexualidade e análise dos comportamentos e situações da série. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, Curitiba, v. 12, n. 39, p. 283-302, junho 2019.
- ASHER, J. **Thirteen Reasons Why**. Londres: Penguin Books, 2017.
- BELLO, M. D. R. L. L. Narrativa literária e Narrativa fílmica. In: BELLO, M. D. R. L. L. **Narrativa literária e Narrativa fílmica: o caso de amor em perdição**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Texto universitários de ciências sociais e humanas), 2008. Cap. 2, p. 71-141.
- BENJAMIN, W. **El narrador**. Madrid: Taurus, 1991.
- BENJAMIN, W. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Tradução de Andrés Weikert. 1ª. ed. Buenos Aires: Itaca, 2003.
- BERT, J.-F. **Pensar com Michel Foucault**. São Paulo: Parábola, 2013.
- BINDLEY, K. Huffpost. **Huffpost**, 2012. Disponível em: <[https://www.huffpostbrasil.com/2012/02/08/bullying-suicide-teens-depression\\_n\\_1247875.html](https://www.huffpostbrasil.com/2012/02/08/bullying-suicide-teens-depression_n_1247875.html)>. Acesso em: 27 março 2019.
- BOTTICELLI, S. Práticas discursivas. El abordaje del discurso en el pensamiento de Michel Foucault. **Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas**, p. 111-126, 2011.
- BOTTO, M. Edgar Morin. La cultura de masas como objeto de análisis. **Questión**, La Plata, v. 1, n. 60, p. 1-19, setembro 2018.

BRACAMONTE, J. Trece razones para (re)presentar el bullying. Sobre las operaciones de sentido entre series de TV y literatura. **SIRCA Publicaciones Académicas**, Córdoba, v. 13, n. 2, p. 61-84, noviembre 2017.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à Análise do Discurso**. 8. ed. Campinas: Unicamp, 2002.

CÂMARA, M. Homo Literatus. **Homo Literatus**, 2017. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/maldicao-goethiana-jovem-werther-suicidio-na-literatura/>>. Acesso em: 20 março 2019.

CARDOSO, C.; PESSOA, F. C. "Aukê/Aukeré era Mehin, que virou Cupen": O olhar do indígena sobre (O outro) o homem branco em diferentes práticas discursivas. **Calidoscópico**, p. 261-272, 2018.

CARVALHO, P.; SARGENTINI, V. Dispositivo, discurso e produção de subjetividade. In: FERNANDES, A.; SOUSA, K. M. D. **Dispositivos de poderem Foucault: práticas e discursos da atualidade**. Goiânia: Gráfica UFG, 2014. Cap. 1, p. 240.

CASTILLO-PULIDO, L. El acoso escolar. De las causas, origen y manifestaciones a la preguntar por el sentido que le otorgan los actores. **Magis**, Bogotá, v. 4, n. 8, p. 415-428, julho- dezembro 2011.

CASTRO, E. **El vocabulario de Miichel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004.

CDC. **The Relationship Between Bullying and Suicide**. Georgia: National Center for Injury Prevention and Control, v. 4, 2014.

CDC. **Suicide**. National Center for Injury Prevention and Control. Georgia-USA, p. 2. 2015.

CHÁVEZ-HERNÁNDEZ, A.-M.; LEENAARS, A. A. Edwin S Shneidman y la suicidología moderna. **Salud Mental**, Guanajuato, v. 33, n. 4, p. 355-360, 2010.

DIAS AMORIM, C. et al. Práticas discursivas em Michel Foucault: uma racionalidade contemporânea. **Seminário Grepráxis**, p. 467-478, 2017.

DOMINGUES, M. I. **Narrativa seriada, mito e compreensão: um estudo da série House of Cards**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2016.

DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermeneútica**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

ECO, U. **Apocalittici e integrati**. Tradução de Andrés Boglar. 7. ed. Madrid: Lumen, 1984.

FERNANDES, A.; SOUSA, K. M. D. **Dispositivos de poder em Foucault: práticas e discursos da atualidade**. Goiânia: Gráfica UFG, 2014.

FLOOD, A. The Guardian. **The Guardian**, 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2018/apr/11/thirteen-reasons-why-tops-american-library-association-most-challenged-list>>. Acesso em: 25 outubro 2018.

- FOUCAULT, M. **¿Qué es un Autor?** Buenos Aires: Literatura y Conocimiento, 1999.
- FOUCAULT, M. **Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III.** Barcelona: Paídos, 1999.
- FOUCAULT, M. **La arqueología del saber.** Tradução de Aurelio Garzón del Camino. 1ra. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- FOUCAULT, M. **Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- FOUCAULT, M. **El orden del discurso.** Tradução de Alberto Gonzáles Troyano. Barcelona: Austral, 2018.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas.** 5. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- GARINGER, K. **Regarding “13 Reasons Why” in Horizon Schools.** Horizon School Division. Saskatchewan, p. 2. 2017.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. **Le récit cinématographique.** Tradução de Adalberto Müller; Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- HALE, M. New York Times. **New York Times**, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/03/30/arts/television/netflix-13-reasons-why-tv-review.html>>. Acesso em: 25 outubro 2018.
- HAMBLIN, B. The Charlotte Observer. **The Charlotte Observer**, 2017. Disponível em: <<https://www.charlotteobserver.com/entertainment/arts-culture/article157019099.html>>. Acesso em: 20 março 2019.
- HARMON, J.; HENKIN, R. The Portrayal of Bullying in Young Adult Books: Characters, Contexts, and Complex Relationships. **The ALAN Review**, USA, p. 79-89, 2014.
- HERNÁNDEZ, R.; FERNÁNDEZ, C.; BAPTISTA, P. **Metodología de la investigación.** 4ª. ed. Iztapalapa: The McGraw-Hill, 2006.
- HIGHFILL, S. Entertainment. **Entertainment**, 2018. Disponível em: <<https://ew.com/tv/2018/02/13/13-reasons-why-season-2-jay-asher/>>. Acesso em: 25 outubro 2018.
- HUGHES, K. The Guardian. **The Guardian**, 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2010/jan/23/thirteen-reason-why-jay-asher>>. Acesso em: 25 outubro 2018.
- IASP. Asociación internacional para la prevención del suicidio. **Asociación internacional para la prevención del suicidio**, 2009. Disponível em: <[https://www.iasp.info/wspd/2009\\_wspd\\_index\\_spanish.php](https://www.iasp.info/wspd/2009_wspd_index_spanish.php)>. Acesso em: 8 março 2019.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão).** 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

- LLOSA, M. V. La muerte del gran escritor. **Agenda Cultura Alma Máter**, Antioquia, n. 130, p. 1-5, março 2007.
- LOPES, F. H. Reflexões históricas sobre os suicídios: saberes, biopolítica e subjetivação. **ArtCultura, Uberlândia**, p. 185-203, 2012.
- MARCELLO, F. D. A. O conceito de dispositivo em Foucault: mídia e produção agonística de sujeitos-maternos. **Educação & Realidade**, p. 199-213, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Comunicación masiva: Discurso y Poder**. Quito: Época, 1978.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- MARZÁN, C.; CRUZ, C. E. Leo Löwenthal y la destrucción del individuo. Notas sobre una traducción. **Laguna**, Santa Cruz de Tenerife, n. 32, p. 103-118, abril 2013.
- MINOIS, G. **Historia do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Unesp, 2018.
- MORIN, E. **El espíritu del tiempo**. Tradução de Claudio Coello. 1ª. ed. Madrid: Taurus, 1966.
- MUSALEM, R.; CASTRO, P. Qué se sabe de bullying. **REV. MED. CLIN. CONDES**, Chile, v. 26, n. 1, p. 14-23, Dezembro 2014.
- NAMI. **Mental Health Facts. Children and Teens**. National Alliance of Mental Illness. Virginia, p. 1. 2016.
- NETFLIX. Netflix. **Netflix**, 2018. Disponível em: <<https://www.netflix.com/title/80117470>>. Acesso em: 25 outubro 2018.
- OLIVERIA, G. **Quando e gênero não é só uma questão de flexão: mulher, representação e discurso social**. Universidad Estadual de Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas. Paraíba, p. 120. 2016.
- OLWEUS, D. Bully/victim problems in school: Facts and intervention. **European Journal of Psychology of Education**, p. 495-510, 1997.
- OMS. **Informe mundial sobre la violencia y la salud**. Washington: Oficina Sanitaria Panamericana, 2003.
- OMS. **Mental health action plan 2013-2020**. Genebra: World Health Organization, v. 1, 2013.
- OMS. **Prevention suicide: a global imperative**. Genebra: World Health Organization, v. 1, 2014.
- OMS. Organización Mundial de la Salud. **Organización Mundial de la Salud**, 5 março 2019. Disponível em: <<https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/suicide>>.
- OÑEDERRA, J. A. **Bullying: conceptos, causas, consecuencias, teorías y estudios epidemiológicos**. San Sebastián. 2008.

ORLANDI, E. P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 9. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2010.

ORTEGA, A. C. **Manifestaciones de la Agresión Verbal entre Adolescentes**. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2013.

ORTEGA-Y-GASSET, J. **La rebelión de las masas**. México D.F.: La Guillotina, 2010.

PASTOR MARTÍN, J.; OVEJERO BERNAL, A. Michel Foucault, pensador, intelectual específico y profesor universitario comprometido. **Aula Abierta**, p. 75-86, 2005.

PEIPERT, T. The Gazette. **The Gazette**, 2017. Disponível em: <<http://www.mediagazette.com/Nation-World/2017/05/16/After-spate-of-suicides-Colorado-school-district-pulls-book-39-Thirteen-Reasons-Why-39.html>>. Acesso em: 2 novembro 2018.

PENGUIN. Penguin Random House. **Penguin Random House**, 2017. Disponível em: <<https://www.penguin.co.uk/>>. Acesso em: 25 outubro 2018.

PIRKIS, J.; BLOOD, W. **Suicide and the entertainment media. A critical review**. Hunter Institute of Mental Health. Austrália. 2010.

PRINTHAUS. Printhaus. **Prinhaus**, 2016. Disponível em: <<http://www.prinhaus.es/la-narrativa-transmedia-tambien-encuentra-su-hueco-en-los-libros/>>. Acesso em: 29 junho 2019.

RAMÍREZ ZULUAGA, L. A. El sujeto en los juegos del poder: subjetivación y desubjetivación desde Foucault. **Revista de Psicología Universidad de Antioquia**, p. 133-146, 2015.

RICH, M. The New York Times. **The New York Times**, 2009. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2009/03/10/books/10why.html>>. Acesso em: 2 novembro 2018.

RODRÍGUEZ, M. Cultura de popular-cultura de massas. Espaço para las identidades. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, Colima, v. 4, n. 12, p. 151-163, 1991.

ROMERO, A.; GONNET, J. P. Un diálogo entre Durkheim y Foucault a propósito del suicidio. **Revista Nacional de Sociología**, México, v. 75, n. 4, p. 589-616, dezembro 2013.

ROSA, P. G. D. Click Camboriú. **Click Camboriú**, 2017. Disponível em: <[https://www.clickcamboriu.com.br/blogs/olho-critico/2017/04/13-reasons-e-um-suicidio-em-itajai-162927.html?fbclid=IwAR1C79Y8V\\_iC-pflxgYR7q-udITAg1CQtV3tULrqfXzvPFsJRTGLdfONWdU](https://www.clickcamboriu.com.br/blogs/olho-critico/2017/04/13-reasons-e-um-suicidio-em-itajai-162927.html?fbclid=IwAR1C79Y8V_iC-pflxgYR7q-udITAg1CQtV3tULrqfXzvPFsJRTGLdfONWdU)>. Acesso em: 25 outubro 2018.

RURIANO, A. The Mighty. **The Mighty**, 2017. Disponível em: <<https://themighty.com/2017/04/thirteen-reasons-why-jay-asher-suicide-problematic/?fbclid=IwAR2khY-VG5uASGljV31C3b6WC6kXYkXIKoKsf9-xa8C5A9Zd4jY9bhbJynY>>. Acesso em: 21 março 2019.

SCHNEIDER, G.-S. La bibliografía como literatura de la cultura de masas: los análisis de Leo Löwenthal sobre la industria cultural. **Constelaciones-Revista de Teoría Crítica**, Madrid, n. 3, p. 179-192, dezembro 2011.



- SCHWARTZ, T. MTV News. **MTV News**, 2011. Disponível em: <<http://www.mtv.com/news/1657538/selena-gomez-13-reasons-why/>>. Acesso em: 25 outubro 2018.
- SHEPHERD, J. Independent. **Independent**, 2018. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/13-reasons-why-season-3-netflix-showrunner-brian-yorkey-a8380361.html>>. Acesso em: 29 março 2019.
- SHWARZ, S. W. **Adolescent Mental Health in the United States**. National Center for Children in Poverty. New York, p. 4. 2009.
- SILGADO, E. M. R. **Análisis de la narrativa audiovisual de la serie web 'Déjà Vu'**. Bucaramanga: Universidad Pontificia Bolivariana Bucaramanga, 2014.
- SILVA, F. M. D. Cultura e mercado: O best-seller em questão. **Interthesis**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 1.21, Julho-dezembro 2006.
- SMITH, C. L. Cynsations. **Cynsations**, 2008. Disponível em: <<http://cynthialeitichsmith.blogspot.com/2008/02/author-interview-jay-asher-on-thirteen.html>>. Acesso em: 25 outubro 2018.
- SODRÉ, M. **Best-seller: a literatura de mercado**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- SOFKA, C.; SOFKA, G. Medium. **Medium**, 2017. Disponível em: <<https://medium.com/@SienaCollege/should-your-teen-read-or-watch-13-reasons-why-9f88e9996627>>. Acesso em: 21 março 2019.
- SOLOMON, A. **Un crime da solidão: Reflexões sobre o suicídio**. 1º. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SQUIRE, C. O que é a narrativa? **Civitas**, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 272-284, maio-agosto 2014.
- STACK, S.; KRAL, M.; BOROWSKI, T. Exposure to Suicide Movies and Suicide Attempts: A Research Note. **Sociological Focus**, Michigan, v. 47, p. 61-70, 2014.
- STASSEN, K. Update on bullying at school: Science forgotten? **ScienceDirect**, p. 90-126, 2006.
- STRATE, L. El medio y el mensaje de McLuhan. **Infoamérica**, New York, v. 7, n. 8, p. 61-80, 2012.
- SUICIDE, R. O. Reporting on Suicide. **Reporting on Suicide**, 2015. Disponível em: <<http://reportingonsuicide.org/>>. Acesso em: 25 março 2019.
- TEEN, P. Penguin Teen. **Penguin Teen**, 2017. Disponível em: <<http://www.penguinteen.com/thirteen-reasons-why-anniversary/>>. Acesso em: 25 outubro 2018.
- TÓFOLI, L. F. Diário de Pernambuco. **Diário de Pernambuco**, 2017. Disponível em: <[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/10/internas\\_viver,698536/psiquiatra-faz-13-alertas-sobre-a-serie-13-reasons-why-da-netflix.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/04/10/internas_viver,698536/psiquiatra-faz-13-alertas-sobre-a-serie-13-reasons-why-da-netflix.shtml)>. Acesso em: 25 outubro 2018.

VILLAÇA, P. Cinema em cena. **Cinema em cena**, 2017. Disponível em: <[http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/8367/os-13-porqu%C3%AAs?fbclid=IwAR3NHg1MOp\\_mPbyzL5LxgjyvvSNkCR-2u7B9tFZHq-penb90wfrqfTHJ3IA](http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/8367/os-13-porqu%C3%AAs?fbclid=IwAR3NHg1MOp_mPbyzL5LxgjyvvSNkCR-2u7B9tFZHq-penb90wfrqfTHJ3IA)>. Acesso em: 21 março 2019.

VOLOSCHIN, C.; BECERRA, G.; SIMKIN, H. Bullying escolar, dominancia y autoestima. Una mirada desde la psicología social. **Revista de Ciencias Sociales**, p. 62-67, 2016.

ZURDOS.CL. Zurdos.cl. **Zurdos.cl**, 2004. Disponível em: <<http://www.zurdos.cl/historia.html>>. Acesso em: 12 março 2019.