# LITERACIA DA MEMÓRIA:

## PRÁTICAS E COMPETÊNCIAS MNEMÔNICAS NA CULTURA DIGITAL

VALDEMIR SANTOS NETO



SULINA

# CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Teixeira Primo – UFRGS
Álvaro Nunes Larangeira – Rede JIM
André Lemos – UFBA
André Parente – UFRJ
Ângela Cristina Salgueiro Marques – UFMG
Cíntia Sanmartin Fernandes – UERJ
Claudia Attimonelli – UNIBA – BARI
Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS
Erick Felinto – UERJ
Gustavo Castro – UnB
Issaaf Karhawi – USP
Jaqueline Moll – UFRGS
João Freire Filho – UFRJ
Juremir Machado da Silva – PUCRS
Luiz Mauricio Azevedo – UNICAMP
Marcelo Ikeda – UFC
Marcos Aurélio Felipe – UFRN
Maria Immacolata Vassallo de Lopes – USP
Maura Penna – UFPB
Micael Herschmann – UFRJ
Michel Maffesoli – Professor Emérito da Sorbonne
Moisés de Lemos Martins – Universidade Lusófona
Muniz Sodré – UFRJ
Philippe Joron – Montpellier III
Renato Janine Ribeiro – USP
Rose de Melo Rocha – ESPM
Vincenzo Susca - Montpellier III
Vinícius Andrade Pereira - UERJ

BIBLIOTECA DIGITAL SULINA

# LITERACIA DA MEMÓRIA:

## PRÁTICAS E COMPETÊNCIAS MNEMÔNICAS NA CULTURA DIGITAL

**VALDEMIR SANTOS NETO**

SULINA

Copyright © Valdemir Santos Neto, 2026

Capa: Humberto Nunes
Projeto gráfico e editoração: Cristiano Marques
Revisão ortográfica: Bruno Schroeder
Revisão técnica: Marcelo Rubim
Editor: Luis Antônio Paim Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza – CRB 10/960

S237l Santos Neto, Valdemir
Literacia da memória: práticas e competências mnemônicas na cultura digital / Valdemir Santos Neto. -- Porto Alegre: Sulina, 2026.

ISBN: 978-65-5759-299-1 (E-book)

1. Cultura. 2. Sociologia. 3. Ciências Sociais. 4. Antropologia. 5. Cultura Digital.

CDU: 306
316.77
CDD: 300
301

Todos os direitos desta edição são reservados para:
EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Rua Leopoldo Bier, 644, 4º andar – Santana
CEP: 90620-100 – Porto Alegre/RS
Fone: (0xx51) 3110.9801
www.editorasulina.com.br
e-mail: sulina@editorasulina.com.br

Outubro/2026

# AGRADECIMENTOS

Deixo aqui o meu agradecimento àqueles que fizeram parte desta caminhada:

Aos meus pais, José e Andrisia. Aos meus irmãos, Bruno e José. À minha avó, Marinalva.

Às minhas tias, Laura e Sinara.

Ao meu companheiro, Claudio, e à minha família na Espanha.

Ao professor Mário Abel e à professora Gabriela Borges pelas reflexões que contribuíram para o desenvolvimento do conceito de Literacia da Memória. À professora Gabriela pela escrita do prefácio.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNISUL), em especial à Heloisa Juncklaus e à Chirley Domingues. Aos coordenadores Fábio Rauen e Nádia Neckel. À secretária Kellen.

Aos professores Hans Behling e Rosali Henriques, pela leitura atenta e pelas valiosas contribuições.

Ao professor Ignacio Aguaded e à professora Camino López García, pela gentileza e generosidade com que escreveram o prólogo.

Aos meus amigos Andressa, Daniela, Laura, Priscila, Rebeca, Sandra, Sara, Sebastian e Rômulo.

À minha tia Marilucy, por me ter acolhido com tanto carinho em minha chegada a Portugal.

E a todos aqueles que estiveram presentes ao longo deste percurso.

# SUMÁRIO

**Prefácio**

**Prólogo - Alfabetizar a memória**

**1 - Introdução**

**2 - Séries ficcionais histórico-biográficas**

2.1 Panorama histórico do surgimento das séries históricas e biográficas

2.2 Complexidade narrativa ficcional

2.3 Novas formas de fruição do audiovisual

**3 - Cultura dos fãs e a produção criativa**

3.1 O papel do fã na expansão da narrativa ficcional

3.2 Produção criativa, leitura crítica e aprendizagem coletiva

3.3 O *edit* enquanto dispositivo mnemônico

**4 - Ficção televisiva e as práticas de rememoração em rede**

4.1 O mercado da memória e da nostalgia

4.2 Compreender a memória nos espaços midiáticos

4.3 A função dos afetos na experiência mnemônica

4.4 Narrativas histórico-biográficas como mediadoras da memória

4.5 Experiência estética em torno de obras histórico-biográficas

4.6 Práticas de rememoração na cultura digital e as tensões com a memória

4.6.1 As nuances conceituais da memória e o processo de identificação emocional

4.6.2 Memória e desinformação

4.6.3 A emergência da memória protética

**5 - Por uma proposta de literacia da memória**

5.1 Panorama sobre o campo de estudos da literacia midiática

5.2 Memória e mídia: perspectivas críticas

5.3 *The Crown* e a construção midiática da memória coletiva

**6 - Desenho metodológico**

6.1 Protocolo de análise da qualidade

6.1.1 Criação

6.1.1.1 Critérios de seleção para a análise

6.1.2 Circulação

6.1.2.1 Procedimentos éticos e políticas de governança

6.1.3 Experiência estética no TikTok

6.1.3.1 Definição das dimensões das competências midiáticas

6.1.3.2 Definição das dimensões das competências mnemônicas

6.1.3.3 Delimitação do *corpus*

**7 - Análise**

7.1 *Edit* 1: O Legado da Bondade

7.1.1 Análise da criação

7.1.1.1 Análise dos indicadores de qualidade da criação

7.1.2 Análise da circulação

7.1.3 Análise da experiência estética e competências midiáticas

7.2 *Edit* 2: A Traição

7.2.1 Análise da criação

7.2.2 Análise da circulação

7.2.3 Análise da experiência estética e competências midiáticas

7.3 *Edit* 3: A verdadeira Diana

7.3.1 Análise da criação

7.3.2 Análise da circulação

7.3.3 Análise da experiência estética e competências midiáticas

7.4 *Edit* 4: A Tragédia Final

7.4.1 Análise da criação

7.4.2 Análise da circulação

7.4.3 Análise da experiência estética e competências midiáticas

**8 - Análise das competências mnemônicas**

8.1 Dimensão 1: Materialidade Evocativa

8.2 Dimensão 2: Mobilização da Memória

8.3 Dimensão 3: Mediação da Memória

8.4 Dimensão 4: Movimento Mnemônico

**9 - Por uma definição da literacia da memória na cultura digital**

**10 - Considerações finais**

**Referências**

**Sobre o autor**

# PREFÁCIO

Tomei conhecimento sobre o trabalho que Valdemir Santos Neto estava desenvolvendo na Universidade do Sul de Santa Catarina, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, quando me contactou para realizar um estágio de doutorado-sanduíche na Universidade do Algarve. A perspectiva de estudo das séries históricas e biográficas parecia-me interessante e rica de ser estudada, uma vez que este tipo de produção se intensificou nos últimos anos.

Nos estudos que desenvolveu durante seu estágio doutoral na Universidade do Algarve, destaco o projeto do webdocumentário *Fandom 101,* elaborado em conjunto com os alunos do Mestrado em Comunicação e Media Digitais da Escola Superior de Educação e Comunicação no âmbito das atividades do Observatório da Qualidade no Audiovisual, e que permitiu uma primeira aproximação reflexiva com o universo crítico e criativo dos fãs a partir de entrevistas em profundidade. As narrativas construídas a partir da coleta deste material propiciaram elaborar um pensamento audiovisual sobre o desenvolvimento de competências midiáticas por parte dos fãs na cultura contemporânea. A partir deste ponto de partida, a pesquisa realizada permitiu ao investigador aprofundar o entendimento sobre a produção crítica e criativa dos fãs e, em especial, dos fãs das séries históricas e biográficas.

O livro, que ora divulga os resultados encontrados na pesquisa, traz uma reflexão importante sobre formas audiovisuais contemporâneas que colocam em diálogo a produção, a circulação e o consumo de conteúdos em multiplataformas. A partir dos nossos estudos sobre séries ficcionais no Observatório da Qualidade no Audiovisual, verificamos que a análise crítica desta forma audiovisual não pode ser feita apenas a partir da perspectiva da criação, pois a circulação de conteúdos e o consumo e consequente ressignificação a partir da experiência estética também devem ser considerados para se compreender de forma mais aprofundada os novos modelos de produção e fruição audiovisual.

É neste sentido que o trabalho de Valdemir Santos Neto se enquadra e dialoga com as pesquisas do Observatório da Qualidade no Audiovisual, que buscam impulsionar o conhecimento sobre a análise crítica

de séries contemporâneas, pois permite aprofundar o entendimento da produção dos fãs, em especial dos *edits* feitos para o TikTok e baseados na reconstrução histórica do arco narrativo da Princesa Diana na série *The Crown* (Netflix, 2016-23). Cabe destacar que, somente ao focar a análise desta trajetória numa série tão extensa e diversa, que explora toda a complexidade narrativa característica desta forma de produção, é que se torna possível investigar a fundo para compreender as inter-relações entre a criação audiovisual e as produções de conteúdo feitas pelos fãs. Esta é, sem dúvida, uma particularidade da produção contemporânea e uma dificuldade acrescida do pesquisador, que precisa cavar no universo digital diferentes produções críticas e criativas de fãs para compreender o fenômeno.

Desta escavação surge a originalidade da pesquisa, a proposta de se entender a produção criativa de *edits* a partir do desenvolvimento do conceito de "literacia da memória", num diálogo com os estudos da literacia midiática. O campo vem sendo estudado desde os anos 1980 e tem ganhado diferentes denominações que, de modo geral, enfatizam o desenvolvimento de competências críticas, criativas, reflexivas, emocionais, cognitivas, sociais, entre outras, no processo de consumo e posterior produção de conteúdos midiáticos na contemporaneidade. A literacia da memória, articulada com a literacia midiática, traz uma chave de leitura importante para se entender a produção de sentido gerada pela semiose constantemente produzida no âmbito da cultura de fãs.

A produção de sentido pode ser de variada ordem, como indicado pelo autor na sua proposta. Se, por um lado, as obras audiovisuais operam como mediadoras do passado, construindo e reconstruindo narrativas, apresentando múltiplos enquadramentos que disputam tanto visibilidade quanto autoridade no espaço público, por outro lado, a experiência estética dos fãs permite não apenas leituras e releituras do passado, mas também construções e reconstruções históricas, com base não apenas no entendimento cognitivo e histórico, mas também emocional e afetivo que, em última instância, também pode elaborar novas memórias coletivas e colocar em xeque a própria autenticidade dos processos de rememoração.

A compreensão da dinâmica deste movimento entre criação, circulação e experiência estética foi, sem dúvida, um dos maiores desafios

encontrados no desenvolvimento desta tese. E por isso é de se destacar o esforço teórico-metodológico que foi realizado para, a partir do modelo de análise da qualidade audiovisual do Observatório da Qualidade Audiovisual, abranger as especificidades do objeto de estudo inserido na plataforma TikTok e propor novas dimensões e indicadores de análise relacionados com a circulação e a experiência estética em correlação com a literacia da memória.

Com isso, temos a contribuição desta pesquisa na articulação entre os estudos do audiovisual, da literacia midiática e da cultura de fãs por meio de uma chave muito específica que se expressa nas competências mnemônicas – Materialidade Evocativa, Mobilização da Memória, Mediação da Memória e Movimento Mnemônico – desenvolvidas para uma literacia da memória. A partir disso, este construto teórico-metodológico poderá ser desdobrado em outros estudos, como o que já está em andamento sobre as disputas em torno da memória coletiva sobre a imigração em Portugal.

No nosso entendimento, uma pesquisa acadêmica contribui com o campo do conhecimento ao testar, ampliar e desdobrar propostas teórico-metodológicas com o intuito de refletir, por um lado, sobre o que tem sido feito e, por outro, avançar e abrir caminho para novos estudos. E, neste sentido, o trabalho do Valdemir Santos Neto propõe caminhos para se entender não apenas as produções criativas dos fãs, que marcam e promovem uma aprendizagem informal com a mídia, mas também para se refletir sobre a reconfiguração na compreensão dos processos de rememoração no ambiente digital numa era marcada pela plataformização da cultura.

Dra. Gabriela Borges
Professora Adjunta da Universidade do Algarve (Faro, Portugal)

# PRÓLOGO
## ALFABETIZAR A MEMÓRIA

**Dr. Ignacio Aguaded**
Professor Catedrático da Universidade de Huelva (Espanha)
**Dra. Camino López-García**
Professora Colaboradora da Universidad Oberta de Catalunya (Barcelona, Espanha)

A memória já não se constitui exclusivamente pela pena de autores consagrados, nem apenas por escritos preservados em bibliotecas; na contemporaneidade, ela circula por uma "timeline" infinita, inscrita em telas reduzidas e condensada em formatos audiovisuais de poucos segundos. Os critérios de seleção dessa busca por informação já não se limitam ao interesse, à intenção ou à motivação concreta de um sujeito intelectualizado, uma vez que os algoritmos passaram a mediar o acesso aos conteúdos e, em muitos casos, a selecioná-los previamente. Nesse contexto, as redes sociais não operam somente como canais de difusão, pois também conferem visibilidade a determinadas lembranças, hierarquizam narrativas e condicionam os modos como as sociedades elaboram relatos sobre si mesmas em um mundo profundamente globalizado.

O TikTok constitui, talvez, um dos exemplos mais expressivos dessa inflexão. A lógica dos vídeos breves, organizados por estratégias que mobilizam o universo emocional do espectador e concebidos para se integrar ao fluxo contínuo do "scroll infinito" condensa, em poucos segundos, imagens, músicas e narrativas que reorganizam nossa relação com o tempo, com a história e com os acontecimentos do passado. Entre tendências coreográficas, memes e "challenges", surgem também perfis dedicados ao compartilhamento de fragmentos de séries, filmes e arquivos audiovisuais que, ao serem reeditados por fãs, convertem-se em pequenas cápsulas de memória às quais se agregam marcas da memória coletiva. Nesse ambiente, a fronteira entre aquilo que se recorda

e aquilo que se inventa torna-se progressivamente difusa, sem que, por isso, perca seu potencial de influência social.

Nesse cenário, torna-se especialmente significativo que uma parte expressiva da memória pública sobre figuras históricas seja hoje construída a partir de ficções seriadas, apropriadas e redistribuídas nas redes sociais. *The Crown* é um caso paradigmático desse processo: trata-se de uma série que reinterpreta a história recente da monarquia britânica e que contribui para fixar, tensionar ou colocar em disputa imagens sobre personagens como a rainha Elizabeth II e a princesa Diana. Quando essas imagens são editadas, recortadas, desaceleradas, musicalizadas e redistribuídas sob a forma de *edits* no TikTok, não estamos apenas diante de uma prática de entretenimento, mas de um laboratório simbólico no qual se negociam, em tempo real, processos de reelaboração da memória coletiva por meio da seleção de momentos históricos dotados de potencial de viralização.

A figura de Diana, em particular, condensa diversas tensões características desse novo regime de rememoração. Sua biografia foi construída e reconstruída por meio de fotografias de imprensa, documentários, rumores, teorias conspiratórias e relatos ficcionais que circulam ao longo de décadas. As novas gerações, entretanto, não a conheceram principalmente por esses meios, mas por meio da combinação entre *The Crown* e vídeos do TikTok, o que aponta para um deslocamento mais profundo nas formas contemporâneas de transmissão da memória. A memória já não é apenas herdada, assim como nunca esteve ancorada em suportes estáveis; ela flui, é reeditada, reinterpretada, remixada e compartilhada em fluxos audiovisuais de curta duração, nos quais tende a se consolidar, ainda que transitoriamente, a versão que circula com maior intensidade.

É nesse cruzamento entre plataformas digitais, cultura de fãs e memória coletiva que se inscreve a investigação apresentada a seguir. Compreender em toda a sua complexidade os *edits* do TikTok sobre *The Crown* e sobre Diana implica reconhecer que, na cultura digital contemporânea, os processos de rememoração deslocam-se para espaços aparentemente periféricos do ambiente digital, muitas vezes compreendidos como "não reais", nos quais, entretanto, são negociadas deci-

sões fundamentais sobre que passado deve ser preservado, de que modo ele será interpretado e com que intensidade afetiva será transmitido.

A tese de Valdemir Soares dos Santos Neto situa-se precisamente nesse ponto de articulação entre ficção seriada, cultura de fãs e plataformas digitais. A pergunta de partida desta investigação é clara: de que modo a narrativa de *The Crown* estimula a leitura crítica e a prática criativa dos fãs, e de que maneira essas práticas influenciam a forma como a princesa Diana é coletivamente lembrada na cultura digital contemporânea? A partir dessa questão, a investigação desloca o foco da série em si para os modos pelos quais o público a interpreta, fragmenta, reconfigura e recoloca em circulação.

O objeto empírico que sustenta essa reflexão são os *edits* do TikTok sobre o universo ficcional de *The Crown*, centrados no arco narrativo de Diana, bem como os comentários e reações que esses vídeos suscitam. Não se trata apenas de descrever um fenômeno associado às dinâmicas de moda ou de entretenimento digital, mas de interrogar que tipo de relação com o passado se estabelece quando uma figura histórica é reconstruída mediante a combinação de cenas selecionadas, músicas intensificadas e leituras afetivas compartilhadas em rede. Os *edits*, nesse sentido, são compreendidos como dispositivos mnemônicos: pequenas peças audiovisuais em que se condensam interpretações, emoções e lembranças que circulam para além dos limites do *fandom*.

Sobre esse terreno, a tese formula duas hipóteses centrais. A primeira sustenta que os *fandoms* atuam como uma espécie de "guardiões da memória", buscando preservar certa coerência entre a ficção televisiva e uma memória afetiva compartilhada sobre Diana. A segunda propõe que os *edits* produzidos e difundidos no TikTok transcendem as comunidades de fãs e alcançam públicos heterogêneos em processos de rememoração que oscilam entre a leitura historicamente informada e a identificação predominantemente emocional. Compreender a tese nesses termos permite reconhecer que o objeto aqui analisado não corresponde somente a uma prática criativa ou a uma modalidade de entretenimento na praça virtual contemporânea, mas a um regime emergente de rememoração que demanda ser examinado por meio de ferramentas conceituais e críticas específicas.

A primeira grande contribuição desta tese é de ordem conceitual. Ao articular os estudos da memória, a cultura de fãs e a alfabetização midiática, o trabalho propõe pensar a noção de alfabetização da memória como um conjunto de competências necessárias para interpretar, contextualizar e recriar representações do passado em ambientes mediados por plataformas. Não se trata unicamente de saber "ler" imagens ou distinguir entre ficção e documento, mas de compreender como cenas, músicas, relatos e afetos são articulados em um ecossistema regido por algoritmos e por lógicas de visibilidade. Nesse quadro, os fãs emergem como atores que, ao editar, comentar e redistribuir conteúdos, mobilizam formas de leitura e escrita da memória que alargam os horizontes teóricos da alfabetização midiática.

Para além de seu desenvolvimento conceitual, a tese propõe também um caminho metodológico consistente. O estudo adapta o modelo de Análise da Qualidade no Audiovisual ao contexto dos vídeos breves do TikTok, articulando três momentos interdependentes do consumo: criação, circulação e experiência estética. Com base nessa estrutura, o trabalho propõe o chamado Modelo 4M, que desenvolve e organiza, de maneira sistemática, diferentes dimensões das competências mnemônicas ativadas nesses processos de rememoração. O modelo permite observar, por meio de uma linguagem comum, como os conteúdos se materializam, quais repertórios culturais mobilizam, de que maneira a mediação tecnológica intervém na produção de sentido e, especialmente, como a memória se desloca e se transforma quando é remixada nas plataformas. Para além do caso específico de *The Crown*, trata-se de uma ferramenta com potencial de aplicação em outros objetos e contextos de investigação.

Do ponto de vista empírico e social, a tese oferece uma leitura consistente das práticas de fãs no TikTok como formas de mediação da memória. A análise dos *edits* e dos comentários que os acompanham revela um conjunto amplo de posições, que vai desde interpretações criticamente informadas do referente histórico até leituras fortemente afetivas, nas quais a intensidade emocional tende a prevalecer sobre a complexidade factual. Nesse percurso, evidenciam-se, de um lado, os riscos de simplificação e de desinformação associados à circulação de narrativas seletivas em ambientes algorítmicos; de outro, tornam-se

visíveis indícios de uma "pedagogia informal" da memória, na qual as comunidades de fãs discutem, corrigem e negociam sentidos sobre o passado. Ao identificar simultaneamente essas tensões e potencialidades, o trabalho contribui para compreender com maior precisão o papel ambivalente das plataformas na construção da memória coletiva contemporânea e abre um campo de reflexão relevante para a investigação, a educação e a cidadania digital.

A solidez das contribuições desta tese torna-se ainda mais evidente quando se considera o contexto acadêmico em que foi concebida e o percurso de seu autor. O trabalho inscreve-se no Programa de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina e desenvolve-se em estreito diálogo com a Universidade do Algarve, no âmbito de um estágio doutoral que reforça a sua dimensão internacional e interdisciplinar. Essa dupla cooperação institucional confere amplitude ao marco teórico, sustenta a escolha de um objeto que combina memória, cultura de fãs e plataformas digitais e consolida a preocupação constante em articular rigor conceitual e sensibilidade diante das práticas culturais contemporâneas.

A pesquisa integra, além disso, uma trajetória coletiva que vem examinando de forma sistemática as relações entre afeto, memória e meios. A inserção do autor enquanto membro do Observatório da Qualidade no Audiovisual e como vice-líder do Grupo de Pesquisa em Memória, Afeto e Redes Convergentes (marc.) favorece um espaço de reflexão aprofundada sobre a qualidade das produções audiovisuais e sobre as formas pelas quais o público delas se apropria. A tese, financiada por meio de uma bolsa obtida em processo seletivo competitivo, beneficia-se de um ambiente de colaboração acadêmica transnacional que lhe permite dialogar com diferentes tradições de pesquisa e desenvolver sua proposta em um contexto de elevada exigência científica.

Nesse contexto, a trajetória do Dr. Valdemir Soares dos Santos Neto distingue-se por uma investigação contínua dedicada às relações entre memória, cultura digital e experiência estética dos públicos interagentes. A presente investigação condensa anos de formação, estadias internacionais e participação ativa em projetos coletivos, algo perceptível na maturidade com que o autor mobiliza debates complexos e na capacidade de formular uma proposta própria sem perder de vista as

discussões em curso no campo. Mais que um exercício isolado, este trabalho representa um marco relevante em uma trajetória que tende a seguir contribuindo para o entendimento crítico das formas pelas quais recordamos, sentimos e discutimos o passado na cultura digital.

O livro que o leitor tem em mãos oferece, em última instância, algo além de uma análise detalhada de um caso singular. O trabalho propõe um marco interpretativo para repensar a relação entre memória, ficção e cultura digital em seu conjunto, ao observar como se articulam os *edits* do TikTok sobre *The Crown* e a figura de Diana. Em um momento em que parte significativa de nossas referências ao passado é filtrada por plataformas e por conteúdos gerados por usuários, dispor de conceitos e ferramentas capazes de compreender essas práticas deixa de constituir um luxo teórico e passa a constituir uma necessidade intelectual, pedagógica e social.

Por essa razão, este estudo dirige-se a um amplo conjunto de leitores. Interessará, sem dúvida, àqueles que investigam a memória coletiva e suas mediações audiovisuais, pois oferece um objeto contemporâneo e um vocabulário específico para abordar transformações em curso. Será igualmente pertinente para pesquisadores e profissionais do campo da comunicação, dos estudos de fãs e da cultura de plataformas, uma vez que ilumina as formas pelas quais as comunidades de usuários reescrevem textos ficcionais e participam da produção de sentido social. Será particularmente valioso, ainda, para docentes e profissionais envolvidos com a literacia midiática, que encontrarão aqui elementos para pensar uma alfabetização da memória à altura dos desafios algorítmicos e afetivos do presente.

Longe de encerrar um tema, a tese abre linhas de investigação e de intervenção que configuram um horizonte promissor de estudos futuros. O estudo abre caminhos para seguir explorando como as competências mnemônicas se constituem em outros contextos, gêneros e plataformas; a interrogar criticamente os equilíbrios entre emoção, verossimilhança e rigor histórico na circulação de conteúdos; e a imaginar dispositivos pedagógicos que aproveitem o potencial criativo das culturas de fãs sem perder de vista suas ambivalências. Com esse espírito, este prólogo pretende acompanhar o leitor até a entrada de um trabalho que, pela densidade de sua análise e pela atualidade de suas

perguntas, reúne condições para consolidar-se como uma referência relevante para aqueles que buscam compreender o que significa rememorar, e aprender a rememorar, na cultura digital contemporânea.

# 1

# INTRODUÇÃO

As relações entre memória e mídia têm assumido novos contornos nas últimas décadas, impulsionadas pelas dinâmicas e interfaces que caracterizam o contexto contemporâneo. Sabe-se que as tecnologias digitais, as redes sociais e as plataformas audiovisuais vêm engendrando profundas transformações nas novas formas de rememorar o passado, nas quais se ampliam as possibilidades de acesso. Diversos autores têm destacado essas preocupações. Huyssen (2003, 2014) e Landsberg (1995, 2009), por exemplo, evidenciam inquietações quanto ao papel da mídia na construção e mediação das narrativas históricas, ressaltando seu potencial não apenas para moldar, como também para produzir problemáticas subjacentes à cultura da plataformização e da cultura telânica (Lipovetsky; Serroy, 2009).

No cenário contemporâneo, marcado pela intensificação da cultura da plataformização e pela onipresença da cultura telânica, as práticas de mediação da memória passaram a ser atravessadas por dinâmicas e fenômenos sociotécnicos que, muitas vezes, fragmentam temporalidades, personalizam narrativas e reconfiguram os modos de acesso e mediação do passado (Hoskins, 2018, 2024). Os processos rememorativos que, em contextos tecnologicamente menos desenvolvidos, estavam ancorados em instituições formais como arquivos, museus e bibliotecas, são hoje reconfigurados em ambientes digitais, onde algoritmos, lógicas de engajamento e interação atuam nos processos de mediação da memória. Nesse panorama, é fundamental refletir sobre como os meios de comunicação, especialmente em sua conformação digital contemporânea, têm reconfigurado as formas de acesso, preservação e compartilhamento da memória coletiva. A presença cada vez mais intensa da mídia na mediação do passado suscita problemáticas acerca dos impactos dessas práticas na construção e manutenção das memórias coletivas que, por sua vez, organizam os modos de identificação e pertencimento dos distintos grupos sociais.

Sob essa ótica, Huyssen (2003) explora a ideia de uma "cultura de memória", na medida em que se observa como os meios digitais e os processos relacionados à globalização influenciam a percepção que constituímos no tempo presente acerca do passado. Dentre suas problematizações, o autor defende a ideia de uma "rememoração produtiva", na qual as interações entre a memória e a mídia não se limitam à mera recuperação do passado, mas constituem um processo ativo de reflexão crítica. Segundo o autor, por meio da rememoração produtiva, a partir de uma perspectiva que considera o tensionamento e reflexão com o tempo presente, somos confrontados a estabelecer um diálogo contínuo entre o passado e o presente, que é o que permite que as nossas memórias sejam constantemente atualizadas e reavaliadas à luz das novas experiências e contextos midiáticos contemporâneos.

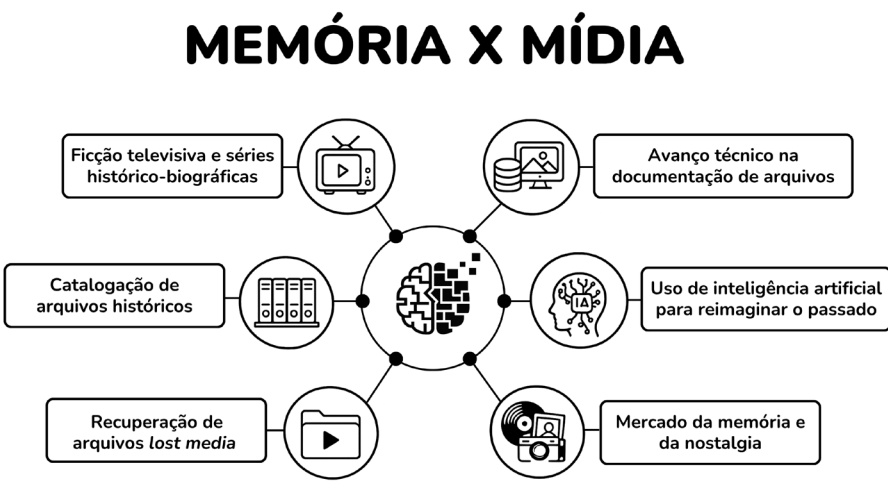
Com o desenvolvimento célere das plataformas de redes sociais, emerge o questionamento sobre a compatibilidade entre a rememoração produtiva, tal como proposta por Huyssen (2003), e os processos informacionais que estruturam as novas práticas de produção de memória em ambientes digitais. A lógica acelerada, fragmentária e algorítmica das plataformas parece desafiar o caráter reflexivo, crítico e ético que marca a rememoração no pensamento de Huyssen (1995, 2000, 2014). Van Dijck *et al.* (2018) argumentam, por exemplo, que as plataformas de redes sociais atuam de maneira significativa no modo como lembramos, tornando a memória um produto algoritmicamente mediado. Hoskins (2011, 2016, 2024), estudioso no campo dos *digital memory studies*, alerta também para os processos de mediação digital, questionando como tais dinâmicas alteram radicalmente as bases da memória coletiva, deslocando-a para uma esfera caracterizada pela hiperconectividade, fluxos de dados instantâneos e arquivos digitais onipresentes. As intersecções entre a mídia e a memória apresentam problemáticas e desafios contemporâneos latentes, que desafiam nossa compreensão e modos de repensar a mediação do tempo presente com o passado através da mídia.

Enquanto Huyssen (2003, 2014) defende uma memória que opera de forma crítica, ética e reflexiva diante dos traumas e do esquecimento sistemático promovido pela modernidade, Virilio (1999, 2010) alerta para os riscos da hipervelocidade e da saturação informacional. Para ele, o excesso de dados, imagens e estímulos, embora contribua para a promoção

da consciência histórica, também produz uma desorientação perceptiva, na qual a informação tende a converter-se em desinformação. Nesse contexto, observa-se que, no ambiente das redes sociais, essa tensão se intensifica, uma vez que a lógica das plataformas, centrada na instantaneidade, na viralização e na repetição, tende a transformar a memória em um produto algorítmico submetido a critérios de engajamento e visibilidade. Por outro lado, Landsberg (2004, 2009) vê na circulação midiática a possibilidade de formação de "memórias protéticas", isto é, experiências lembradas que não derivam de vivências pessoais diretas, mas de mediações sensoriais e afetivas proporcionadas pelos meios de comunicação. Nesse sentido, ainda que a dinâmica algorítmica das redes sociais possa reduzir acontecimentos complexos a conteúdos consumíveis e facilmente compartilháveis, ampliam-se também novos espaços para que sujeitos diversos entrem em contato com narrativas históricas e afetivas antes inacessíveis, ampliando o repertório de sensibilidades e identificações coletivas.

Nesta cultura da memória apresentada por Huyssen (2003), são diversas as perspectivas analíticas para compreender esta intersecção entre a mídia e a memória. Dentro dessas abordagens de análise, apresentamos na Figura 1 uma visão das perspectivas de problematização e reflexão que nos convidam a discutir e examinar o campo.

Figura 1 – Articulações possíveis entre a memória e a mídia




Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Diante das interfaces e possibilidades de diálogo entre memória e mídia aqui apresentadas, a produção criativa de fãs em relação às séries históricas ou biográficas situa-se no centro de nossa análise, especialmente frente às novas formas de fruição estética desencadeadas pelas tecnologias convergentes e, especialmente, pelo papel decisivo que os *fandoms*[1] assumem ao interagir e produzir conteúdos sobre essa relação dinâmica entre passado e presente. Reconhecemos que, no contexto das plataformas digitais, as séries televisivas passaram por uma reconfiguração profunda, tanto em seus modos de produção quanto em suas formas de circulação e de experiência estética. Com a ascensão das plataformas de *streaming* e o fortalecimento da cultura da convergência, instauraram-se novos regimes de temporalidade e de consumo que reestruturam os processos de criação, produção e circulação.

Na esteira dessas mudanças, inseridas em um contexto que Scolari (2009) caracteriza como hipertelevisão, observam-se novas formas de interação do espectador contemporâneo com as séries, revelando experiências estéticas que desestabilizam as noções tradicionais de produção e recepção. Como consequência dos avanços tecnológicos e estruturais na televisão, e com a complexificação das obras audiovisuais seriadas, passamos a observar uma reconfiguração substancial na experiência estética do telespectador, marcada por maior envolvimento afetivo, cognitivo e interpretativo. Observa-se agora um telespectador cada vez mais participativo, que assume um papel ativo na construção de sentido ao acompanhar desenvolvimentos de longo prazo, identificar pistas narrativas e, principalmente, envolver-se emocionalmente com personagens complexos.

Ademais, considerando as novas formas de fruição televisiva no âmbito das plataformas digitais, o telespectador, agora definido como um interagente,[2] passou a desempenhar um papel substancial na expan-

---

1 Comunidades formadas por fãs que se organizam em torno de interesses culturais compartilhados, como obras, artistas ou narrativas específicas (Jenkins, 2015; Booth, 2015).

2 Nesta investigação, o termo *interagente* é empregado para designar o sujeito que participa ativamente dos processos comunicacionais mediados por tecnologias digitais, não se limitando à condição de receptor ou telespectador. A opção terminológica busca evidenciar a dimensão participativa e interventiva desse indivíduo com experiência midiática contemporânea, compreendendo a dimensão

são das tramas, interagindo com elas, remixando-as, reinterpretando-as e, principalmente, ressignificando-as em contextos sociais e afetivos diversos. Tal movimento reflete o que Borges *et al.* (2022) definem como uma experiência estética. Para as autoras, o consumo de uma série televisiva, por exemplo, se estende além dos limites da diegese narrativa, abarcando práticas culturais como a criação de *fanfics*, memes, teorias compartilhadas em redes sociais, reedições de cenas e até produções paralelas que dialogam criativamente com o universo original.

Devemos reconhecer que, no âmbito desta investigação, não se trata de ignorar ou desqualificar as novas formas de fruição e participação do espectador contemporâneo no ecossistema midiático digital, mas de problematizar seus efeitos, especialmente quando tais práticas são moldadas por lógicas algorítmicas e dinâmicas plataformizadas. Esse entendimento deriva diretamente das discussões desenvolvidas no Observatório da Qualidade no Audiovisual, ao qual esta investigação também demonstra aderência. As investigações conduzidas por Borges *et al.* (2022), bem como pelos demais investigadores do grupo, demonstram que as novas formas de interação com conteúdos televisivos não apenas reconfiguram o consumo, mas também constituem um campo expandido da experiência estética, social e subjetiva, profundamente atravessado pelas dinâmicas digitais. É nesse horizonte teórico e metodológico que o presente estudo se insere, buscando compreender a inter-relação entre mídia e memória, da qual emergem implicações críticas, de modo particular quando observamos as práticas e os fenômenos decorrentes dessas reestruturações nas séries de cunho histórico ou biográfico, constituindo-se como estímulo central dos processos de evocação e reinscrição das memórias no âmbito da experiência estética.

Considerando que a memória cultural é hoje cada vez mais mediada por produtos audiovisuais e por plataformas digitais, essas reconfigurações tensionam as fronteiras entre ficção e factualidade, entre representação artística e responsabilidade histórica e, de modo essencial, o papel dos interagentes nessa mediação da memória. Ademais, considerando os novos modos de interação proporcionados pela cultura participativa e pelas práticas dos *fandoms*, observa-se que a cultura do *remix*,

estética, isto é, os modos de consumo, de fruição e produção de sentido implicados na relação com a obra ou conteúdo (Borges *et al.*, 2022).

da plataformização e da mediação da memória em contextos algorítmicos levantam preocupações sobre as práticas mnemônicas,[3] de modo particularmente expressivo, considerando distorções significativas na representação de acontecimentos, personagens e contextos sociais. Assim, vamos observando tensões entre os campos, na busca por respostas que nos ajudem a compreender o fenômeno tal como se apresenta na contemporaneidade.

No decorrer da vida em sociedade, as imagens, os símbolos e demais objetos culturais que permeiam os ambientes midiáticos que frequentamos constituem importantes mediadores de nossa leitura e compreensão do mundo. Nesse sentido, a mídia assume um papel central nos processos de interpretação simbólica e na preservação dos repertórios culturais que orientam nossas formas de percepção e significado (Ferrés, 1996, 2014). As obras audiovisuais biográficas e/ou históricas possuem tal particularidade de promover uma reflexão sobre o passado, tecer perspectivas e modos de interpelar determinados objetos a partir dessas incursões mediadas pelas imagens, pelo discurso e pela linguagem audiovisual. Todavia, ao propormos uma interlocução com o campo da memória e, no enquadramento deste trabalho que visa dialogar com os estudos sobre a cultura audiovisual e digital, notamos certas preocupações as quais necessitam ser problematizadas.

Para iniciar o nosso percurso investigativo, devemos contextualizar que as séries históricas e/ou biográficas são produtos audiovisuais seriados desenvolvidos pelas indústrias midiáticas, recorrendo a fatos e elementos históricos para a composição de seus arcos narrativos. São produtos capazes de mobilizar afetivamente as audiências, tendo em vista a curiosidade implícita do espectador em reviver ou experienciar

3 Nesta investigação, define-se por *prática mnemônica* o conjunto de ações, estratégias e recursos mobilizados na produção, ativação, organização e nos processos de rememoração, tanto em nível individual quanto coletivo. O termo não é empregado aqui em seu sentido fisiológico ou neurobiológico, isto é, não se refere aos mecanismos orgânicos da memória ou a técnicas formais de memorização, mas compreende procedimentos narrativos, midiáticos e estéticos, que funcionam como dispositivos de evocação e mediação das experiências sociais em relação ao passado. Nesse sentido, as práticas mnemônicas configuram-se como processos culturalmente situados, por meio dos quais a memória é construída, compartilhada e reelaborada no interior das dinâmicas comunicacionais (Erll, 2011; Assmann, 2011).

diferentes períodos históricos (Andrews, 2014; Neal, 1998; Combs, 1980). Nos últimos anos, com o desenvolvimento técnico, numerosas séries audiovisuais históricas e biográficas vêm se complexificando, endossadas pelo forte apelo nostálgico, entendidas também do ponto de vista de suas práticas mnemônicas e da instrumentalização da nostalgia, em função do potencial que desempenham ao provocar estímulos e sensações no telespectador diante dessa possibilidade de "revisitação histórica" (Castellano; Meimaridis, 2017; Goulart Ribeiro, 2018).

Num cenário marcado pela profusão de obras audiovisuais, este tipo particular de série tem sido utilizado como uma estratégia mercadológica interessante para efeitos de investigação, considerando o modo pelo qual essas narrativas se desdobram em meio às reconfigurações na paisagem midiática. O apelo imagético, as referências e a forma como as estruturas narrativas se organizam com base nessa premissa de "baseada em fatos reais" tornam-se fatores instigantes ao campo dos estudos da comunicação e da linguagem. Entretanto, neste mesmo cenário, identificamos problemáticas emergentes que dialogam com outros campos, se pensamos na cultura da memória e nas formas como essas representações ajudam a repensar a história. O foco de análise deste trabalho de investigação aponta, portanto, para as obras audiovisuais seriadas em que o mundo real tende a ser cooptado para o interior dessas produções, propiciando a construção de arcos narrativos e tramas em que percebemos remissões, analogias, referências (diretas ou indiretas) ao passado histórico. Circunscreve-se aqui um interesse por essa problemática da "ficcionalização" do real e da história, bem como pela leitura crítica e pela produção criativa dos telespectadores interagentes na compreensão crítica dessa dinâmica televisiva.

Jenkins (2006, 2012) aponta que o fã desenvolve uma leitura crítica das produções audiovisuais, tecendo leituras que se estendem para além do universo ficcional. Com isso, o telespectador interagente[4] passa a produzir conteúdos a partir do que Jenkins (2015) define como metatexto ficcional. No âmbito das redes sociais, operam ativamente na produção de conteúdos relacionados aos arcos narrativos de suas tramas favoritas,

4 O termo *telespectador interagente* é usado para designar o público que interage (propaga, produz conteúdo, responde às enquetes etc.) a partir do universo ficcional (Fechine, 2014; Borges *et al.*, 2022). Detalharemos adiante.

incentivando outros telespectadores interagentes a refletirem e discutirem sobre os elementos postos em cena.

Todavia, devemos destacar que não se sabe, exatamente, como essas interações influem nas práticas rememorativas em ambientes digitais. Ainda são incipientes as investigações que compreendam de maneira crítica o papel dos fãs nos processos de reconstrução, circulação e ressignificação de narrativas históricas e afetivas no ambiente digital. Embora se reconheça a atuação ativa desses sujeitos na produção e disseminação de conteúdos ligados ao passado, ainda há lacunas importantes quanto à compreensão crítica acerca das habilidades críticas e competências midiáticas em operação no exercício dessas práticas. Ademais, tampouco se reconhecem estudos que pensem e forneçam um conjunto ordenado de técnicas ou métodos para analisar esse fenômeno de perto, considerando a memória como um processo dinâmico, coletivo e mediado por estruturas sociotécnicas específicas.

É precisamente diante dessas lacunas que se torna imprescindível avançar para uma reflexão epistemológica mais ampla, capaz de repensar criticamente as premissas metodológicas que orientam as investigações em memória, especialmente quando mediadas por dispositivos e linguagens digitais cada vez mais complexas. Tal movimento requer não apenas o reconhecimento epistemológico de que os estudos da memória se consolidaram como um campo interdisciplinar, marcado por disputas conceituais e por abordagens que frequentemente operam a partir de premissas pouco explicitadas, como salientam Pickering e Keightley (2013) ao defenderem a urgência de um debate metodológico robusto no interior do campo. Para os autores, faz-se cada vez mais necessário pensar perspectivas de análise que articulem criticamente a dimensão sociotécnica das plataformas, os modos de produção de sentido dos interagentes e a historicidade dos regimes de visibilidade. Isso implica reconhecer que a memória, enquanto construção social e mediada, demanda instrumentos conceituais e analíticos capazes de compreender a circulação, a performatividade e a reconfiguração contínua do passado em ecossistemas digitais.

Tendo como ponto de partida este enquadramento, pensar nas inter-relações entre mídia, memória e cultura digital, de maneira particular no contexto contemporâneo, requer análises de maior complexidade,

com foco em abordagens inter/multidisciplinares, com vistas a compreender a magnitude e a força que esses produtos exercem na maneira como a história é repensada na contemporaneidade. Ainda que numerosos trabalhos tenham se dedicado a evidenciar os aspectos positivos das séries histórico-biográficas (Rosenstone, 2006; Edgerton, 2001; Toplin, 2002; O'Connor, 1988), é preciso reconhecer um possível papel pedagógico dessas produções, que podem funcionar como instrumentos de socializaçãodo conhecimento por meio da representação de fatos históricos e oferecer à sociedade contemporânea uma mirada ao passado. O presente estudo apresenta um contraponto a tal perspectiva, visando desenvolver uma reflexão crítica acerca dos modos como os telespectadores interagentes produzem e interpretam os sentidos em relação ao passado, tendo como referência práticas culturais que são estimuladas pelo cânone televisivo – neste caso específico, a partir da produção criativa de *edits*[5] produzidos para o TikTok.

Os *edits* são vídeos curtos montados a partir de trechos de obras audiovisuais, reorganizados pelos fãs para produzir novos sentidos, realçar emoções ou construir leituras alternativas sobre personagens e acontecimentos. No contexto da cultura das plataformas de vídeos curtos, como TikTok e Instagram, observa-se uma proliferação desse tipo de conteúdo, o que evidencia o modo como essas práticas se articulam ao domínio da memória. Nesse enquadramento, entendemos os *edits* também como parte da produção de conteúdos mnemônicos, isto é, como produções que reinscrevem vestígios do passado em novos esquemas afetivos e estéticos. Entendemos esses materiais como conteúdos mnemônicos porque operam também como mediadores do lembrar, evocando uma infinidade de repertórios, arquivos e conteúdos históricos que são mobilizados, reorganizados e atualizados pelos fãs no momento da edição. As próprias plataformas intensificam esse movimento ao sugerirem conteúdos relacionados, atuando na recirculação de vídeos antigos

5 O termo *edit* é utilizado para designar formas de *short-form video content* (conteúdo de vídeos curtos) baseadas na remontagem e recontextualização de material audiovisual preexistente. São vídeos, característicos de plataformas como TikTok e Instagram Reels, que empregam edição condensada, manipulação rítmica e efeitos visuais para produzir unidades expressivas que funcionam como comentário, síntese ou reinterpretação do conteúdo original.

e mecanismos de busca que mantêm o passado permanentemente disponível para reutilização.

Conforme assinalam Kaye *et al.* (2022), trata-se de uma prática criativa que amplia a agência expressiva dos interagentes, permitindo recombinar imagens e sonoridades de forma socialmente partilhável. Nessa perspectiva, essas práticas inscrevem-se na ecologia da memória delineada por Hoskins (2024), na qual os vestígios do passado são continuamente reeditados, redistribuídos e reinscritos por meio das plataformas digitais. No universo da cultura de fãs, parece-nos possível considerar que os *edits* funcionam, portanto, como práticas de reinterpretação que, ao expandirem o texto original, evidenciam que, no contexto dos processos rememorativos em ambientes digitais, tanto esses conteúdos quanto as infraestruturas sociotécnicas das plataformas de redes sociais influenciam os modos como lembramos e esquecemos determinadas narrativas. É aqui que reside nosso olhar atento a essa transformação provocada pela convergência dos meios na ecologia da memória observada por Hoskins (2016, 2024), Silveira (2021), Liu (2018), entre outros teóricos.

À luz das reflexões de Pickering e Keightley (2013), torna-se necessário desenvolver ferramentas analíticas que articulem dimensões técnicas, afetivas e culturais, capazes de captar a complexidade das práticas de rememoração em ambientes mediados por algoritmos, interfaces e fluxos comunicacionais em rede. Pensar a memória como algo que se constrói em meio a interações, disputas e performances abre caminhos para uma investigação mais sensível às dinâmicas contemporâneas da cultura digital. Dado o interesse da pesquisa em expandir a temática para o campo de estudos da memória e dos estudos sobre a literacia midiática, buscamos um objeto que refletisse esse nosso olhar para a memória e que pudesse, em certa medida, dialogar com os mais diversos tipos de públicos. Com isso, estabelecemos os seguintes critérios para definir o objeto: a) relevância do objeto audiovisual no contexto da indústria audiovisual; b) alcance e reconhecimento das referências históricas; c) a popularidade do objeto no contexto da cultura digital.

Para problematizarmos essa tensão entre a memória e a mídia, definimos como objeto de estudo desta pesquisa a série *The Crown* (Netflix). O ponto central da estrutura narrativa que nos interessa incide es-

pecificamente na construção ficcional da Princesa Diana. A justificativa dessa escolha reside no expressivo apelo popular que a Princesa de Gales exerce na cultura contemporânea, consolidando-se como um ícone amplamente reconhecido em escala global. No que se refere à série, sua seleção também se sustenta pelo reconhecimento crítico e pelo prestígio que conquistou no campo televisivo, sendo frequentemente destacada pelo compromisso com a verossimilhança na construção de seu enredo ficcional e pela significativa quantidade de premiações recebidas (Gambarato; Heuman, 2023).

A premissa central que sustenta esta investigação é a de que as séries históricas-biográficas demandam um conhecimento apurado e crítico das comunidades afetivas interagentes, tanto na produção da obra audiovisual como no consumo dos conteúdos produzidos para as redes sociais. Tal premissa desenvolve-se a partir do entendimento de que o consumo midiático contemporâneo não se manifesta como um processo passivo, e que, face às reconfigurações nos modos de circulação e consumo midiático, os telespectadores passam a ser consumidores interagentes, consumindo e produzindo criticamente, contribuindo também para novas formas de fruição do cânone televisivo (Borges *et al*., 2022). Nesse ponto de interseção entre a cultura audiovisual e digital, os *edits* configuram-se como práticas que expandem o metatexto ficcional, introduzindo novas possibilidades criativas e críticas. Inseridos nessa lógica midiática, permitem que esses indivíduos acrescentem camadas interpretativas adicionais, contribuindo para a coconstrução de sentidos em torno da obra original (Borges; Sigiliano, 2021; Borges *et al*., 2022).

A partir dessas reflexões, chegamos às seguintes problemáticas: quais particularidades são identificadas na construção do metatexto ficcional das séries histórico-biográficas, estimulando a produção criativa e a leitura crítica dos fãs e dos telespectadores interagentes e promovendo estímulos que os levem a produzir sentidos que se relacionam com as práticas rememorativas no âmbito da cultura digital? Nesse entendimento acerca das novas formas de fruição da produção audiovisual, como as práticas de produção criativa dos fãs, tendo como enfoque a produção de *edits* para o TikTok, estimulam a construção e a manutenção da memória coletiva sobre a Princesa Diana, tendo como estímulo a produção ficcional *The Crown*?

Diante desse panorama, para a construção desta pesquisa, levantam-se como hipóteses as seguintes asserções:

> **[1]** no contexto das séries histórico-biográficas, subentende-se que o papel dos *fandoms* consiste em estabelecer certa coerência relativa entre a ficção televisiva e a história, buscando assegurar que os fatos e os acontecimentos representados no âmbito da ficção acerca da Princesa Diana mantenham a verossimilhança com a memória afetiva dos telespectadores, tornando-os, assim, "guardiões da memória". Dentro das práticas de produção criativa em torno dessas narrativas, parte-se do entendimento de que as comunidades de fãs atuam ativamente na coconstrução de sentidos, remixando o texto ficcional e adicionando novas camadas interpretativas. Tal prática, realizada por meio dos *edits* produzidos para as redes sociais, demanda, portanto, um conjunto de competências midiáticas e mnemônicas na produção desses conteúdos e um conhecimento crítico que transcende o metatexto ficcional.
>
> **[2]** sabendo que a memória coletiva em torno dos referentes históricos ligados à Princesa Diana na série *The Crown* se encontra num processo dinâmico de fruição e flutuação, sob a perspectiva sociológica da memória, levanta-se como hipótese a premissa de que os *edits* produzidos pelos fãs desafiam, sobretudo, a capacidade crítica dos telespectadores de interagir, interpretar e produzir sentidos em relação ao referente histórico (Princesa Diana). Com isso, a hipótese é que as práticas mnemônicas em relação à Princesa Diana envolvem um processo de depuração a partir da leitura crítica dos fãs e que, em função da arquitetura informacional do TikTok, os conteúdos produzidos e difundidos por essas comunidades no interior da plataforma extrapolam o próprio *fandom*, estimulando públicos diversos e engajando sujeitos com distintos níveis de capacidade crítica em relação à memória e à mídia.

Diante das asserções apresentadas, postula-se, nesta investigação, que a memória coletiva em torno da Princesa Diana se encontra em permanente processo de retrabalho por parte do *fandom*. Para tanto, nosso interesse incide sobre os distintos processos de fruição da produção ficcional, buscando compreender tanto a criação da própria obra audiovisual quanto as formas pelas quais o metatexto estimula a capacidade crítica do telespectador para o entendimento da história. Interessa-nos, igualmente, a experiência estética produzida pelos conteúdos elaborados para o TikTok, em especial os *edits*, considerando o processo de identificação do fã com a série e com o referente histórico, bem como as im-

plicações dessas práticas em um contexto de plataformização, mediado por algoritmos, que mobiliza audiências em diferentes níveis, incluindo fãs (e antifãs), admiradores e entusiastas na perspectiva de Sandvoss (2005), ou, na perspectiva de Gray (2003), como espectadores casuais e não casuais.

Neste sentido, para alcançar um entendimento crítico acerca dessas etapas, visando responder aos problemas apresentados, bem como confirmar ou refutar as hipóteses levantadas por esta investigação, optamos por trabalhar com uma metodologia de análise que compreendesse esses momentos distintos, num entendimento que abarcasse o processo do consumo televisivo numa relação intrincada, como um processo contínuo. Borges e Sigiliano (2021, p. 26) apontam que "o foco para o entendimento da comunicação contemporânea não deve mais estar centrado na obra, mas nos processos que se estabelecem, incluindo a experiência estética". A proposta teórico-metodológica adotada por este trabalho busca, portanto, operar com o modelo metodológico desenvolvido no Observatório da Qualidade no Audiovisual (Borges; Sigiliano, 2021; Borges *et al*., 2022) na análise de produções ficcionais, compreendendo três etapas: a criação, a circulação e a experiência estética. Observam-se, nessas etapas, elementos e processos que contribuem para o modo de identificação da cultura de fãs com o texto ficcional, mobilizando um conjunto de competências midiáticas na leitura crítica e na produção criativa, vistas como essenciais para os modos de rememoração no âmbito da cultura digital.

Nesse entendimento, ao articularmos a análise da experiência estética à produção criativa e à análise crítica, trabalhamos na construção de uma proposta de definição de indicadores de qualidade ligados à memória com o objetivo de avaliar a correlação da ficção televisiva com a memória, que situamos em um campo em definição intitulado "literacia da memória". São desenvolvidas dimensões a partir de um esforço teórico, concatenando o campo dos estudos sobre memória e as implicações da rememoração no âmbito da cultura digital. Num primeiro momento, com base no modelo proposto por Borges e Sigiliano (2021), focalizamos a análise da experiência estética na produção criativa de conteúdos relacionados ao arco narrativo ligado à princesa Diana e na análise crítica dos telespectadores interagentes, correlacionada com a proposta articu-

lada das dimensões da competência midiática desenvolvida por Mihailidis (2014).

Após a análise dos conteúdos sob a ótica da qualidade audiovisual, procedemos a uma etapa de depuração que busca consubstanciar a síntese dos resultados com uma reflexão crítica, tomando como referência as competências mnemônicas previamente definidas para orientar o percurso analítico. Para tanto, o objetivo desta investigação consiste em examinar de que forma a leitura crítica e a prática criativa dos fãs são estimuladas pela narrativa ficcional da série *The Crown* e como essas práticas influenciam as dinâmicas de rememoração em torno da memória coletiva sobre a Princesa Diana, bem como de que maneira esses processos contribuem para o desenvolvimento de competências mnemônicas entre interagentes na cultura digital, com foco nos *edits* produzidos e publicados no TikTok. Para atingir o objetivo geral delimitado, definem-se os seguintes objetivos específicos:

> **[1]** Analisar os processos de fruição estética da série *The Crown*, com foco específico no arco narrativo envolvendo a Princesa Diana, compreendendo as etapas de criação, circulação e a experiência estética a partir do modelo teórico-metodológico da Análise da Qualidade no Audiovisual proposto por Borges *et al*. (2022);
>
> **[2]** Discutir de que maneira as competências midiáticas e o conhecimento crítico da cultura de fãs percebidos na produção criativa e na análise crítica dos *edits* se relacionam com o campo de estudos sobre memória;
>
> **[3]** Analisar como a produção e a circulação dos *edits* se estendem além das comunidades de fãs, engajando públicos com diferentes níveis de capacidade crítica, com vistas a perceber como essas interações influem no modo como os telespectadores interagentes rememoram no âmbito da cultura digital;
>
> **[4]** Definir conceitualmente o termo "literacia da memória", estabelecendo uma aproximação teórica e metodológica entre os campos de estudos da literacia midiática e da memória, e refletindo acerca de suas principais aplicações no entendimento das práticas rememorativas ligadas à produção de conteúdo da cultura de fãs em ambientes digitais.

Nesta pesquisa, não buscamos operar com uma distinção epistêmica rígida entre o gênero ficcional e o real, como se fossem domínios mutuamente excludentes — especialmente porque tal binarismo incorre

na armadilha teórica de opor a memória vivida à memória confabulada, como se apenas a primeira tivesse legitimidade. O que articulamos neste trabalho consiste, de maneira particular, num modo de compreensão da ficção enquanto uma prática mnemônica, a qual propicia uma entrada do indivíduo no mundo real. Partimos do pressuposto de que a memória, de modo particular no contexto das narrativas audiovisuais seriadas e digitalmente mediadas, constitui-se como um campo híbrido, em que elementos de ficção, afeto e mediação tecnológica se entrelaçam na construção de sentidos sobre o passado. Tampouco intentamos caracterizar o espectador como um sujeito acrítico ou amorfo, uma vez que o compreendemos como um agente ativo e interventivo na construção de sentidos. A partir da compreensão de determinadas dinâmicas vinculadas à produção ficcional e aos modos de consumo que configuram a experiência estética, buscamos identificar pistas que revelem como a ficção audiovisual participa dos processos de abertura e fechamento de memórias e, principalmente, como os fãs intervêm ativamente na mediação dessas memórias.

O presente trabalho, portanto, advém de um esforço teórico, metodológico e empírico, no qual se busca, num primeiro momento, traçar caminhos e esboçar possíveis formas de análise num campo o qual delineamos aqui como "literacia da memória". As discussões que se buscam desdobrar nesta investigação emergem a partir das constatações iniciais de Lopes (2023) a respeito da necessidade de pensarmos em formas de compreensão da ficção neste processo de rememoração. Com base nos seus entendimentos, pavimentamos neste trabalho um movimento duplo que abarca tanto os aspectos técnicos-discursivos que constituem o conteúdo audiovisual, como também a experiência estética do indivíduo ao apropriar-se do produto para conferir novos sentidos, novas formas de desdobramento do produto ficcional.

Nos tópicos seguintes, expõe-se uma breve organização do percurso teórico que fundamenta o enquadramento crítico deste trabalho, bem como a caracterização do *corpus* e da metodologia adotada para o desenvolvimento deste estudo. No segundo capítulo, intitulado "Séries audiovisuais histórico-biográficas", delineia-se um panorama histórico sobre o surgimento e a evolução dessas produções. Além disso, são discu-

tidas descrições teórico-conceituais referentes aos principais formatos de obras seriadas que instrumentalizam o passado em suas narrativas.

No tópico "O gênero ficcional nas narrativas audiovisuais seriadas", exploramos as implicações das séries históricas-biográficas tanto na construção dos universos narrativos quanto na forma como os públicos interpretam e se engajam com as séries. Buscamos abarcar, também, a complexidade narrativa das séries contemporâneas. Destacamos como elas desafiam os modelos clássicos de *storytelling*, adotando estruturas não lineares, múltiplos pontos de vista, arcos narrativos de longa duração e intertextualidade sofisticada. Aproximando-se das séries histórico-biográficas, objeto de análise, constata-se como tais séries se distinguem por uma elevada complexidade narrativa, que articula múltiplos tempos, perspectivas e camadas de discurso — frequentemente entrelaçando o relato factual com estratégias próprias da ficção dramática. Nesse contexto, observamos a adoção de um hiper-realismo como recurso estético e narrativo central: por meio da minuciosa reconstituição de ambientes, da construção psicológica densa dos personagens e da simulação intensificada da verossimilhança, essas produções procuram, muitas vezes, conferir autenticidade à representação do passado, mesmo quando o limite entre fato e ficção se torna deliberadamente ambíguo. Ademais, nos aprofundamos, também, no entendimento sobre as novas formas de fruição da ficção televisiva, que configuram um dos aspectos mais significativos da reconfiguração do audiovisual contemporâneo.

No tópico "Cultura de fãs e a produção criativa", exploramos como as práticas dos telespectadores interagentes em torno das narrativas seriadas transcendem as janelas de distribuição e se configuram como formas ativas de participação cultural e simbólica. Para isso, são abarcadas discussões que compreendem o papel do fã na expansão do metatexto ficcional, considerando os novos modos de interação do telespectador facultados pela cultura convergente. Como ponto de inflexão desta pesquisa, no subtópico nos adentramos nos *edits* enquanto dispositivos mediadores da memória. Longe de serem apenas manifestações efêmeras no campo do entretenimento digital, buscamos conceituar como os *edits* operam como formas criativas e afetivas de apropriação das narrativas audiovisuais, especialmente nas séries histórico-biográficas, nas quais as práticas rememorativas também dependem dessa interação do te-

lespectador interagente com as séries histórico-biográficas. Propomos, portanto, compreender os *edits* enquanto prática e, particularmente, como um fenômeno contemporâneo que atua nos processos de rememoração, tensionando novos regimes e fluxos de memória no interior das plataformas de redes sociais.

No tópico "Ficção televisiva e as práticas de rememoração na cultura digital", mobilizamos nossos esforços para elucidar as dinâmicas subjacentes que envolvem a relação entre a ficção televisiva e as práticas de rememoração em rede em diálogo com as práticas criativas em torno da cultura de fãs. Adentramos, portanto, uma discussão sobre o modo como o mercado da nostalgia vem estimulando a prática e a produção criativa de fãs nas redes sociais. Além disso, este tópico busca desenvolver uma reflexão crítica sobre o modo como tais processos atuam diretamente na mediação da memória, especialmente no contexto da cultura digital, caracterizado por um movimento contínuo de atualização da memória coletiva. Dessa forma, procuramos avançar nas hipóteses aqui apresentadas.

Assim, são discutidas questões relativas à memória nos espaços midiáticos, bem como a função da televisão como mediadora da memória. Todo esse percurso conduz a uma compreensão mais crítica sobre a experiência estética do telespectador interagente contemporâneo face às transformações do ecossistema comunicacional, considerando a magnitude da televisão num cenário hipermidiático, o desenvolvimento complexo de narrativas históricas e biográficas que, inseridas dentro de uma lógica de consumo mediada pela cultura participativa, negociam sentidos com o telespectador e promovem novas formas de interação com o passado. Compreender os deslocamentos que envolvem a experiência da ficção seriada e a agência dos fãs nos conduz, inevitavelmente, a uma preocupação central que compete aos estudos de memória: os efeitos que tais transformações produzem nas formas de recordar, narrar e ressignificar o passado na cultura midiática atual. Para tanto, ao traçarmos esse percurso, é justamente no subtópico "Práticas de em rede e as tensões com a memória" que a investigação centra seus esforços no campo dos estudos de memória para demonstrar, tanto pela perspectiva sociológica quanto pela cognitiva, as implicações relativas aos processos

rememorativos na cultura digital, considerando essa teia complexa inter-relacionada entre mídia e memória.

Dadas as problemáticas apresentadas e reconhecendo processos que são subjacentes à cultura digital, no tópico "Por uma proposta de Literacia da Memória", defendemos, portanto, a literacia midiática como um ponto de interface para pensar as tensões da cultura digital com a memória. Para tanto, apresentamos um breve revisionismo histórico do campo, buscando compreender como as questões teórico-epistemológicas da área podem se relacionar com o campo dos estudos em memória e, assim, propor uma articulação para o desenvolvimento de dimensões e critérios de análise no campo da memória. Nesse sentido, ao avançar com a discussão, propomos também uma análise de perspectivas críticas em mídia e memória, na tentativa de encontrar projetos práticos ou de investigações que demarcassem a relação da literacia midiática com a memória. Assim, o tópico finaliza propondo uma investigação, considerando todas as problemáticas apresentadas, centrando o ponto de análise na produção crítica e criativa do *fandom*, na criação de *edits* para o TikTok, tendo como referência a série *The Crown*. Nesse subtópico são explicitados os parâmetros utilizados para a escolha do arco narrativo relacionado à Princesa Diana e o motivo de escolha propriamente da série.

Relativamente aos aspectos metodológicos da investigação, propomos no tópico "Desenho metodológico" a estrutura de todo o percurso que envolve o desenvolvimento da análise, visando validar as hipóteses apresentadas. Nesta seção são definidos o *corpus* de análise, os procedimentos de coleta de dados dos *edits* a serem analisados, o protocolo metodológico de Análise da Qualidade dos *edits* considerando a mensagem, a circulação e a experiência estética em diálogo com os parâmetros de análise das competências midiáticas proposta por Mihailidis (2014). Como aporte desta pesquisa, nesta etapa são definidas as quatro dimensões das competências mnemônicas, que se integram no desenvolvimento da proposta da literacia da memória. Cada dimensão comporta critérios específicos que são desenvolvidos a partir do arcabouço teórico mobilizado nesta investigação.

Na continuidade desta investigação, o capítulo "Análise" apresenta o desenvolvimento do estudo conduzido a partir do método de avaliação

da qualidade dos *edits*. Após examinar a experiência estética em articulação com as competências midiáticas em operação, o subtópico seguinte expõe os resultados obtidos, integrando-os às competências mnemônicas previamente definidas. O esforço interpretativo busca validar as hipóteses formuladas, evidenciando, de modo sistemático, as especificidades e singularidades que emergem ao longo do percurso investigativo.

Com o intuito de validar a proposta teórico-metodológica delineada, o capítulo intitulado "Definindo a literacia da memória" apresenta, após a validação empírica, um esforço sistemático de delimitação conceitual e metodológica do que denominamos conjunto de competências mnemônicas. Este tópico tem por objetivo constituir um *corpus* didático-analítico que possa ser utilizado como referência para consulta e aprofundamento, promovendo o desenvolvimento de práticas pedagógicas voltadas ao fortalecimento da literacia da memória em contextos educacionais diversos.

Por fim, no último tópico desta investigação, encaminhamo-nos ao desfecho. Aqui são apresentados os principais resultados obtidos pela investigação, atentando-se às hipóteses inicialmente formuladas, bem como se os objetivos foram atendidos. Dessa forma, a investigação, ao alcançar seus objetivos centrais, reconhece também as limitações inerentes ao escopo metodológico e teórico adotado. Tais limitações, longe de comprometerem a validade dos resultados, indicam pontos de tensão e lacunas que podem ser exploradas por pesquisas subsequentes. A partir disso, delineiam-se cenários potenciais para futuras investigações, que poderão abordar a temática sob novas angulações teóricas, epistemológicas e metodológicas. Propõem-se, assim, perspectivas analíticas ampliadas e reflexões que ultrapassem o horizonte deste estudo, permitindo o aprofundamento das discussões sobre as competências mnemônicas e sua articulação com a literacia da memória em contextos educacionais diversos.

Reconhecemos a amplitude da investigação aqui apresentada, tanto em seu esforço teórico quanto em sua dimensão empírica. No entanto, encorajamos uma leitura atenta e crítica deste trabalho, compreendendo-o como um ponto de partida para reflexões mais amplas e aprofundadas sobre os temas aqui abordados, especialmente no que tange às competências mnemônicas e à literacia da memória. Tais reflexões reve-

lam-se particularmente urgentes ao campo dos estudos sobre memória que, marcado pelo fluxo intenso de informação, demanda o estabelecimento de novas abordagens capazes de estimular a capacidade crítica dos indivíduos em processos relativos à memória no âmbito da cultura digital.

A presenta investigação foi realizada no âmbito do grupo de pesquisa em Afeto em Redes Convergentes (marc.) e do Observatório da Qualidade no Audiovisual, sendo esse último com ênfase no desenvolvimento da metodologia de investigação, sob supervisão da prof. Dra. Gabriela Borges, durante o período de realização do estágio doutoral no Escola Superior de Educação da Universidade do Algarve, entre novembro/2023 e agosto/2024, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

# 2

# SÉRIES FICCIONAIS HISTÓRICO-BIOGRÁFICAS

O presente capítulo tem por objetivo oferecer uma fundamentação teórica e histórica acerca do lugar ocupado pelas séries históricas e biográficas no ecossistema audiovisual contemporâneo, articulando três eixos centrais de análise. Num primeiro momento, apresenta-se um panorama histórico do surgimento desses formatos, delineando os contextos socioculturais, políticos e tecnológicos que possibilitaram sua expansão e crescente legitimidade como produtos culturais capazes de mediar relações entre passado e presente. Em um segundo momento, discute-se a complexidade narrativa que atravessa tais produções, compreendida não apenas como um recurso estético, mas como uma estratégia discursiva que mobiliza múltiplas camadas temporais, pontos de vista heterogêneos e modos complexos de construção de sentido, contribuindo para a formação de públicos mais críticos e engajados com o metatexto ficcional. Por fim, o capítulo examina as novas formas de fruição do audiovisual, analisando como as transformações nas plataformas de distribuição, nos hábitos de consumo e nas práticas participativas, especialmente no ambiente digital, reconfiguram as dinâmicas de consumo, ampliam as possibilidades de interação dos espectadores e instauram novos regimes de circulação de narrativas e memórias.

## 2.1 PANORAMA HISTÓRICO DO SURGIMENTO DAS SÉRIES HISTÓRICAS E BIOGRÁFICAS

As obras audiovisuais seriadas, tratando-se especificamente das enquadradas no gênero ficcional, ancoradas em fatos e referências históricas, tornaram-se objeto de interesse estratégico para as indústrias de mídia, que nelas identificam um elevado potencial mercadológico associado tanto à sofisticação crescente da ficção televisiva quanto à capacidade dessas obras de reinscrever e reencenar acontecimentos históricos dentro de lógicas estéticas e afetivas próprias da cultura audiovisual

contemporânea (Pallister, 2019; Pearson, 2020; Gambarato *et al*., 2022). O investimento se sustenta, em grande medida, no valor nostálgico mobilizado pelo público, cuja relação afetiva com determinados períodos, figuras e eventos históricos converte-se em motor de consumo e engajamento, reforçando a consolidação dessas séries no chamado "mercado da memória", como observa Goulart Ribeiro (2018). Segundo a autora, essas produções, comumente rotuladas como mnemônicas ou nostálgicas, requerem significativo investimento técnico e financeiro, uma vez que buscam reconstruir, de modo bastante verossímil à realidade, os cenários e acontecimentos que fundamentam sua proposta ficcional. Esse movimento responde ao que Cruz e Ferraz (2018), Landsberg (2004) e Huyssen (2003) identificam como uma "obsessão cultural" contemporânea pelo passado, na qual a revisitação afetiva de tempos e figuras pretéritas opera como dispositivo emocional capaz de intensificar a imersão, a identificação e a circulação dessas obras na ecologia midiática.

Todavia, faz-se necessário destacar que o crescimento deste fenômeno se insere em um contexto mais amplo da economia da memória (Huyssen, 2003), na qual as plataformas de *streaming*, como Netflix, HBO e Amazon Prime, aproveitam o apelo nostálgico para expandir seus catálogos e atrair diferentes perfis de público. Ademais, os elevados custos de produção dessas obras reforçam a estratégia dessas plataformas de investir em narrativas históricas como estratégia voltada ao engajamento e à consolidação de sua base de assinantes. Ao longo dos anos, numerosos autores (Gambarato; Heuman, 2023; Edgerton; Rollins, 2001; Neal, 1998) dedicam-se a compreender os modos de funcionamento das narrativas biográficas ou históricas, visando alcançar um entendimento acerca do estímulo à curiosidade e da inquietação subjacente às dinâmicas sociais contemporâneas de "espreitar" o passado ou, ao menos, obter uma imagem gráfica de como determinados fatos ocorreram ou de como foi a vida de personalidades públicas amplamente conhecidas.

Nesse sentido, a ficção televisiva passou a ser compreendida como um instrumento de elevado potencial simbólico, em razão do seu apelo imagético e da sua capacidade de construir produções audiovisuais que simbolizam ou ficcionalizam determinados períodos históricos, produzindo enquadramentos interpretativos que orientam a memória social, como defende Andrews (2014). Entretanto, com o *boom* das pro-

duções históricas e biográficas, frequentemente, os historiadores passaram a apontar as incoerências e as contradições retratadas pelas obras ficcionais em diversos contextos históricos (Neal, 1998; Andrews, 2014). Segundo o autor, o grande questionamento residia especificamente na dificuldade de promover uma leitura crítica acerca dos processos de predileção dos acontecimentos que compõem a trama dentro de um contexto complexo, na medida em que se observava o interesse das indústrias em propiciar um "forte efeito de realismo",[6] ou numa ideia de crença, resultando numa barreira espessa entre a realidade e a ficção. Ou, sob outra perspectiva, na falta desses elementos. Tal complexidade, ligada ao modo como a mercantilização dos produtos mnemônicos e nostálgicos, tem se aperfeiçoando com o tempo, simplificando e comodificando o passado com vistas a atender aos interesses das empresas de mídia dentro deste fazer televisivo (Andrews, 2014; Landsberg, 2004).

Neste sentido, num cenário marcado pela profusão de obras audiovisuais, nota-se que a recorrência do passado tem sido utilizada como um mecanismo argumentativo extremamente interessante para analisarmos em função da profundidade como essas obras se desdobram em meio às reconfigurações na paisagem midiática. O apelo imagético, as referências, o modo como os discursos audiovisuais se constroem com base nessa premissa de "baseada em fatos reais" tornam-se fatores instigantes e sedutores. É o que Holdsworth (2011) define como um "retorno seguro ao passado". Dentro desse enquadramento, a televisão possibilita ao telespectador um retorno seguro, arquitetado pela mídia, no qual existe um processo de seleção das indústrias em agenciar quais passados devemos rememorar e, principalmente, como esses passados tendem a reverberar e estimular nossas discussões e percepções no tempo presente (Castellano; Meimaridis, 2017). A ficção televisiva consiste, nesse sentido, em um recurso extremamente fascinante pela capacidade

6 A noção de um forte efeito de realismo e de verossimilhança entre a narrativa e o mundo real é aqui pensada a partir do conceito de "efeito de real" formulado por Barthes (2004), que descreve como certos detalhes narrativos operam como sinais de autenticidade e reforçam a impressão de realidade no discurso. Barthes argumenta que determinados detalhes narrativos, ainda que não desempenhem uma função direta na progressão da trama, operam como marcas de autenticidade que contribuem para a produção de um efeito de realidade, reforçando a verossimilhança e a credibilidade do discurso narrativo.

imagética de simbolizar o passado ou, literalmente, ficcionalizar esses períodos e proporcionar uma experiência catártica[7] ao telespectador.

Durante nossa existência, as imagens, símbolos e outros objetos culturais que circundam os espaços midiáticos os quais transitamos têm nos permitido ler e compreender o mundo; a mídia exerce uma função essencial nesse processo de compreensão simbólica e da manutenção dos nossos repertórios culturais (Anderson, 1997; Banks *et al*., 2015). Reconhecemos, portanto, que as narrativas biográficas ou históricas possuem tal particularidade capaz de promover uma reflexão sobre o passado, tecer perspectivas e modos de interpelar determinados objetos, a partir dessas incursões mediadas pelas imagens, pelo discurso e, de maneira particular, pela linguagem audiovisual. Com isso, as séries histórico-biográficas, que vêm sendo amplamente exploradas pelas indústrias midiáticas, oferecem uma diversidade de narrativas diversificadas capazes de proporcionar ao telespectador distintas interpretações acerca dos fatos e acontecimentos históricos (Erll; Young, 2011; Darian-Smith; Turnbull, 2012). O sucesso desse modo particular de produção chama a atenção pela forma como essas estruturas narrativas são empreendidas pelas indústrias enquanto uma "fórmula de sucesso",[8] um mecanismo que movimenta a indústria e mobiliza o consumo, que considera também a partir do interesse do público em reviver ou descobrir o passado sob o viés da ficção televisiva.

A efervescência deste tipo particular atende a uma demanda crescente por conteúdos que proporcionem um acesso emocional ao passado, marcado por uma época em que o público se encontra, cada vez mais, numa busca pletórica por experiências que mesclam o estímulo à memória coletiva e emoção pessoal, com o propósito de experienciar o passado sob uma dimensão estética e afetiva. Assim, as indústrias de mídia, ao alavancarem essa fórmula, têm buscado atender ao desejo do

---

7 Entende-se por *experiência catártica*, no contexto do consumo de ficção televisiva, o processo pelo qual o telespectador, ao envolver-se emocionalmente com a narrativa, vivencia sentimentos intensos como a identificação, compaixão, temor ou indignação, que culminam em uma forma de elaboração simbólica ou alívio emocional. A ideia aqui é pensada a partir dos estudos de Aristóteles, como veremos adiante.

8 Usamos o termo "fórmula de sucesso" em referência ao trabalho de Castellano e Meimaridis (2017). Será explicitado mais adiante.

público de revisitar a história, na medida em que criam um ambiente e uma atmosfera nostalgizante para estimular o engajamento contínuo do público, que se traduz em um ciclo de consumo que alimenta o mercado da memória e da nostalgia (Holdsworth, 2011; Niemeyer, 2014).

Todavia, parte da nossa problematização aqui se atrela ao fato de que, ao tratarmos aqui de um produto ficcional que se utiliza de uma ancoragem no passado para o funcionamento de suas narrativas, parece-nos inquietante desconsiderar as potencialidades que esses produtos exercem ao funcionarem como estímulos ao acionamento das memórias, sendo este o foco da nossa discussão. Quando tratamos de um produto ficcional, em especial de natureza histórico-biográfico, não devemos marginalizar a discussão apenas por se tratar de um produto midiático cuja premissa consiste em entreter as audiências, especialmente quando as narrativas mobilizam eventos históricos marcados por traumas, dores e experiências coletivas sensíveis. Aliás, justamente em função dessa exaustividade de produções ancoradas no passado sob a lógica do entretenimento audiovisual, e das possibilidades que essas obras oferecem enquanto material de consumo e de produção de sentidos, é que devemos problematizar esses objetos e os efeitos inadvertidos advindos do consumo dessas obras na memória coletiva.

Para a concepção deste estudo, propomos uma breve diferenciação no que compreendemos como obras ficcionais ancoradas em fatos reais: trata-se de obras ficcionais arquitetadas com base em uma lógica estritamente interna ao discurso que produzem, sem referência ao mundo exterior; ou obras ficcionais, arquitetadas com base em uma lógica não estritamente interna, com referência ao mundo exterior. As narrativas biográficas, propriamente, figuram desde o século XX, na literatura. A biografia, enquanto forma de escrever sobre a vida de uma pessoa, evoluiu ao longo dos séculos, refletindo as mudanças sociais, políticas e culturais (Hamilton, 2007). Na Antiguidade, por exemplo, as biografias eram frequentemente associadas aos relatos sobre grandes figuras históricas, como reis, filósofos e heróis mitológicos. Tais narrativas tinham um caráter moralizante e didático, muitas vezes exaltando virtudes ou destacando os feitos heroicos dos indivíduos retratados (Frazier, 1996). Plutarco, com suas *Vidas Paralelas* (c. 100 d.C.), é um exemplo clássico

dessa tradição, onde o autor busca não só registrar, mas também oferecer lições morais.

As biografias, enquanto forma de narrar vidas públicas, consolidaram-se ao longo do século XX e incorporaram estratégias discursivas mais complexas, articulando elementos narrativos e aspectos psicologizantes na construção dos personagens, contextualização histórica e procedimentos de ficcionalização, conforme observa Benton (2009). Ellis (2000) destaca que é nesse período que o gênero adquire nova densidade, tendo em vista o desenvolvimento das biografias psicológicas e literárias que passaram a explorar a subjetividade, os conflitos internos e as condições existenciais dos indivíduos representados. Nesse processo de sofisticação formal, a subjetividade converte-se em dispositivo estruturante da narrativa biográfica, possibilitando a articulação de eventos reais com recursos ficcionais orientados à inteligibilidade emocional da personagem. Ao longo desse percurso histórico, a incorporação de arquétipos, como argumenta Hawkins (1985), torna-se estratégia recorrente, pois favorece o reconhecimento simbólico e intensifica os processos de identificação afetiva dos públicos; figuras históricas passam a ser contempladas como heróis trágicos, anti-heróis morais ou personagens ambivalentes, mobilizando circuitos emocionais que permitem ao leitor projetar medos, desejos e aspirações, o que amplia o potencial estético e comercial dessas obras.

Inicialmente consolidado na literatura e no cinema, o estilo biográfico foi progressivamente incorporado pela televisão, onde encontrou um terreno fértil para o desenvolvimento de narrativas emocionalmente densas e centradas em personagens complexos. A expansão das séries históricas e biográficas intensificou o uso de estratégias dramatúrgicas que, conforme observa Custen (1992), priorizavam a exploração de motivações psicológicas e tensões afetivas em detrimento de uma linearidade estritamente factual, combinando eventos históricos com elementos ficcionais com o objetivo de produzir tramas narrativamente mais densas, como também sugere Swain (1990). Na televisão norte-americana, essa estética híbrida suscitou debates públicos, de forma mais específica quando determinadas obras dramatizaram episódios historicamente sensíveis da história recente dos Estados Unidos, como analisado por Shandler (1999). Séries como *The People v. O. J. Simpson: American Cri-*

*me Story* (2016-2016, Netflix) exemplificam esse fenômeno ao reencenar casos amplamente midiatizados, problematizando as fronteiras entre rigor histórico e licença criativa. No caso da dramatização do julgamento de O. J. Simpson, que revisita um dos processos mais controversos do país e envolve complexas questões raciais, midiáticas e institucionais, emergiram críticas quanto à verossimilhança e à ética da representação. Conforme argumenta Hill (2016), a ficcionalização televisiva de figuras públicas incide diretamente sobre a memória coletiva e influencia percepções de responsabilidade, verdade e legitimidade histórica.

De acordo com McCabe (2011), as primeiras adaptações biográficas e históricas para a televisão, ainda nas décadas iniciais do século XX, eram registros visuais de eventos reais e apresentavam caráter predominantemente informativo. Com o desenvolvimento da linguagem audiovisual e a necessidade de tornar os enredos mais atraentes ao público, essas produções passaram progressivamente a integrar elementos ficcionais, inaugurando formas incipientes de dramatização histórica. Nos anos 1940, surgiram formatos pioneiros, como *Kraft Television Theatre* (1947–1958, NBC), que ocasionalmente encenava episódios baseados em personagens e acontecimentos reais, inaugurando um modelo híbrido entre ficção, história e entretenimento. Tal movimento ganhou densidade ao longo da década seguinte, com a popularização da televisão e o desenvolvimento de séries que reconstituíam eventos históricos com atores, caso *de You Are There* (1953–1957, CBS), que dramatizava momentos marcantes da história mundial com fins educativos. Essas produções, ainda que de abordagem simplificada, estabeleceram as bases para a consolidação das séries histórico-biográficas contemporâneas, combinando ficcionalização dramática, reencenação histórica e pretensão documental.

Na década de 1970, a PBS produziu a minissérie *The Adams Chronicles*, composta por treze episódios, que se tornou um marco na adaptação biográfica histórica para a televisão (Grier, 1978). Exibida em 1976, a série baseada na vida dos membros da família Adams retrata uma das mais influentes dinastias políticas dos Estados Unidos, e abordou, em particular, a vida de John Adams, o segundo presidente do país norte-americano, e sua relação com os eventos que marcaram a Revolução Americana e os primeiros anos da República, conforme defende Grier

(1978). Neste contexto, a série demonstrou um amadurecimento narrativo ao apresentar uma abordagem focada nas interações familiares e nos aspectos pessoais de uma dinastia política, na medida em que esse movimento humanizou figuras históricas de destaque como John Adams e seu filho John Quincy Adams, o sexto presidente dos Estados Unidos.

Com uma narrativa estruturada no drama familiar e nas questões políticas e sociais da época, The *Adams Chronicles* explorou, de forma mais aprofundada, a biografia de figuras proeminentes ao invés de se concentrar apenas numa dramatização pitoresca de eventos históricos, o que se tornaria uma tendência comum nas produções televisivas posteriores. Ademais, cabe destacar que esse tipo de minissérie, com o formato episódico, também ajudou a estabelecer o modelo para outras produções históricas e biográficas que surgiriam mais tarde na televisão, como *Roots* (1977-1977, ABC), que seguiu a mesma linha de criar um retrato detalhado e envolvente de figuras históricas, enquanto integrava ficção e realidade.

No entanto, foi com a série *I, Claudius* (1976-1976, BBC), baseada no romance de Robert Graves, que passamos a observar de maneira mais sofisticada e dramática as vidas de figuras históricas. Segundo Higson (2006), *I, Claudius* destacou-se, em sua época, por articular uma representação histórica detalhada do Império Romano conferindo uma elaboração mais complexa da construção dos personagens ao aprofundar a exploração de suas motivações e conflitos internos.

Conforme Rosenthal (1999), já no final da década de 1970 o termo docudrama ganha proeminência devido aos altos índices de audiência alcançados pelas *networks*, designando produções televisivas que hibridizavam recursos da linguagem documental e da ficção dramática para a elaboração de enredos rotulados como "baseadas em fatos reais". Nichols (2017) observa que essa combinação de factualidade e ficcionalidade permite explorar a complexidade da experiência histórica sem renunciar ao apelo estético e emocional próprio do entretenimento televisivo, recorrendo a reconstituições dramáticas, entrevistas e materiais de arquivo que conferiam à obra uma percepção ampliada de autenticidade e verossimilhança. Tal hibridização formal prepara o terreno para produções que, ao abordar o passado, dialogam diretamente com inquietações do presente, como exemplifica *Holocaust* (NBC, 1978), cuja audiência es-

timada em 120 milhões de espectadores, segundo dados da *Nielsen Ratings*,[9] revela o impacto cultural de uma obra que combinou personagens ficcionais e eventos históricos reais para reinscrever a memória do genocídio judaico no imaginário estadunidense (Shandler, 1999).

Cabe destacar que as transformações sociopolíticas e o clima de incerteza que atravessaram a década de 1970 contribuíram para intensificar o interesse do público por produções centradas em figuras públicas, entre as quais o assassinato de John F. KRootsennedy, ocorrido em 22 de novembro de 1963, permanece como um dos eventos mais revisitados pela cultura midiática, inspirando narrativas como a série *The Kennedys* (2011-2011, Reelz Channel), uma das responsáveis por renovar debates e leituras sobre o episódio. À luz desse cenário, Combs (1980) observa que a "fantasia em massa sobre os líderes do passado" foi alimentada pela proliferação de biografias históricas na mídia popular, advertindo que essa articulação entre política e indústria audiovisual incentivou representações que humanizavam e dramatizavam personagens históricos, processo que, muito antes das discussões atuais sobre desinformação, já delatava riscos de simplificação e distorção, preocupando estudiosos diante da rápida expansão das obras histórico-biográficas.

Combs (1980) criticou essa abordagem, sugerindo que determinadas produções poderiam, em alguma medida, levar a uma compreensão superficial e idealizada dos líderes do passado, ao invés de propiciar uma compreensão crítica sobre os fatos e os acontecimentos dramatizados. Para o autor, a idealização se torna perigosa se pensada em um contexto sociopolítico, por exemplo, na medida em que impede que o público poderia não compreender a totalidade das motivações e implicações das ações desses líderes, por exemplo. A crítica de Combs (1980), como se percebe, centra-se nos processos de produção, tendo em vista que nessa altura não se discutia sobre as competências e as habilidades críticas dos telespectadores no consumo televisivo. Entretanto, parte das consternações de Combs (1980) encontra lógica razoável no campo da recepção,[10]

---

9 Nielsen Holdings plc (Nielsen Ratings) é uma empresa global especializada em medição de audiência e análise de dados de consumo.

10 O termo "consumo midiático" só se consolida na literatura a partir das décadas de 1980 e 1990, quando as pesquisas passam a enfatizar práticas culturais, hábitos de uso e circulação de conteúdos. Nos anos 1970, predominavam abor-

se considerarmos o contexto da época, em que a televisão, entendida como uma das principais fontes de informação e entretenimento, detinha grande poder de influenciar a percepção pública sem um controle crítico suficientemente desenvolvido por parte dos espectadores.

A partir da década de 1990, impulsionada por novos aparatos tecnológicos e pela consolidação da televisão por assinatura, Lotz (2014) destaca um período de intensa experimentação audiovisual, no qual a chegada de canais como HBO e Showtime redefiniu parâmetros estéticos e narrativos do meio televisivo. Segundo a autor, a TV a cabo diversificou radicalmente a oferta de programação, favorecendo a emergência de gêneros híbridos e formatos inovadores, que permitiram aos produtores explorar temas mais densos, estruturas narrativas menos convencionais e graus mais elevados de complexidade formal. Tal movimento consolidou o estatuto do conceito de *quality-TV,* que representava uma ruptura com os modelos tradicionais de *broadcast* e como aposta em enredos mais segmentados, sofisticados e especialmente ambiciosos, questão que será aprofundada adiante na discussão sobre complexidade narrativa.

Como destacam Faure e Antezana (2024), embora seja evidente que o crescente interesse pela produção de séries audiovisuais ficcionais derive principalmente de dinâmicas mercadológicas, mais do que de fundamentos sociológicos, esse movimento revela uma lógica industrial que reconhece, no retorno ao passado, um recurso de forte potencial comercial. Nesse mesmo horizonte, Combs (1980) já observava que as obras audiovisuais biográficas de grande circulação tendiam a privilegiar dimensões íntimas e subjetivas das figuras retratadas, deslocando o foco da reconstituição histórica rigorosa para a dramatização emocional da vida privada – tendência que se intensificaria no ecossistema televisivo subsequente.

McKerns (1980) também observava que o fascínio do público por narrativas populares baseadas em eventos históricos ou biográficos tornara-se um elemento decisivo para as indústrias televisivas, que passaram a explorar estrategicamente esse apelo, processo que Holdswor-

---

dagens centradas na recepção, frequentemente vinculadas à perspectiva dos efeitos e às dinâmicas de audiência, razão pela qual optamos por utilizar esse termo em coerência histórica.

th (2011) viria a denominar como "retorno seguro ao passado", isto é, a capitalização da audiência sustentada na premissa de que o resgate e a reinterpretação de figuras e acontecimentos históricos mobilizam afetos e atraem interesse contínuo. Nesse sentido, Combs (1980, p. 12) argumenta que a representação midiática de um "grande passado" cumpria uma dupla função para o público contemporâneo: reafirmar a crença em grandes líderes públicos e reacender a ideia de que sujeitos comuns são capazes de enfrentar "verdadeiras" privações, reforçando, assim, a eficácia simbólica dessas narrativas na construção cultural do heroísmo e da resiliência.

No aperfeiçoamento do gênero, as produções biográficas televisivas passaram a investir em enredos que tratavam de gerar uma espécie de precisão histórica, explorando de maneira dramática as vidas de seus personagens, levando o público a se identificar e se emocionar com as trajetórias pessoais (McCarthy, 2017). Nota-se, portanto, que, a partir do final do século XX, as obras históricas e biográficas com maior sofisticação estética e complexidade estrutural, incorporando e hibridando-se com gêneros e estilos narrativos para reinscrever no espaço público temas antes silenciados por condicionantes sociológicos, políticos e culturais. Nesse processo, a televisão deixa de atuar exclusivamente como repositório de eventos passados e transforma-se em dispositivo cultural capaz de tensionar criticamente as relações entre passado e presente, oferecendo interpretações alinhadas às disputas simbólicas do contemporâneo, movimento que Bondebjerg (2015) identifica como deslocamento do entretenimento para um regime reflexivo de mediação cultural. A reconfiguração envolveu também a inclusão de figuras e experiências historicamente marginalizadas, que passaram a ser reinscritas em narrativas televisivas com função reparadora, como exemplifica *Roots* (1977-1977, ABC), cuja dramatização da escravidão reintroduziu no imaginário público um passado sistematicamente omitido ou distorcido por discursos hegemônicos, conforme analisa Maranzani (2016).

Com o avanço da produção televisiva nos anos 2000, observou-se a consolidação de um modelo narrativo no qual séries como *The Tudors* (2007–2010, Showtime/Peace Arch Entertainment), que buscou reencenar figuras históricas como Henrique VIII, a partir de uma lógica que ultrapassa a simples recontagem factual, empregando a ficção como

dispositivo para explorar dimensões identitárias, afetivas e políticas dos personagens, tal como discute Mullin (2019). Neste período já se observava uma complexificação das produções audiovisuais ficcionais, em como a mobilização de arquétipos e a incorporação de estratégias dramatúrgicas tornam as séries biográficas mais orientadas à construção de personagens do que à precisão documental, como argumenta Braudy (2011). Paralelamente, o campo das biografias midiáticas revela uma crescente intersecção entre entretenimento e pedagogia cultural, uma vez que, conforme propõe Cawelti (2008), tais produções já operavam simultaneamente como janelas de acesso ao passado e como dispositivos emocionais que moldavam a percepção pública sobre as figuras retratadas.

Outro exemplo relevante é a série *When They See Us* (2019-2019, Netflix), que retrata a injustiça enfrentada pelos "Cinco de Central Park", um caso de racismo e erro judiciário nos Estados Unidos, o qual foi amplamente silenciado pela mídia até o momento de sua reinterpretação. No contexto brasileiro, outro exemplo paralelo é a minissérie *Amazônia* (2007-2007, TV Globo), que revisita episódios historicamente silenciados sobre a exploração da região e retrata a perseguição e o assassinato de Chico Mendes, figuras e acontecimentos que por muito tempo receberam cobertura fragmentada ou insuficiente da mídia.

De tal forma, observamos que esse movimento de tornar visíveis histórias marginalizadas e silenciadas consistiu num reflexo das mudanças sociais e culturais das últimas décadas, onde a crescente demanda por enredos mais inclusivos e plurais evidenciava-se de forma latente, dando vozes as histórias que foram sistematicamente apagadas ou ignoradas (French, 2011). Nesse sentido, observa-se que tais práticas não se demonstram incompatíveis com esse objetivo; ao contrário, assumem uma função dinâmica na construção e na manutenção da memória coletiva. Dada essa possibilidade de revisitação ao passado e considerando o interesse das audiências nessa reencenação dramatizada da história, passamos a contemplar a ficção como uma forma possível de "remediar" os traumas, permitindo que temas sensíveis ou polêmicos sejam estruturados discursivamente e, assim, facilitando o modo como o telespectador contemporâneo se relaciona com esses eventos.

Neal (1998, p. 211 – *tradução nossa*) postula que ao "procurar entreter e informar, os eventos anteriores são reconstruídos e seletivamente colocados em foco; as lacunas que faltam são preenchidas; eles [as figuras públicas] são humanizados e embelezados com formas extraordinárias de drama".[11] Com isso, enfatizando que a "plausibilidade para o público leitor e espectador é mais preocupante do que a precisão histórica".[12] Observa-se que a crítica de Neal (1998) desloca o debate para além da dicotomia simplificadora entre realidade e ficção ou da preocupação estrita com a acuracidade histórica, ao enfatizar que o cerne da questão reside nos efeitos experienciados pelo telespectador e nas operações simbólicas que as indústrias culturais, de modo muitas vezes deliberado, ativam ao oferecer um "retorno seguro ao passado", como formula Holdsworth (2011). A narrativa ficcional, conforme sugere Neal (1998), adquire valor simbólico na medida em que, ao mobilizar signos e símbolos que atuam na mediação do indivíduo entre as distintas temporalidades históricas, estimula uma experiência que é simultaneamente estética e mnemônica. À luz dessa perspectiva, torna-se pertinente considerar, como propõe Oliveira (2018), que a questão central não reside somente nos modos de reencenar o passado, mas que se centra, de maneira específica, nos processos de memória e identidade que emergem desse contato entre o sujeito e as representações televisivas, o que exige que a análise se concentre nos desdobramentos discursivos e nas formas de elaboração do passado que a televisão possibilita no presente.

Assim, para a concepção deste estudo, os modos de representação ou encenação do passado podem ser interpretados, a partir de Goulart Ribeiro (2018), como práticas mnemônicas. São formas de reencenar, recuperar o passado, utilizando recursos, técnicas e ferramentas no âmbito do audiovisual capazes de promover essa incursão no tempo passado. Estudos demonstram que tais práticas têm se aprimorado com frequência nos últimos anos, nos diversos contextos globais (Castellano; Meimaridis, 2017; Santos Neto, 2024) – e as séries histórico-biográficas se

---

11 No original*: Through seeking both to entertain and to inform, previous events are reconstructed and selectively brought into focus; the missing gaps are filled in; they are humanized and embellished with extraordinary forms of drama.*

12 No original: *Plausibility to the reading and viewing audience is of more concern than historical accuracy.*

enquadram como estes modos de representação do passado e que, por sua vez, atuam também neste processo contínuo de estímulo à discussão pública sobre os fatos e os acontecimentos concernentes à memória coletiva.

Dentro desses possíveis modos de representação do passado, cada obra adota, a partir de um conjunto de decisões editorais e mercadológicas inerentes às empresas de mídia, distintos modos de organização para acomodar a materialidade histórica num texto ficcional, como defendia White (1973). Ora, quer dizer que tal movimento implica concordar previamente que as produções ficcionais apresentam especificidades distintas. É verdade que reconhecer as alterações na paisagem midiática contemporânea torna-se importante na medida em que percebemos que essas alterações influem, principalmente, as experiências do espectador com a fruição estética da obra. Nesse sentido, se pensarmos nas dinâmicas da televisão, enquanto formas de organizar os processos de produção e consumo, necessitamos compreender os modos de fruição do audiovisual.

A partir dessas reflexões, torna-se evidente que a crescente sofisticação estética e temática das séries contemporâneas exige uma análise mais aprofundada de seus mecanismos narrativos. No próximo tópico, abordaremos a complexidade da narrativa e como ela se articula com a crescente complexificação das séries histórico-biográficas.

## 2.2 COMPLEXIDADE NARRATIVA FICCIONAL

Com a popularização das séries televisivas a partir dos anos 2000, particularmente no contexto norte-americano,[13] instaurou-se um novo regime estético e industrial que, como argumenta Lotz (2014), reposicionou a televisão enquanto espaço central de elaboração narrativa, rompendo com a tradição de formatos episódicos e autocontidos para

13 A opção por situar a discussão a partir dos anos 2000 e no contexto da televisão norte-americana decorre do fato de que esse período marca a consolidação da chamada *Peak TV* ou "era de ouro" das séries, caracterizada por maior investimento industrial, renovação estética e expansão dos modelos narrativos. Ademais, cabe ressaltar que foi no contexto norte-americano que se desenvolveu, com maior visibilidade, formatos seriados voltados à revisitação histórica e biográfica, influenciando práticas de produção, circulação e recepção em escala global.

instituir um modelo baseado em continuidade, densidade dramática e expansão diegética. Neste cenário, conforme demonstra Mittell (2015), emerge uma configuração que ele denomina "narrativa seriada complexa", caracterizada pela multiplicação de arcos narrativos, pela presença de personagens dotados de conflitos internos duradouros e pela intricada articulação entre tramas e subtramas, tanto dentro de uma temporada quanto ao longo de várias, produzindo um regime de leitura que exige competências interpretativas ampliadas do público e que aproxima a televisão das formas tradicionalmente associadas ao cinema de autor.

A sofisticação de novas estruturas narrativas audiovisuais, descrita ainda por Hudelet (2020), favoreceu o desenvolvimento de ecossistemas ficcionais expansivos que ultrapassam os limites de um único meio, conduzindo ao desdobramento do metatexto em universos transmidiáticos analisados por Jenkins (2015), Scolari (2009), Evans (2011) e Massarolo e Mesquita (2014), nos quais conteúdos suplementares aprofundam personagens, eventos e temporalidades não plenamente explorados na trama central. Dessa forma, a televisão contemporânea deixava de operar como mero veículo de entretenimento para assumir a configuração de um campo cultural complexo, em que a lógica seriada, somada às ações transmídia,[14] ampliava a imersão, a agência interpretativa e o envolvimento afetivo do espectador, consolidando novos modos de produção, circulação e fruição das obras ficcionais.

Nota-se, portanto, que, ao longo dos anos 2000, especialmente com o lançamento de séries como *The Sopranos* (1999–2007, HBO)*, The Wire* (2002–2008, HBO), *Mad Men* (2007–2015, AMC) *Breaking Bad* (2008–2013, AMC) houve uma redefinição da compreensão do que se define enquanto série de alta qualidade. As produções que, dentro desse contexto de complexificação narrativa, começaram a explorar questões sociais e psicológicas complexas, passaram a adotar formatos narrativos mais longo e denso, permitindo aos roteiristas e diretores a oportunidade de desenvolver personagens e tramas com maior profundidade (Mittell 2015;

14 "Ações transmídia" ou "práticas de transmidiação" designam práticas de construção e disseminação de conteúdos narrativos em diferentes mídias e plataformas, nas quais cada suporte contribui com elementos específicos para a expansão do universo narrativo, configurando uma experiência articulada e não redundante.

Schlütz, 2015). É a partir dessas redefinições provocadas pelas alterações na paisagem midiática que a televisão começou a se distinguir como um espaço propício para a criação de histórias mais complexas, estabelecendo novas formas de interação com a audiência que procurava algo além das tradicionais produções episódicas e de entretenimento leve (Lotz, 2014).

Embora Lotz (2014) aponte que a crescente sofisticação das produções televisivas evidenciava uma ruptura com o modelo aristotélico clássico,[15] sobretudo pelo refinamento técnico, mas com certa especificidade na complexificação dos enredos e na elaboração psicológica das personagens, é importante observar que defendemos neste estudo que tal dinâmica pode não se aplicar de maneira uniforme às séries histórico-biográficas. Nesse subgênero, a busca por maior profundidade na construção do enredo convive com a necessidade de acomodar expectativas verossímeis, coerência histórica e responsabilidade ética, o que naturalmente limita as possibilidades de ruptura formal e de experimentação estética narrativa. Os avanços aqui incidem na complexificação de formas mais densas de construção ficcional, depreendendo-se um roteiro mais abstrato e estruturalmente sofisticado, o que evidencia uma inovação narratológica em que se deslocam as convenções tradicionais da ficção televisiva. Esse é um ponto que merece uma discussão mais aprofundada e retomaremos mais adiante para contrapor a esse argumento.

Para Kellner (2003), a virada estética na sofisticação crescente das estruturas dramáticas surgiu também como resposta à crise de representação que afetava a mídia tradicional, levando as séries a ocuparem o espaço de uma nova forma de contar histórias, frequentemente voltada a temas antes marginalizados ou considerados tabu. Nesse processo, conforme argumentam Newman e Levine (2012), a televisão passou a abordar de maneira mais direta questões como violência, identidade, moralidade e relações de poder, consolidando-se como um meio legíti-

15 Baseado na estrutura tripartida de início, meio e fim, e no arco linear do herói que transita entre provação, queda e redenção. Séries como *The Sopranos* e *Breaking Bad* ilustram esse movimento ao apresentarem protagonistas moralmente ambíguos, cujas trajetórias não se alinham às categorias tradicionais de "herói" ou "vilão", permitindo a exploração de dilemas éticos, existenciais e sociopolíticos de modo mais denso e crítico.

mo de expressão cultural e como uma arena privilegiada para debates sociais contemporâneos.

Com base neste panorama, o aprofundamento das camadas dramáticas na indústria audiovisual seriada nas últimas décadas ampliou, também, as possibilidades de desenvolvimento e consumo, deslocando-se para além da simples elaboração de tramas densas e complexas. A sofisticação dessa estrutura se traduz também no estímulo ao engajamento ativo do público, que passa a operar em múltiplos níveis de interação. Inúmeras produções contemporâneas estruturam-se deliberadamente em torno de mistérios, ambiguidades e enigmas não resolvidos, mobilizando espectadores interagentes a formular teorias, propor interpretações e participar de um processo contínuo de aprendizagem sobre o próprio funcionamento da narrativa ficcional. Séries como *Twin Peaks* (1990–1991; 2017, ABC/Showtime), *Lost* (2004–2010, ABC), *Westworld* (2016–2022, HBO) exemplificam esse modelo ao demandarem do público a compreensão e explicação da lógica interna do universo diegético e de seus mecanismos estruturantes, dinâmica que Evans (2011) e Mittell (2015) identificam como central na cultura televisiva complexa.

Como defende Mittell (2012, p. 30) a "complexidade narrativa na televisão baseia-se em aspectos específicos do *storytelling* que aparentemente são inadequados à estrutura seriada que diferencia a televisão do cinema e também a distingue dos modelos convencionais de formatos seriados e episódicos". Para o autor, as narrativas complexas possuem essas características que a diferem das formas convencionais de construção ficcional, especialmente no que compete à estrutura e aos modos de cativar ao telespectador. No caso da estrutura, a presença de arcos narrativos curtos ou longos, histórias episódicas ou seriadas são essenciais para o funcionamento da mesma. Se consideramos as estruturas convencionais, como em séries como *Friends* (1994–2004, NBC) *Law & Order* (1990–em exibição, NBC), *House* (2004–2012, FOX), observa-se que o enredo ainda se apresenta de maneira linear e/ou previsível cujos episódios podem ou não ser independentes ou interconectados, sem estar atrelados também aos arcos narrativos densos. Mittell (2015) destaca que esse tipo de narrativa, embora autocontido, pode ainda assim proporcionar uma evolução gradual dos personagens, que se desenvolvem e se complexificam ao longo das temporadas, sendo este um exemplo

da complexidade narrativa que emerge mesmo em formatos aparentemente mais simples. Por outro lado, os arcos narrativos longos são uma característica das histórias seriadas, nas quais o enredo se desenvolve ao longo de várias temporadas, com episódios que se conectam de forma contínua, formando uma trama global.

Nas narrativas procedurais, os episódios geralmente funcionam de forma independente, apresentando um "caso da semana" que começa e termina dentro do mesmo episódio. Entretanto, mesmo dentro desse formato mais episódico, há uma construção de continuidade na evolução dos personagens (O'Meara, 2015). É verdade que, embora a progressão da trama não dependa de uma conexão explícita entre os episódios, a progressão dos personagens e das temáticas subjacentes cria uma sensação de continuidade e aprofundamento (Mittell, 2015). Para sistematizar esse percurso, Mittell (2006, 2015) define a existência de quatro modos narrativos responsáveis por estruturar as ficções televisivas contemporâneas, sendo: antologia, episódico, serializado e serializado episódico. Cada um desses modos desempenha um papel importante na forma como as narrativas são estruturadas e apresentadas ao público, criando experiências diferenciadas de consumo e de engajamento com as histórias (quadro 1).

Quadro 1 – Classificação de formatos narrativos

| Modo narrativo | Definição |
|---|---|
| Antologia | Cada episódio ou temporada apresenta uma narrativa diferente, que pode modificar o cenário ou até mesmo o universo. |
| Episódico ou procedural | Os episódios apresentam tramas episódicas autônomas. Geralmente utiliza-se de arcos narrativos que se desfecham no mesmo episódio. |
| Episódico Serializado | Modelo híbrido que combina tramas autônomas em cada episódio com arcos narrativos contínuos que se desenvolvem ao longo da temporada. Embora cada capítulo apresente um enredo próprio, que pode ser compreendido isoladamente, elementos centrais da história, como conflitos, relações entre personagens ou mistérios maiores, avançam progressivamente, criando continuidade e incentivando o acompanhamento sequencial da série. |
| Série Serializada | A série serializada seria um tipo de série em que há uma grande narrativa que é contada através de vários episódios. Geralmente apresentam uma estrutura narrativa mais lenta e densa, contada de maneira complexa entre cada episódio. |

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Mittell (2009, 2015).

O modo antológico caracteriza-se por estruturar cada temporada ou episódio como uma narrativa autônoma, permitindo que novos personagens, temas e conflitos sejam introduzidos a cada ciclo, como exemplifica *American Horror Story* (2011–*presente*, FX), cuja lógica de "recomeço" dispensa conhecimento prévio das temporadas anteriores (Mittell, 2012); já o modo episódico organiza-se em capítulos resolutivos e autossuficientes, como em Law & Order (1990–*presente*, NBC), pautados pela lógica do "caso da semana", que privilegia acessibilidade imediata e se articula ao mecanismo de *checkboard* semanal descrito por Jost (2007, 2011), no qual a regularidade dos episódios sustenta um pacto recorrente com o público. Em contraste, o modo serializado, conforme apontam Garin (2017) e Mittell (2012), estrutura-se como progressão de uma trama contínua, com arcos extensos e interligados que exigem acompanhamento sequencial, produzindo engajamento cumulativo e aprofundamento psicodramático das personagens, como se observa em *Breaking Bad* (2008-2013, AMC) e *The Wire* (2002-2008, HBO). Entre esses polos, configura-se um modelo híbrido que combina elementos episódicos e serializados, no qual uma trama global se desdobra ao longo das temporadas enquanto cada episódio mantém um arco próprio e compreensível de forma independente; séries como *The X-Files* (1993–2002, Fox Broadcasting Company) e *Supernatural* (2005–2020, Warner Bros Television) exemplificam esse formato, articulando narrativas autossuficientes — como mistérios ou casos paranormais — a linhas narrativas amplas que se desenvolvem de maneira lenta e progressiva (Mittell, 2012).

No que tange à organização dos arcos narrativos, é possível identificar duas configurações recorrentes: os arcos episódicos e os arcos seriados, ambos diretamente vinculados ao modo narrativo predominante em cada produção televisiva (Mittell, 2015; Newman, 2006). Os arcos episódicos distinguem-se por apresentarem uma estrutura autônoma, desenvolvimento e desfecho circunscritos a um único episódio — característica típica de formatos procedurais ou do chamado modo episódico (Thompson, 2003a, 2023b; Newman, 2006). Nesse modelo, a progressão narrativa tende a se concentrar na resolução de conflitos pontuais, frequentemente desvinculados de uma continuidade estrutural mais ampla. Todavia, mesmo em séries estruturadas sob o modo serializado, o qual que exige maior investimento cognitivo do espectador e aposta em

uma densidade crescente ao longo do tempo (Mittell, 2015), é possível observar a presença pontual de arcos episódicos. Nesses casos, tais segmentos funcionam como unidades narrativas que, embora aparentemente isoladas, podem introduzir elementos fundamentais à compreensão do enredo maior, fornecendo pistas, desenvolvimentos secundários ou nuances adicionais à construção da diegese.

Os arcos seriais estruturam-se como processos narrativos cumulativos que permitem o desenvolvimento progressivo de personagens e o aprofundamento da complexidade dramática ao longo do tempo, em especial nas séries que apresentam maior densidade narrativa, nas quais nuances psicológicas, dilemas morais e transformações identitárias emergem gradativamente, favorecendo leituras críticas mais sofisticadas (Mittell, 2015; Newman, 2006); diferentemente do modelo episódico, em que a unidade narrativa se encerra em um único capítulo, a lógica serializada organiza cada episódio como parte de um mosaico expandido, possibilitando o entrelaçamento de múltiplas tramas e a constituição de relações intersubjetivas duradouras, sustentadas por motivações internas complexas e por dinâmicas relacionais de longo prazo (Thompson, 2003a, 2023b; Nelson, 2007). Nesse enquadramento, a construção de arcos prolongados torna-se fundamental para explorar contradições humanas e dimensões psicológicas mais sutis, uma vez que o tempo narrativo dilatado permite que falhas, medos e inseguranças dos personagens sejam revelados de modo progressivo, configurando processos de identificação que dependem da exposição lenta dessas camadas (Mittell, 2015); assim, cada episódio não funciona como unidade fechada, mas como contribuição contínua à expansão da trama central, adicionando significados e intensificando os vínculos emocionais entre personagens e público, que acompanha de perto as transformações identitárias que se desenrolam ao longo da série.

À medida que os arcos narrativos se desenvolvem, o telespectador confronta uma miríade de dilemas éticos e morais e passa a perceber como as ações das personagens reconfiguram o percurso narrativo, reconhecendo-se simbolicamente nas decisões e conflitos apresentados e estabelecendo, assim, um vínculo de espelhamento que aprofunda o engajamento com o metatexto ficcional (Igartua, 2010; Moyer-Gusé, 2008); desse modo, as narrativas complexas operam como dispositivos que

tensionam a competência interpretativa do espectador interagente, convocando-o a adotar uma postura crítica diante das implicações éticas, cognitivas e socioculturais derivadas dos acontecimentos ficcionais, já que a decodificação do universo narrativo ultrapassa a coerência interna da diegese e exige constante articulação com referenciais do mundo real, possibilitando avaliar a plausibilidade das ações, motivações e conflitos num horizonte que excede o próprio texto (Borges; Sigiliano, 2019, 2021; Becker; Pinheiro Filho, 2011; Mittell, 2015; Lotz, 2014); nesse enquadramento, as obras histórico-biográficas assumem relevância particular para os objetivos deste estudo, pois sua constituição híbrida, simultaneamente ancorada em densidade ficcional e referências factuais, demanda uma leitura sensível tanto às minúcias dramáticas quanto às nuances históricas, ampliando o campo interpretativo do público e permitindo reconhecer os entrelaçamentos entre memória, identidade e representação que estruturam os modos contemporâneos de rememoração e significação do passado.

No recorte desta análise dedicada à série *The Crown*, objeto de análise desta pesquisa, observa-se uma complexidade narrativa que se estrutura pela articulação de múltiplos arcos interconectados, exigindo do espectador elevado engajamento cognitivo e a mobilização de repertórios históricos, simbólicos e afetivos para compreender o entrecruzamento entre representação ficcional e referente histórico (Maio *et al.*, 2023; Gambarato; Heuman, 2023). Para tanto, a série adota um formato híbrido, caracterizado como modo serializado episódico, no qual uma trama contínua se desenvolve ao longo das temporadas, à maneira das tramas complexas descritas por Mittell (2015), ao mesmo tempo em que episódios autocontidos abordam eventos históricos específicos ou subtramas pontuais. Tal equilíbrio permite à série articular densidade dramática e inteligibilidade episódica, de modo que cada unidade narrativa, ainda que autônoma, contribui para o aprofundamento temático e para a coerência histórica do conjunto, ampliando e complexificando a memória cultural mobilizada pela obra.

Nesse horizonte interpretativo, Mittell (2015) argumenta que as narrativas complexas rompem com a lógica televisiva tradicional de episódios autônomos, e *The Crown*, como observam Gambarato e Heuman (2023), exemplifica esse movimento ao articular histórias episódicas

com arcos extensos que atravessam múltiplos episódios e temporadas, criando uma continuidade narrativa que reforça a densidade dramática e histórica da série; embora cada episódio apresente relativa autonomia ao se organizar em torno de eventos específicos da monarquia britânica, sua função se inscreve em um processo cumulativo que possibilita o desenvolvimento progressivo das relações entre personagens e das implicações históricas representadas, característica central das séries contemporâneas que buscam engajar o espectador tanto pela fruição episódica quanto pela imersão em tramas expansivas, favorecendo a exploração aprofundada de temas recorrentes e o refinamento psicológico e relacional das figuras dramáticas, resultando em uma experiência estética e interpretativa mais complexa e duradoura. Observamos isso, como exemplo, no caso das tramas mais complexas, os *flashbacks*, os saltos temporais, e múltiplos pontos de vista, que são estratégias comumente utilizadas para enriquecer ainda mais a construção da história, propondo um salto estético e narrativo se comparado com os modelos convencionais que optam por uma estrutura linear e previsível (Thompson, 2003a; Buonanno, 2013).

Dada essa contextualização, a premissa central desta investigação sustenta que, no caso das séries histórico-biográficas, a lógica das tramas complexas alcança um nível ampliado de densidade, uma vez que tais produções não se estruturam somente por convenções internas de coerência estrutural e coerência diegética, mas incorporam referências paratextuais e estimulam relações parassociais, expandindo o horizonte interpretativo exigido do espectador; na medida em que a trama busca representar de forma hiper-realista figuras e acontecimentos históricos, acrescentam-se novas camadas de significação que, como aponta Booth (2011), excedem os desafios das narrativas complexas convencionais, convocando o público a articular simultaneamente a lógica diegética e um repertório histórico, cultural e político externo ao texto. Desse entrelaçamento entre real e ficcional emergem, portanto, demandas interpretativas suplementares, tendo em vista que a compreensão do enredo depende tanto do reconhecimento de regimes de crença quanto da capacidade de perceber como a ficção reorganiza os referentes históricos para produzir sentidos coletivos. Assim, acompanhar criticamente essas obras implica mobilizar memória coletiva, representação biográfica

e construção ficcional, exigindo um repertório cultural e histórico que ultrapassa o metatexto da série.

Embora reconheçamos que, enquanto produção ficcional, *The Crown* aposta em uma estética de hiper-realismo tão rigorosamente construída que, em diversos momentos, parece desencadear no espectador uma sensação de veridicção — isto é, a percepção de que os eventos retratados não apenas parecem reais, mas efetivamente o foram tal como apresentados (Romano, 2022). Ora, reconhecemos, portanto, que essa confusão entre verossimilhança e veridicção se potencializa por uma série de elementos paratextuais e estilísticos, como a reconstituição minuciosa de cenários, figurinos históricos, intertextos documentais e a incorporação de eventos reconhecíveis do imaginário coletivo, que ancoram a ficção em uma base factual perceptível.

À luz do paradigma da complexidade narrativa, tal como formulado por Mittell (2006, 2015), a produção seriada contemporânea estrutura-se segundo uma lógica expansiva que ultrapassa os limites do texto ficcional, articulando-se, muitas vezes, estrategicamente às dinâmicas da cultura participativa. No âmbito das séries histórico-biográficas, essa lógica se intensifica de maneira significativa, uma vez que tais produções não organizam somente eventos em uma cadeia narrativa, mas também intervêm em disputas simbólicas relativas à memória, à legitimidade histórica e à construção de identidades coletivas, transbordando o universo diegético e integrando-se às próprias dinâmicas de circulação dessas obras em ambientes plataformizados.

Como proposto pelo autor, nesse processo de complexificação da construção dramática, a criação deliberada de lacunas, ambiguidades e detalhes contraditórios funciona como estratégia para estimular engajamento crítico, recurso que se articula aos *cliffhangers*, essenciais nas séries periodizadas por temporadas, pois intensificam a tensão e mantêm o vínculo espectatorial entre episódios e ciclos narrativos (Wirz *et al*., 2022), configurando aquilo que Calí e Parisi (2017, p. 45) descrevem como o jogo dos roteiristas com a curiosidade humana e com a necessidade de saber como a história se desdobra.

Nesse panorama, o telespectador interagente é estimulado pelo metatexto a elaborar teorias, discutir motivações e prolongar os arcos narrativos, assim expandindo o metatexto ficcional nos fóruns de dis-

cussão, nas redes sociais, o que estimula discussões profundas sobre diversos aspectos construídos ao longo da narrativa ficcional. Ao abarcar esses aspectos na construção dos arcos narrativos, as contradições e os embates apresentados no âmbito da ficção podem desafiar o telespectador a partir de um processo interpretativo mais profundo, que não se limita ao universo ficcional da própria obra com base nas ações dos personagens. A própria estrutura narrativa convoca o público a explorar as complexidades das personalidades envolvidas, os conflitos internos e os dilemas éticos que norteiam as decisões não apenas dos personagens no plano ficcional, mas das pessoas que ali são representadas ficcionalmente (Krakowiak; Oliver, 2021).

Mittell (2012, p. 48) pontua que a "necessidade de adquirir competências para decodificar histórias e mundos diegéticos é particularmente relevante para uma parte da mídia no momento" e complementa que, a "cultura dos fãs demonstra engajamento intenso nos mundos ficcionais, conferindo a consistência das histórias de fundo, a coesão das personagens e a lógica interna". Com base nesses apontamentos, Mittell (2012) já apresentava uma leitura crítica naquela altura em relação às tecnologias convergentes e, principalmente, pela forma pela qual a emergência de um novo paradigma comunicacional provocaria mudanças significativas na estética operacional das produções audiovisuais. Dentro dessas reconfigurações, nota-se, por exemplo, séries ficcionais planejadas e arquitetadas com foco em ações que estimulem o engajamento, promovam interações em diferentes níveis com os distintos públicos. Como defendem Evans *et al*. (2017), os *fandoms* mobilizam suas competências midiáticas para advogar em prol de seus personagens, propor novos rumos às tramas apresentadas, bem como repensar o final dessas obras.

Dessa forma, torna-se evidente que o êxito buscado pelas indústrias ao apostar no passado como estratégia estético-narrativa no campo das séries histórico-biográficas está profundamente associado às dinâmicas de circulação e de engajamento que essas obras suscitam, configurando uma equação delicada entre a liberdade criativa própria da ficção e a responsabilidade de representar acontecimentos históricos com rigor e respeito. Nesse cenário, as séries histórico-biográficas constituem-se um terreno particularmente fértil para o desenvolvimento das tramas complexas, uma vez que articulam, de maneira sofisticada,

construção ficcional e compromissos referenciais, impondo um desafio simultaneamente narrativo e ético que, como observa Hutcheon (2006), exige conciliar densidade estética, coesão dramática e integridade histórica. Tal tensão entre invenção e fidelidade desloca o espectador para uma posição interpretativa mais ativa e crítica, convocando-o a confrontar e reconstruir sentidos produzidos pela sobreposição entre o passado e o presente, o que reafirma o papel dessas produções como dispositivos culturais centrais nos processos contemporâneos de mediação histórica e de elaboração da memória coletiva.

Nesse sentido, a complexidade das estruturas ficcionais nas séries histórico-biográficas não se apresenta como mero recurso estético, mas como uma estratégia discursiva fundamental para engajar o público na construção crítica do passado no presente. Para tanto, no próximo tópico nos aprofundaremos em torno das novas formas de fruição do audiovisual com ênfase nas transformações nas práticas de consumo e nas dinâmicas interativas que moldam a experiência do espectador na era digital.

## 2.3 NOVAS FORMAS DE FRUIÇÃO DO AUDIOVISUAL

Ao examinar as dinâmicas contemporâneas de consumo de produtos audiovisuais, torna-se imprescindível considerar não apenas a criação e a circulação da mensagem, como também as formas de fruição que deslocam a experiência do espectador interagente para além dos espaços tradicionais de exibição (Sigiliano, 2024); no caso das séries histórico-biográficas, colocamos uma atenção especial nessas produções, dado que tais obras, ao extrapolarem os limites do metatexto ficcional e das janelas de distribuição, passam a ser debatidas, reinterpretadas e recontextualizadas (ou mesmo descontextualizadas) nos mais distintos espaços e circuitos

Com o avanço das plataformas digitais, o telespectador mobiliza suas reflexões nesses espaços, mais especificamente pela consolidação das plataformas de redes sociais, onde amplia e publiciza suas interpretações das obras audiovisuais, produz recortes, leituras subjetivas e formas criativas de produção de sentido que transformam a fruição em prática coletiva desenvolvida por comunidades de fãs, os *fandoms*, como apontam Amaral e Monteiro (2015); esses espectadores intera-

gentes assumem, portanto, um papel decisivo na amplificação das narrativas ao criar conteúdos derivados, teorias interpretativas, *fanarts* e *fanfictions* (Booth, 2010, Jenkins *et al*., 2015), participando de uma lógica colaborativa moldada por algoritmos e plataformas que favorecem conteúdos altamente engajadores (van Dijck, 2013). Em situações de descontentamento com representações ficcionais, seja por discordâncias sobre personagens ou por percepções de distorções na representação dos acontecimentos, os interagentes mobilizam suas competências midiáticas para contestar e reinterpretar a obra, propondo inclusive versões alternativas, o que lhes permite questionar discursos oficiais e produzir novas perspectivas que ressignificam tanto o texto quanto os contextos históricos e sociais que ele pretende representar (Gray *et al*., 2007). No interior dessas redes sociotécnicas, forma-se, assim, um ecossistema propício ao fortalecimento do engajamento entre os espectadores interagentes, à difusão de recortes específicos da obra e à elaboração de teorias interpretativas e controvérsias, configurando uma dinâmica de consumo que se entrelaça à participação ativa da audiência; espectadores produzem conteúdos derivados, como análises, comparações históricas, resumos e paródias, contribuindo para a expansão e ressignificação da narrativa (Atarama-Rojas *et al*., 2020; Booth, 2010), fenômeno que reafirma a proposição de Baym (2000) de que o valor de uma obra ficcional não se limita àquilo que aparece na tela, mas aquilo que se prolonga nas interações digitais desencadeadas por ela.

Nesse cenário, as séries histórico-biográficas enfrentam um desafio particular: envolver o público contemporâneo por meio de narrativas complexas sem renunciar à coerência e à autenticidade histórica exigidas pelo hiper-realismo. Esse tensionamento torna-se especialmente evidente em produções como *The Crown*, que oferecem uma leitura crítica das figuras e dos eventos retratados, dinâmica já antecipada por Ferrés (2000) ao discutir o consumo cultural na chamada cultura do espetáculo pensada por Debord (1997). Pensar a ficção audiovisual neste cenário de reconfigurações na paisagem midiática torna-se essencial para compreender as implicações com o objeto de análise no qual nos debruçamos aqui. O público contemporâneo, embora cada vez mais exposto a conteúdos complexos e esteticamente

sofisticados, nem sempre se mostra sensível às abordagens reflexivas e densas que muitas obras ficcionais propõem ao revisitar eventos históricos. Compreendemos que a capitalização da memória histórica no campo audiovisual requer atenção às formas pelas quais a ficção negocia suas fronteiras com o real, implicando disputas em torno da verossimilhança, da autenticidade e da responsabilidade na construção ficcional do passado (Rosenstone, 1995; Hutcheon, 2006).

Sob tal enquadramento teórico, ao considerar os modos contemporâneos de produção, circulação e consumo em um ecossistema marcado pelas culturas da convergência e pelas práticas participativas dos *fandoms*, torna-se indispensável centrar o foco para além do produto audiovisual e considerar a experiência estética dos espectadores interagentes. Nesses espaços devemos ampliar o nosso olhar para a leitura crítica e a produção criativa que esses interagentes fazem em relação às obras ficcionais histórico-biográficas, considerando as discussões, as interpretações, os debates e as controvérsias, que agora circulam no interior dessas plataformas para audiências diversas, reconfigurando os modos de consumo de produtos audiovisuais; compreender o consumo nesse cenário implica reconhecer que distintos segmentos de espectadores negociam sentidos, operam interpretações e participam ativamente da construção simbólica no ambiente midiático atual, conforme argumentam Jenkins (2006), Livingstone (2004) e Buckingham (2003).

Num contexto em que os processos de consumo se articulam e se imbricam às práticas participativas dos *fandoms*, vê-se emergir novas formas de interação não institucionalizadas que, impulsionadas por fãs e comunidades altamente engajadas, assumem papel central na legitimação e consolidação de obras enquanto fenômenos culturais, conforme antecipado por Jenkins (2015); tais práticas, como argumenta Sandvoss (2005), operam fora dos circuitos tradicionais de *marketing* e mobilizam afetos, repertórios culturais e dinâmicas colaborativas que intensificam a circulação social das narrativas. Pesquisas no campo da comunicação demonstram que essa mobilização pode influenciar diretamente o destino de produções audiovisuais, afetando renovações, resgates e até o desenvolvimento de novos projetos (Booth, 2015; Sandvoss, 2022), como evidenciam os casos de *Lúcifer* (2016–2021,

FOX/Netflix), recuperada pela empresa após ampla campanha digital, de *Brooklyn Nine-Nine* (2013 – 2021, FOX/NBC), resgatada pela NBC, e de *The Expanse* (2015–2022, Syfy/Amazon Prime Video), adquirida pela Amazon Prime Video após intensa demanda do público. Os exemplos supracitados revelam que, em um ecossistema midiático cada vez mais interativo, as decisões sobre o futuro das obras deixam de ser unilaterais e passam a configurar um diálogo contínuo entre empresas e telespectadores interagentes, como observam Barton e Lampley (2013), reafirmando a centralidade da participação do público nas narrativas contemporâneas.

De tal maneira, percebe-se que, dentro dessas novas formas de fruição do audiovisual, o telespectador interagente também se vê refletido nas ações concretas das indústrias de mídia como o compartilhamento de *trailers*, produção de conteúdos, a participação em *challenges* e eventos relacionados à obra etc. (Sandvoss, 2022). Nesse sentido, reconhecemos, portanto, que a participação dos fãs na divulgação de conteúdos reforça a ideia de que a publicidade contemporânea se tornou um processo colaborativo entre as indústrias culturais e sua audiência. Ações como a viralização de *hashtags*, a organização de *watch parties*, como também a criação de conteúdos derivados, como *fanarts* e os *edits*, como abordaremos adiante, passaram a ser reconhecidas pelas indústrias de mídia como estratégias essenciais, que devem ser estimuladas, sobretudo, pelas próprias instâncias midiáticas (Booth, 2015). Para Mittell (2012, p. 35 – *grifo do autor*), a "ubiquidade da internet permitiu que os fãs adotassem uma *inteligência coletiva* na busca por informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento". A integração e a convergência desses novos fluxos e formas de engajar as audiências estão mudando profundamente as formas como os espectadores consomem televisão e produções ficcionais.

Dentro deste novo modelo de propagabilidade, conforme discutido por Jenkins, Ford e Green (2013), e que está intrinsecamente ligado à emergência de um público ávido, o telespectador interagente cocria, recontextualiza e remixa conteúdos culturais por meio de práticas comunicacionais digitais, nas quais o poder de difusão simbólica passa a ser redistribuído entre esses sujeitos, que assumem o papel de agen-

tes ativos na amplificação de ideias, tendências, teorias. A partir das postulações defendidas por Jenkins *et al.* (2015), outros estudiosos alocados no âmbito dos estudos televisivos passaram a canalizar essas rupturas e transformações, visando compreender o atual ecossistema midiático, suas particularidades e os modos como a televisão estrutura e organiza suas atividades neste contexto de convergência midiática.

Seguindo este enquadramento teórico, torna-se evidente que a televisão constitui na contemporaneidade um objeto de estudo muito mais complexo do que a definição tradicional que a limita ao papel de principal meio de comunicação de massa do século XX (Evans, 2011; Lotz, 2017, 2014). No contexto contemporâneo, a televisão ainda exerce o seu papel como um ponto de convergência entre tecnologias digitais, práticas culturais emergentes e novas formas de engajamento sensível e simbólico. Ou seja, mais do que uma simples plataforma de transmissão, a televisão, que agora permeada por lógicas interativas, conectadas e sob demanda, transforma-se em um ambiente expandido de produção, circulação e consumo de conteúdos audiovisuais. Com isso, Evans (2011) define que as transformações pelas quais a televisão está passando não podem ser compreendidas de forma isolada, mas sim inseridas em um contexto maior de mudanças sociais e tecnológicas, em que o consumo de mídia se torna cada vez mais híbrido e fluido.

Neste sentido, o que provocamos nesta discussão se baseia na crença de que as obras ficcionais, para além do seu viés mercadológico, funcionam como dispositivos estimuladores da memória coletiva. Como argumenta Couldry (2012), a expansão dessas narrativas, por meio do processo de criação de conteúdos e da interação em rede com outros interagentes, oportunizou, portanto, novas formas de estabelecer um contato com o público com o referencial histórico, seja um acontecimento, um fato histórico, por exemplo, em função, justamente, dessas novas formas de expansão que fazem emergir outras possibilidades de engajamento com a memória, à medida que as plataformas digitais transformam a maneira como o público se relaciona com fatos e acontecimentos do passado.

Com base no exposto em relação às formas de circulação dos produtos ficcionais em plataformas de conversação em rede, compete a este trabalho aprofundar as discussões acerca dessas inter-relações

entre a televisão e as práticas de interação dos espectadores com produto midiático, dado momento em que entendemos como esses produtos tendem a se expandir e ganhar novas audiências nas redes sociais. Para isso, no próximo capítulo discutiremos a relação entre a cultura de fãs e as práticas de produção criativa, que desempenham um papel ativo na construção de sentidos em torno das obras.

# 3

# CULTURA DOS FÃS E A PRODUÇÃO CRIATIVA

Este capítulo concentra-se na análise das práticas culturais desenvolvidas por fãs no ambiente contemporâneo, examinando como esses sujeitos desempenham um papel cada vez mais central na circulação, expansão e ressignificação dos enredos ficcionais. Inicialmente, aborda-se o papel do fã na expansão da narrativa, destacando-se sua atuação como agente ativo na construção de sentidos, na criação de universos ampliados e na consolidação de comunidades interpretativas que operam para além dos limites estabelecidos pelas obras originais. Em seguida, discute-se a produção criativa, a leitura crítica e a aprendizagem coletiva que emergem dessas práticas, compreendidas como formas de engajamento que articulam competências estéticas, técnicas e colaborativas, revelando processos de participação cultural que desafiam modelos tradicionais de produção e recepção. Por fim, analisa-se o *edit* enquanto dispositivo mnemônico, investigando como esse formato audiovisual, característico das plataformas digitais, funciona como mecanismo de seleção, condensação e evocação de memórias afetivas, contribuindo para a manutenção, a circulação e a reinterpretação de determinados conteúdos na percepção coletiva dos *fandoms*. Portanto, propõe-se aqui uma reflexão aprofundada sobre a centralidade das práticas de fãs na configuração do ecossistema midiático contemporâneo, evidenciando seu potencial criativo e pedagógico nas práticas mnemônicas contemporâneas.

## 3.1 O PAPEL DO FÃ NA EXPANSÃO DA NARRATIVA FICCIONAL

Para situar o papel do fã na expansão da narrativa ficcional, antes torna-se imprescindível reconhecer que, historicamente, as discussões sobre cultura de fãs foram deslocadas a uma posição marginal no campo acadêmico, em grande medida devido à prevalência de abordagens que privilegiavam manifestações culturais consideradas eruditas, relegando as práticas populares e participativas a um estatuto secundário, o que

promoveu a consolidação de uma visão reducionista que interpretava os fãs como sujeitos acríticos e consumidores passivos, desprovidos de agência ou relevância sociocultural. Com as alterações provocadas no ecossistema midiático nos últimos anos, entretanto, essa concepção começa a ser profundamente reconfigurada, já que, como argumenta Booth (2015), a visibilidade e a legitimidade das práticas dos *fandoms* passaram a ocupar um lugar central na dinâmica cultural contemporânea, evidenciando o papel ativo desses sujeitos na criação de conteúdos, na circulação de discursos e na mobilização coletiva em torno de produtos midiáticos. O deslocamento analítico é reforçado pelos estudos culturais, que passam a reconhecer a cultura de fãs como um espaço de produção de sentidos, agência afetiva e engajamento sociopolítico, rompendo com abordagens que a compreendiam apenas como um consumo periférico.

Hills (2002) demonstra que, embora os fãs sejam produtores criativos e sujeitos dotados de competências interpretativas sofisticadas, as indústrias culturais procuram sistematicamente capitalizar essas dinâmicas, incorporando práticas e expectativas do *fandom* em estratégias de *marketing* e em modelos de produção audiovisual orientados pelo engajamento. Desse modo, no planejamento de produtos audiovisuais, observa-se a incorporação de premissas diretamente vinculadas ao âmbito do consumo e à participação das audiências, considerando-se os modos como as narrativas reverberarão nas redes sociais, nas práticas de conversação em rede e nos circuitos de ativismo de fãs, reconhecidos cada vez mais como forças estruturantes na ecologia midiática contemporânea.

Conforme aponta Castells (2009, p. 427), "a cultura da autonomia é construída em redes de comunicação horizontal, nas quais a produção de sentido passa a ser negociada por todos os que nelas participam". No cenário de convergência midiática, as indústrias de mídia passaram a reconhecer as interações entre *fandoms* e cultura digital como elementos estruturantes do ecossistema comunicacional, integrando as práticas participativas do público às suas lógicas produtivas. A participação ativa do público configura-se como um movimento oportuno que consiste em ampliar as narrativas audiovisuais, estimulada pelo engajamento participativo, em que os espectadores interagentes atuam tanto como consumidores quanto produtores de conteúdo. Para o autor, "a sociedade

em rede é a sociedade de indivíduos em rede [...] que constroem sociabilidades em redes de comunicação auto-seletivas, ligadas ou desligadas dependendo das necessidades ou disposições de cada indivíduo" (Castells, 2009, p. 424).

Ferrés e Piscitelli (2015) argumentam que, no contexto da convergência das mídias, os consumidores transformaram-se em "prossumidores", atuando ativamente no desdobramento das produções audiovisuais nas plataformas digitais e diluindo as fronteiras entre produção e recepção. Nesse cenário, como observa Jenkins (2015), assistir à televisão como fã implica níveis diferenciados de atenção e convoca competências interpretativas mais complexas do que um consumo casual, razão pela qual os *fandoms* passaram a ser reconhecidos como agentes estratégicos na circulação das narrativas. Quando se trata de estruturas complexas, tal como discutido ao longo desta investigação, a relação emocional estabelecida pelos fãs fortalece essa interação espontânea das obras e posiciona o público mais engajado como leitor atento do universo ficcional, constantemente em busca de pistas, coerências internas e possíveis expansões interpretativas. Para Jenkins (2006), os fãs se tornaram "produtores de significado", na medida em que estendem o texto midiático em múltiplas dimensões (narratológica, estética e mercadológica), contribuindo decisivamente para a vitalidade, expansão e consolidação das obras no ecossistema digital contemporâneo.

Neste mesmo enquadramento, Sandvoss (2013) reforça que os fãs são estimulados a desenvolver processos criativos decorrentes de sua identificação com o universo ficcional, uma vez que, emocionalmente conectados às tramas e aos personagens, buscam simultaneamente inserir-se de forma crítica no campo interpretativo produzido pelas obras (Hills, 2002; Booth, 2010). A fruição dessas narrativas estimula a identificação com personagens, pela centralidade temática ou pela própria construção estética das obras. Nas séries histórico-biográficas, o hiper-realismo pode ser compreendido como um recurso narrativo que articula dimensão estética e compromisso referencial, funcionando tanto como operador de imersão quanto como estratégia de credibilização histórica. Ao investir na densidade dos detalhes e na reconstituição minuciosa de contextos, o universo ficcional é construído para reforçar a impressão de aderência ao real, produzindo um efeito de autenticidade

que sustenta sua coerência interna e sua relação com o passado representado (Andrews, 2014).

Tendo em vista que, sob a perspectiva do enquadramento teórico-metodológico audiovisual, as séries históricas-biográficas se desenvolvem, muitas vezes, sob o rótulo de "baseada em fatos reais", orienta, portanto, de que maneira as leituras semânticas feitas pelo público devem se desenvolver, seja a partir do texto midiático, das estratégias de transmidiação das indústrias de mídia e dos mecanismos narrativos e mercadológicos adotados (Jenkins, 2009; Mittell, 2015; Hills, 2015; Lotz, 2014, 2017), cujas abordagens apontam para a crescente complexidade das obras audiovisuais seriadas e a centralidade das práticas interpretativas dos públicos no processo de produção de sentido.

Tendo como base esse processo de leitura crítica e criativa das obras histórico-biográficas, pode-se compreender que, no âmbito das redes sociais, novas camadas interpretativas são adicionadas à narrativa original pelos interagentes. Sigiliano e Borges (2019, p. 258) argumentam que a "leitura crítica que os fãs fazem do universo ficcional também contribui para a verossimilhança das histórias". Sob tal entendimento, entenderemos que o olhar atento do espectador interagente, em relação ao aspecto verossímil da ficção, estende-se além do contexto interpretativo, das regras e das convenções estabelecidas para o funcionamento do próprio universo ficcional. Caberia, nesse sentido, ao leitor crítico do texto midiático encontrar os traços, as marcas e as setas chamativas, como apontou Johnson (2012), permitindo que esse leitor possa estabelecer uma coesão do enredo ficcional com a verossimilhança histórica.

Os estudos desenvolvidos por Borges *et al*. (2022) evidenciam um consistente trabalho de agenciamento e curadoria de conteúdos dos *fandoms*, por meio do qual as produções audiovisuais são continuamente apropriadas, reinterpretadas e reorganizadas, de modo a adquirir novos sentidos ou reafirmar significados já sedimentados; trata-se de um processo dinâmico em que as interpretações do público desempenham papel decisivo na forma como as obras são percebidas e compreendidas. Tal interação constante entre ficção televisiva e audiência configura uma coconstrução de significados que molda a experiência estética e cognitiva dos espectadores, de maneira particularmente significativa no contexto da cultura digital, onde a leitura crítica e criativa dos fãs se ex-

pressa na produção de conteúdos originais, na remixagem de materiais audiovisuais e na elaboração de tramas paralelas que visam difundir ideias, engajar comunidades e fomentar debates (Jenkins, 2015). Muito além de uma condição periférica, muitos *fandoms* organizam-se para questionar estereótipos, denunciar problemáticas sociais presentes nas tramas e propor alternativas que reflitam mais adequadamente seus valores e expectativas. Nessa direção, e a partir do que argumenta Jenkins (2015), os fãs atuam como legítimos "caçadores de textos", apropriando-se criativamente das obras para expandi-las, confrontá-las e ressignificá-las, contribuindo para a circulação crítica de sentidos por meio de discussões, análises, memes e outros formatos que se disseminam nas redes sociais e em múltiplos espaços de interação online.

No caso das séries histórico-biográficas, à medida que os telespectadores interagentes mobilizam fontes subalternas[16] e transpõem os conteúdos para o universo das plataformas de redes sociais, tendem a estimular uma rememoração em coletividade, considerando as temáticas mnemônicas tratadas pelas produções audiovisuais, estimulando e convocando a discussão em rede e a participação de outros interagentes inseridos no contexto da plataforma. Nessa direção, reconhecemos que a cultura dos fãs desempenha um papel significativo no modo como determinadas lembranças e memórias são acionadas, discutidas e problematizadas na sociedade contemporânea, atuando como agentes interpretativos que reconfiguram o conteúdo midiático a partir de repertórios heterogêneos – ainda que isso envolva recorrer às fontes subalternas, a partir da leitura de Jenkins (2009), Booth (2010) e Hills (2015).

Como se observa em plataformas como X (antigo Twitter), os recortes da ficção televisiva ganham novos sentidos, na medida em que esses conteúdos são retrabalhados pelos produtores de conteúdo e, assim, ao entrar no fluxo das redes, alcançam novas audiências e impulsionam debates públicos com base em recortes ficcionais que servem como "ilustração" de um paralelo com a realidade. A produção sistemática de

16 Este aspecto suscita um problema recorrente acerca dos limites éticos e legais no que concerne à apropriação de conteúdos e divulgação de conteúdos em plataformas digitais resguardados por legislação. Trata-se de um tema que demanda uma análise mais profunda em pesquisas subsequentes, considerando as implicações éticas e jurídicas subjacentes ao emprego de material protegido por direitos autorais.

vídeos para plataformas como TikTok e, propriamente, nos Reels (Instagram), muitas vezes parecem traduzir ou sintetizar questões complexas em recortes que variam entre 30 e 60 segundos. Fechine (2014) caracteriza esse processo como a intervenção direta do fã ou leitor em resposta às ações previamente instauradas pelo enunciador, que neste caso trata-se das indústrias de mídia.

Neste sentido, ao compartilhar um recorte sobre um determinado tema, Hills (2015) defende que o enunciador, neste caso o telespectador interagente, pode bem como "articular" deliberadamente em torno das propostas de intervenção o qual busca promover nas redes, como também pode convocar a "atuação" dos espectadores na busca por uma resposta imediata. O conteúdo compartilhado adquire valor não apenas pela sua mensagem em si, mas pela capacidade de interpelar os interlocutores e gerar efeitos concretos de participação, identificação e posicionamento. Como defende Duffett (2013, p. 138 – *tradução nossa*):

> O fandom pessoal origina-se em um processo de investimento emocional. Ele começa com um arrepio de empolgação, mesmo que isso depois motive práticas menos imediatamente excitantes, como criticar ou discutir textos. [...] Os fãs tendem a relatar sentir-se fortalecidos por seus interesses. Frequentemente descrevem sua conexão em termos de um agradável senso de choque, cativação ou revigoramento.[17]

Para Hills (2002, p. 36 – *tradução nossa*), a:

> produtividade dos fãs é uma forma de participação cultural que frequentemente inclui a reinterpretação e a reconstrução de textos existentes, desfocando as fronteiras entre produtor e consumidor. Em vez de apenas consumir textos de maneira direta, os fãs os apropriam, adaptam e expandem, criando frequentemente novos significados, contextos e ressonâncias emocionais. Essa produtividade contribui para um discurso cultural mais amplo, no qual as narrativas oficiais não são simplesmente aceitas, mas continuamente negociadas.[18]

---

17 No original: *Personal fandom originates in a process of emotional investment. It starts with a frisson of excitement [...] Fans tend to report feeling empowered by their interests. They often describe their connection in terms of a pleasant sense of shock, captivation or reinvigoration.*

18 No original: *Fan productivity is a form of cultural participation that often includes*

A partir dessa compreensão da produtividade dos fãs como prática cultural ativa, torna-se evidente que os espaços de circulação das obras audiovisuais seriadas não se limitam mais às janelas de distribuição previamente arquitetados pelas indústrias, como discutimos anteriormente. Pelo contrário, são continuamente ampliados e ressignificados por meio das ações dos públicos, que transportam essas narrativas para diferentes contextos, mídias e temporalidades (Fechine, 2014; Jenkins *et al*., 2015; Borges; Sigiliano, 2019). É nesse cenário expandido que as produções audiovisuais ficcionais passam a ocupar múltiplos espaços de exibição e reapropriação, incluindo a televisão, o cinema, as plataformas de *streaming* e, de forma mais acentuada, as redes sociais digitais, onde esses conteúdos são recortados, adaptados, comentados e redistribuídos em ecossistemas marcados pelas dinâmicas de circulação contínua. Com base nas postulações desses autores, entendemos que a cultura participativa se torna fundamental nesse processo de expansão das tramas e, consequentemente, nos modos como essas ações ressignificam os modos como rememoramos em sociedade.

No caso de *The Crown*, o hiper-realismo que aproxima a ficção do mundo histórico funciona como recurso potente na mobilização das audiências, estimulando tanto a leitura crítica como a produção criativa, o que resulta tanto na produção de conteúdos derivados quanto na discussão ativa dos temas articulados no enredo ficcional; como observa Fechine (2014), a extração de elementos do universo ficcional para o cotidiano do espectador favorece práticas de fabulação e envolvimento emocional que ampliam a imersão do público. À medida que os trechos da obra circulam nas redes sociais digitais, intensificam-se também os efeitos sintomáticos nas práticas de rememoração, uma vez que os recortes selecionados pelos interagentes moldam enquadramentos específicos do passado, conferindo-lhes novos sentidos. Por tal perspectiva, as dinâmicas coletivas dos *fandoms*, as interações entre produtores e consumidores e o investimento afetivo dos interagentes interferem diretamente nos

---

*the reinterpretation and reconstruction of existing texts, blurring the boundaries between producer and consumer. Rather than merely consuming texts in a straightforward manner, fans appropriate, adapt and extend these materials, frequently creating new meanings, contexts and emotional resonances. This productivity contributes to a broader cultural discourse, where official narratives are not simply accepted but are continuously negotiated".*

modos como o passado é interpretado no presente (Landsberg, 2009), influenciando inclusive a interação das audiências externas às comunidades de fãs, que tendem a ser impactadas pelos significados previamente atribuídos nesses circuitos digitais. No entanto, nem todo usuário inserido no contexto da cultura participativa, mesmo quando adota práticas semelhantes às desempenhadas sistematicamente pelos *fandoms*, pode ser compreendido como integrante desses coletivos. Vejamos.

A partir da tipologia de fãs proposta por Sandvoss (2005), como veremos adiante, torna-se evidente que os diferentes graus de envolvimento e conhecimento das audiências precisam ser considerados na análise das práticas de rememoração no ambiente midiático contemporâneo, já que, ao lado dos fãs altamente engajados, coexistem adoradores e entusiastas que, embora mantenham vínculos emocionais com as narrativas, não necessariamente investem o mesmo esforço crítico ou interpretativo (Sandvoss, 2005). Tal heterogeneidade evidencia a complexidade das relações entre públicos e produtos midiáticos, com especial incidência num ecossistema digital em que todos partilham ferramentas, dispositivos e linguagens hipertextuais que favorecem experiências de consumo imersivas e moldadas pelas convicções das audiências. Nesse contexto, a presente investigação centra-se no modo como espectadores de perfis diversos constroem leituras críticas de séries baseadas em fatos reais, reconhecendo que, se esses sujeitos se mostram atentos e ávidos diante dos discursos narrativos, importa compreender igualmente como interpretam, negociam e atribuem sentido às ficcionalizações que se apropriam do real para elaborar suas representações.

Ao considerar os processos de rememoração no cenário da plataformização, em diálogo com as práticas próprias da cultura de fãs, torna-se imprescindível considerar a constituição de comunidades sustentadas por vínculos afetivos e por formas intensificadas de participação em torno de uma obra. Tais comunidades são favorecidas e, em grande medida, moldadas pela arquitetura informacional das redes sociais digitais, que não apenas amplia o alcance dessas produções, como também estimula a produção colaborativa de sentidos, a ativação de memórias compartilhadas e a reconfiguração contínua dos modos de pertencimento no ecossistema midiático contemporâneo, como argumenta Booth (2010).

Ademais, as lógicas algorítmicas que estruturam as plataformas de redes sociais configuram-se como elementos centrais na dinâmica contemporânea de rememoração, uma vez que influenciam tanto a circulação dos conteúdos quanto a formação das comunidades de fãs e dos repertórios coletivos que estas produzem, organizam e difundem. A interação direta, ainda que mediada e frequentemente assimétrica, entre interagentes, produtores, roteiristas e atores intensifica o investimento afetivo e simbólico das audiências, consolidando práticas de coconstrução discursiva que ampliam a densidade interpretativa dos universos ficcionais. Conforme argumenta van Dijck (2016), tais plataformas, que não devem ser reduzidas como a canais neutros de distribuição, operam como infraestruturas sociotécnicas que regulam comportamentos, visibilidades e formas de engajamento por meio de dispositivos como sistemas de recomendação, ordenação algorítmica de feeds e mecanismos de ranqueamento. A partir desse funcionamento, torna-se evidente que a arquitetura informacional das redes influi ativamente da conformação das práticas de produção criativa e das dinâmicas conversacionais instauradas pelos telespectadores interagentes, interferindo nos modos como determinados fragmentos ficcionais são reinscritos no fluxo digital, ativando processos de rememoração que dependem de ciclos contínuos de interpretação, debate e ressignificação, tal como observou Jenkins (2006) ao analisar o papel das plataformas de redes sociais na cultura participativa.

Para autores como Bucher (2018) e Berman e Katona (2020), a lógica algorítmica que estrutura as plataformas digitais baseiam-se em mecanismos de filtragem, ordenação e priorização de conteúdos guiados pelos padrões comportamentais dos interagentes, instaurando processos de personalização que amplificam conteúdos populares e reforçam ciclos de visibilidade muitas vezes alheios ao controle consciente do público. É um dos mecanismos que permitem que esses públicos se conectem com outros interagentes. Gillespie (2014) ressalta que esses sistemas, embora centrais para a mediação das práticas culturais, informacionais e rememorativas, operam sob um regime de opacidade próprio das dinâmicas tecnocorporativas, dificultando qualquer compreensão crítica de seu funcionamento. Nesse domínio da cultura digital, as lógicas e infraestruturas algorítmicas descritas por Striphas (2015) modulam silen-

ciosamente aquilo que se torna visível, relevante e emocionalmente interessante para os interagentes, influenciando diretamente a forma como os enquadramentos históricos são reativados e disputados nas plataformas. Kaufman e Santaella (2020) identificam, como efeito estrutural desse ecossistema, a formação das chamadas câmaras de eco ou bolhas algorítmicas, nas quais a exposição reiterada a conteúdos convergentes limita o horizonte interpretativo e produz bolhas informacionais ancoradas na repetição, e não na diversidade. Estudos recentes reforçam que tal mediação intensifica a imersão afetiva e consolida crenças preexistentes, condicionando a interpretação de fatos e referências históricas conforme padrões prévios de engajamento (Cinelli *et al*., 2021), o que evidencia a centralidade dos algoritmos na conformação contemporânea dos processos de rememoração.

Ainda nesse sentido, Jenkins *et al*. (2013) defendem que a propagabilidade de conteúdos se trata de um movimento intrínseco ao universo das redes sociais e, portanto, rejeitam a ideia de que os conteúdos virais sejam resultados de uma mera coincidência ou do acaso. Existe no entendimento dos autores uma clara concepção de que determinados conteúdos, como os memes, são mídias propagáveis, pensados e arquitetados a partir da capacidade de estimular a participação dos interagentes. À medida que esses conteúdos geram interações significativas, por meio de curtidas, comentários, compartilhamentos e remixes, os próprios sistemas algorítmicos os reconhecem como relevantes, retroalimentando sua visibilidade no ambiente da plataforma. Neste sentido, Jenkins *et al*. (2013, p. 196 – *tradução nossa*) argumentam como, dentro do ecossistema das redes sociais, conteúdos são pensados estrategicamente para se espalhar ou promover um engajamento, com vistas, consequentemente, a alcançar o *status* de conteúdo viral:

> Criadores de conteúdo não fazem mágica, tampouco são impotentes. Eles não projetam vírus, nem simplesmente esperam que algo aconteça. Criadores bem-sucedidos compreendem os aspectos estratégicos e técnicos que precisam dominar para criar conteúdos com maior probabilidade de se espalharem, e refletem sobre o que motiva os participantes a compartilhar informações e a construir relações com as comunidades que moldam essa circulação. Eles não podem prever completamente se o público acolherá o que foi criado, mas um criador — seja profissional ou amador — pode fazer apostas mais certeiras por meio dos processos de escuta [...]. Além disso,

> os criadores consideram os elementos dos textos midiáticos que os tornam mais propensos à circulação.[19]

Assim, conforme argumenta Abidin (2021), em plataformas como o TikTok, a popularidade dos conteúdos decorre de um conjunto de práticas participativas que alimentam continuamente a lógica algorítmica da viralização, estruturando modos de engajamento que intensificam a circulação e a visibilidade no ambiente digital. Como exemplos notáveis, os interagentes são estimulados pela própria arquitetura informacional das redes a se engajarem ativamente por meio de ferramentas como duetos, desafios, remixes e uso estratégico de *hashtags*. Aqui observamos que a noção de propagabilidade está diretamente vinculada à noção de participação: quanto maior é o nível de interação dos interagentes com um determinado conteúdo, seja criando versões derivadas, comentando, remixando ou compartilhando, mais esse conteúdo se propaga e, assim, mais se torna um conteúdo reassistido diversas vezes. Aqui aproximamos com o conceito de *rewatchability*[20] (Mittell, 2012) para sustentar, também, a premissa de que os conteúdos produzidos pelos fãs para as redes sociais são revisitados e reinterpretados constantes vezes.

Há, portanto, uma distinção entre as audiências que ressalta a heterogeneidade no espectro de interação do público com o conteúdo midiático, como detalhamos anteriormente. Com isso, fica evidente que os níveis de envolvimento com esses conteúdos podem apresentar distintas

---

19 No original: *Content creators do not work magic, nor are they powerless. Creators don't design viruses, nor do they simply wait for something to happen. Successful creators understand the strategic and technical aspects they need to master in order to create content more likely to spread, and they think about what motivates participants to share information and to build relationships with the communities shaping its circulation. They cannot fully predict whether audiences will embrace what they have designed, but a creator — whether professional or amateur — can place better bets through the listening processes discussed in chapter 4. In addition, creators consider elements of media texts which make them more likely to spread".*

20 Embora o conceito de *rewatchability* de Mittell (2012) tenha sido originalmente desenvolvido no âmbito dos estudos televisivos, reapropriamos esse termo para sustentar a ideia de que conteúdos circulantes nas redes sociais também são revisitados pelos usuários. Essa ampliação conceitual permite compreender como práticas de retorno, revisão e reinterpretação se estendem para além da fruição audiovisual tradicional, atravessando igualmente a dinâmica participativa das plataformas digitais.

compreensões, consideravelmente, mesmo entre aqueles que possuem alguma familiaridade prévia com as obras em questão. Tal distinção de públicos no contexto das redes sociais pode ser pensada a partir da leitura de Sandvoss (2005) com base em suas análises sobre a cultura de fãs. O autor classifica diferentes tipos de fãs com base em suas motivações e níveis de envolvimento com produtos midiáticos, sendo: fãs, adoradores e os entusiastas. Propomos aqui uma rápida definição com base nos escritos do autor:

> ***a) Fãs:*** possuem um nível mais elevado de envolvimento emocional e intelectual com o objeto de sua admiração. Eles não apenas consomem ativamente os produtos midiáticos, mas também os defendem, analisam e participam ativamente de comunidades de fãs. Esses indivíduos frequentemente contribuem para a expansão das narrativas por meio da produção de conteúdos originais, como *fanarts*, teorias, blogs e até vídeos ensaísticos. Um exemplo são os admiradores do universo Harry Potter, que se envolvem profundamente com a mitologia da franquia, participam de convenções, debatem sobre o cânone da obra e criam novas histórias baseadas no universo original. Na perspectiva de Sandvoss (2005), adoradores tendem a atribuir ao objeto uma importância quase mítica, sendo menos críticos e mais devotados.
>
> ***b) Adoradores:*** representam o público que demonstra apreço por determinado produto midiático, mas sem um envolvimento excessivamente profundo. Eles acompanham séries, filmes, livros ou jogos com interesse, compartilham suas opiniões em redes sociais e podem consumir produtos relacionados, como livros derivados ou mercadorias oficiais. No entanto, seu engajamento não chega a níveis de dedicação intensa, e seu envolvimento com o *fandom* é geralmente mais casual. Um exemplo são os espectadores que assistem a uma série popular e comentam sobre ela com amigos ou em fóruns online, mas sem aprofundar sua participação em produções de conteúdo derivado, como fanfics ou análises detalhadas. Para Sandvoss (2005), o fã projeta parte de sua identidade no objeto de adoração, usando-o como um espelho de autodefinição.
>
> ***c) Entusiastas:*** podem ser compreendidos como aqueles que, além de terem um envolvimento mais ativo com os produtos midiáticos, buscam uma conexão mais crítica e ativa com a obra e seu impacto cultural. Muitas vezes, os entusiastas extrapolam o consumo e a produção de conteúdo para atuar como mediadores ou formadores de opinião dentro dos *fandoms*. São aqueles que estudam profundamente as narrativas, fazem comparações com outros produtos mi-

diáticos, analisam simbolismos e criticam elementos problemáticos das obras. Por exemplo, dentro do *fandom* de Star Wars, há entusiastas que se dedicam a estudar a evolução da franquia, relacionando-a com mudanças na indústria do entretenimento, ou que promovem discussões sobre representatividade e desenvolvimento narrativo. Cabe ressaltar que, para Sandvoss (2005), os entusiastas podem ser profundamente informados e engajados (por exemplo, em *hobbies* como tecnologia, esportes, ciência), mas a relação não necessariamente envolve projeção emocional ou identidade pessoal.

**d) Anti-fãs:** Fechine e Lima (2019, p. 133) argumentam que os "anti-fãs fazem questão de expressar sua rejeição, geralmente buscando confrontos, produzindo conteúdo original de teor crítico e mesmo propondo boicotes a um determinado objeto midiático". Em vez de apenas ignorarem uma obra, se posicionam ativamente contra ela. Podem criticar a qualidade da narrativa, discordar das mensagens transmitidas ou se opor ao comportamento do *fandom* associado. A noção de anti-fã é discutida por Gray (2003), que aponta como, no ambiente digital, a rejeição a determinados conteúdos pode gerar um engajamento tão intenso quanto o da própria cultura de fãs. Isso se reflete em práticas como "*hate-watching*" (assistir a algo apenas para criticá-lo), campanhas contra determinados filmes ou séries e debates polarizados em redes sociais. Exemplos incluem as reações controversas em torno de produções como *Os Últimos Jedi* (*Star Wars: The Last Jedi*), que gerou intensos debates entre fãs e críticos, ou rejeições a adaptações de obras clássicas que não correspondem às expectativas do público.

Na conjuntura dessas interações medidas por dispositivos tecnológicos, nota-se que todas essas audiências estão presentes e ativas no contexto das plataformas digitais e, portanto, não devem ser compreendidas como categorias estanques – cada tipo de audiência expressa diferentes graus de investimento afetivo, capital cultural e participação simbólica nos universos ficcionais compartilhados. Tais sujeitos coexistem e interagem de forma dinâmica nesses ambientes, muitas vezes colaborando, disputando significados ou reconfigurando coletivamente os sentidos atribuídos às obras. Como defende Hills (2002), a experiência do *fandom,* neste entendimento, é marcada por uma fluidez identitária, em que os indivíduos transitam entre posições mais e menos engajadas, conforme o contexto, o conteúdo e a relação subjetiva estabelecida com a obra.

Sendo assim, no contexto contemporâneo das mídias digitais, torna-se cada vez mais insustentável conceber a audiência como um conjunto homogêneo de consumidores acríticos. Impõe-se, portanto, uma reflexão mais rígida sobre a heterogeneidade das audiências no ambiente das plataformas digitais. Nesse sentido, a distinção formulada por Gray (2003, 2010) entre espectadores casuais e não espectadores mostra-se particularmente produtiva, pois permite compreender como diferentes formas de relação, ou de distanciamento, em relação ao conteúdo midiático se manifestam e produzem efeitos específicos no ecossistema comunicacional contemporâneo. Vejamos:

> **(i) Espectadores casuais**: correspondem aos indivíduos que consomem conteúdos midiáticos sem estabelecer vínculos emocionais profundos ou engajamento contínuo. Assistem a filmes, séries ou eventos culturais principalmente por entretenimento, comentam superficialmente sobre obras nas redes sociais, seguem tendências virais e participam de conversas efêmeras sem integrar comunidades de fãs. Um exemplo típico são os telespectadores que assistem a *Stranger Things* por curiosidade, mas não acompanham teorias, debates ou produções derivadas elaboradas pelo *fandom*; **(ii) Não espectadores**: referem-se aos sujeitos que não consomem determinado conteúdo, seja por desinteresse, desconhecimento ou escolha deliberada. No ambiente digital, contudo, não estão completamente alheios às obras, uma vez que campanhas midiáticas, memes, comentários e referências culturais tornam certos produtos praticamente onipresentes. Assim, mesmo sem contato direto com o material original, esses indivíduos podem reconhecer personagens, eventos e tópicos narrativos, como ocorre com quem nunca assistiu a *Game of Thrones*, mas conhece elementos centrais da série devido à sua ampla circulação social.

A partir da concepção de Sandvoss (2005) e Gray (2010) acerca da heterogeneidade dos públicos, torna-se evidente que tais diferenças de envolvimento e posicionamento influenciam diretamente os modos como a memória é acionada na contemporaneidade, uma vez que as recordações mobilizadas pelas produções audiovisuais não produzem efeitos homogêneos, podendo evocar tanto afetos nostálgicos quanto experiências traumáticas, perdas e conflitos que se manifestam em temporalidades não lineares e em contextos permeados por forças externas de orientação ou manipulação. Nessa perspectiva, a circulação de trechos descontextualizados ou reinterpretados à luz de interesses particulares

das indústrias de mídia contribui para a propagação da desinformação, comprometendo a acurácia histórica e enfraquecendo, assim, o pensamento crítico do público, como apontam Singer e Brooking (2018) e Lorenz (2023). Assim, as distinções entre públicos, tal como discutido por Sandvoss (2005) e Gray (2010), revelam-se especialmente complexas nas plataformas digitais, onde fluxos heterogêneos de comunicação fazem coexistir discursos de apoio, crítica e indiferença, produzindo uma ecologia interpretativa complexa, que alimenta a construção de sentidos diversos e, muitas vezes, antagônicos.

No interior das comunidades de fãs contemporâneas, observa-se uma constelação heterogênea de posicionamentos espectatoriais cujas fronteiras são fluidas e constantemente renegociadas; conforme argumenta Gray (2003, 2010), esses espaços não são compostos apenas por fãs tradicionais, mas por um conjunto diverso de públicos que inclui admiradores entusiásticos, espectadores ocasionais, não espectadores e, de modo particularmente significativo, anti-fãs. Em uma mesma esfera discursiva, como fóruns ou redes sociais dedicadas a uma série televisiva, coexistem formas variadas de engajamento: de um lado, os fãs mais investidos, que estabelecem relação identitária e afetiva com a obra, produzindo interpretações, conteúdos e sociabilidades (Sandvoss, 2005); de outro, vozes críticas que questionam representações, escolhas narrativas, estilísticas ou dimensões culturais. Acrescentam-se ainda participantes periféricos, que acompanham debates sem intervir diretamente, compondo a categoria dos espectadores casuais, e os anti-fãs, que rejeitam ativamente determinados textos midiáticos e produzem discursos hostis, irônicos ou paródicos capazes de desestabilizar consensos, tensionar fronteiras internas e desencadear conflitos para arenas mais amplas de disputa estética, ideológica e identitária.

Neste sentido, vemos que a possibilidade e a probabilidade das interações nas plataformas de redes sociais são marcadas pela diversidade e, principalmente, pelo que defendemos aqui de uma certa imprevisibilidade estrutural das relações entre interagentes e conteúdos, especialmente no contexto da cultura de fãs e da produção de conteúdos por fãs. As interações, que podem ser entendidas como a articulação de práticas e afetos, comumente, não adotam um padrão fixo e, como temos defendido, são profundamente moldadas pelo valor subjetivo e afetivo e, com

um aspecto mais acentuado, pela identificação que cada indivíduo estabelece com o cânone televisivo.

Assim, ao avançarmos nessa discussão sobre as dinâmicas afetivas e interpretativas do consumo participativo para o campo dos estudos de memória, constatamos que tais práticas dialogam diretamente com os modos contemporâneos de compreender e reelaborar o passado. Quando Huyssen (2003) formulou o conceito de "rememoração produtiva", que discutiremos adiante com maior detalhe, sua crítica dirigia-se principalmente aos modos pelos quais o passado é apreendido no tempo presente e à capacidade das sociedades de aprender a partir de suas próprias experiências. Aqui, sua crítica mostra-se essencial para compreendermos de que modo se podem construir possibilidades de interpretação do presente à luz das lembranças do passado, permitindo compreender as práticas rememorativas no contexto da cultura digital como um processo crítico de reflexão.

Afinal, se compreendemos que os conteúdos produzidos pelos *fandoms* se tornam centrais na abertura e fechamento de memórias no ambiente digital, uma vez que as plataformas facilitam tanto a rememoração individual quanto a formação de memórias coletivas e a negociação simbólica de sentidos entre grupos, deveríamos direcionar nossos olhos para as ações que estão sendo feitas por esses interagentes. A expansão das ficções televisivas e a experiência estética dos espectadores interagentes evidenciam a complexidade desses processos, nos quais a "remixagem" realizada pelos fãs não apenas sensibiliza as audiências e reconfigura sua relação com o produto midiático, mas, no caso das séries histórico-biográficas, também estabelece novas formas de engajamento e interpretação do referencial histórico. Para tanto, no próximo tópico, buscaremos explorar como os processos de leitura crítica e a produção criativa de conteúdos se entrelaçam, especialmente no contexto do cânone televisivo, e como essas práticas, intrínsecas às comunidades de fãs, atuam na promoção da aprendizagem coletiva.

## 3.2 PRODUÇÃO CRIATIVA, LEITURA CRÍTICA E APRENDIZAGEM COLETIVA

Como evidenciamos, a leitura crítica realizada por fãs de obras ficcionais ultrapassa a mera decodificação textual e envolve um conjunto articulado de processos cognitivos, emocionais e identitários que orientam a atribuição de sentidos às narrativas. Como argumenta Hills (2002), o engajamento do fã não se restringe ao consumo, mas inscreve-se em um regime de afiliação simbólica marcado por investimentos afetivos e por dinâmicas de pertencimento aos grupos dos quais participa. Sob a perspectiva cognitiva, tal leitura é igualmente mediada pelas habilidades analíticas e pelo repertório prévio que o sujeito mobiliza acerca do gênero ou do universo narrativo em questão. Assim, conforme observa Sandvoss (2005), fãs fortemente engajados tendem a identificar nuances estruturais, estilísticas e temáticas mais complexas na construção da trama e no desenvolvimento dos personagens.

Como aponta Sigiliano (2024) no âmbito da metatextualidade, o fã exerce um papel analítico que envolve a construção de estruturas ficcionais complexas, como arcos de personagens, ritmo e tensão, mobilizando habilidades cognitivas fundamentais, como reconhecimento de padrões, inferência e leitura intertextual, que, conforme aponta Booth (2010), sustentam a expansão e a compreensão aprofundada do universo ficcional; essa atuação transforma o consumo em um processo dinâmico e dialógico, no qual o engajamento emocional e intelectual se intensifica à medida que a audiência participa da elaboração de sentidos, contribuindo para que produções oficiais incorporem elementos oriundos das práticas dos fãs, fenômeno que, segundo Sandvoss (2005), manifesta-se no *fan-service*[21] e revela a crescente influência das audiências participativas na legitimação, expansão e manutenção dos mundos ficcionais contemporâneos.

Neste movimento de leitura do metatexto ficcional, os aspectos psicológicos envolvidos na leitura crítica dos fãs evidenciam que a interpretação de uma obra ficcional ultrapassa competências meramen-

21 Trata-se de uma estratégia narrativa na qual produtores inserem, em obras ficcionais, elementos destinados a agradar diretamente aos fãs, mobilizando expectativas, conhecimentos prévios e vínculos afetivos com determinado universo narrativo.

te analíticas, articulando dimensões identitárias, afetivas e valorativas que orientam a forma como o sujeito percebe o cânone, especialmente em produções histórico-biográficas marcadas por fortes relações paratextuais e parassociais;[22] nesse processo, elementos contextuais como o legado histórico, o processo produtivo e as intenções autorais tornam-se constitutivos da avaliação, dado que o fã projeta suas experiências, crenças e sistemas de valores na narrativa, configurando, conforme argumenta Sandvoss (2005), uma dinâmica de identificação que transforma o consumo em experiência simultaneamente emocional e identitária. Assim, os aspectos psicológicos também estruturam a relação parasocial estabelecida pelo fã com os personagens e com o universo ficcional, produzindo uma sensação de vínculo que influencia diretamente sua compreensão dos eventos narrados e suas reações às tensões dramáticas; sob essa perspectiva, o fã investe emocionalmente na obra, projeta vivências pessoais e atribui significados particulares aos arcos narrativos, o que pode intensificar respostas diante de reviravoltas, mortes ou transformações inesperadas (Sandvoss, 2005; Cohen, 2004). A conexão psicológica gera, portanto, resistência a determinadas escolhas criativas, idealização de relações entre personagens e debates internos no *fandom*, evidenciando como a dimensão afetiva influi a experiência crítica e a coconstrução de sentidos no interior das comunidades de fãs.

Por outro lado, os aspectos emocionais também são vistos como elementos cruciais na leitura crítica que os fãs desenvolvem acerca das produções televisivas, na qual, muitas vezes, determinadas obras provocam reações extremamente intensas, como alegria, tristeza, raiva ou nostalgia, que resultam em emoções que moldam a interpretação do conteúdo (Gray; Mittell, 2007; Booth, 2010). Ou seja, a depender da conexão emocional que o telespectador desenvolve com as tramas ficcionais, certos elementos podem ser percebidos com mais indulgência ou

22 A ideia de relações parassociais, discutidas por autores como Cohen (2004) e Tukachinsky (2011), refere-se aos vínculos unidirecionais que indivíduos estabelecem com figuras mediadas, como personagens ficcionais ou celebridades, sem reciprocidade efetiva. As interações geram sentimentos de familiaridade e envolvimento afetivo que passam a compor a experiência cotidiana dos sujeitos. Estudos contemporâneos, como os de Sandvoss (2005) e Gray *et al.* (2007), ampliam essa noção ao destacar o papel do engajamento afetivo, especialmente em contextos de *fandom* e cultura participativa.

mais rigor, influenciando diretamente o juízo crítico sobre a obra. Com isso, a subjetividade emocional do telespectador interagente pode levar a leituras distintas de um mesmo enredo, na qual aspectos técnicos e estruturais da narrativa são filtrados pelas experiências pessoais e pelo envolvimento afetivo do espectador. Daí nosso interesse na relação com a leitura que esse público faz no caso das séries históricas-biográficas.

A partir da leitura de Gray (2010), torna-se evidente que diferentes audiências podem interpretar de modo contrastante as mesmas personagens e eventos narrativos, de modo que falhas são, por vezes, justificadas ou romantizadas por determinados grupos, enquanto outros as percebem como indícios de vilania ou inadequação, produzindo reações que variam entre entusiasmo e frustração conforme o grau de expectativa e de apego emocional dos fãs. Os aspectos emocionais mobilizados na leitura crítica podem ser mais bem compreendidos quando situados, por exemplo, na tradição filosófica inaugurada por Aristóteles, cuja reflexão sobre a catarse, na Poética, reconhece que a fruição estética envolve a evocação de emoções profundas, como medo e piedade, conduzindo o espectador a um processo de purificação afetiva que revela a força formativa da experiência narrativa. Com base nessa perspectiva, percebe-se que a leitura crítica do telespectador interagente resulta de processos que não se apresentam necessariamente de forma linear ou previsível, articulando-se em fluxos diversos que podem convergir ou divergir, e que frequentemente desdobram-se em práticas de produção criativa entendidas como formas de expressão, elaboração e engajamento ativo; tais criações constituem-se como respostas diretas à obra, emergindo das críticas, reflexões e ressonâncias emocionais que estruturam a experiência interpretativa de cada sujeito.

Quando confrontado com frustrações decorrentes dos desdobramentos da obra ou do tratamento conferido a determinados personagens, o fã pode engajar-se na elaboração de enredos alternativos, mobilizando-os como práticas de intervenção crítica e de expansão criativa do universo ficcional. A resposta se manifesta, assim, por meio da produção de conteúdos derivados, como já ilustramos anteriormente, e que operam tanto como formas de resistência simbólica quanto como reconfigurações do universo ficcional original (Hellekson; Busse, 2006; Booth, 2010).

A resposta do fã não se desenvolve especificamente sobre a qualidade técnica ou a lógica interna da obra. Para Sandvoss (2005), o fã avalia os elementos estruturais do enredo, como continuidade, coerência temática e fidelidade à caracterização dos personagens. Assim, ao propor mudanças ou apontar inconsistências, o fã demonstra, muitas vezes, um conhecimento aprofundado dos aspectos narrativos e da construção do enredo. O ponto central da discussão está sobre como ela ressoa emocionalmente com suas próprias experiências, crenças e sentimentos. Os aspectos psicológicos podem estar ligados, por exemplo, ao modo de identificação com o personagem, conduzindo uma análise crítica para o modo como tal personagem, por exemplo, foi construído do ponto de vista narrativo. Ou de outra maneira, o fã pode se identificar profundamente com um personagem, seja pela experiência compartilhada, pela psicologia do personagem ou pela construção emocional da narrativa etc.

Quando o fã se reconhece nas experiências, dilemas ou traumas de um personagem, sua análise tende a ser orientada por suas próprias convicções e repertórios afetivos, avaliando a trama segundo critérios de coerência e respeito àquilo que identifica como autêntico em sua vivência emocional; simultaneamente, esse mesmo telespectador interagente pode questionar a profundidade psicológica da personagem, sua evolução emocional ou a adequação de suas reações diante de determinados eventos, o que o leva a confrontar o metatexto ficcional e a desenvolver uma leitura crítica que ultrapassa os limites da diegese, atentando-se para a complexidade psicológica, para os elementos paratextuais e para os dispositivos que moldam a construção identitária da figura narrativa (Sandvoss, 2005; Borges; Sigiliano, 2019).

Assim, ao assumir tal postura, o espectador deixa de tratar a obra como um artefato fechado e passa a apropriar-se dela, reinterpretando-a e moldando-a de acordo com suas expectativas e referenciais interpretativos, movimento que evidencia a centralidade da cultura participativa na televisão contemporânea, na qual os fãs também reconfiguram, questionam e expandem os universos ficcionais (Sigiliano, 2024). Nessa dinâmica, os aspectos psicológicos articulam-se aos aspectos emocionais, uma vez que as reações afetivas dos fãs derivam de suas próprias experiências, estados emocionais e modos de identificação; tais dimensões influenciam decisivamente a experiência estética e a forma como

a história é internalizada. Como argumentam Borges *et al.* (2022), produções audiovisuais, especialmente as séries televisivas, são concebidas para mobilizar o público por vias afetivas, estabelecendo conexões emocionais profundas que estruturam a experiência estética do interagente com o conteúdo e, por extensão, as práticas de leitura crítica e produção criativa que circulam nos espaços de conversação em rede, onde os conteúdos televisivos são continuamente apropriados, disputados e ressignificados.

Entre as diversas possibilidades de produção criativa observadas no ecossistema digital, esta investigação volta-se particularmente a uma prática característica da cultura das plataformas: a remixagem de conteúdos televisivos pelos fãs como forma de elaboração crítica. A prática aqui se configura como um gesto ativo de reapropriação, no qual a crítica ultrapassa a mera referência a um excerto da série ou ao produto midiático em si e passa a constituir um processo reflexivo de questionamento, revisão e, eventualmente, de reconstrução das narrativas apresentadas. Para fundamentar esse fenômeno, aproximamo-nos do conceito de *remix literacy* proposto por Stedman (2009, 2012), que compreende o remix como competência cultural central para a leitura e produção de sentidos na contemporaneidade. A perspectiva dialoga diretamente com as formulações de Manovich (2001) e com debates posteriores sobre remix e cultura digital, ao reconhecer que a lógica da remixabilidade, possibilitada pela digitalização, pela editabilidade e pela circulação acelerada de conteúdos, transforma criadores e interagentes em sujeitos híbridos, simultaneamente consumidores e produtores de mídia, capazes de reorganizar materiais preexistentes para construir interpretações críticas, estéticas e políticas. Salienta o autor:

> a prática de montar um objeto midiático a partir de elementos existentes e distribuídos comercialmente já existia nos meios antigos, mas a tecnologia da nova mídia a padroniza ainda mais e a torna muito mais fácil de realizar. O que antes exigia tesoura e cola agora envolve simplesmente clicar em 'recortar' e 'colar'. (Manovich, 2011, p. 130 – *tradução nossa*).[23]

23 No original: *the practice of putting together a media object from already existing and commercially distributed media elements already existed with old media, but new media technology further standardizes it and makes it much easier to perform. What before involved scissors and glue now involves simply clicking on 'cut'*

O conceito de *remix literacy* refere-se à capacidade dos interagentes de criar, reinterpretar e compartilhar conteúdos a partir de materiais preexistentes, mobilizando tecnologias digitais para produzir composições que articulam montagem, recorte e sobreposição de múltiplas linguagens e suportes, a fim de estabelecer diálogos intertextuais. Nesse modo particular de operação, podem ser combinados vídeos, fotografias, trilhas sonoras e demais elementos multimodais, resultando em processos de produção de sentido que reorganizam e ressignificam os textos originais. No âmbito da cultura de fãs, essa competência manifesta-se em formatos variados, como *fan art*, vídeos, *fanfiction* e memes, nos quais os interagentes revisitam suas obras favoritas e exploram personagens e temas de maneira crítica e criativa. Para Stedman (2012), toda composição é remixagem, dado que todas as produções incorporam, em maior ou menor grau, marcas visíveis ou latentes de fontes anteriores. A prática de remixagem, nesse sentido, pode ser mobilizada tanto pela relação afetiva que o espectador estabelece com determinados personagens ou tramas quanto por sua disposição crítica, exigindo competências midiáticas que permitam o retrabalho dos textos e possibilitem a criação de conteúdos personalizados e interpretativos (Jenkins *et al*., 2015; Lessig, 2004, 2008).

Para remixar os conteúdos audiovisuais, os interagentes recorrem a técnicas de edição que lhes permitem elaborar narrativas centradas em temas emocionais, dinâmicas relacionais ou momentos marcantes da trama, transformando-os em expressões pessoais e criativas (Borges; Sigiliano, 2019); como demonstram os estudos de Jenkins (2006), tais práticas pressupõem o desenvolvimento de competências informais que capacitam os interagentes a interagir de modo criativo com os textos midiáticos, apropriando-se deles, reconfigurando-os e remixando-os para integrar-se a uma cadeia dinâmica de produção de sentido. Importa destacar que o repertório mobilizado pelos espectadores não se limita ao conteúdo explicitado pelo texto audiovisual, mas envolve conhecimentos culturais, midiáticos e contextuais que possibilitam novas camadas de significação (Jenkins, 2006; Mittell, 2006), de modo que os interagentes frequentemente concentram seus esforços em arcos narrativos específicos que, dentro de um universo ficcional complexo, ressoam de

*and 'paste'.*

maneira mais afetiva ou simbólica, orientando seleções, interpretações e reconfigurações que expandem o potencial expressivo e crítico da obra. Ora, como defende Stedman (2012, p. 110 – *tradução nossa*):

> Um [bom] remixador eficaz demonstrará proficiência no uso das habilidades técnicas e ferramentas necessárias para a tarefa, uma compreensão perspicaz das expectativas e das convenções de gênero da comunidade discursiva escolhida, e um sistema bem praticado para avaliar, interna e externamente, a qualidade de um texto. Os remixadores devem realizar um trabalho retórico, não apenas em como utilizam outros materiais, mas também na forma como definem seus públicos e os propósitos da composição.[24]

À medida que examinamos a relação entre os *edits* e as obras histórico-biográficas, torna-se necessário retomar as discussões desenvolvidas ao longo deste trabalho para explicitar as especificidades que atravessam a produção criativa e os modos de rememoração na cultura digital: (i) Os *edits* devem ser compreendidos como prática estética baseada na remixagem, em que a criação audiovisual reativa a memória coletiva ao reconfigurar materiais ficcionais em novos arranjos afetivos e interpretativos. (ii) A fragmentação das narrativas remixadas revela a lógica não linear da cultura digital, na qual eventos, gestos e imagens são reorganizados em temporalidades descontínuas que transformam a experiência de historicidade. (iii) A arquitetura informacional das plataformas, marcada por mecanismos algorítmicos de propagabilidade e repetição, condiciona a circulação e a longevidade dos conteúdos. Assim, a leitura crítica e a produção criativa dos fãs tornam-se elementos decisivos na construção de sentido, atuando como formas contemporâneas de participação mnemônica e de reinscrição simbólica do passado.

Hall (1980), ainda em um cenário anterior à consolidação das plataformas digitais, defendia que a mídia não funciona como espelho da realidade, mas como instância produtora de sentidos, constituindo a cultura popular como um território de permanente disputa semiótica.

---

24 No original: *an effective remixer will show proficiency using the technical skills and tools needed for a task, an astute understanding of the expectations and generic considerations of a chosen discourse community, and a wellpracticed system for internally and externally evaluating the quality of a given text. A remix composer could keep these dimensions in mind as a heuristic, considering how well each has been attended to.*

Essa formulação se articula à sua teoria da codificação e decodificação (Hall, 1980), segundo a qual o espectador desempenha papel ativo na negociação das mensagens midiáticas, interpretando-as a partir de seus próprios referenciais culturais, afetivos e ideológicos. Nesse enquadramento, o fã deixa de ser concebido como mero receptor e passa a operar como agente simbólico que reinscreve, reconfigura e expande o texto midiático, engajando-se em práticas de leitura crítica e produção criativa que configuram formas contemporâneas de letramento e remix cultural. A convergência com Eco (1979) reforça essa concepção ao postular que o texto é uma estrutura aberta, cujo sentido se atualiza na interação interpretativa, de modo que o leitor negocia significados e reconstrói a obra segundo seu horizonte de expectativas e repertórios sociais. Assim, tanto Hall (1980) quanto Eco (1979) evidenciam que a significação não se esgota na intenção autoral, mas emerge na relação dinâmica entre texto, contexto e leitor, fundamento indispensável para compreender a agência dos fãs na cultura digital.

Fundamentada nessa compreensão, a produção de sentido, no contexto da cultura de fãs, torna-se um reflexo das complexidades culturais e sociais contemporâneas, na medida em que cada interação revela novas camadas de significado e ressignificação do texto midiático. Embora as indústrias culturais orientem e direcionem os modos de leitura por meio de estratégias narrativas, promocionais e estéticas, como paratextos, estratégias de *marketing* e regimes de visibilidade, o espectador, e particularmente o fã, emerge como sujeito ativo e central na constituição do sentido da obra (Booth, 2010; Sandvoss, 2005; Stedman, 2012).

Para além desse percurso, é necessário reconhecer que a construção de sentido se articula de forma estreita com as dinâmicas de aprendizagem informal e com a inteligência coletiva que se desenvolvem na interação do fã com a obra audiovisual. Evans *et al*. (2016) introduziram o conceito de "mentoria distribuída" para descrever como membros de comunidades de *fanfiction* oferecem *feedback* e suporte mútuo, criando um ambiente de aprendizado colaborativo e contínuo. Neste contexto em que o próprio telespectador interagente compartilha informações e teorias sobre o metatexto ficcional, é também estimulado a desenvolver suas capacidades críticas, criativas e analíticas por meio da interação com outros membros da comunidade. Tais práticas, frequentemente

mobilizadas em fóruns, redes sociais e plataformas colaborativas, são catalisadoras de um processo cognitivo e social mais amplo, no qual os indivíduos aprendem uns com os outros, ampliando seus repertórios culturais e desenvolvendo competências como argumentação, síntese, análise narrativa e letramento midiático. Como afirmava Lévy (1997), a inteligência coletiva consiste em uma "inteligência distribuída por toda parte, constantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências".

Neste caso, há, portanto, um processo em que o fã também contribui para a construção e manutenção da inteligência coletiva do próprio *fandom* ou, se considerarmos as distinções de públicos previstas por Sandvoss (2005) e Gray (2010), para com os distintos níveis de interagentes inseridos no âmbito das interações sociais. Aqui, estamos considerando a produção de conhecimento compartilhado, a reflexão conjunta e a negociação de significados que se desenvolvem dentro do universo das redes sociais, onde os telespectadores interagentes, ao partilharem suas interpretações, questionamentos e produções criativas, contribuem para um processo coletivo de construção de sentido. É neste âmbito que observamos uma negociação contínua de significados e interpretações que, por sua vez, podem tanto referendar como ratificar determinados aspectos da obra, à medida que os fãs compartilham suas próprias análises, reforçam certas leituras ou questionam elementos específicos do metatexto ficcional. Com base neste entendimento, portanto, vemos como os fãs atuam como agentes de validação ou contestação das ideias dominantes, o que nos vai fornecendo pistas para a sustentação às hipóteses levantadas por esta investigação.

Dentre os aspectos notáveis da dinâmica interpretativa observada nas comunidades de fãs, destaca-se o modo pelo qual determinadas teorias adquirem legitimidade coletiva. Geralmente, uma hipótese interpretativa, inicialmente proposta por um único fã ou por um *fandom*, passa a circular amplamente e a ganhar força à medida que é acolhida, debatida, reelaborada e, por fim, endossada por outros membros da comunidade. Neste processo de validação interpretativa, que não se dá de forma institucionalizada ou hierárquica, e, sim, por meio de práticas colaborativas de leitura e negociação de sentidos, envolve argumentação, partilha de evidências textuais e reinterpretação criativa. Com base nos estudos de

Ciesielska *et al.* (2025) e Stewart (2023), nota-se que a adesão a uma determinada leitura fortalece sua autoridade interpretativa dentro do grupo, gerando um consenso provisório que pode, inclusive, influenciar a forma como a própria obra é compreendida em larga escala. No entanto, trata-se de processo dinâmico e que está em constante negociação. À medida que novas leituras alternativas emergem, frequentemente motivadas por pistas adicionais da obra, reinterpretações críticas ou mesmo por mudanças no contexto cultural, elas são introduzidas na comunidade e submetidas ao crivo coletivo.

Nesse horizonte, o conceito de "inteligência coletiva" defendido por Lévy (1997) oferece um referencial teórico particularmente fecundo para compreender como os processos de construção de sentido se organizam em contextos colaborativos, já que diz respeito à capacidade de grupos de indivíduos de compartilhar conhecimentos, mobilizar experiências e produzir significados coletivos que ultrapassam as possibilidades cognitivas de qualquer sujeito isolado. Portanto, para o autor, a inteligência coletiva constitui uma forma de cognição distribuída, sustentada pela convergência de saberes, competências e repertórios individuais em uma dinâmica colaborativa que se estrutura pela interconectividade e pela interatividade; trata-se de um processo descentralizado, no qual o conhecimento não se concentra em uma instância única, mas que é continuamente coproduzido por múltiplos atores em rede, cada qual contribuindo com interpretações, perspectivas e criatividades próprias. Ao valorizar o saber distribuído e coordená-lo em tempo real, os sujeitos que compartem e constroem essa inteligência ampliam o repertório cultural das comunidades e possibilitam a emergência de novas formas de significação, configurando-se como um fenômeno social que se alimenta das interações, trocas e negociações simbólicas que compreendem as práticas comunicacionais contemporâneas.

Portanto, a inteligência coletiva pode ser entendida como um processo no qual diferentes competências individuais se articulam de maneira dinâmica e colaborativa, potencializando-se por meio da interação contínua entre os interagentes. Trata-se de uma forma de cognição compartilhada que se aperfeiçoa à medida que os sujeitos colaboram e se reconhecem como corresponsáveis pela construção do conhecimento, evitando a transformação dessas coletividades em entidades rígidas, ho-

mogêneas ou idealizadas. Como temos defendido, portanto, a inteligência coletiva gerada por esse processo não se refere apenas à acumulação de dados ou interpretações individuais, mas incide, também, no modo como as ideias circulam e se transformam dentro do grupo. Diferentemente de um simples armazenamento de conteúdo, a interação contínua entre os membros da comunidade incide de maneira crucial sobre os processos de elaboração, circulação e validação dos saberes produzidos: novas interpretações acerca do enredo, releituras de personagens, formulação de teorias alternativas e até reimaginação de possíveis desdobramentos narrativos passam a circular, enriquecendo o universo ficcional e ampliando seu campo de significação. Ou, como enfatizam Jenkins *et al*. (2015), as comunidades de fãs funcionam como laboratórios de experimentação interpretativa, nos quais as fronteiras entre a produção e o consumo são negociadas de forma colaborativa.

Assim, à medida que nos aproximamos do caso das séries histórico-biográficas, precisamos ter a clara concepção de que o conhecimento acerca do universo ficcional aqui tende a ser desafiado pela própria ficção, exigindo (ainda que indiretamente) que o espectador apure um universo que é exterior à mídia. Não basta que a produção apresente no contexto de suas narrativas uma obra de fácil identificação, oportunizando que o espectador identifique todos os elementos chaves para uma análise profunda da história. Nesse sentido, nota-se que o fato de ser uma obra ficcional, a qual tem como referência o mundo real, leva o espectador a fazer leituras polissêmicas sobre os fatos apresentados no produto audiovisual. Como bem postula Lévy (1997, p. 17 – *tradução nossa*), "em uma comunidade inteligente, o objetivo específico é negociar permanentemente a ordem das coisas, a linguagem, o papel do indivíduo, a identificação e definição de objetos, a reinterpretação da memória. Nada é fixo".[25]

A partir dessa discussão, evidencia-se que a remixagem de conteúdos desempenha um papel importante na relação dos espectadores com as tramas ficcionais de base biográfica e histórica, uma vez que, ao problematizarem as representações propostas pela obra, são mobilizados

25 No original: *In an intelligent community the specific objective is to permanently negotiate the order of things, language, the role of the individual, the identification and definition of objects, the reinterpretation of memory. Nothing is fixed.*

um conjunto de habilidades e competências interpretativas que permite aos interagentes avaliar como personagens, acontecimentos e conflitos são reencenados e articulados discursivamente. Nesse processo, o público tende a questionar opções dramatúrgicas que omitem, atenuam ou distorcem eventos historicamente significativos, afetando a consistência interna das personagens ou o desenvolvimento dos seus arcos dramáticos, como apontam Amo *et al*. (2021) e Price e Robinson (2021). É assim que o fã mobiliza múltiplos repertórios, que incluem outras obras midiáticas, referências históricas, experiências pessoais e leituras críticas, recontextualizando a narrativa e produzindo interpretações alternativas que ampliam as disputas de sentido em torno da obra original.

Nas plataformas de vídeo como Instagram (Reels), TikTok e YouTube (Shorts), tais produções passam a circular em pequenos excertos. Episódios originalmente concebidos para serem assistidos com cerca de 40 a 60 minutos são rotineiramente convertidos em vídeos curtos, remixados, otimizados para o consumo rápido, instantâneo e algoritmicamente impulsionado (Lu, 2024; Shutsko, 2020). Como consequência, os recortes dessas produções se espalham nas plataformas digitais, numa busca incessante pelo engajamento; cenas emblemáticas são problematizadas em redes e fóruns de discussão como o Twitter; trechos extraídos são compartilhados fora de contexto em grupos de WhatsApp e Facebook. Para tanto, a ideia do *remix literacy* deve ser compreendida para além de uma habilidade técnica – trata-se de considerar uma compreensão crítica e criativa da mídia, um conhecimento das suas regras e códigos e uma capacidade de manipular os significados culturais capazes de produzir novos sentidos, segundo Stedman (2012).

Com base em todo o exposto, torna-se evidente que o processo de remixagem, no contexto da cultura de fãs, transcende a simples reutilização estética de fragmentos textuais ou audiovisuais. Há de se observar aqui como esse processo se configura como uma prática cultural complexa, na qual convergem três dimensões fundamentais: a produção criativa, a leitura crítica e a aprendizagem coletiva. Assim, dando continuidade a essa perspectiva, no próximo subtópico, buscaremos aprofundar no universo dos *edits* que, além de estar sendo definida como uma prática recorrente no contexto da cultura dos *fandoms*, atua também

enquanto um dispositivo mediador da memória no contexto das plataformas de redes sociais.

## 3.3 O *EDIT* ENQUANTO DISPOSITIVO MNEMÔNICO

Neste tópico, desenvolveremos o argumento de que os *edits* dialogam diretamente com as práticas de rememoração na cultura digital com o objetivo de compreender como a prática criativa dos *fandoms* atua na dinâmica contemporânea de fruição e manutenção da memória. Inicialmente, devemos propor uma definição teórica e conceitual acerca do termo *edits* para propormos um entendimento claro acerca do percurso analítico. Devemos iniciar este tópico conceituando os *edits* como um conteúdo em vídeo, resultado de uma prática de manipulação e edição de vídeos, que envolve o corte, a sobreposição de efeitos visuais, a adição de trilha sonora e outros elementos audiovisuais para criar uma narrativa ou expressar uma ideia específica (Schellewald, 2021).

A composição desses conteúdos pode ser realizada por meio das ferramentas de edição nativos disponibilizadas pelas plataformas de redes sociais ou por meio de *softwares* de edição de vídeo externos, como *CapCut*. Trata-se de uma forma de expressão criativa e crítica culturalmente significativa e valorizada dentro da comunidade do TikTok, permitindo aos interagentes mobilizar sua criatividade na elaboração de novos conteúdos.

Škripcová (2023 – *tradução nossa*) define:

> trata-se dos trechos de produções de filmes e séries que chegam à plataforma por meio de contas de usuários que não possuem ligação com a representação oficial do trabalho midiático. Frequentemente, são contas cujo único objetivo é postar trechos editados de um produto de mídia para atrair o máximo possível de atenção do público.[26]

Segundo Kaye *et al.* (2022), os *edits* são uma forma de expressão criativa e culturalmente significativa dentro da comunidade do TikTok,

---

26 No original: *it is about the snippets of film and series productions that reach the platform through user accounts that have no connection with the official representation of the media work. These are often accounts whose sole purpose is to post edited snippets of a media product in order to get as much of the audience's attention on it as possible.*

permitindo aos interagentes explorar sua criatividade e compartilhar conteúdo visualmente envolvente com uma audiência global. Nesse cenário, Škripcová (2023) chama atenção, em particular, nas implicações dos vídeos curtos editados no TikTok para as indústrias cinematográfica e televisiva. Para a autora, nessa transposição do conteúdo audiovisual para o TikTok, é como se "o trecho do filme e da série de TV em si não é interessante o suficiente para o espectador, então os criadores de tais vídeos adicionam material auditivo, visual ou audiovisual, que tentam manter a atenção do espectador"[27] (Škripcová, 2023, p. 68 – *tradução nossa*). Neste entendimento, defendemos que os esses conteúdos ultrapassam sua dimensão estética ao se constituírem como dispositivos mediadores da rememoração coletiva, pois não apenas reconfiguram materiais ficcionais, mas acionam memórias individuais e coletivas que são contínuas e colaborativamente retrabalhadas na conversação em rede. A rememoração operaria, assim, em regime participativo, no qual múltiplos interagentes intervêm na construção, circulação e ressignificação das narrativas, produzindo uma memória que se estrutura no entrelaçamento de afetos, interpretações e práticas criativas.

Dentro da cultura de fãs, os *edits* são entendidos como uma prática criativa que o interagente manifesta, a partir da leitura do texto midiático e da identificação do fã com o objeto midiático, recorrendo aos vídeos e imagens da obra original, como forma de sustentação do enredo ou na criação de tramas paralelas em contraposição ao metatexto ficcional, pois parte de uma intencionalidade. A prática aqui também pode ser compreendida como manifestações contemporâneas daquilo que Mata (2019) identifica como a produção amadora no audiovisual, realizada por sujeitos comuns que, embora não integrem o mercado profissional, desenvolvem repertórios expressivos e competências técnicas significativas para tal. Assim como os "amadores" descritos pelo autor, os criadores de *edits* (ou remixadores) mobilizam um conhecimento informal, adquirido por meio da vivência cotidiana nas plataformas digitais, da circulação em comunidades de fãs e da familiaridade com a lógica estética das redes. Muitos deles, nativos da cultura digital, incorporam modos de

27 No original: *the film and TV series snippet itself is not interesting enough for the viewer, so the creators of such videos add additional auditory, visual or audiovisual material to it, which they try to keep the viewer's attention.*

edição, remixagem e curadoria aprendidos de forma intuitiva ou prática, dedicando tempo e criatividade para produzir conteúdos que dialogam com referências midiáticas amplas e que, muitas vezes, concorrem em alcance e sofisticação com produtos profissionais.

Os conteúdos se relacionam ao conceito de *remix literacy* discutido por Stedman (2012), o qual autor define como a capacidade de remixagem dos fãs, isto é, a recombinação e a justaposição de distintos elementos pré-existentes para a criação de um novo conteúdo. Tal processo abarca o entendimento crítico de um universo ficcional específico, o domínio de ferramentas de edição (como *Photoshop* e *Audacity*), bem como o conhecimento das estratégias de propagação de conteúdos nas plataformas digitais. Reconhecendo essa prática como um fenômeno cultural e midiático, as plataformas de redes sociais passaram, também, a disponibilizar suas próprias ferramentas para a criação e a circulação desses conteúdos, estimulando sua produção e amplificando seu alcance. É o caso de plataformas como TikTok, Instagram e YouTube, que oferecem recursos nativos de edição, remixagem, efeitos visuais e sonoros, que favorecem a proliferação de vídeos curtos, montagens e narrativas derivadas elaboradas pelos fãs.

É importante destacar que a ideia do conceito de *remix literacy* não se restringe à habilidade técnica de produzir conteúdos, mas envolve principalmente a compreensão crítica dos motivos que levam à remixagem, das tensões interpretativas que ela evidencia e dos sentidos que os conteúdos podem suscitar no contexto das plataformas de redes sociais. Sob a perspectiva de Borges *et al.* (2022), é a partir da compreensão das especificidades e das regras de um universo ficcional que o público mais engajado se torna capaz de remixá-lo, produzindo novas camadas interpretativas. É a partir da perspectiva de Stedman (2012) que compreendemos como a criatividade do fã deriva justamente de uma leitura atenta, detalhada e analítica da trama, que lhe permite explorar diferentes enquadramentos e perspectivas interpretativas. Sem este conhecimento apurado do paratexto, o público ávido não terá repertório midiático necessário para a criação de um conteúdo (*fanfic, fanart, edits, meme* etc.) que dialogue com o cânone.

Stedman (2012) aponta que os *edits*, ao romperem com a linearidade narrativa tradicional orientada pelo impacto imediato, tendem a

privilegiar a condensação emocional e a ressignificação simbólica, operando por meio de rearranjos expressivos que enfatizam afetos, atmosferas e interpretações específicas. No contexto da remixagem das séries ficcionais televisivas, um único *edit* pode reunir cenas de diferentes episódios ou temporadas de uma série, justapondo olhares, gestos, diálogos e trilhas sonoras que, combinados, não narram uma diegese no sentido clássico, mas uma impressão, uma interpretação subjetiva ou, até mesmo, uma tese emocional sobre um personagem ou relação. A fragmentação, tal como se configura, não se manifesta apenas de forma formal, mas, sobretudo, em dimensão epistêmica: o conhecimento sobre a obra é articulado pela reorganização e pela estetização de seus elementos, seguindo uma lógica que se aproxima do conceito de *remix* proposto por Lessig (2008).

Quadro 2 – Elementos técnicos dos *edits*

| Características | Conceito | Definição técnica/estética |
|---|---|---|
| Vídeo/Imagem pré-existente | Lessig (2008); Manovich (2001). | Geralmente, utiliza parte de material audiovisual já produzido (série, filme, clipe). É uma prática de remix baseada em reaproveitamento de conteúdo. |
| Processo de edição/montagem | Stedman (2012); Manovich (2011). | Envolve geralmente o recorte, reorganização e remontagem dos trechos. A edição é o núcleo da prática, pois cria novos sentidos. |
| Trilha sonora (música/áudio) | Schellewald (2021); Stedman (2012). | A música ou áudio é essencial para criar ritmo, emoção e unidade. O silêncio também é visto como um elemento sonoro. |
| Experimentação narrativa/estética | Zulli e Zulli (2022); Kaye *et al*. (2022); Manic (2024). | Os conteúdos tendem a experimentar novas linguagens e exploram a adequação ao formato de vídeo curto e à lógica algorítmica das plataformas. |
| Intencionalidade expressiva | Abidin *et al*. (2021); Navas (2012). | É utilizado como forma de expressão afetiva, interpretativa ou crítica. |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A seguir, o quadro 2 sistematiza os principais elementos técnicos que caracterizam a prática dos *edits*, articulando-os aos referenciais teóricos mobilizados ao longo da análise. Seu objetivo é organizar, de forma

sintética e comparativa, as dimensões técnicas e estéticas envolvidas, evidenciando como tais elementos estruturam a produção de sentidos nesse tipo de conteúdo.

Conforme evidenciado no Quadro 2, os *edits* constituem uma prática que articula, de maneira indissociável, procedimentos técnicos e intencionalidades expressivas. A centralidade da montagem, o uso estratégico da trilha sonora e a experimentação estética, combinando materiais preexistentes, revelam uma lógica de produção que exige o domínio técnico, leitura crítica do universo ficcional e adaptação às dinâmicas das plataformas digitais. Conforme observa Manic (2024), no ecossistema das plataformas de vídeos curtos, como TikTok e YouTube Shorts, os *edits* respondem diretamente às lógicas algorítmicas de visibilidade e engajamento, de modo que sua circulação depende não apenas da criatividade do produtor, mas também da conformação a uma lógica formalista que privilegia formatos otimizados para a circulação rápida dos conteúdos. Como discutido anteriormente, a arquitetura informacional das plataformas desempenha papel decisivo nesses processos, uma vez que seus mecanismos de recomendação, *feeds* personalizados e sistemas de indexação condicionam quais conteúdos serão exibidos e para quem, como também destaca Rachmad (2024).

Ainda neste entendimento, Kim (2017) argumenta que, no contexto da cultura participativa, os próprios produtores operam muitas vezes sem pleno entendimento dos critérios que regem a distribuição algorítmica, já que as *big techs* não tornam públicos os modos de funcionamento de suas infraestruturas, mantendo opaco o conjunto de regras que determina a visibilidade dos conteúdos. Embora os vídeos possam ser arquivados e acessados a qualquer momento pelos interagentes, sua circulação efetiva depende de variáveis inscritas nos interesses comerciais das plataformas, nas dinâmicas algorítmicas e nas tendências que orientam o consumo em cada momento. Esse cenário reforça a noção de *rewatchability* no contexto das plataformas digitais, uma vez que a visibilidade e a recorrência de acesso não decorrem apenas da disponibilidade do conteúdo, mas também de como o sistema de recomendação redistribui materiais que ganham novo valor dentro do fluxo da plataforma.

A partir deste entendimento, percebemos, portanto, que um fã compartilha, comenta ou curte é amplificado, criando um ecossistema

em que determinadas interpretações ou produções ganham destaque. Por exemplo, quando um *edit* de uma cena de uma série se torna viral, percebe-se um padrão sendo estabelecido, na medida em que ele começa a ser revisitado e remixado em diferentes formas, criando novas camadas de significado. Os conteúdos se tornam, assim, partes integrantes do "legado" cultural de uma obra, moldando a forma como ela é lembrada, discutida e reinterpretada por outros interagentes. Para van Dijck (2013), circulação e visibilidade são mediadas por critérios muitas vezes alinhados aos interesses econômicos e editoriais das plataformas, como engajamento imediato, tempo de exibição e aderência a tendências emergentes. É o caso de plataformas como o Twitter e o Instagram, que vemos terrenos férteis para a criação e viralização de conteúdos memético, como defende Shifman (2014). Através de algoritmos de recomendação, cenas específicas de séries e filmes rapidamente se tornam tópicos de memes, reconfigurados e remixados pelos fãs de maneiras criativas e muitas vezes humorísticas (Rachmad, 2024).

Com base na reflexão de Lévy (1997), num cenário anterior à intensificação dos fluxos informacionais que caracteriza o presente, o autor já observava que o volume de mensagens em circulação superava amplamente nossa capacidade de selecionar aquilo que é relevante, estabelecer conexões significativas a partir de necessidades subjetivas ou orientar-nos de maneira crítica nesse fluxo contínuo. Nesse sentido, o autor argumenta que o espaço do conhecimento deixa de funcionar como um domínio estável e previamente dado, passando a configurar-se como um projeto em permanente elaboração, cuja inteligibilidade depende justamente da capacidade coletiva de organizar, interpretar e atribuir sentido ao excesso informacional.

A partir desse entendimento, depreende-se que a produção de sentido ocorre pelo acionamento das lembranças evocadas pelo conteúdo elaborado pelo espectador interagente, estimulando a participação dos interagentes da plataforma, que são incentivados a comentar e a interagir com os materiais disponibilizados. Bressan Júnior (2017) evidenciou a relevância das redes sociais nesse movimento de revisitação ao passado, ao mostrar como os interagentes recorrem às plataformas de conversação em rede para rememorar de forma coletiva e, desse modo, contribuir para a constituição e reconstituição de uma memória afetiva mediada

pela televisão. Ou seja, a rememoração manifesta-se à medida que os interagentes vivenciam o conteúdo e são convocados a refletir e partilhar percepções, afetos e lembranças que integram seus repertórios memoriais. Nesse processo, a interatividade das plataformas digitais amplia significativamente o circuito de produção de sentido entre os interagentes, dado que cada comentário, compartilhamento ou resposta funciona como contribuição para a tessitura narrativa coletiva, reforçando simultaneamente o vínculo desses sujeitos com o conteúdo original e a coesão social produzida pela rememoração colaborativa.

Neste sentido, passamos a compreender o engajamento a partir do modo como os *edits* também estimulam uma rememoração dinâmica e colaborativa no contexto das plataformas de vídeos curtos. Nesses ambientes, as lembranças são continuamente construídas e reconstruídas a partir da experiência estética dos interagentes, que se manifesta na produção criativa e na reinterpretação constante dos materiais originais. Evidentemente, a fruição estética do audiovisual também desempenha um papel central nos processos de ativação e de encerramento de memórias, na medida em que a forma como os *edits* são estilisticamente estruturados, por meio da seleção e organização das imagens, da construção da dimensão sonora e do ritmo, orienta e intensifica determinadas experiências de rememoração no espectador. O telespectador interagente torna-se parte essencial neste processo de abrir e fechar memórias, atuando no modo como os conteúdos são remixados e como esses serão responsáveis por ativar lembranças específicas, moldando, assim, a experiência de rememoração.

Os *edits* inserem-se em uma dinâmica de circulação própria da cultura digital, rápida e efêmera. Aqui recuperamos o segundo argumento acerca da fragmentação dos conteúdos, considerando que as narrativas no contexto da cultura digital frequentemente rompem com a linearidade, para observarmos a fluidez da rememoração no âmbito das plataformas digitais. Como defende Erll (2011), a memória cultural não é um repositório fixo de fatos passados, mas um campo dinâmico, socialmente construído e continuamente atualizado por meio de práticas culturais e midiáticas. No contexto da cultura digital, esse processo se torna ainda mais evidente. A rememoração contemporânea é atravessada por dinâmicas de circulação em rede, recombinação textual e mobi-

lização afetiva, como ocorre nos *edits* e nos memes derivados de conteúdos midiáticos. Os *edits*, dentro desse enquadramento operacional das plataformas, funcionam como dispositivos mnemônicos, reforçando os pressupostos teóricos de Erll (2011), que sugerem que a memória cultural é sempre mediada por molduras narrativas e visuais, e no caso da cultura digital, essas molduras são dinâmicas, plurais e disputadas em tempo real. No caso da produção sistemática de conteúdos audiovisuais produzidos pelos *fandoms*, como os *edits*, a repetição e circulação desses conteúdos reforça determinadas leituras, como a glorificação de um personagem, a romantização de uma relação ou a crítica a uma decisão tomada pelos roteiristas, estabelecendo assim uma espécie de cânone emocional paralelo à obra original.

No ambiente das plataformas digitais, como argumenta van Dijck (2007), esse processo assume uma nova configuração: vemos emergir uma espécie do que poderia ser definida como uma "plataformização da memória", mediada por infraestruturas algorítmicas, organizando e filtrando o que circula, o que é arquivado e o que ganha destaque nos *feeds* personalizados. Para a autora, nesse novo cenário, os processos de memória tornam-se inseparáveis dos dispositivos técnicos de indexação, visibilidade e curadoria algorítmica. Sob sua perspectiva, as lembranças coletivas que emergem dos *edits* são também produtos das lógicas de visibilidade das plataformas. Nesse processo, esses conteúdos operam como instrumentos de reinscrição da memória cultural, através dos quais os interagentes articulam leituras simultaneamente afetivas e críticas das obras originais, selecionando, reorganizando e estetizando fragmentos narrativos, para criar novas dimensões interpretativas. Nesse sentido, percebemos que a memória digital é co-produzida na interação entre esses sujeitos, algoritmos e dispositivos de mediação simbólica, resultando em um processo híbrido no qual diferentes agentes participam da elaboração e circulação das lembranças (van Dijck, 2007; Hoskins, 2016, 2018).

Como destaca van Dijck (2007), a memória é, portanto, orquestrada por infraestruturas sociotécnicas que, com base em critérios opacos, determinam o que será visibilizado, lembrado e recirculado. Portanto, a rememoração emerge do fluxo constante de informações, do que está sendo compartilhado, remixado, comentado e impulsionado por métricas invisíveis ao usuário comum. Aqui, vemos, emergir uma relação

fragmentária e altamente subjetiva com o passado, na qual determinadas imagens, sons ou cenas se tornam centrais estímulos ao interagente, não por seu valor histórico ou narrativo, mas por sua capacidade de suscitar emoções e gerar engajamento. Nesta ecologia digital, os *edits* desempenham função estratégica ao mediar tanto série histórica-biográfica como também a memória coletiva referente ao material histórico, permitindo condensar e reinterpretar fragmentos audiovisuais segundo seus processos de identificações. Funcionam, portanto, como dispositivos mnemônicos, na acepção de Juárez (2020), capazes de selecionar o que lembrar e de atribuir tonalidades emocionais que orientam a estabilização de sentidos compartilhados.

Sob a perspectiva dos estudos televisivos contemporâneos, Kompare (2005) argumenta que a televisão sempre operou pela lógica da repetição, do arquivamento e da recontextualização, produzindo formas específicas de "memória pública", dinâmica que, nas plataformas digitais, é intensificada pelo fato de que os interagentes controlam a circulação e a recomposição das imagens. Assim, os *edits* funcionam como novos dispositivos arquivísticos, remixando e recirculando o conteúdo televisivo sob lógicas afetivas, estéticas e algorítmicas, constituindo um arquivo vivo no qual a memória coletiva é continuamente revisitada e reinscrita. Neste contexto da cultura digital, a prática parece se alinhar aos aspectos observados pelo autor, na medida em que operam como formas contemporâneas de reinscrição do conteúdo televisivo em regimes de repetição. Para Kompare (2005), a televisão sempre funcionou como um meio de reencenação contínua do passado por meio de reprises e arquivamentos e, neste sentido, os *edits* atualizam essas lógicas de repetição sob as condições estéticas e técnicas das plataformas digitais.

Partindo da perspectiva de Lévy (1997), a prática rememorativa no contexto da cultura digital não opera isoladamente, mas que, em consonância com a noção de inteligência, insere-se nos fluxos colaborativos e interativos do ciberespaço, no qual, segundo o autor, "em uma comunidade inteligente, o objetivo específico é negociar permanentemente a ordem das coisas, a linguagem, o papel do indivíduo, a identificação e definição dos objetos, a reinterpretação da memória" (Lévy, 1997, p. 17). Nesse horizonte, a memória torna-se objeto de disputa e passa a ser performada e reatualizada por meio da participação ativa dos interagentes

em práticas de curadoria afetiva, remixagem simbólica e circulação participativa de conteúdos, configurando um processo no qual a rememoração se estrutura como ação coletiva e continuamente renegociada no interior das ecologias digitais.

A partir desta análise, avançaremos para o capítulo seguinte para investigar como a própria ficção televisiva, em sua estrutura narrativa e no modo como é consumida e apropriada, participa ativamente desses processos de rememoração em rede. Buscaremos compreender de que maneira as séries e seus elementos estéticos constituintes contribuem para o estímulo as práticas de rememoração no contexto da cultura digital, atuando nos processos de disputa de sentido pela memória coletiva.

# 4

# FICÇÃO TELEVISIVA E AS PRÁTICAS DE REMEMORAÇÃO EM REDE

O presente capítulo analisa como a ficção televisiva, articulada às práticas criativas da cultura de fãs, intervém nos processos de rememoração em rede. Para compreender esse movimento, considera-se o papel do mercado da nostalgia na promoção das práticas criativas dos interagentes e na mediação contínua da memória coletiva, elementos centrais para o avanço das hipóteses propostas. Parte-se de dois eixos analíticos. O primeiro eixo examina o mercado da memória e da nostalgia, enfatizando a valorização crescente do passado como resposta às incertezas contemporâneas, conforme discutem Niemeyer (2014), Bauman (2017) e Boym (2001), movimento que se configura em estratégia das indústrias culturais ao mobilizar afetos nostálgicos para intensificar o engajamento com produtos audiovisuais. O segundo eixo desenvolve um argumento de natureza filosófica, ao aproximar o pensamento aristotélico da catarse às formas contemporâneas de fruição da ficção televisiva no ecossistema digital. Nesse enquadramento, interessa compreender como as tramas ficcionais, consumidas e reapropriadas pela cultura de fãs, podem exercer uma função análoga à da tragédia grega delineada na *Poética*, operando como dispositivos de elaboração emocional, reinscrevendo o passado no tempo presente. Com isso, argumenta-se que a ficção televisiva participa ativamente da constituição de memórias coletivas e da produção de sentidos que orientam a experiência social contemporânea.

## 4.1 O MERCADO DA MEMÓRIA E DA NOSTALGIA

Ao longo das últimas décadas, diversos autores têm analisado o denominado "mercado da memória", com o objetivo de compreender de que forma as indústrias culturais, os meios de comunicação e as tecnologias digitais impulsionam a produção e a circulação de bens simbólicos ancorados no passado e ativados por estímulos nostálgicos (Cross, 2015; Niemeyer, 2014; Hartmann; Brunk, 2019). Esse mercado, hoje globalmen-

te estruturado, opera segundo a lógica da economia afetiva, mobilizando setores como entretenimento, moda, música e publicidade, que investem em produtos e experiências capazes de evocar recordações ou de constituir novas memórias culturais. No âmbito das indústrias audiovisuais, tal movimento é explorado de maneira sistemática por meio de *remakes*, *reboots*, *revivals* e campanhas que reativam ícones culturais (Holdsworth, 2011; Lotz, 2014; Klein; Palmer, 2016). Pesquisas recentes, como as de Loock (2024) e Verevis (2017), demonstram a centralidade dessa lógica na televisão e no cinema contemporâneos, marcada pelo retorno de obras baseadas em fatos reais, pela reposição de produtos clássicos e pela recirculação de obras em ambientes públicos e privados. A dinâmica aqui evidencia não apenas uma demanda crescente do público por formas de retorno simbólico ao passado, mas a necessidade de se problematizar criticamente os modos pelos quais essas operações de memória são construídas, mediadas e consumidas.

Assim como observado por Huyssen (2003), para a indústria cultural, é notório saber que existe, certamente, um interesse intrínseco ligado às premissas da organização em manter determinadas memórias vivas. Afinal, determinadas lembranças são mais rentáveis às indústrias em detrimento de outras. Isto é, um estímulo à memória afetiva do interagente. Nesse sentido, os produtos culturais e midiáticos tornam-se agente catalisadores da memória, pois operam através da linguagem audiovisual formas de acionar e evocar sensações e sentimentos em relação àquilo que se busca rememorar, como também postula Cross (2015). Ora, por essa lógica, parece-nos interessante que as indústrias encontrem meios capazes de "instrumentalizar" essas lembranças de maneira que o público possa vir a ser interpelado por essas memórias. É nesse sentido que Huyssen (2003) dedica parte dos seus estudos em compreender o modo como as instâncias culturais, em diversos âmbitos, enxergam a/na memória um potencial sedutor e cativante. Os estudos contemporâneos sobre nostalgia, ancorados em uma perspectiva teórica interdisciplinar que articula memória, afetividade e mediações tecnológicas, têm se alinhado a uma compreensão mais ampla dos processos de rememoração como sintoma profundo das dinâmicas socioculturais contemporâneas (Niemeyer, 2014; Ribeiro, 2018). A mediação tecnológica, operada por plataformas digitais e algoritmos de recomendação, configura um regime

de rememoração no qual a experiência nostálgica do espectador emerge do entrelaçamento entre a memória coletiva e as obras audiovisuais seriadas que enquadram determinados conteúdos como nostálgicos (Hoskins, 2011; Erll, 2011; van Dijck, 2007).

Para Bauman (2017), vive-se agora uma epidemia global da nostalgia. A todo instante, somos interpelados pela ameaça eminente do esquecimento; é esse o motor que condiciona os nossos olhos ao passado. O futuro que não nos inspira confiança é também o que nos move ao passado. O autor afirma que, num mundo marcado pela volatilidade, pela efemeridade das relações e, de maneira mais incisiva, pela globalização impessoal, o passado oferece uma pseudo-ilusão de estabilidade. O "esquecimento", que é intrínseco à modernidade líquida, como diagnostica Bauman (2017), configura-se como uma ameaça perene à estabilidade das identidades e à continuidade das experiências. Esta volatilidade do presente, marcada pela aceleração incessante e pela efemeridade das relações e narrativas, impele o sujeito contemporâneo a buscar refúgio na memória, não apenas como um recurso nostálgico, mas como um dispositivo simbólico de resistência. A memória, nesse contexto, assume a função de um contrapeso, oferecendo ao sujeito a ilusão, ou a esperança, de ancoragem em uma temporalidade que se quer contínua e significativa (Erll, 2011; van Dijck, 2007). Assim, o gesto de rememorar torna-se uma tentativa de remediação, de contrapor a fluidez do tempo líquido à solidez de um passado idealizado, mesmo que tal preservação seja, em última instância, ilusória e permeada por rearranjos estruturais, que não escapam à lógica da própria modernidade líquida (Baumann, 2017). Num mundo caracterizado pela fluidez, pela precariedade das relações e pela desconfiança em relação ao futuro, as indústrias culturais encontram no passado formas de remediar as mazelas da cultura contemporânea que nos assola, oferecendo produtos e experiências que mobilizam as memórias coletivas, reconstruindo ícones do passado e promovendo, assim, o que se entende como um retorno seguro ao passado, como já defendia Holdsworth (2011).

Para Cross (2015), a capitalização do passado incide justamente sobre essa necessidade da busca de uma certa estabilidade emocional e existencial, que o passado, em sua forma idealizada, pode proporcionar. É assim que o mercado da memória opera; ele nos impulsiona ao

consumo de produtos culturais mnemônicos e nostálgicos, atuando na fuga da aceleração do presente, ao permitir que o público se reconecte com um imaginário que parece mais simples, mais compreensível e, paradoxalmente, mais seguro. Nesta investigação toma-se como pressuposto a noção de que as narrativas histórico-biográficas trabalham com a premissa do prévio interesse do público nos temas abordados nestas produções. Ao mobilizarem essas construções ficcionais, entende-se que este *modus operandi* particular de produção, a partir da leitura de Holdsworth (2011), opera dentro de um certo risco previamente calculado pelas indústrias ao explorarem fatos, acontecimentos ou figuras públicas, quando pensamos no quesito memória afetiva e na aposta numa audiência que se encontra previamente cativada.[28]

As indústrias midiáticas, ao privilegiarem narrativas estruturadas por elementos de fácil reconhecimento, tendem a instrumentalizar aquilo que Castellano e Meimaridis (2018) identificam como uma "fórmula de sucesso", capaz de mobilizar consumo e engajamento não apenas em torno do produto, mas também do referente histórico que ele reencena. Para Albuquerque e Meimaridis (2016), diante das rápidas transformações do ecossistema televisivo e da necessidade de garantir previsibilidade mercadológica, as indústrias têm investido em estilos narrativos pré-formatados, como séries médicas, jurídicas ou policiais, cujo apelo reconhecível reduz riscos financeiros e otimiza a resposta da audiência.[29] As obras histórico-biográficas se inscrevem nesse mesmo movimento, uma

---

28 A discussão aqui apresentada dialoga com argumentos desenvolvidos anteriormente no artigo "O cancelamento de séries audiovisuais e as possibilidades de instrumentalização da nostalgia: um estudo de caso sobre a Netflix" (Santos Neto, 2024), nos quais se examina como estratégias industriais da Netflix, particularmente a prática do cancelamento de obras seriadas, podem mobilizar a memória afetiva das audiências e instrumentalizar a nostalgia como mecanismo de engajamento.

29 Albuquerque e Meimaridis (2016) discutem como a indústria audiovisual recorre à reciclagem de formatos narrativos já consolidados como estratégia de racionalização produtiva, uma vez que esses modelos tendem a demandar menores custos de desenvolvimento e oferecem maior previsibilidade em termos de recepção. Tal lógica de reaproveitamento de estruturas narrativas reconhecíveis permite estabelecer um paralelo com a mobilização de narrativos no estilo nostálgico, entendidos aqui como outro recurso industrial baseado na ativação de repertórios previamente familiarizados pelas audiências.

vez que exploram intensamente a dimensão afetiva dessas representações, mobilizando a identificação emocional do público como estratégia central de engajamento e se enquadram como um tipo particular muito específico de segmento narratológico. Nesse enquadramento, elementos subjetivos tornam-se dispositivos de interpelação, permitindo que os espectadores projetem suas experiências e valores nas figuras representadas. Holdsworth (2011) acrescenta que esse processo frequentemente envolve uma busca por conforto simbólico ou "cura narrativa", na qual o retorno ao passado funciona como espaço de elaboração emocional e de reflexão sobre experiências que ressoam no presente.

É importante ressaltar que as práticas de instrumentalização da nostalgia e de mobilização da memória afetiva do público não constituem fenômenos recentes, mas prolongamentos de uma lógica histórica das indústrias culturais, nas quais o reaproveitamento de repertórios memorialísticos funciona como estratégia de fidelização. *Revivals*, *remakes* e *reboots* exemplificam esse processo, visto que mobilizam conteúdos previamente conhecidos, rearticulando-os em novos produtos midiáticos. Frequentemente recuperam-se obras descontinuadas e reinserem-se na economia contemporânea do audiovisual, como observa Loock (2017). Adotamos aqui essa perspectiva ao compreender que o apelo nostálgico opera fundamentalmente pelo acionamento da memória afetiva do telespectador, estimulando a adesão por meio do reconhecimento, da familiaridade e das marcas emocionais associadas a obras prévias, dinâmica que, conforme demonstram Bressan Júnior (2019) e Holdsworth (2021), tende a gerar resultados expressivos em termos de audiência e faturamento.

Com isso, a análise das dinâmicas culturais e midiáticas contemporâneas revela que a nostalgia se consolidou como um dispositivo estruturante da economia afetiva e simbólica das indústrias culturais, funcionando simultaneamente como estratégia de mitigação de riscos e como mecanismo de reativação de vínculos emocionais previamente inscritos na experiência do público, tal como demonstram Holdsworth (2011) ao examinar o contexto britânico e Bressan Júnior (2019) ao discutir as memórias teleafetivas no cenário brasileiro. O processo de recuperação de conteúdos previamente exibidos, longe de funcionar como mero preenchimento das grades de programação das emissoras, confi-

gura-se como gesto de ativação dos repertórios mnemônicos do público capazes de orientar o engajamento e predispor a audiência ao consumo. O reconhecimento prévio do enredo ou da obra oferece uma sensação de estabilidade ao telespectador em meio às incertezas do presente. Tal lógica manifesta-se de forma particularmente expressiva no ecossistema televisivo brasileiro, no qual se observa a proliferação de estratégias que constituem este mercado da memória em expansão, incluindo o retorno de telenovelas à programação, a disponibilização sistemática de arquivos históricos em plataformas de *streaming* como o Globoplay (Santos Neto *et al*., 2023), a reatualização de narrativas por meio de *remakes* e a criação de produtos orientados por estéticas deliberadamente nostálgicas (Castellano; Meimaridis, 2019).

Verifica-se, portanto, que a instrumentalização da nostalgia é utilizada como um recurso, majoritariamente, mercadológico, nas mais distintas formas de concretização. O "risco calculado" pode ser compreendido, com base neste entendimento, na medida em que as empresas midiáticas, ao explorar a nostalgia, buscam reduzir as possibilidades de rejeição ou frustração do público, encontrando no apelo nostálgico uma forma de estabelecer identificação com a audiência, minimizando esforços que seriam considerados na concepção de novos produtos televisivos, por exemplo. Tal entendimento reforça a proposição de Bressan Júnior (2019) ao sustentar que as memórias teleafetivas são essenciais para as indústrias culturais, na medida em que alimentam e estimulam um ciclo de consumo, fomentando e estimulando uma demanda crescente de produtos mnemônicos.

Como argumenta Huyssen (1995, 2003), a cultura contemporânea é marcada por uma obsessão pelo passado e por um medo difuso do esquecimento, alimentados pelas possibilidades técnicas de recuperação permanente da memória. A demanda social por histórias percebidas como nostálgicas funciona, nesse sentido, como resposta simbólica às inquietações do presente, constituindo um refúgio emocional diante da instabilidade do tempo contemporâneo, conforme observa Boym (2017). A intensificação desses retornos é também favorecida pela capacidade dos novos meios de reciclar, atualizar e redistribuir objetos mnemônicos, criando condições contínuas de rememoração, como discute Goulart Ribeiro (2018). Consequentemente, a nostalgia passou a ser concebida

como uma disposição afetiva por meio da qual o sujeito negocia a experiência da aceleração temporal, suas angústias em relação ao futuro, reinscrevendo o passado em quadros de sentido que tornam novamente inteligíveis percepções de continuidade e pertencimento, conforme argumenta Niemeyer (2014).

Tal dinâmica, contudo, envolve tensões que merecem nossa atenção, uma vez que o retorno ao passado, ao mesmo tempo em que oferece às indústrias midiáticas a possibilidade de mobilizar uma audiência previamente cativada, também carrega o risco de colidir com expectativas altamente projetadas pelos interagentes, produzindo uma zona de ambivalência em que a instrumentalização da nostalgia pode tanto favorecer a audiência quanto gerar frustração ou resistência por parte dos espectadores, conforme problematizado por Castellano e Meimaridis (2017) e retomado por Santos Neto (2024). Temos visto isso acontecer, com certa frequência, em face do retorno de produções que, ainda que recorram à memória do telespectador, não atingem números satisfatórios. Produções como *Queer As Folk* (Peacock-2022), reboot de *Queer as Folk* (2000-2005); Bel-Air (*Peacock*-2022), *reboot* de *The Fresh Prince of Bel-air* (1990-1996), e outras obras com baixos índices de audiência e pouco engajamento nas plataformas. O desafio reside, principalmente, em manter um equilíbrio ao operar elementos familiares que evocam uma conexão emocional profunda e ao mesmo tempo oferecer algo novo e relevante para o público contemporâneo.

Ora, certamente, há a eminência desta certa previsibilidade das indústrias em relação ao modo como determinados elementos do passado mobilizam o consumo, minimizando os esforços criativos, na medida em que a nostalgia se torna uma espécie de fórmula comercial segura, porém arriscada (Holdsworth, 2011; Erll, 2011). Ademais, como sustentamos neste estudo, no caso de obras históricas-biográficas, o apelo à nostalgia pode se tornar ainda mais complexo. Ainda que haja uma previsibilidade nas estratégias das indústrias culturais ao mobilizar a memória afetiva do público por meio de temas históricos e biográficos, também se observam desafios específicos. Ao operacionalizar os recursos mnemônicos disponíveis, as produções audiovisuais lidam com premissas e expectativas diversas, relacionadas tanto aos diferentes níveis de competência crítica e midiática dos espectadores quanto às formas

pelas quais o público percebe e negocia sentidos com essas narrativas. As expectativas relativas ao tratamento desses temas nas produções midiáticas podem gerar pressão sobre a forma de apresentação das tramas pelas indústrias, que tendem a alinhá-las às referências culturais pré-existentes no imaginário coletivo, conforme demonstram Beavers e Warnecke (2021).

Há, contudo, limitações inerentes à mobilização de diferentes valores e identidades culturais no interior das narrativas históricas e biográficas. Por exemplo, o completo entendimento sobre o que um determinado grupo considera como representação fiel ou legítima de um fato histórico pode apresentar variações bastante distintas entre diferentes grupos culturais, geracionais ou até mesmo contextos geográficos, levando a interpretações e discussões ambivalentes. No contexto da cultura de fãs, tal entendimento ganha força quando recuperamos as noções atribuídas por Sandvoss (2005) e por Gray (2010) para classificar os distintos níveis de fãs e os graus de envolvimento que esses públicos atribuem com os produtos culturais e midiáticos. Ora, a partir desta perspectiva, os enredos históricos e biográficos, inseridos dentro deste mercado da nostalgia, se tornam pontos de disputa, nos quais diferentes grupos de fãs buscariam reafirmar ou contestar as versões apresentadas pelas narrativas ficcionais, propondo diálogos entre o passado e o presente.

Neste entendimento, o mercado da memória revela uma configuração mais ampla do que uma simples resposta ao desejo nostálgico do público; constitui-se como um modelo econômico que capitaliza afetos, mobiliza sentimentos de pertença e sustenta um circuito contínuo de consumo em que passado e presente se retroalimentam, de modo que a disputa pela representação do passado na mídia evidencia como tramas históricas e biográficas, ao instrumentalizarem acontecimentos e figuras públicas, influenciam a construção de memórias coletivas moldadas por interesses comerciais, ideológicos e sociopolíticos contemporâneos. Neste enquadramento, percebe-se que a lógica da nostalgia, além de mobilizar elementos reconhecíveis pelo público, cria também uma certa previsibilidade narrativa que legitima algumas lembranças e obscurece outras. Como assinalam Huyssen (2003, 2014) e Cross (2015), esse processo se organiza em um paradoxo entre lembrar e esquecer: as indústrias

culturais convocam continuamente a recordação em um ambiente de saturação informacional, ao mesmo tempo em que reforçam a ameaça de esquecimento derivada das tecnologias às quais delegamos o armazenamento e a gestão da memória cultural.

Para o autor, essas dinâmicas tornam-se ainda mais evidentes no campo midiático, onde se observa, com frequência, a simplificação ou romantização de determinadas obras históricas-biográficas, a fim de reforçar a construção das memórias coletivas sobre esses referentes, visando sustentar valores culturais hegemônicos ou atender prioritariamente às demandas do mercado de consumo. Com isso, o mercado da memória opera, sobretudo, nessa reconstrução do passado a partir das aspirações contemporâneas, desempenhando um papel central na formação de identidades coletivas, na legitimação de valores sociais e, evidentemente, na manutenção de ciclos de consumo que sustentam as indústrias culturais. Nota-se, portanto, que este processo resulta, assim, numa trama complexa de predileções que envolvem considerar o que deve ser rememorado, esquecido, bem como a intensidade dessas práticas, atuando no modo como o processo de evocação de memórias deve acontecer (Erll, 2011).

Assim, dentro desta cultura mediada por plataformas e algoritmos, na qual se valoriza o presente contínuo e a visibilidade imediata, vemos a emergência de contramemórias, que desafiam as hegemonias históricas e, assim, propõem novas chaves de leitura para compreender o passado. Para a autora, há um deslocamento analítico que passa de uma compreensão da memória centrada em objetos isolados para uma perspectiva que a entende como uma rede de elementos interconectados, envolvendo sujeitos, materialidades, dispositivos, ambientes, gestos e manifestações em constante interação. Ou seja, compreender a memória neste contexto de reconfiguração, aceleração do tempo e de um novo *status quo* da sociedade, envolve considerar, preeminentemente, a teia intricada que incide nas práticas e nos processos rememorativos (Berger; Eilert, 2007). Sob tal perspectiva, os aspectos da memória coletiva que devem ser revalorizados, enquanto outros são marginalizados ou, por vezes, silenciados de contextos sociais mais amplos, entram em um processo de negociação constante e dinâmico.

Para tanto, compreendemos que as produções históricas e biográficas, quando inseridas no mercado da nostalgia, não se limitam a apresentar um passado "objetivo" e, de tal forma, buscam criar versões, por vezes, idealizadas ou condicionadas alinhadas às necessidades comerciais quanto às visões ideológicas predominantes. Neste sentido, no próximo tópico, buscaremos compreender os aspectos teóricos relativos à memória e lançar luz sobre o modo como as mídias, especialmente no contexto da cultura digital, influem na manutenção e evocação das memórias coletivas e, de modo preponderante, os modos como rememoramos em sociedade.

## 4.2 COMPREENDER A MEMÓRIA NOS ESPAÇOS MIDIÁTICOS

A memória consolidou-se, nas últimas décadas, como centro das discussões contemporâneas, mobilizando um espectro amplo de disciplinas, que vai desde as investigações sociológicas até as pesquisas em neurociência (Connerton, 1989; Zerubavel, 2003; Assmann, 2010). A centralidade da memória nos debates contemporâneos reflete a complexidade da memória enquanto fenômeno, e evidencia as múltiplas camadas pelas quais ela é mediada, sejam estas de natureza biológica, cultural, histórica ou política. No âmbito das ciências sociais, a memória passou a ser concebida não mais como um mero fenômeno individual ou psicológico, mas, todavia, enquanto um constructo social profundamente imbricado com os processos de produção cultural, as relações de poder e as disputas identitárias (Sturken, 1997; Misztal, 2003; Olick, 2007).

A partir das contribuições de autores como Halbwachs (1992), Nora (1984) e Ricoeur (1994, 2007), ampliou-se a compreensão de que a memória coletiva constitui um campo de conflitos e negociações, no qual distintos grupos sociais disputam a inscrição de suas versões do passado e, desse modo, influenciam a construção das narrativas compartilhadas que moldam o presente e orientam o futuro. Nesse sentido, a memória passou a ser observada do seu ponto de vista simbólico, no qual o esquecimento e a lembrança não são atos neutros, mas processos atravessados e mediados por instâncias culturais, sociais e políticas a partir do desenvolvimento da teoria da Memória Coletiva, desenvolvida pelo sociólogo Maurice Halbwachs (1992), cuja formulação se dá sob forte influência das contribuições teóricas de Émile Durkheim (1895), particularmente

no que tange à importância dos quadros sociais e das estruturas coletivas na formação da memória e da consciência social.

Nesse percurso evolutivo, reconhece-se que o desenvolvimento da área foi profundamente influenciado por conjunturas políticas, de forma mais acentuada em períodos de transição e crise, quando o mundo passou a testemunhar transformações expressivas e avanços em múltiplos âmbitos sociais. No âmbito das ciências sociais, observa-se, a partir da década de 1980, um deslocamento paradigmático que reposiciona a memória como conceito central para compreender as dinâmicas identitárias, os modos de transmissão cultural e a construção de histórias coletivas. Durante e após regimes autoritários, como as ditaduras militares na América Latina, a memória tornou-se um terreno central para a elaboração dos debates em torno da verdade e da justiça (Allier-Montaño; Crenzel, 2015). Além disso, a memória sempre esteve atrelada à construção de identidade nacional e à manutenção do poder, com o passado sendo reescrito conforme os interesses de grupos dominantes. Em contextos pós-conflito ou de reconstrução de um novo regime, as questões de memória se tornam centrais para as negociações políticas (Sierp, 2025). Ou seja, a maneira como eventos históricos são lembrados ou silenciados, sendo responsáveis por moldar a identidade de uma nação, influenciar a opinião pública e, principalmente, contribuir para processos de reconciliação ou radicalização. À luz dessas reflexões, o campo dos estudos da memória se configura, portanto, como uma área intimamente ligada à luta política, na medida em que a memória não é apenas uma recordação, mas uma forma de contestar, legitimar ou desafiar o *status quo* de uma sociedade.

Nesta virada pragmática dos estudos sociológicos contemporâneos, passou-se a reconhecer a memória enquanto um fenômeno central na constituição de identidades coletivas e na manutenção ou contestação das hierarquias sociais e políticas. Assim, neste estudo partimos dessa compreensão sociológica, na qual devemos compreender, antes de qualquer coisa, que a memória é um fenômeno construído coletivamente (Pollak, 1989, 1992). Embora não exista um conformismo estrito entre diversos autores do âmbito dos estudos sobre memória, sabe-se que a memória não é entendida, sociologicamente, como fenômeno estável. Os esforços de pesquisadores como Halbwachs (1992), Nora (1989) e Huys-

sen (2003, 2014) evidenciam a volatilidade da memória e como a mesma encontra-se em um processo de contínuo de mutações em decorrências de processos sociais, políticos e culturais, sejam externos ou intrínsecos a ela.

Para esses autores, cada evocação da lembrança nos confronta com o passado, que é resultado dessa mediação que se estabelece com o presente. É, portanto, o tempo presente que estabelece as condições de possibilidade para a apreensão e reconstrução do passado. Nesse processo, a memória não se define como uma simples repetição ou reativação de um conteúdo armazenado, mas sim como um movimento interpretativo, que é continuamente atualizado pelas exigências e pelas estruturas de sentido do presente. Ora, a recordação deve ser compreendida como um ato de rememoração, na qual envolve um trabalho ativo do tempo presente para dar sentido às nossas lembranças. Assim, o passado nunca se impõe como algo fixo e inerte; ao contrário, ele se inscreve na dinâmica temporal contemporânea, sendo ressignificado e reinterpretado à luz das demandas, interesses e tensões do presente.

Dentro da corrente dos estudos de memória coletiva, cabe mencionar que Halbwachs (1992), pioneiro nos estudos de memória, defendia a tese de que as memórias são moldadas pelos grupos aos quais pertencemos e que as lembranças individuais dependem de nossas interações com outros membros da sociedade. O autor desafiou a visão predominante da memória como um fenômeno puramente individual, uma vez que se tratava de uma abordagem recorrente da psicologia na altura em que se desenvolve os seus escritos. Com isso, Halbwachs (1992) procurou desarticular a perspectiva de que as lembranças individuais não surgem de forma espontânea ou solitária; a teoria halbwachiana parte da compreensão de que as lembranças, seja no modo como constituímos no tempo presente ou como as reconstituímos, são sempre mediadas e estruturadas pela interação com o contexto social e cultural em que estamos inseridos e, de tal forma, não são entendidas como lembranças puramente individuais, pois está inserida num contexto maior.

Neste sentido, as nossas lembranças são construídas socialmente e, essencialmente, sempre a partir da perspectiva dos nossos grupos de referência ou enquadradas a partir dos quadros de referência. Assim, a teoria de Halbwachs (1992) indica que cada indivíduo, mesmo em sua

mais pura individualidade, mobiliza suas memórias a partir das interações com o outro, ancorando-se em seus quadros ou grupos de referência. São, portanto, os quadros de referência responsáveis por organizar a realidade, orientar as relações afetivas que desenvolvemos com os demais, a partir do modo como rememoramos. Segundo o autor, os quadros de referência representam as estruturas sociais, sendo essas responsáveis por orientar e organizar o modo como experienciamos e vivenciamos a sociedade.

Com base neste entendimento, reconhecemos que, tanto para autores como Pollak (1989, 1992) e Huyssen (2003), como para Halbwachs (1992), as memórias são constantemente reforçadas e ressignificadas pelos grupos sociais; são evocadas e sempre enquadradas considerando as normas sociais, valores culturais e estruturas de poder que regem a sociedade e, por consequência, o grupo social o qual faz parte. Assim, as memórias que são construídas e reconstituídas ao longo do tempo, ao serem acionadas e reenquadradas, partem da perspectiva desses grupos de referência e, portanto, os processos de rememoração, ainda que individual, são influídos pelo grupo. Para tanto, a teoria de Halbwachs (1992) introduz a ideia de que a memória coletiva, tal como se refere ao conjunto de recordações compartilhadas que são mantidas e transmitidas pelas sociedades, encontra-se num processo *continuum* de reconstrução conforme as necessidades, ideologias e transformações sociais do presente.

Ademais, para o autor, são os grupos sociais também responsáveis por modificar, selecionar e, acima de tudo, recordar ou esquecer determinados fatos e acontecimentos históricos, de acordo com os valores e objetivos compartilhados entre os membros de cada grupo. Assim, segundo a teoria halbwachiana, o processo de seleção e esquecimento é também orientado pelos valores, interesses e objetivos compartilhados por cada grupo ou das estruturas de poder, o que implica uma relação intrínseca entre memória e poder. Neste sentido, quando discutimos acerca da memória coletiva, devemos ter um cuidado para não cair em uma armadilha conceitual, tendo em vista que a memória, entendida enquanto um fenômeno sociológico, não compreende somente a memória que evocamos do tempo passado, mas que se funda também na memória

que construímos do tempo presente, produzindo narrativas que podem tanto legitimar quanto desafiar as estruturas de poder vigentes.

Halbwachs (1992) sugere, assim, longe de compreender a memória enquanto um movimento cotidiano, as práticas rememorativas, ou seja, as ações que estimulam o processo rememorativo, são por excelência movimentos que permitem abrir e fechar memória. Quando um grupo social se recorda de determinados fatos históricos, ou como são induzidos ao esquecimento, não tratamos, portanto, de movimentos compreendidos como neutros; o ato rememorativo *per ipsum* emerge de um campo de disputa e de força, no qual há implicações as quais devem ser consideradas dentro de um contexto histórico. Dentro dos grupos sociais, como defende o autor, são compreendidas como operações simbólicas que, ademais de serem dotadas de afetos e assegurar a coesão interna dos grupos, em muitos casos, silenciam vozes dissidentes ou experiências traumáticas. Huyssen (1995, p. 250 – *tradução nossa*) complementa essa visão ao afirmar que a "lembrança molda nossos vínculos com o passado, e as formas como lembramos nos definem no presente. [...] A memória de uma sociedade é negociada nas crenças e valores do corpo social, nos rituais e instituições.".[30]

Alinhada à perspectiva halbwachiana, Nora (1989) aprofunda essa reflexão ao propor o conceito de lugares de memória (*lieux de mémoire*), sugerindo que certos marcos simbólicos, sejam eles monumentos, datas, rituais ou testemunhos, operam como dispositivos de fixação e inscrição seletiva do passado no presente, na qual os grupos sociais também são responsáveis por organizar e estabelecer sentido a esses movimentos. Para tanto, Nora (1989) corrobora a ideia da memória coletiva proposta por Halbwachs (1992), reforçando a tese de que essa se trata de um fenômeno entendido como um espaço de disputa, marcado por processos de monumentalização e silenciamento, nos quais as condições de rememoração se impõem nessa leitura do passado e, principalmente, nos modos como a memória se circunscreve no tempo presente.

Assim, ao alcançarmos tal ponto de compreensão, percebemos que um determinado grupo social, por exemplo, poderia valorar deter-

---

30 No original: *Remembrance shapes our links to the past, and the ways we remember define us in the present. [...] A society's memory is negotiated in the social body's beliefs and values, rituals and institutions.*

minados eventos ou momentos históricos de acordo com suas crenças, ideologias ou necessidades coletivas. Ao mesmo tempo, também, poderia promover certas distorções ou silenciamentos de outros eventos que não correspondem aos interesses da comunidade. A este aspecto, Halbwachs (1992) reforça que a carga emocional das memórias dentro dos grupos sociais deve ser compreendida como um motor vital nos modos como as memórias são acionadas e nutridas dentro dos grupos sociais. Para ele, as lembranças são profundamente dotadas de significados e emoções, que sofrem variações conforme o contexto social e cultural do grupo e, principalmente, no momento em que são evocadas e reconstituídas. Com isso, as emoções também estão intrinsecamente ligadas aos valores e às normas do grupo, mediados e atravessados por processos extrínsecos a ela. Sendo assim, a teoria halbwachiana reconhece que, embora a memória coletiva seja fundamentalmente estruturada pelos quadros sociais que orientam a seleção e organização das lembranças, os aspectos psicológicos e emocionais exercem força significativa e indispensável nesse processo de constituição e reconstituição da memória coletiva.

Outro teórico alinhado à perspectiva halbwachiana é Michael Pollak. Para Pollak (1989), a memória resulta de um trabalho de construção, reconstrução e compreensão do passado sob a influência e a perspectiva do tempo presente. Em "Políticas de Memória no Nosso Tempo", Huyssen (2014) aprofunda essas discussões trazidas por Pollak (1989, 1992) e Halbwachs (1992) e problematiza a questão da memória dentro dos espaços de conflitos e interesses inseridos nos contextos sociais, culturais e políticos. Dentro dessas divagações, Huyssen (2014) explora, por exemplo, como a memória traumática reconfigura, com base nas convicções desses indivíduos, a memória coletiva de uma determinada comunidade, a partir do testemunho, da oralidade, que se perpetua com o passar dos anos dentro desses grupos sociais.

Todavia, o que autores como Halbwachs (1992), Huyssen (1995, 2003, 2014) e Pollak (1989) defendem é que as lembranças, tendo em vista que estão sempre num processo de modificação a cada vez que são acionadas, sofrem também variações de acordo com a flutuação da memória. Trata-se deste caráter orgânico e dinâmico da memória que a torna fascinante, compreendendo que as lembranças são sensíveis às mudanças que ocorrem no seio da sociedade e que influem no modo como

os grupos sociais mantêm viva a carga emocional dessas lembranças. É justamente em torno deste aspecto que Pollak (1989) discorre sobre os modos como a memória encontra-se suscetível às oscilações, às flutuações e aos conflitos que envolvem pensar como determinados fatos e acontecimentos serão recordados. Como já exposto anteriormente, o interesse acadêmico pelos estudos da memória vem se expandindo significativamente nas últimas décadas, particularmente em associação à metodologia da história oral aplicada a contextos históricos posteriores a conflitos armados, cenário no qual as memórias coletivas e individuais desempenham um papel fundamental na compreensão e reconstrução dos eventos vividos.

Nesses contextos, a memória coletiva emerge enquanto espaço dinâmico de constante reelaboração de sentidos, mediada pelas interações entre discursos institucionais e testemunhos pessoais que se articulam em torno de sentidos simbólicos compartilhados ou contestados. Dessa maneira, as diferentes camadas da memória, seja ela vivenciada diretamente, reconstruída a partir de relatos ou simbolicamente imaginada, são fundamentais para o processo de elaboração das identidades coletivas, assim como para a construção de práticas sociais voltadas ao reconhecimento e à justiça em períodos pós-conflito.

À luz dessas transformações, torna-se imprescindível reconhecer a função estruturante dos afetos como força que orienta e consolida as práticas mnemônicas, especialmente em cenários marcados por tensão ou em períodos pós-conflito. Os afetos funcionam como operadores semânticos que organizam os modos de recordar, intensificando determinadas narrativas e relegando outras à margem. Conforme sustenta Halbwachs (1992), as emoções constituem mecanismos de coesão grupal que sustentam quadros sociais de memória, assegurando continuidade identitária e reforçando pertencimentos coletivos. A coesão não emerge de forma espontânea: é produzida e reiterada por rituais, imagens, discursos e repetições que atualizam emocionalmente figuras e eventos, instaurando regimes seletivos de rememoração. Assim, a persistência de determinados quadros de memória depende diretamente da afetação partilhada pelos membros do grupo, pois é essa partilha que estabiliza as versões socialmente aceitáveis do passado e organiza hierarquias internas entre aquilo que é lembrado, silenciado ou disputado. Compreen-

der essas dinâmicas afetivas torna-se, portanto, condição fundamental para analisar, nos tópicos seguintes, como tais afetos condicionam formas específicas de rememoração e estruturam disputas simbólicas em torno da memória coletiva.

Segundo Pollak (1989, p. 5), a memória é seletiva e, nesse sentido, recalca, exclui, relembra, as lembranças que constituíram as nossas memórias, e esse movimento "é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização" da memória. Os escritos de Pollak (1989, 1992) sugerem que, ainda que não presenciássemos um determinado acontecimento, somos interpelados pelas memórias dos outros em relação ao acontecimento. Ou seja, são memórias que nos antecedem, projetadas ao longo do tempo, e que nos interpelam de tal forma a partir das nossas subjetividades e experiências.

Para compreender o argumento do autor, tomamos aqui como exemplo um acontecimento histórico e traumático, difundido amplamente pela mídia: o ataque às torres gêmeas, em Nova York, em setembro de 2011. No âmbito das produções audiovisuais contemporâneas, são diversas as produções ficcionais que retratam o atentado ao *World Trade Center*. Segundo a perspectiva de Pollak (1989), somos interpelados de tal maneira pelos nossos grupos sociais que, de algum modo, constituímos as nossas lembranças sobre o atentado às Torres G*êmeas de inúmer*as perspectivas. As lembranças que constituímos podem ser resultados de processos que foram institucionalizados pela própria mídia; também podem resultar do testemunho e da oralidade dos demais que fazem parte dos nossos grupos, e que resultam de uma experiência traumática coletiva. Ainda assim, são fenômenos que se intercambiam e que, portanto, reconhecer a gênese dessas lembranças seria praticamente impossível.

Huyssen (2003) argumenta que as sociedades contemporâneas vivem imersas em um paradoxo mnemônico: quanto mais informações circulam, maior se torna o medo do esquecimento. Esse cenário, marcado pela aceleração temporal, pela obsolescência tecnológica e pela sobrecarga informacional, produz aquilo que o autor denomina "síndrome da memória", uma condição em que lembrar se torna não apenas um ato cultural, mas uma necessidade existencial. A rememoração surge, assim, como resposta à ameaça constante de perda, ativando processos de confabulação que buscam preencher lacunas e compensar rupturas. Nesse

movimento, memórias imaginadas ou reconstruídas passam a coexistir com memórias vividas, operando como estratégias de continuidade e de estabilização identitária. No caso do atentado às Torres Gêmeas, ao analisar as memórias compartilhadas por interagentes no Twitter sobre o ataque, Henriques e Musse (2020) observaram que o excesso de recordações difundidas na plataforma, aliado ao volume massivo de informações disponíveis na internet, gerava distorções e equívocos acerca dos acontecimentos. As autoras sugerem que muitas lembranças foram construídas a partir do testemunho de terceiros, tomando discursos amplamente recirculados em ambientes de conversação digital. Além disso, identificaram a presença de confabulações e narrativas midiáticas incorporadas às memórias vividas ou herdadas pelos interagentes. O estudo confirmou essa hipótese ao evidenciar a intensa produção de conteúdos sobre o episódio, cuja fragmentação desencadeou um processo que podemos caracterizar como uma certa "desfragmentação" da prática rememorativa.

Partindo dessa perspectiva, Huyssen (2003, 2014) argumenta que é de interesse das indústrias culturais manter determinadas memórias sobre determinados fatos e acontecimentos, garantindo a estabilidade desta "cultura da memória", a qual persiste em instrumentalizar o passado, hegemonizando e pasteurizando determinadas memórias. O retorno de determinadas memórias é operacionalizado pelas indústrias de tempos em tempos, como em datas comemorativas ou simbólicas, e que são responsáveis por mobilizar o consumo. Contudo, esses retornos ao passado implicam, também, na disseminação das chamadas "memórias imaginadas", como defende Huyssen (2003). Para o autor, "muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são 'memórias imaginadas'" (Huyssen, 2003, p. 18). Trataremos adiante.

Como temos aqui defendido sobre a importância da memória dentro de um grupo social, Pollak (1989) indica que os fatos e os acontecimentos inerentes àquele grupo são essenciais para o funcionamento das relações interpessoais e intrapessoais. Torna-se evidente que, a partir da teoria empreendida pelos autores, as memórias são entendidas como movimentos constitutivos da vida comum, do cotidiano do indivíduo ou do(s) grupo(s) no(s) qual(is) encontra-se inserido. Pollak (1989, p. 5) acredita que a "construção da identidade é um fenômeno que se produz

em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade" definidos pelo grupo. Por tal perspectiva, é provável que essas distorções da memória observadas por Henriques e Musse (2019) resultem dessa memória afetiva, que é também imaginada, confabulada, dentro de um processo de constituição das lembranças mediada por dispositivos e processos tecnológicos, nos quais os sentimentos e as emoções suscitadas pelo acontecimento, são intensificados pelo fluxo, pelo excesso.

Se a memória se constitui em meio a mediações culturais, históricas e tecnológicas, torna-se igualmente fundamental reconhecer a dimensão afetiva que atravessa esses processos. As formas pelas quais o passado é evocado e compartilhado estão frequentemente vinculadas a disposições emocionais e sensibilidades coletivas que orientam a experiência de rememoração. Nesse sentido, a seção seguinte volta-se à discussão da função dos afetos na experiência mnemônica.

## 4.3 A FUNÇÃO DOS AFETOS NA EXPERIÊNCIA MNEMÔNICA

Segundo Le Breton (2009), somos seres afetados, e nossas lembranças entrelaçam-se às emoções a partir do repertório cultural em que estamos inseridos, bem como da maneira pela qual, enquanto membros de comunidades específicas, interpretamos e compartilhamos essas memórias no âmbito coletivo. A ideia de afetividade para Le Breton (2009) está ligada ao modo como o indivíduo é afetado – sendo as emoções e os sentimentos desencadeados pelos afetos essenciais no processo de constituição de nossas lembranças. Desde os primórdios da humanidade, o ser humano é, por natureza, um sujeito afetado. Não há um indivíduo, inserido num contexto sociocultural sequer, que não seja afetado. Ora, é o afeto que nos move em diferentes direções, e esses são desencadeados por afecções exteriores ao sujeito, que advém de ações, fatos, acontecimentos ou outros elementos responsáveis por afetar o indivíduo, segundo a filosofia spinozista. Embora as afecções possam ser as mesmas, os afetos podem variar conforme o repertório cultural de cada indivíduo e das comunidades afetivas, o que pode ser compreendido, a partir da leitura de Halbwachs (1992), à luz dos grupos ou quadros de referência.

Um indivíduo que se emociona, tocado pelas afecções, traduz esse estado emocional de várias maneiras, dependendo de vários fatores,

como cultura, personalidade, contexto social e experiências passadas. A perspectiva bretoniana defende que a força dos afetos, portanto, vai além da compreensão de correntes teóricas reducionistas, como a psicologia individual ou a biologia – todavia, está entrelaçada com a estrutura social e cultural, sendo parte de um processo dinâmico de construção de identidade e de interação social. Num sentido mais crítico, por reconhecer que as emoções não são fenômenos individuais isolados, mas, sim, mediadas por contextos sociais e estruturais. Para Frédéric Lordon (2013), sociólogo e filósofo francês, as emoções, em particular os afetos, estão interligadas às estruturas econômicas e políticas que organizam a sociedade. Inspirado pelos escritos de autores como Spinoza e Marx, Lordon (2009) propõe que o afeto, com ênfase no que se refere ao desejo e à paixão, exerce um papel essencial na formação da subjetividade humana, como também na maneira como os indivíduos se relacionam com as instituições sociais, políticas e econômicas – aqui pensando especificamente nas indústrias culturais.

Lordon (2013) sustenta que o sistema econômico moderno estrutura os regimes de desejo, paixão e disposição emocional dos indivíduos. As forças afetivas mobilizadas pelos sujeitos participam diretamente da dinâmica que sustenta o funcionamento do próprio sistema, na medida em que organizam formas de engajamento, investimento e adesão às estruturas econômicas e sociais que o constituem. Nesse quadro, os afetos aparecem como uma dimensão central para compreender a reprodução das lógicas que orientam a vida social. Em seu livro *La société des affects* (A Sociedade dos Afetos), Lordon (2013) defende a tese de que o capitalismo, para estar em conformidade com as lógicas do mercado, organiza e canaliza os desejos dos indivíduos num sentido em que os conduzam a se comportarem de maneira previsível e eficiente para a perpetuação do sistema. No contexto delineado pelo autor, torna-se evidente que a indústria do audiovisual e do entretenimento integra de forma intrínseca a dinâmica de controle e manipulação afetiva promovida pelas indústrias culturais. Tal setor, por meio de seus diversos mecanismos, atua na organização e direcionamento dos desejos do público, consolidando-se como um vetor central desse processo. Através da construção de narrativas emocionais e da criação deliberada de laços afetivos com o público, essas indústrias exercem não apenas a função de entretenimento, mas

também operam como instrumentos eficazes na perpetuação de valores e ideologias que ajustam os indivíduos aos interesses do próprio sistema.

Desde uma abordagem antropológica, observa-se que a forma pela qual o indivíduo constrói sua leitura sobre o passado está intrinsecamente vinculada ao modo como este se faz afetivamente presente em sua experiência do mundo (Le Breton, 2009). Nesse sentido, as memórias não são entendidas como lembranças fechadas em si; os sentidos emergem e ressignificam em múltiplas direções à medida que somos afetados pelo meio em que estamos inseridos. Dentro dessa perspectiva, torna-se fundamental reconhecer que as diferentes formas pelas quais os sujeitos são afetados em sua relação com o mundo deixam marcas profundas na maneira como os grupos sociais interpretam e elaboram a memória. Não se trata de um mero reflexo, mas de um processo de elaboração intrinsecamente afetivo, o qual modula a ressonância das lembranças, como também a sua própria constituição e transmissão. É precisamente através da vivência e reelaboração dessas experiências afetivas que as memórias transcendem a mera assimilação para serem continuamente reconfiguradas, adquirindo contornos e significados idiossincráticos nas dinâmicas sociais. Isto é, a memória, assim, não se desenrola puramente a partir de um processo cognitivo ou racional; a memória depende, sobretudo, de um processo uma elaboração afetiva, a qual é moldada pela interação contínua entre o indivíduo, o grupo e o meio em que ele se encontra (Pollak, 1989; Huyssen, 2003, 2014).

Partindo do enquadramento dos estudos de memória e, considerando a inter-relação com os afetos nos processos rememorativo, aproximamo-nos, portanto, de algumas leituras dos campos da antropologia e da filosofia para contribuir com a presente discussão. O objetivo dessa incursão consiste em dar sustentação à teoria de que a memória é modulada pelos afetos. Para promover uma leitura acerca do que buscamos definir aqui como "memória afetiva", recorremos aqui aos escritos do filósofo Baruch Spinoza. Conhecido por ser um filósofo que revolucionou o pensamento da sua época ao propor uma visão monista do universo, desafiando a separação entre mente e corpo defendida por Descartes.

Para Descartes, mente (*res cogitans*) e corpo (*res extensa*) são substâncias distintas, e sua relação é um dos principais desafios de sua filosofia. Na sua obra central, a *Ética*, Spinoza argumenta que tudo o que

existe é uma expressão dessa substância única (Nadler, 2006). Spinoza ([1677] 1999) propõe que a mente e o corpo não são entidades separadas, mas expressões complementares da mesma realidade. Spinoza acreditava que a mente e o corpo são, na verdade, uma única e mesma substância, que pode ser concebida tanto sob o atributo do pensamento quanto sob o da extensão (Spinoza, [1677] 1999). A perspectiva monista rejeita a dualidade cartesiana e sugere que as ações e pensamentos humanos são expressões simultâneas da mesma substância, dissolvendo o problema da interação mente-corpo. Autores como Deleuze (1968) e Nadler (2006) destacam como essa concepção permite a Spinoza superar as dificuldades inerentes ao dualismo cartesiano e oferecer uma filosofia que integrava o corpo e a mente em uma unidade ontológica.

Nessa perspectiva, a filosofia spinozista compreende os afetos como fenômenos essencialmente relacionais, produzidos pelas interações entre o indivíduo e o mundo. Eles emergem das afecções, entendidas como o conjunto de emoções, sentimentos e sensações que resultam desses encontros com o entorno. Nesta leitura antropológica da memória, as afecções podem ser compreendidas, portanto, como forças que moldam a maneira como lembramos e interpretamos o passado, na medida em que consideramos que um indivíduo pode, por exemplo, lembrar de um evento passado de maneira completamente diferente dependendo do seu estado emocional atual.

Assim, segundo Spinoza ([1677] 1999), a chamada "teoria das afecções", a qual buscava compreender a maneira pela qual os indivíduos são afetados por estímulos externos e como tais afecções influenciam a constituição da memória e da identidade subjetiva. Para o filósofo, as afecções (*affectiones*) referem-se às modificações do corpo resultantes do contato com forças externas, sendo essas alterações acompanhadas por ideias correspondentes na mente. Como expõe Spinoza: "o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras pelas quais sua potência de agir aumenta ou diminui" (Spinoza, *Ética*, III, prop. 11, escol.). O autor propõe a distinção entre afecções (*affectiones*) e afetos (*affectus*), conceitos centrais para compreender a dinâmica das relações entre corpo, mente e mundo. As afecções dizem respeito às modificações que ocorrem no corpo a partir dos encontros que ele estabelece com outros corpos, correspondendo, portanto, aos estados nos quais o corpo se encontra quan-

do é afetado pelas relações que estabelece no plano da existência. Tais modificações são necessariamente acompanhadas por ideias correspondentes na mente, uma vez que, na ontologia spinozista, mente e corpo expressam paralelamente as mesmas variações. Os afetos, por sua vez, referem-se às variações da potência de agir que resultam dessas modificações corporais, indicando aumentos ou diminuições na capacidade do corpo de agir e de perseverar em sua existência. Desse modo, enquanto as afecções descrevem as transformações que se produzem nos encontros entre corpos, os afetos designam os efeitos dessas transformações na potência de agir do sujeito, configurando-se como experiências que articulam simultaneamente dimensões corporais e mentais. A esse processo, o autor evidencia uma interdependência entre corpo e mente, na qual os estados afetivos não são meros eventos isolados, mas compõem um sistema dinâmico de interações que determinam a maneira como os indivíduos experienciam o mundo. Por meio dessas afecções, Spinoza explica como os corpos são afetados nos encontros que estabelecem com outros corpos e como tais modificações se traduzem em variações nos estados emocionais e cognitivos dos sujeitos (Nadler, 2006).

Dentro desta perspectiva de Spinoza, torna-se fundamental reconhecer que a complexidade dos modos de afetação inerentes ao ser e ao estar no mundo imprime uma marca indelével na capacidade interpretativa dos grupos sociais em sua lida com a memória. O conceito de afecção, a partir dessa perspectiva, deve ser rigorosamente compreendido a partir da estrutura ontológica spinozana, na qual tudo o que existe é uma expressão da substância única, Deus ou a Natureza (*Deus sive Natura*). Assim, a afecção não se limita a um estado passivo ou psicológico, mas diz respeito às modificações que ocorrem no corpo e na mente nos encontros com o mundo, constituindo um processo imanente à própria dinâmica do real. Essas modificações dão origem a variações na potência de agir (os afetos), que orientam as formas pelas quais os sujeitos experimentam, interpretam e elaboram suas experiências. Nesse sentido, não se trata de um mero reflexo, mas de um processo intrinsecamente afetivo que modula não apenas a ressonância das lembranças, mas também a sua própria constituição e transmissão.

Nessa perspectiva, compreendemos que os corpos humanos não constituem entidades autônomas; sua existência emerge de um entrela-

çamento complexo de relações que os conectam continuamente a outros corpos, forças e entidades. Assim, as afecções correspondem aos modos pelos quais os corpos são modificados nos encontros que estabelecem com outros indivíduos e acontecimentos, sendo tais modificações acompanhadas por ideias que expressam, no plano da mente, aquilo que ocorre ao corpo. A interdependência entre corpo e mente é reiterada por Spinoza ao afirmar que "a ordem e a conexão das ideias é a mesma que a ordem e a conexão das coisas" (*Ética*, II, prop. 7). Isso implica que toda experiência corporal é simultaneamente uma experiência mental, estruturada pela correspondência entre as afecções do corpo e as ideias que delas se formam na mente.

Partindo desse entendimento filosófico, a memória, inserida neste contexto, não se configura como um simples repositório estático de informações pretéritas; ao contrário, manifesta-se como um processo dinâmico no qual a repetição e a reconfiguração das afecções desempenham papéis centrais. A partir das relações associativas entre diferentes experiências sensíveis, pois "a mente, sempre que um objeto a afeta de um modo que a faz recordar outro, voltará a considerar esse outro com a mesma afecção" (*Ética*, II, prop. 18, escol.). Ou seja, isso significa que a memória não é neutra nem objetiva; a memória afetiva é determinada pelas afecções que configuram a potência de agir do indivíduo. Se uma experiência foi acompanhada por um afeto de tristeza, a recordação dessa experiência tenderá a ser revivida sob a mesma tonalidade afetiva, e o mesmo ocorre para as experiências marcadas pela alegria. Como Spinoza sustenta, "um afeto que é uma paixão deixa de ser uma paixão logo que formamos dele uma ideia clara e distinta" (*Ética*, V, prop. 3), o que sugere que o conhecimento reflexivo sobre nossas afecções pode alterar a maneira como essas experiências são reatualizadas na memória.

Se, para Spinoza ([1677] 1999), nossa mente é atravessada pelas afecções que determinam nossas experiências e emoções, para Pollak (1989, 1992), a memória também está inserida em uma dinâmica de conflitos e embates sociais, nos quais diferentes histórias e recordações disputam a construção do passado e da identidade coletiva. É com base em Pollak (1989, 1992) que pensamos, por exemplo, nos conflitos e os embates da memória na sociedade. Numa sociedade, a memória está no centro das discussões, pois o modo como nos recordamos coletivamente de

fatos e acontecimentos interferem diretamente em nossas tomadas de decisões. Assim como Halbwachs (1992), o caráter seletivo da memória torna-se, paradoxalmente, um fenômeno interessante entre o lembrar e o esquecer.

Dessa maneira, tanto os escritos de Spinoza (Nadler, 2006) quanto os de Pollak (1989) convergem na concepção de que a memória não constitui uma estrutura fixa e imutável, mas antes um fenômeno dinâmico, constantemente reconfigurado pelas experiências singulares e pelos contextos nos quais os indivíduos se encontram inseridos. Assim, a seletividade intrínseca à memória torna o ato de recordar e esquecer um processo contínuo e inevitável, no qual determinados acontecimentos se impõem com maior intensidade, enquanto outros se diluem na obscuridade. Contudo, a reconstituição dessas lembranças em momentos posteriores não ocorre de forma isolada ou autônoma; ao contrário, ela depende de elementos extrínsecos aos quais os indivíduos podem não ter controle, tais como as mediações sociais, os discursos hegemônicos e as transformações nos regimes de sentido que moldam as práticas de rememoração.

Neste sentido, ao retomar a teoria spinozista sob uma chave sociológica, torna-se evidente que as afecções que incidem sobre o indivíduo jamais se limitam a estímulos isolados, pois integram igualmente o conjunto de relações sociais, normas culturais, regimes de sensibilidade e forças coletivas que modulam a forma como as lembranças são constituídas, filtradas e reinscritas no presente (Le Breton, 2009). As afecções, compreendidas como modificações do corpo produzidas nos encontros com outros corpos e forças e acompanhadas por ideias correspondentes na mente, configuram uma relação de interdependência entre experiência subjetiva e enquadramentos coletivos que repercute diretamente na dinâmica da memória. Assim, o processo afetivo não se limita à dimensão individual ou interior da experiência, mas circula socialmente, formando aquilo que Pollak (1989) identifica como o tecido sensível da memória coletiva, no qual se cruzam tensões, disputas e negociações permanentes sobre o que deve ser lembrado, silenciado ou reinterpretado. A memória, neste enquadramento, deixa de ser concebida como arquivo estável ou depósito neutro de acontecimentos e passa a operar

como campo de forças onde afetos, identidades, conflitos e expectativas se entrelaçam para produzir versões concorrentes do passado.

Ou seja, a maneira como um grupo é afetado por acontecimentos traumáticos, figuras emblemáticas ou representações culturais atua, portanto, como operador decisivo na modelação das lembranças, uma vez que estas não apenas registram o que ocorreu, mas reorganizam o passado segundo sensibilidades partilhadas e necessidades simbólicas do presente. A memória coletiva se situa numa dinâmica contínua de reconstrução afetiva e simbólica, na qual os sentidos atribuídos ao passado são incessantemente reatualizados, e as lembranças funcionam como dispositivos intersubjetivos que permitem ao grupo processar, ordenar e dar inteligibilidade às experiências vividas e às tensões que atravessam o corpo social.

Dentro dessa perspectiva, torna-se crucial compreender que, em razão dos processos rememorativos, os grupos sociais se encontram em um movimento constante de reelaboração da própria memória e das identidades nas quais se inscrevem e às quais se vinculam por meio do pertencimento. Assim, ao longo do tempo, o grupo revisita e reinterpreta as lembranças, reenquadrando-as de acordo com os modos de afetação coletiva. Se, para Spinoza ([1677] 1999), as afecções são o resultado das interações entre corpos e forças externas, que modulam a potência de agir do indivíduo, para Pollak (1989, 1992), a memória coletiva é igualmente atravessada por disputas e reconstruções simbólicas, refletindo as tensões sociais e culturais que permeiam a identidade dos grupos.

Neste sentido, dentro deste processo de reinscrição de sentido guiado pelas emoções compartilhadas e pelas condições sociais do presente, as lembranças se revestem de novos sentidos e significados, sempre numa constante negociação com o meio social. Para tanto, pode-se concordar que há um entendimento mútuo entre os autores aqui observados de que as memórias são tocadas pelo presente. Por essa perspectiva, parece-nos evidente que, a partir dos escritos em questão, seria impossível conceber uma memória essencialmente pura ou imutável, uma vez que todo ato de rememoração é atravessado por um processo contínuo de ressignificação, mediado pelo contexto emocional e social do presente. Assim, as nossas lembranças são permeadas por elementos extrínsecos à própria memória, incluindo as condições emocionais vi-

gentes, as pressões sociais e os interesses coletivos que orientam os processos de rememoração.

Dado que as memórias se transformam a cada vez que são acionadas e evocadas pelo meio social, cabe-nos, portanto, observar atentamente como os processos de rememoração se desenvolvem no contexto das plataformas de redes sociais. Ao nos debruçarmos aqui sobre os aspectos relativos à memória, parece-nos fundamental observar como as rememorações influem neste processo de reenquadramento das memórias, a partir das interações sociais e das experiências coletivas do mundo contemporâneo. Nesse sentido, Huyssen (1995, 2003) questiona o modo como essa cultura da memória figura-se essencial para discutirmos e problematizarmos a sociedade atualmente.

Para Huyssen (1995, 2014), o imediatismo e o consumo massivo do passado engendram uma dinâmica na chamada cultura da memória, na qual as práticas rememorativas, em vez de incitarem uma reflexão crítica e aprofundada, poderiam reduzir o passado a um objeto de consumo, evidenciando uma certa superficialidade nos processos de memória. Isto é, longe de promover um entendimento denso sobre os fatos e acontecimentos históricos, essa lógica enfraqueceria a prática rememorativa, reduzindo a experiência mnemônica para atender a interesses comerciais ou políticos. A crítica do autor a essa cultura da memória, sob uma leitura contemporânea, poderia ser interpretada como uma denúncia do que poderíamos denominar banalização da memória, na qual o passado, ainda que incessantemente evocado, é assimilado sem a profundidade analítica e a reflexão crítica que a complexidade dos acontecimentos exige.

Diante desse cenário, torna-se cada vez mais proeminente a necessidade de compreender criticamente as práticas rememorativas em ambientes digitais, considerando as formas pelas quais as memórias são, por um lado, banalizadas e, por outro, valoradas em um contexto marcado por profundas transformações no campo da comunicação. Se, nessa relação paradoxal proposta por Huyssen (2003), entendemos que, à medida que as plataformas digitais oferecem novas oportunidades para preservação e apropriação crítica da memória, devemos considerar, com especial ênfase, como os processos rememorativos dentro dessas redes apontam para a banalização ou a superficialização do passado. Dado o momento em que alcançamos o conhecimento acerca da força das narra-

tivas nostálgicas, possibilitada pelas práticas mnemônicas, entendemos ser necessário avançar nesta discussão e articular tal entendimento adjacente às dinâmicas televisivas e os processos de mediação da memória.

Ao reinscrever o passado no presente, determinadas lembranças emergem acompanhadas de emoções e sensações que se tornam constitutivas do próprio ato de rememorar, configurando aquilo que denominamos como memória afetiva, isto é, um regime de lembrança marcado por estados emocionais que se transformam conforme o tempo, as experiências acumuladas e as condições de sua reativação. Nesse quadro, as memórias afetivas funcionam como atalhos cognitivos e sensoriais, tal como indicado por abordagens neurocientíficas, permitindo ao sujeito organizar e interpretar com maior fluidez os acontecimentos do cotidiano. Trata-se de lembranças que evocam sentimentos e despertam sensações porque condensam valores, experiências e marcas relacionais que orientam a interpretação do mundo. A esse respeito, Le Breton (2009) argumenta que a existência humana se desenrola num contínuo de afetos que estruturam a presença no mundo, de modo que o corpo expressa, por gestos e atitudes, as emoções inscritas na memória, revelando como as afecções moldam o estado de espírito e configuram modos específicos de sentir e de significar a experiência.

Sob a perspectiva de Le Breton (2009), a emoção é entendida como algo transcendental, sempre motivada pela subjetividade. Existe, para o autor, uma imbricação entre a racionalidade e a emoção, na qual até os nossos pensamentos mais racionais são afetados pela forma como nos sentimos e processamos as nossas emoções. Segundo Lirio (2010, p. 197), a emoção:

> é um acontecimento extremamente complexo, pois está sediada no indivíduo e decorre da interpretação e significação que ele faz de uma determinada situação. Contudo, essa significação ocorre com base na identificação com os outros, com uma sociabilidade que marca o quê e como ele deve sentir, e como deve se expressar.

Assim, o indivíduo empreende as emoções, cada qual à sua maneira, sempre na busca por um sentido capaz de ser expresso corporalmente, gestualmente. Esse processo acontece como uma forma de identificação, um processo de sociabilidade que nos orienta e nos situa nessas relações. De tal maneira, é comum que questionemos o motivo de

determinadas pessoas não expressarem emoções comuns àquele grupo social. Por exemplo, no velório de um ente querido, presume-se que essas afecções fazem parte um a todos os membros constituintes daquele grupo. Quando um indivíduo não expressa determinadas condutas, logo, levantam-se questionamentos a respeito dessa quebra do "protocolo" ou do "contrato" que se é estabelecido eticamente e socialmente entre os seus membros inseridos naquele repertório cultural.

Os estudos antropológicos de Le Breton (2009) servem como fundamento para localizarmos as nossas singularidades individuais em relação ao outro, inserido dentro dos repertórios culturais os quais estamos inseridos, dos quadros de referência nos quais transitamos. No contexto midiático, ao mobilizar essas emoções de maneira sutil, o telespectador passa a ser estimulado a atuar como agente de socialização, sendo levado a retrabalhar seus sentidos em relação à obra e à própria materialidade histórica, além de participar ativamente da elaboração de uma memória coletiva junto aos membros de seus grupos sociais. Dessa maneira, o telespectador participa ativamente da construção e perpetuação das memórias coletivas, ao incorporar as emoções e valores que foram percebidos pela interpelação com o meio social e, assim, ao internalizar essas influências emocionais e simbólicas, passa a refletir e a reagir de acordo com as normas e narrativas que estão sendo construídas e reforçadas no contexto social.

Assim, ao empreendermos que a memória é aberta, posta em jogo em analogia ao xadrez, conforme sugere Pollak (1989), entenderemos que, nesses processos de disputa e interesses pela memória, somos submetidos às interferências externas, e que acabam, muitas vezes, por regular e/ou modular os traços das nossas lembranças. É precisamente nesse ponto que se torna relevante considerar o papel desempenhado pelas obras histórico-biográficas, na medida em que elas operam como dispositivos de mediação capazes de organizar, enquadrar e transmitir determinadas versões do passado. A seção seguinte, portanto, dedica-se a examinar como essas produções participam da constituição e mediação da memória coletiva.

## 4.4 NARRATIVAS HISTÓRICO-BIOGRÁFICAS COMO MEDIADORAS DA MEMÓRIA

A mediação e remediação são centrais nas formulações de Rigney (2008), Erll (2009, 2011, 2012) e Basu (2009), que investigam como os meios de comunicação moldam os objetos e atos de lembrança cultural (Rigney, 2008; Erll, 2009, 2011, 2012; Basu, 2009). Paul Ricoeur (1994, 2007), Nora (1984, 1989) e Le Goff (1992) oferecem perspectivas filosóficas e históricas sobre a memória, sua relação com a história e os "lugares de memória" (Ricoeur, 1994, 2007; Nora, 1989). Joanne Garde-Hansen (2011) explora como dependemos da mídia para lembrar, abordando ferramentas e tecnologias de arquivamento (Garde-Hansen, 2011).

Autores como Adoni e Mane (1984) discutem a construção social da realidade pela mídia (Adoni; Mane, 1984). Pethő (2022, 2023) introduziu o conceito de intermedialidade afetiva, que poderia ser aplicado à compreensão de como as mídias comunicam e evocam emoções (Pethő, 2022, 2023). Para Pethő (2022), a intermedialidade não se limita à justaposição técnica ou formal de mídias distintas, mas emerge como um campo de tensões e ressonâncias sensíveis, no qual os afetos se tornam protagonistas na experiência estética. Segundo o autor (2022), isso mostra como obras intermediais mobilizam o corpo sensível do espectador, criando zonas de porosidade e contaminação entre materialidades e mídias, onde os afetos circulam e se intensificam. As abordagens ressaltam a importância de considerar o papel ativo da mídia na constituição das narrativas históricas e identitárias contemporâneas.

No contexto do drama ficcional, essas obras vão além de simplesmente retratar eventos históricos; a ficção histórica-biográfica oferece uma releitura emocional e cultural de fatos e acontecimentos históricos, que, muitas vezes, incita diálogos que se relacionam diretamente com as questões sociais e políticas do presente (Plantinga, 2021; Serelle, 2007). Embora reconheçamos que as interações com o passado promovidas pela televisão sejam, muitas vezes, subversivas em relação aos interesses acadêmicos e à abordagem historiográfica convencional, também é inegável que a televisão exerce um papel crucial na negociação popular do passado e na construção da memória coletiva, como evidenciamos.

Para Anderson (2001, p. 20 – *tradução nossa*):

> pode-se argumentar que a TV modelou modos de interação altamente estilizados e criativos com o passado. Embora estes modos de interação sejam subversivos em relação a muitos dos objetivos implícitos da história académica, eles desempenham um papel significativo na memória cultural e na negociação popular do passado.[31]

A proposição de Anderson (2001) conflui com o pensamento de van Dijck (2007), uma vez que reconhecem que as tecnologias de mídia funcionam como ferramentas que mediam entre a memória cultural pessoal e coletiva, enfatizando o papel ativo da televisão na formação e transformação das memórias culturais. A televisão atua, portanto, na construção de uma memória coletiva, na qual as sociedades contemporâneas se veem refletidas nas representações do passado ao mesmo tempo em que participam da negociação do significado histórico no presente. Assim, compreendemos que a linguagem audiovisual em si se configura enquanto um componente fundamental neste processo de empreendimento da memória. São as narrativas ficcionais responsáveis por evocar emoções e sentimentos, bem como por estabelecer uma conexão afetiva com o público em relação aos fatos, acontecimentos e figuras públicas representados (Eder *et al.*, 2019; Dias; Jorge, 2016). No caso específico da televisão em comparação com outros meios, Ellis (2000) argumenta que a essa se relaciona com a audiência ao apresentar eventos em tempo real ou reconstruídos de modo a parecer que realmente aconteceram, o que favorece um tipo particular de envolvimento emocional que difere das experiências oferecidas pelo cinema ou pelos meios impressos.

Entretanto, à medida que essas produções passam a assumir formas mais sofisticadas e complexas, como observa Mittell (2015), percebe-se que, ao enfatizar a vida privada dessas personalidades, nem sempre as ações dos personagens são acompanhadas de recompensas decorrentes das escolhas realizadas ao longo de suas trajetórias. A concepção de uma narrativa clássica, na qual os personagens são recompensados de acordo com suas ações, remonta a uma tradição associada à noção de justiça poética elaborada por Aristóteles. Nesse modelo, a estrutura

---

31 No original: *it can be argued that TV has modeled highly stylized and creative modes of interaction with the past. Although these modes of interaction are subversive of many of the implicit goals of academic history, they play a significant role in cultural memory and the popular negotiation of the past.*

dramática se fundamenta no princípio segundo o qual os personagens recebem retribuições proporcionais a suas condutas, sejam estas virtuosas ou condenáveis, refletindo uma visão ética e normativa da ficção que visa instruir e deleitar o público.

No caso das obras seriadas ficcionais, com ênfase nas norte-americanas, as obras se constroem com base nesse entendimento. Para o telespectador, esse tipo de estrutura representa um arcabouço familiar que lhe possibilita estabelecer conexões com os personagens, os arcos narrativos e as tramas desenvolvidas no âmbito da ficção televisiva. Para o telespectador, a estrutura narrativa clássicas opera como um modelo familiar que facilita a conexão com os personagens, os arcos narrativos e as tramas desenvolvidas na ficção televisiva. A familiaridade orienta a experiência do espectador com a história, estimulando a construção de relações de identificação e empatia com os personagens e, assim, permitindo que o público se insira simbolicamente nas dinâmicas dramáticas apresentadas. Nos gêneros de ficção, especialmente no drama e no melodrama, a estrutura narrativa funciona como um mecanismo essencial que potencializa a experiência estética e emocional do telespectador, reforçando o vínculo entre a trama e a audiência (Cook, 2004; Cohen, 2004; Connerton, 1989).

Neal (1998, p. 213) observa que essa "interseção da biografia pessoal com os eventos históricos é crucial para os muitos aspectos do conhecimento de quem somos e do que nos tornaremos" [32] e, conforme Combs (1980, p. 17 – *tradução nossa*) destacou,

> a maioria das biografias televisivas concentra-se nas "grandes" pessoas, muito incomuns, que, no entanto, lutam, sofrem e triunfam para alcançar seus objetivos. Em tudo isto sente-se o recrudescimento da teoria da história do "Grande Homem",[33] de que a história

32 No original: *The intersection of personal biography with historical events is crucial to the many aspects of knowing who we are and what we are to become.*

33 A teoria do "Great Man" teve origem no trabalho do historiador escocês Thomas Carlyle, especificamente em sua obra "On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History" ("Sobre Heróis, o Culto ao Herói e o Heroico na História"), publicada em 1841. Carlyle argumentava que a história é moldada principalmente pelas ações e visões dos indivíduos extraordinários, cujo impacto transcende o comum e o ordinário. Esta visão reducionista teve grandes críticas e rebatida por numerosos pesquisadores.

> é infalivelmente redutível às ações daqueles destinados a ser grandes.[34]

Tal observação feita por Combs (1980) reforça, portanto, o aspecto catalisador das séries histórico-biográficas enquanto um objeto da cultura popular e da indústria do entretenimento na qual, determinados enfoques, podem reforçar a centralidade de narrativas que, ao celebrarem figuras excepcionais, reatualizam a tradição da biografia heroica e, simultaneamente, reproduzir concepções tradicionais da história como uma sequência de ações individuais de sujeitos notáveis. Adicionalmente a esse entendimento, destacaremos, também, tramas em que as sanções ou consequências enfrentadas por esses indivíduos nem sempre seguem um padrão previsível ou proporcional às expectativas estabelecidas. Acontece que as obras baseadas em fatos reais, especialmente aquelas que se afastam de estruturas ficcionais convencionais, frequentemente desafiam os preceitos aristotélicos clássicos de unidade, causalidade e coerência interna, como defendia Hutcheon (2006). Para a autora, a recusa em se submeter a uma lógica narrativa fechada e previsível não apenas desafia a ideia de um mundo ordenado e inteligível, mas também reflete a complexidade e a indeterminação da própria experiência histórica e social.

Ora, em numerosas obras, a ausência de uma correspondência realista entre ações e consequências reflete a imprevisibilidade do real, onde a moralidade não é um fator determinante para o destino dos indivíduos. É o caso de obras como *Narcos* (2015–2017, Netflix), *Chernobyl* (2019-2019, HBO) e *Inventing Anna* (2022-2022, Netflix), nas quais se observa que a reconstrução de acontecimentos históricos é atravessada por processos de dramatização e reorganização do enredo. Nesses casos, ainda que inspiradas em eventos e personagens reais, as séries mobilizam recursos ficcionais que reconfiguram cronologias, intensificam conflitos e atribuem novos enquadramentos interpretativos aos fatos, evidenciando que a relação entre história e o enredo ficcional se dá sempre por meio de mediações que articulam memória, ficção e estratégias

---

34 No original: *most of the TV biographies focus on "the great," very un-ordinary people who nevertheless struggle, suffer, and triumph to achieve their goals. In all of this one senses the recrudescence of the "Great Man" theory of history, that history is unfailingly reducible to the actions of those destined to be great.*

de engajamento narrativo. Assim, diferentemente do modelo aristotélico, em que o desenlace de uma história idealmente reforçaria a coerência da trama e a aprendizagem moral do público, as obras baseadas em fatos reais podem expor contradições, lacunas e ambiguidades, enfatizando que a realidade muitas vezes escapa à necessidade de sentido e ordem. Como observa Kermode (1967) em *The Sense of an Ending*, a busca por finais ordenados é uma construção cultural que tenta domesticar o caos do real, impondo sobre ele um princípio de inteligibilidade e moralidade. No entanto, ao se recusarem a oferecer soluções claras ou desfechos moralmente satisfatórios, as narrativas verossímeis revelam a arbitrariedade dessas construções e convocam o leitor a confrontar a opacidade e a indeterminação do mundo real.

Ora, ao invés de oferecer ao espectador ou leitor uma resolução satisfatória e moralmente estruturada, tais produções frequentemente provocam inquietação e reflexão, expondo a complexidade da vida real e a impossibilidade de reduzi-la a esquemas narrativos fechados. A narrativa clássica, como a proposta por Aristóteles, preconiza uma estrutura de ação que flui de maneira lógica e coesa, onde as ações dos personagens têm consequências claras e proporcionais, e o desfecho é, de alguma forma, moralmente recompensado ou punido, como defendido por Chatman (1978). Contudo, esse modelo está sendo cada vez mais tensionado por narrativas contemporâneas, que recusam a linearidade e a moralidade previsível, expondo a complexidade, a ambiguidade e a fragmentação da experiência vivida. Como observa Shields (2010), à medida que a literatura contemporânea incorpora estratégias textuais fragmentárias e ambíguas, passa a desafiar, também, a noção de que a realidade possa ser apreendida por meio de uma sequência lógica e moralmente recompensadora. Neste caso, quando consideramos obras inspiradas ou baseadas em acontecimentos históricos, as produções acomodam uma realidade que, muitas vezes, não se encaixa nesses preceitos estruturais, levando-as a subverter ou modificar a fórmula tradicional. Afinal, se reconhecemos que a vida real não segue uma narrativa estruturada e coesa, nem sempre veremos, portanto, uma retribuição clara e justa para os personagens que enfrentam dilemas morais, tampouco os atos serão acompanhados por consequências previsíveis ou satisfatórias.

À medida que a sociedade revisita e dramatiza determinados eventos históricos, tendemos a fazer reinterpretações com base nos aspectos sociais vigente que operam em sociedade, como também no modo como somos interpelados e afetados. Com isso, a realidade social e histórica, marcada por influências políticas, culturais e estruturais, tende (e geralmente pode) muitas vezes distorcer ou impedir que um "final feliz" ou uma "punição merecida" ocorra. Embora uma série baseada em fatos reais adote, em determinados aspectos, caminhos familiares ao telespectador, como a construção de tensão ou o desenvolvimento gradual de personagens, inevitavelmente, a obra se desvia da estrutura clássica de causa e efeito devido à complexidade dos fatos que narra, seguindo a lógica da complexidade da trama e na busca por um hiper-realismo (Ferrés, 2014; Koselleck, 2006). A subversão das formas tradicionais de construção ficcional busca ser mais fiel à imprevisibilidade e à complexidade do real, onde nem sempre existe uma "lição moral" ou uma retribuição simbólica.

Como defende Le Breton (2009), os nossos repertórios culturais também sofrem alterações na medida em que avançamos e refletimos sobre o tempo. Aqui vemos uma problematização interessante com a questão da construção da narrativa ficcional. Tal entendimento implica reconhecer que, no desenvolvimento do enredo ficcional, sobretudo quando esta se inspira em eventos reais ou históricos, os heróis nem sempre recebem reconhecimento ou recompensa por seus feitos, subvertendo assim a expectativa normativa consolidada na tradição dramática ocidental. Tal expectativa remonta, em grande medida, à teoria aristotélica da tragédia, na qual o protagonista, mesmo diante da adversidade, suscita a catarse no público por meio de uma resolução, operando sob uma lógica moral relativamente estável (Aristóteles, 1996), como nos aprofundaremos no próximo tópico. Devemos considerar, em um primeiro momento, que a interação entre o drama televisivo e as novas formas de consumo da ficção na contemporaneidade se manifesta, principalmente, nas maneiras pelas quais os espectadores reagem e interagem com essas tramas.

No âmbito dos estudos de memória, as narrativas audiovisuais são compreendidas como recursos mnemônicos que operam por meio de linguagens intersemióticas, moldando a forma como os sujeitos perce-

bem e reinterpretam o passado e contribuindo para organizar os modos pelos quais a rememoração se realiza na sociedade. Essa compreensão alinha-se ao argumento de Erll (2011), segundo o qual a cultura midiática contemporânea opera como um espaço de circulação de remediações e práticas de rememoração que não apenas evocam temporalidades anteriores, mas as reatualizam continuamente no presente. A discussão desenvolvida nesta investigação não se orienta pela ideia de que a ficção busca reescrever a história, mas se fundamenta no reconhecimento de que o retorno ao passado mediado por produtos audiovisuais constitui um processo de abertura e fechamento da memória, disponibilizando novas janelas interpretativas a públicas igualmente renovados. Como enfatiza Pollak (1989), recordar implica não apenas revisitar o passado, mas situá-lo em relação às experiências do presente; por isso, o modo como as indústrias culturais organizam e direcionam esses enquadramentos temporais exige análise crítica, de modo mais evidente diante das transformações que caracterizam os regimes contemporâneos de produção e consumo do passado.

Diante da iminência do esquecimento, os meios de comunicação orientam nossa relação com o passado e se fazem presentes no cotidiano como dispositivos que nos lembram, reativam e atualizam determinadas memórias. A esse processo de repetição e reiteração de informações, a televisão exerce, por tabela, um caráter fundamental na preservação e manutenção da memória social, atuando como uma janela para a emergência de debates sobre as complexidades da vida social (Lopes, 2014; Bressan Júnior, 2017). Nesse sentido, a cultura telânica atua como um agente ativo na formação da opinião pública, na (re)construção da memória compartilhada e na promoção de debates acerca do que se torna significativo para a sociedade contemporânea.

Huyssen (2003) observava essas questões relativas à mídia e à memória, discutindo que a televisão, além de organizar o tempo e os eventos de acordo com uma lógica particular, constrói, também, a própria noção de "presente", na qual as imagens do passado e do futuro são continuamente trazidas para o agora, criando uma intersecção constante entre o passado e o presente. Para tanto, seus escritos apontam que a mídia legitima a memória coletiva. Isto é, implicando que os processos de predileção dos eventos escolhidos para serem repetidamente exibi-

dos e discutidos nas telas de televisão podem moldar a forma como uma sociedade se lembra de seu próprio passado influenciam e estimulam a memória coletiva.

No contexto da cultura imagética, como postulam Lipovetsky e Serroy (2009), vemoscomo a predominância de imagens, sejam elas produzidas pela mídia, arte ou outros meios de comunicação, transforma a maneira como rememoramos e, principalmente, como nos organizamos socialmente em relação àquilo que rememoramos. Com a proliferação de conteúdos mnemônicos e nostálgicos, especialmente no contexto da cultura digital, somos constantemente expostos a uma infinidade de conteúdos que evocam o passado, dentre os quais muitos dos conteúdos ofertados pelas indústrias culturais criam uma atmosfera de saudosismo, ao mesmo tempo que promovem uma conexão emocional com os referentes históricos ali representados no plano da ficção (Niemeyer, 2014). A este aspecto relacionado à cultura imagética, Ferrés (1996) apontava, ainda num momento posterior ao advento das plataformas de *streaming* e a efervescência de produtos audiovisuais, para as dinâmicas subjacentes ao fazer televisivo e os modos de interpelação do telespectador num processo de sedução emocional para aquilo que o autor descrevia como "comunicações inadvertidas".

Para Ferrés (1996), já na televisão se observava a capacidade de a linguagem audiovisual induzir o telespectador a respostas emocionais, envolvendo-o numa relação simbiótica que, por sua vez, afeta suas crenças, atitudes e memórias, num processo quase imperceptível. A televisão possui um papel importante na influência que exerce sobre o modo como lemos a realidade e entendemos o mundo ao nosso redor.

> Os jovens que assistem muita televisão muitas vezes descobrem que a "realidade" da televisão parece mais real do que a sua própria experiência quotidiana. Ajudar os jovens a desenvolver competências de raciocínio sobre a natureza construída da televisão é a essência da educação para a literacia midiática. Os pais e os professores precisam de tornar isto parte integrante da educação da criança, tanto na escola como em casa (Hobbs, 2010, p. 25 – *tradução nossa*).[35]

35 No original: *Young people who watch a lot of TV often find that TV's ``reality'' seems more real that their own day-to-day experience. Helping young people develop reasoning skills about the constructed nature of TV is the essence of media literacy education. Parents and teachers need to make this an integral part of a*

Para tanto, a complexidade da memória no contexto da cultura digital revela uma tensão inerente entre amnésia e hiperconectividade. De um lado, o excesso, que pode levar à perda de informações ou a promoção de recordações distorcidas devido à sobrecarga informacional, contribuindo com os chamados "lapsos de memória". Por outro lado, a televisão, enquanto "repertório híbrido", que possibilita novas formas de engajamento com o passado por meio de arquivos digitais e interação do usuário. A "virada conectiva" e a "memória hiperconectada", como sugere Hoskins (2016, 2018, 2024), propõem que a memória é simultaneamente liberada e sujeita a novas formas de controle algorítmico. Essa dualidade desafia a noção simplista de uma amnésia induzida pela televisão, indicando que a era digital amplifica tanto os riscos de distorção/perda de memória quanto as oportunidades para práticas de memória mais ricas e interativas na circulação de conteúdos mnemônicos (Mayer-s-Schönberger, 2009).

"A aceleração crescente da inovação científica, tecnológica e cultural [...] produz quantidades cada vez maiores de objetos prestes a se tornarem obsoletos [...] O aspecto temporal dessa obsolescência planejada é, evidentemente, a amnésia",[36] argumenta Huyssen (1995, p. 25 – *tradução nossa*). Em diálogo com essa formulação, Silveira (2021) mostra que, na cultura digital, esse regime de obsolescência se combina a um paradoxo específico das mídias em rede: ao mesmo tempo em que "a internet não esquece", a sobreposição incessante de informações, controvérsias e registros faz com que "a cultura digital não nos deixe lembrar", produzindo uma experiência de tempo em que passado e presente se embaralham, mas sem necessariamente se traduzirem em elaboração crítica da memória. O autor mostra que, embora "a internet não esqueça", a abundância de dados, aliada à velocidade de circulação, enfraquece nossa capacidade de recordar de forma significativa: lembranças não se sedimentam, mas circulam em fluxos descontínuos, frequentemente descontextualizados, produzindo um regime de memória marcado mais pela reativação mecânica do que pela rememoração crítica.

---

*child's education, both in school and at home.*

36 No original: *"The ever increasing acceleration of scientific, technological, and cultural innovation [...] produces ever larger quantities of soon to be obsolete objects [...] The temporal aspect of such planned obsolescence is, of course, amnesia."*

Nesse sentido, Silveira (2021) aponta para um futuro em que a memória coletiva tende a operar sob uma lógica de recuperação automatizada, e não de elaboração crítica, fazendo com que o passado retorne incessantemente, mas sem a densidade necessária para orientar práticas sociais, políticas e identitárias. Assim, a cultura digital radicaliza o diagnóstico de Huyssen (1995) ao criar uma condição em que a amnésia não decorre da ausência de registros, mas do acúmulo deles — uma memória saturada que, paradoxalmente, dificulta lembrar. Nesse cenário em que a memória é continuamente reconfigurada pela lógica das mídias, torna-se essencial compreender como esses processos atuam também sobre nossas dimensões afetivas e inconscientes, moldando percepções antes mesmo que possamos reconhecê-las como tal. É nesse ponto que os estudos de Ferrés (1992, 2014) tornam-se fundamentais para aprofundar essa discussão.

É pela emoção que somos interpelados, expostos a estímulos que alcançam nosso inconsciente sem que tenhamos plena consciência de sua influência. Ferrés (1996) denomina essas formas sutis de persuasão "comunicações inadvertidas". Quando não reconhecemos esses mecanismos de sedução midiática, tornamo-nos mais vulneráveis à sua ação. A partir da leitura de Ferrés (2014), compreendemos que é justamente essa vulnerabilidade que cria as condições para que os interagentes não apenas recebam passivamente os conteúdos midiáticos, mas também os modifiquem, reinterpretam e passem a produzir novas narrativas a partir do metatexto ficcional. Tal processo é profundamente influenciado pelos mecanismos ocultos e pelas estratégias de sedução arquitetadas pelas indústrias midiáticas, que orientam modos de ver, sentir e significar. Dessa forma, as produções resultantes, ainda que aparentem autonomia criativa carregam, muitas vezes, marcas estruturais e ideológicas da lógica industrial que as engendram. Os efeitos dessas reconfigurações da memória podem resultar em consequências nocivas em níveis mais ou menos complexos, tendo em vista que a nossa percepção é, comumente, forjada pela mídia (Ferrés, 1996). Para o autor, a televisão não informa ou entretém somente; sua função pedagógica também se faz presente, ainda que implícita, socializando valores, normas e práticas culturais de forma imperceptível, por meio da repetição, da ritualização e do apelo emocional.

Propondo rapidamente aqui um diálogo com os estudos historiográficos, White (1973), historiador e teórico da narrativa, defendia a tese de que **a escrita da história não consiste, apenas, num gesto de reconstituição objetiva dos fatos; trata-se de uma construção narrativa que depende de escolhas interpretativas feitas por aquele que a escreva – neste caso o historiador**. Em *Metahistory* (1973), o autor demonstra que, para construir sentido sobre os acontecimentos do passado, até mesmo os historiadores recorrem a formas e estruturas específicas, moldando os eventos em arranjos que ele denomina *emplotments*. O termo refere-se à forma como o historiador conecta os eventos numa trama coerente, por exemplo, moldando-os como uma comédia, tragédia, romance ou sátira. Tais estruturas narrativas escolhidas, de tal maneira, permitem conferir uma certa coerência interna ao relato histórico, impondo um determinado modo de leitura que condicione a interpretação sobre os fatos. Ou seja, com base neste entendimento, entendemos que a história narrada nunca é neutra ou completamente objetiva: a história revela uma perspectiva particular, moldada pela organização estrutural adotada.

Desse modo, evidencia-se que as narrativas, ainda que fundamentadas em acontecimentos reais, não se apresentam de forma bruta ou espontânea: para se tornarem inteligíveis, precisam ser organizadas dentro de um modelo narrativo que selecione, hierarquize e articule os eventos em uma ordem significativa. Tal compreensão fundamenta-se na premissa de que o sentido dos acontecimentos se constitui na forma como eles são organizados em uma unidade narrativa, responsável por estruturar relações de causalidade, temporalidade e coerência. Ora, assim compreendemos que mesmo relatos que se pretendem estritamente referenciais dependem de escolhas, conscientes ou não, que moldam a experiência do leitor e orientam a interpretação do passado. A necessidade dessa estruturação reforça a premissa de que a narrativa, seja ficcional ou histórica, opera sempre sob um regime de organização formal que condiciona a maneira como o real é percebido, compreendido e comunicado. Ademais, é esse mesmo regime orienta também as experiências mnemônicas, tendo em vista que também tendemos organizar nossas lembranças segundo padrões narrativos culturalmente aprendidos que

oferecem coerência, continuidade e inteligibilidade aos acontecimentos[37] (Halbwachs, 1992; Ricoeur, 2000; Assmann, 2010).

Aqui é possível estabelecer uma ponte com a cultura das séries e, posteriormente, com os *edits*. Enquanto as séries operam como produtos industriais que constroem seus próprios *emplotments*, selecionando episódios do passado, hierarquizando acontecimentos e definindo enquadramentos afetivos, os *edits*, produzidos pelos fãs, funcionam como reconfigurações desses mesmos arranjos narrativos. Se a indústria organiza a história segundo determinados modos narrativos, os fãs, por sua vez, reeditam, condensam e deslocam essas estruturas, produzindo novos alinhamentos interpretativos e novos regimes de sentido de acordo com o vínculo afetivo que estabelecem com a diegese ou, num sentido mais alargado, com os referentes históricos representados. Desse modo, os afetos constituem a matriz que orienta os processos de seleção e reorganização do enredo, modulando aquilo que é incorporado à experiência mnemônica e conferindo forma às maneiras pelas quais os sujeitos constroem e elaboram sentido no contexto da cultura digital. A dinâmica afetiva também impulsiona práticas criativas que se desdobram em novas formas de leitura, permitindo que os interagentes estabeleçam possibilidades ampliadas de relação parassocial, atravessadas por identificações, projeções e envolvimentos que se enraízam tanto na esfera ficcional quanto nas referências do mundo vivido.

Nesse sentido, compreende-se que a cultura das séries histórico-biográficas, em articulação com as dinâmicas de interação próprias da cultura digital, exerce influência decisiva na conformação das memórias coletivas. Seja por meio dos modos de circulação, reinterpretação e engajamento afetivo que suscitam, tais produções atuam da definição daquilo que merece ser lembrado, dos enquadramentos narrativos que orientam essa lembrança e dos valores a partir dos quais o passado é atualizado no presente. Essa operação não apenas contribui para a esta-

37 A premissa se assenta na perspectiva psicológica desenvolvida por Bartlett (1932), para quem a memória opera de forma essencialmente reconstrutiva, na qual o ator de lembrar não consiste em recuperar passivamente informações armazenadas, mas em reorganizá-las segundo esquemas culturalmente aprendidos, muitas vezes de natureza narrativa. Os esquemas orientam a seleção, a coerência e a inteligibilidade das lembranças, conferindo-lhes uma forma que permita ao sujeito integrá-las ao seu repertório de sentido.

bilização de identidades e para a coesão de determinados grupos sociais, como também inaugura formas específicas de relação sensível e cognitiva com as obras. É justamente a partir dessa dimensão que avançamos, no próximo tópico, para a discussão sobre a experiência estética em torno das obras histórico-biográficas, examinando como seus elementos formais e expressivos participam da construção de sentidos e da ativação de memórias.

## 4.5 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM TORNO DE OBRAS HISTÓRICO-BIOGRÁFICAS

Compreender a experiência estética no âmbito das séries histórico-biográficas exige reconhecer que o espectador contemporâneo não se limita a assistir: ele interpreta, compara, discute, remixa e reinscreve sentidos. Tal experiência é atravessada por camadas paratextuais, parassociais, afetivas e culturais que ampliam o alcance da obra e ativam memórias coletivas em constante reconstrução. No entanto, no caso específico desse subgênero, a experiência estética não se reduz a um conjunto de práticas interpretativas; ela se ancora em fundamentos filosóficos que dizem respeito ao modo como narrativas miméticas organizam ações, conflitos e afetos. Esses princípios, cuja linhagem remonta à tradição aristotélica, intervêm diretamente na forma como o passado é percebido, sentido e rememorado. Assim, o engajamento dos fãs passa a operar como instância decisiva na dinâmica de reatualização do passado quando este é filtrado pela mediação ficcional, articulando experiência estética e memória coletiva de maneira indissociável.

É precisamente a partir dessa chave filosófica que avançamos para aprofundar as tensões já identificadas na cultura das séries, mostrando como a complexidade das obras ficcionais contemporânea pode ser reinterpretada à luz das categorias aristotélicas. Assim, mais do que estabelecer uma contraposição direta entre o modelo clássico e as transformações delineadas por Lotz (2014), interessa-nos salientar que, no âmbito das séries histórico-biográficas, as categorias aristotélicas permanecem analiticamente pertinentes. Partimos aqui da ideia de que as obras histórico-biográficas, por se ancorarem em personagens e acontecimentos reais, negociam densidade dramática, verossimilhança e responsabilidade ética dentro de limites que inibem uma ruptura total com princípios estruturantes como coerência, causalidade e inteligibilidade da es-

trutura da trama ficcional. Sob outra perspectiva, é dar-se conta de que tais produções mobilizam estratégias narratológicas próprias da ficção televisiva contemporânea, e que continuam a operar, em grande medida, dentro de marcos formais que dialogam com a tradição aristotélica, precisamente porque tal aproximação ao real exige um compromisso reforçado com determinados modos de organização narrativa. Examinar esse fenômeno sob uma perspectiva filosófica requer uma aproximação dos escritos aristotélicos, na medida em que as bases aristotélicas oferecem um arcabouço conceitual capaz de iluminar como determinadas estruturas modulam a experiência emocional e cognitiva do público.

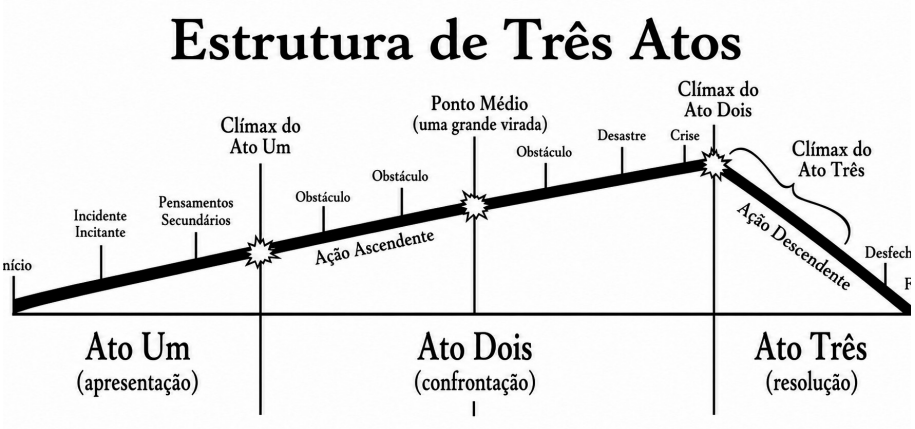
A persistência histórica desses conceitos revela que, embora formulados em um contexto anterior à mídia, seguem iluminando fenômenos e práticas culturais, sobretudo pela atenção dedicada à forma como a narrativa representa ações humanas, organiza conflitos e produz efeitos afetivos. A *Poética* oferece categorias que permitem compreender a lógica pela qual as produções contemporâneas operam, especialmente quando mobilizam emoções intensas como medo, compaixão e identificação. A permanência conceitual decorre do fato de o filósofo ter reconhecido, com notável precisão, que a relação entre espectador e o enredo ficcional se funda em uma dinâmica de reconhecimento e inteligibilidade do humano que permanece operativa mesmo em ambiente.

Para tanto, buscamos pensar aqui o conceito de "catarse", desenvolvido por Aristóteles e posteriormente expandido por autores como Schaper (1968), que constitui um ponto de inflexão para problematizar a forma como as séries histórico-biográficas estruturam a experiência emocional do público. A catarse, entendida como purificação ou reorganização afetiva decorrente da experiência dramática, deriva de uma relação intensa entre espectador e personagem, produzindo uma liberação emocional que, longe de ser meramente terapêutica, implica formas de conhecimento sobre o mundo e sobre si. Ao integrar elementos de mímesis e verossimilhança, a tragédia grega revela que o impacto emocional nasce da capacidade da narrativa de simbolizar conflitos humanos reconhecíveis e transformá-los em experiência estética. A partir dessa leitura, torna-se possível compreender os desafios que as obras ficcionais baseadas em eventos históricos enfrentam, já que dependem de um equilíbrio delicado entre liberdade ficcional e coerência com a memó-

ria social dos acontecimentos representados, elemento particularmente evidente nas obras analisadas e nas respostas afetivas que suscitam.

A articulação entre Aristóteles e os estudos narrativos contemporâneos, que incluem Mittell (2015), Rimmon-Kenan (2003) e Abbott (2007), permite situar a relevância do arco dramático, especialmente a passagem do segundo para o terceiro ato, como estrutura fundamental para compreender a intensidade emocional que molda o consumo das séries histórico-biográficas. Esse momento narrativo, caracterizado pela escalada do conflito e pela emergência do clímax, reorganiza a percepção do espectador e prepara o terreno para a resolução final, na qual se produz a experiência catártica. Ao reconhecer que esta estrutura (Figura 2) permanece operativa mesmo num ecossistema midiático orientado por práticas de remix, curadoria e circulação acelerada, evidencia-se que a estrutura continua a desempenhar uma função formativa, oferecendo condições para refletir sobre identidades, memórias e significados culturais. Assim, a incorporação dos princípios aristotélicos à análise das práticas contemporâneas de fruição permite compreender de que modo a ficção televisiva e a participação dos fãs convergem na produção de sentidos, contribuindo para processos de aprendizagem, reconhecimento e reconfiguração simbólica na cultura digital.

Figura 2 – Estrutura de três atos do modelo aristotélico




Fonte: adaptado e traduzido de StudioBinder (s.d.).

A análise da estrutura narrativa a partir da articulação entre os pressupostos de Aristóteles (1996) e os desenvolvimentos da narratolo-

gia contemporânea permitem compreender a persistência de princípios semióticos narrativos na organização das ficções seriadas histórico-biográficas. A concepção aristotélica de progressão causal, que estrutura a passagem da complicação ao desfecho, constitui o fundamento sobre o qual Mittell (2006, 2015) descreve a complexidade narrativa televisiva, onde múltiplas tensões se entrelaçam em redes de causalidade expandidas. A virada do segundo para o terceiro ato, descrita como momento liminar da diegese, permanece como ponto de máxima densidade dramática. Esse ponto de inflexão, caracterizado por Aristóteles como peripécia, introduz a transformação irreversível da ação e orienta o espectador para o clímax, instaurando o regime emocional que conduz à catarse.

Cabe ressaltar que essa configuração se refere predominantemente ao modelo da estrutura clássica, distanciando-se, portanto, das séries complexas, cuja arquitetura não se orienta pela lógica catártica nem pela linearidade teleológica tradicional. Embora determinadas tramas audiovisuais complexas não adotem tal estrutura, determinadas obras seguem acionando e operacionalizando, de maneira recorrente, princípios aristotélicos de composição dramática, especialmente no que concerne à organização dos acontecimentos, à produção de reconhecimento e ao manejo das emoções como dispositivo de sentido. A permanência estrutural confere sustentação teórica ao argumento, uma vez que tais obras se apoiam em convenções formais que dialogam com a tradição clássica, mesmo quando inseridas no ambiente narrativo contemporâneo. Isso ocorre porque, ao tratarem de personagens reais e eventos historicamente situados, essas tramas exigem (ainda que de maneira implícita) uma coerência causal, inteligibilidade da ação, identificação ética e mobilização afetiva, elementos que se revelam centrais na articulação de trajetórias, dilemas morais e processos de transformação que estruturam o percurso dramático dessas figuras.

Price (2017) e Hogan (2011) evidenciam a permanência e a atualidade dos princípios aristotélicos na compreensão das narrativas audiovisuais. Price (2017) demonstra como a *Poética* continua a fornecer uma matriz estrutural para a organização dramática contemporânea, articulando progressão causal, conflitos e reconhecimento como mecanismos que orientam a experiência do espectador. Na mesma perspec-

tiva, Hogan (2011), por sua vez, aprofunda essa tradição ao evidenciar que as tramas ficcionais se sustentam em arquiteturas emocionais que mobilizam identificação, empatia e padrões afetivos universais, retomando a concepção aristotélica de que a trama opera como dispositivo cognitivo-emocional. Em conjunto, esses autores reforçam que, embora as formas contemporâneas de construção ficcional introduzam novas complexidades, o enquadramento aristotélico permanece central para explicar como a ficção constrói sentido e regula os modos de interação do público com os dramas ficcionais.

A literatura narratológica contemporânea, especialmente Herman (2009) e Thompson (2003a, 2023b), descreve esse ponto de inflexão como mecanismo que redefine o horizonte de possibilidades dentro do mundo narrativo. Trata-se de um dispositivo que reorganiza o campo dos conflitos e ativa uma transição de regime, por meio da qual a diegese se encaminha para sua resolução. A resolução, entendida tanto na tradição aristotélica como no desenvolvimento televisivo moderno, opera como mecanismo de recomposição de sentido, ainda que a recomposição não dependa da restauração da ordem anterior. Assim, o conceito de catarse, delineado por Aristóteles e retomado por Schaper (1968), inscreve-se no interior dessa estrutura como processamento emocional que decorre da intensificação e imediata liberação das tensões acumuladas, permitindo ao espectador uma reconfiguração afetiva e cognitiva do percurso dramático.

Ao observarmos o jogo de oposições semânticas que atravessam os enredos ficcionais, nota-se a presença de estruturas profundas que se articulam com a previsibilidade funcional descrita por Propp (1968) e Greimas (1983). O sistema de papéis e posições actanciais fornece um repertorio por meio do qual o espectador reconhece as tensões necessárias à emergência do clímax e da subsequente liberação emocional. Aristóteles (1996) descreve essa coerência como princípio da necessidade interna, segundo o qual cada ação deriva de causas previamente instaladas. Nas obras audiovisuais, esse princípio manifesta-se na construção de trajetórias que, ao serem decodificadas pelo público, realizam a experiência de verossimilhança.

A noção de mímesis, central no pensamento aristotélico, oferece o elo conceitual que permite compreender a transposição dessas estru-

turas dramáticas para o campo audiovisual contemporâneo. Aristóteles compreende a mímesis como dispositivo de inteligibilidade da ação humana, e Ricoeur (1994) expande tal concepção ao formular a tríplice mimese, por meio da qual o mundo vivido, a configuração narrativa e a refiguração interpretativa se articulam na produção de sentido. Ricoeur (1994) expande tal concepção ao formular a tríplice mimese (mimesis I, II e III), por meio da qual o processo narrativo articula diferentes níveis de mediação entre experiência e interpretação. A mímesis I, ou prefiguração, refere-se ao mundo da ação previamente estruturado, constituído por práticas, normas culturais e esquemas de compreensão que organizam a experiência vivida antes mesmo de sua narrativização. A mímesis II, denominada configuração, corresponde ao momento em que os acontecimentos são organizados em uma estrutura narrativa, articulados em forma de enredo que confere coerência e inteligibilidade à sequência de eventos. Já por fim, a mímesis III, ou refiguração, diz respeito à apropriação da narrativa pelo leitor ou espectador, momento em que o mundo configurado pelo texto retorna ao mundo da experiência, produzindo novos sentidos e possibilidades de interpretação. Nesse processo, a obra funciona como mediação fundamental entre o tempo vivido e sua compreensão simbólica.

Nessa perspectiva, as obras ficcionais operam como uma forma de mediação temporal que reorganiza a experiência do espectador, articulando elementos da realidade e da ficção em uma configuração narrativa capaz de conferir coerência aos acontecimentos e produzir sentidos sobre o tempo e a experiência representada. Lopes (2014) exemplifica esse processo no contexto brasileiro ao demonstrar o modo como o melodrama televisivo mobiliza regimes de crença que inscrevem o universo ficcional em estruturas culturais reconhecíveis, permitindo que o público opere processos de identificação afetiva que convertem a experiência estética em compreensão social.

Tais premissas narratológicas evidenciam que a experiência estética em torno das séries histórico-biográficas resulta do tensionamento entre a composição dramática e o conhecimento prévio do espectador. Quando os conteúdos são posteriormente remixados pelos fãs, observa-se a reativação desse mesmo tensionamento, agora deslocado para a lógica da remixagem. Os *edits*, portanto, ao remixar a o metatexto

ficcional, adicionam novas camadas de significação que são marcadas por elevada carga afetiva, reorganizando a sequência de reconhecimentos, conflitos e reversões, intensificam a experiência emocional do espectador e que podem reativar uma dinâmica catártica. Nesse sentido, compreendemos que remixagem não replica simplesmente a narrativa original; ela a desloca, mantendo (ou intensificando) seus traços trágicos fundamentais e redistribuindo-os em outras lógicas de produção de sentido no ambiente digital.

No ambiente digital, esse processo adquire outra dimensão: práticas como os *edits* intensificam a remediação, acionam competências interpretativas que se aproximam da catarse aristotélica (Jost, 2007) e reforçam, como observam Erll e Rigney (2008), formas de rememoração mediada que reposicionam o espectador como agente ativo da memória coletiva. É necessário reconhecer que, no contexto das novas formas de fruição audiovisual, o *edit* deve ser compreendido como uma unidade estética relativamente autônoma. Embora derivado de uma obra ficcional mais ampla, ele não se limita a operar como fragmento destacado: ao condensar cenas, afetos e atmosferas, reorganiza elementos narrativos que continuam informados por matrizes miméticas antigas, entre elas os princípios aristotélicos que estruturam a ação, o conflito e a modulação emocional das tragédias.

Mesmo na remixagem, é possível observar a permanência de determinados mecanismos estruturais, como a construção da tensão dramática, ainda que estas se apresentem de forma condensada e ressignificada. A concentração da economia afetiva permite que o *edit* seja apreendido de maneira relativamente autônoma em relação ao enredo integral da obra, na medida em que sua eficácia decorre tanto da remissão ao texto-fonte quanto da ativação de um repertório prévio de memórias culturais e de categorias estéticas compartilhadas pelo espectador. Nesse horizonte analítico, a experiência estética deixa de se configurar apenas como efeito derivado da obra e passa a constituir um espaço de elaboração sensível e cognitiva. É nesse espaço que o público participa da reconfiguração do passado, mobilizando narrativas, afetos e sentidos no próprio fluxo das dinâmicas mediadas pelas plataformas digitais. É nesse horizonte que se insere a discussão a seguir, dedicada a examinar as práticas de rememoração na cultura digital e as tensões que se es-

tabelecem entre essas formas de circulação e os modos tradicionais de construção da memória.

## 4.6 PRÁTICAS DE REMEMORAÇÃO NA CULTURA DIGITAL E AS TENSÕES COM A MEMÓRIA

Foucault (1974, p. 25 – *tradução nossa*) disse certa vez em uma entrevista:

> uma série de aparelhos foram criados para obstruir o fluxo desta memória popular... [hoje existem] meios eficazes como a televisão e o cinema. Acredito que esta seja uma forma de reprogramar a memória popular que existia, mas não tinha como se expressar.[38]

Ao sublinhar a capacidade dos meios de comunicação de exercer um controle sobre a memória popular, Foucault (1974) já antecipava, de certo modo, as complexidades contemporâneas enfrentadas pela memória coletiva, particularmente à luz da ascensão das novas tecnologias de informação e comunicação que se desenvolveriam nas últimas décadas do século XX (Silva, 2023). A crescente centralidade das plataformas digitais e das redes sociais na produção e disseminação de conteúdos reforça esse pensamento, na qual se observa que a memória, longe de ser um fenômeno estático e imutável, encontra-se num campo dinâmico e fluido, em constante negociação entre o lembrar e o esquecer (Assmann, 2018). Para Huyssen (2003, p. 27 – *tradução nossa*):

> A ameaça do esquecimento surge, portanto, da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros e dados contemporâneos, que constitui a parte mais significativa da memória cultural de nosso tempo. As transformações atuais do imaginário temporal, provocadas pelo espaço e tempo virtual, podem destacar a dimensão mobilizadora da cultura da memória. Quaisquer que sejam suas causas ou contextos específicos, as intensas práticas de memória que testemunhamos em tantas partes do mundo hoje indicam uma mudança profunda na forma como experienciamos o tempo e a história.[39]

---

38 No original: *a whole number of apparatuses have been set up to obstruct the flow of this popular memory . . . [Today there are] effective means like television and the cinema. I believe this is one way of reprogramming popular memory which existed but had no way of expressing itself.*

39 No original: *The threat of oblivion thus emerges from the very technology to which we entrust the vast body of contemporary records and data, that most significant*

A relação entre memória e a mídia contemporânea evidencia um processo no qual os telespectadores interagentes passam a desempenhar um papel ampliado na circulação, interpretação e ressignificação das tramas ficcionais. A cultura participativa, conforme discutida por Jenkins (2009), estimulam um espaço discursivo fértil para disputas interpretativas no qual sentidos sobre o passado são tensionados e reconstruídos, resultando numa prática social dinâmica que emerge da interação constante entre indivíduos, conforme sinalizado por Halbwachs (1992). O funcionamento dessas comunidades, que estimulam afetos, sentimentos de pertenças e sustenta a capacidade dos grupos de fãs de manterem vivas memórias específicas e de intervirem ativamente nos modos como tais memórias são remetidas às representações ficcionais.

Pollak (1992) lembra que as pressões externas tendem a desestabilizar as lembranças, embora a estrutura comunitária e os repertórios sensíveis contribuam para reafirmar e atualizar as memórias coletivas, reforçadas pela constante interação promovida nas redes sociais. Assim como Le Breton (2009) sublinha que os sujeitos são movidos pelos afetos, Ferrés (2014) argumenta que grande parte da produção de sentido no contato com produtos audiovisuais é orientada pela emoção, o que acentua a imprevisibilidade das respostas do público, dado que a subjetividade dos espectadores desafia qualquer forma de controle interpretativo. Todos esses elementos tornam mais complexa a função das obras histórico-biográficas, que articulam tensões entre realidade e ficção, tendo em vista que suas escolhas estéticas, éticas e discursivas devem considerar as expectativas do público associadas ao passado, ao mesmo tempo que devem responder a exigências de criação, produção e consumo definidas pelas lógicas industriais.

A ficção audiovisual, ainda que não detenha compromisso direto com o mundo empírico, influencia profundamente a percepção da realidade, uma vez que recorre a imagens e formas simbólicas que ativam repertórios armazenados na memória cultural. Ricoeur (1994) discute

---

*part of the cultural memory of our time. The current transformations of the temporal imaginary brought on by virtual space and time may highlight the enabling dimension of memory culture. Whatever their specific occasion, cause, or context, the intense memory practices we witness in so many different parts of the world today signal a profound shift in how we experience time and history.*

como a narrativa opera uma reorganização da compreensão do real, permitindo ao espectador reconfigurar experiências a partir do encontro entre representação e vivência. Quando essas representações circulam no ambiente digital e são ressignificadas por múltiplos grupos, surgem camadas adicionais de interpretação que alimentam diálogos públicos sobre o passado, contribuindo para a contínua elaboração das memórias coletivas e afetivas.

Tal entendimento pode ser observado no argumento de Ferrés (2014, p. 113):

> O fato de as narrativas midiáticas convencionais serem sistematicamente estruturadas em torno de personagens bons e maus em conflito, como acontece nas histórias populares da tradição oral e escrita, é explicado e justificado por uma dupla necessidade psíquica: ter personagens que são emocionalmente percebidos como negativos, nos quais podemos projetar tudo o que experimentamos internamente como desagradável, e personagens percebidos emocionalmente como positivos, com os quais nos queremos identificar porque representam valores que consideramos atrativos. Em suma, um personagem com o qual nos identificamos (como expressão do nosso eu ideal ou do nosso eu real) e outro que representa uma ameaça e no qual projetamos sentimentos de raiva, agressividade e ódio.[40]

A noção de "espelho de contradições" proposta aqui por Ferrés (2014) constitui uma metáfora elucidativa para compreender como as tramas ficcionais estruturam a percepção do mundo a partir de dualidades e polarizações afetivas que orientam, de maneira profunda, o engajamento do telespectador com as obras ficcionais. Nas produções audiovisuais, as oposições semânticas entre figuras moralmente alinhadas e figuras marcadas pela transgressão funcionam como operadores inter-

40 No original: *El hecho de que los relatos mediáticos convencionales se estructuren sistemáticamente en torno a personajes buenos y malos enfrentados, como ocurre en los relatos populares de la tradición oral y escrita, se explica y se justifica por una doble necesidad psíquica: disponer de personajes que se viven emocionalmente como negativos, en los que se puede proyectar todo lo que en nuestro interior experimentamos como desagradable, y de personajes vividos emocionalmente como positivos, con los que nos queremos asimilar porque representan valores que consideramos atractivos. En definitiva, un personaje con el que nos identificamos (como expresión de nuestro yo ideal o de nuestro yo real) y uno que supone una amenaza y en el que proyectamos sentimientos de rabia, de agresividad, de odio.*

semióticos que mobilizam identificações, rejeições, tensões emocionais e projeções subjetivas. A dinâmica adquire relevância particular quando o objeto representado é de natureza histórica, dado que as escolhas narrativas incidem sobre o modo como o público interpretará o passado e reconstruirá suas memórias, de modo particularmente evidente quando o circuito de rememoração se desloca para os ambientes digitais, onde as interações em rede amplificam, tensionam e renegociam os sentidos associados ao referente histórico que sustenta o metatexto ficcional.

Sob essa perspectiva, as dualidades que organizam o universo ficcional operam como dispositivos potentes de interpretação, uma vez que estimulam leitura crítica, fomentam produção criativa e configuram práticas de participação em rede. Ferrés (2009) argumenta que tais dualidades ultrapassam a função dramática e se convertem em eixos estruturantes do envolvimento emocional e cognitivo do público. À medida que os espectadores começam a interrogar representações de justiça, moralidade, responsabilidade ou legitimidade histórica, emerge um espaço reflexivo no qual a obra ficcional é reinterpretada em diálogo com repertórios culturais e experiências sociais. Hagedoorn (2017, 2020) demonstra que as redes digitais intensificam esse processo, dado que permitem que os interagentes debatam, contestem, reinterpretem e reconfigurem essas representações, expandindo-as por meio de práticas de remixagem, edição e criação de conteúdos. O cenário ganha densidade adicional diante das linguagens hipermidiáticas contemporâneas, que, conforme demonstrado por Ben-David *et al*. (2024), abrem brechas para a formulação de narrativas paralelas e para a reedição dos sentidos memorialísticos que tradicionalmente eram regulados por instituições hegemônicas de produção e legitimação da memória.

Nesse horizonte interpretativo, tornam-se centrais as reflexões de Huyssen (2003, 2014), cujas obras problematizam a crescente mediação do passado pelos dispositivos audiovisuais e a consequente multiplicação de enquadramentos que disputam visibilidade e autoridade no espaço público. O autor identifica na mídia contemporânea uma força capaz de simultaneamente preservar e distorcer, iluminar e obscurecer, ativar e silenciar memórias, produzindo tensões que se inscrevem no campo de batalha conceitual descrito também por Pollak (1994). A mediação técnica, estética e discursiva que governa a circulação das imagens do pas-

sado frequentemente permanece opaca ao público, o que torna imprescindível que a investigação acadêmica estabeleça categorias analíticas e diretrizes críticas capazes de elucidar as operações que organizam tais embates. Scolari (2009), ao propor o conceito de "hipermediações", esclarece que os fluxos informacionais contemporâneos configuram ecossistemas complexos nos quais a memória circula de forma descentralizada, atravessada por múltiplos atores, interesses e plataformas. O autor observa que, no contexto das hipermediações, as linguagens digitais, que já não estruturam somente conteúdos, organizam agora os próprios processos comunicacionais; e destaca que a velocidade das transformações tecnológicas, bem como o excesso de informações, tornou-se característica naturalizada da experiência com os meios na cultura hipermoderna.

Neste contexto, a força das imagens, nesse processo, desempenha papel estruturante, pois define aquilo que se destaca da massa indiferenciada do passado e se inscreve na memória coletiva. Huyssen (2003, 2014) denomina de "rememoração produtiva" o movimento pelo qual o passado é mobilizado para fomentar reflexão crítica sobre o presente e projetar futuros possíveis, atribuindo à mídia responsabilidade significativa na conformação dos horizontes interpretativos das sociedades. A constituição das identidades coletivas depende dessa capacidade de reconhecer como a memória é acionada, moldada e disseminada por instituições culturais, políticas e midiáticas. Os estudos sobre cultura da memória reforçam que as práticas midiáticas não operam apenas como veículos de registro, mas como sistemas estruturantes de significação, capazes de delinear sensibilidades, hierarquizar eventos e propor versões autorizadas do passado. Nos escritos de Huyssen (2003), esse potencial é acompanhado de um alerta incisivo acerca do risco do uso acrítico dos dispositivos midiáticos, notadamente quando passam a assumir funções centrais no processamento social da memória.

Huyssen (2003) discute, por exemplo, o excesso de informações produzidas no contexto da cultura digital, na medida em que tal aspecto pode levar a uma superficialização da memória, o que esvaziaria, portanto, o potencial reflexivo da mídia na busca por essa rememoração produtiva. Num ambiente saturado, marcado pela profusão efervescente de conteúdos, o constante "bombardeamento" de dados e imagens dificultaria, segundo o autor, a capacidade das pessoas de promover uma

reflexão crítica sobre eventos significativos, levando a uma banalização das memórias, como discutimos anteriormente. Tal aspecto pode ser observado no exemplo apresentado anteriormente acerca dos processos rememorativos acerca do 11 de setembro no Twitter. O fluxo constante de informações sobre o atentado, como defendido por Henriques e Musse (2020), dificultaram uma reflexão mais profunda, na medida em que se nota um esvaziamento de sentido das implicações em torno do referente histórico.

Nessa relação paradoxal a respeito da relação entre a mídia e a memória observada por Huyssen (2003), o autor aponta que a aceleração do tempo midiático e a constante circulação de conteúdos fragmentados contribuem para um processo de esquecimento paradoxal, no qual a exposição massiva a eventos históricos não necessariamente se traduz em uma assimilação crítica ou reflexiva desses acontecimentos. Hoskins (2024), por exemplo, introduz o conceito de "ecologia do esquecimento", argumentando que a dependência crescente de mídias digitais e redes sociais cria um ambiente sistemático de esquecimento, onde a sobrecarga de informações e a constante atualização de conteúdos dificultam a assimilação crítica e reflexiva dos acontecimentos. Como já observado por Liu (2018), diante desse panorama, fatos e acontecimentos históricos frequentemente reduzidos a *tweets,* publicações no Instagram ou TikTok promovem de forma descontextualizada uma superficialização de informações, que corroboram, por vezes, a banalização da memória em ambientes digitais. A instantaneidade e o fluxo imediatista das redes sociais, atreladas às lógicas algorítmicas, por exemplo, tende a privilegiar conteúdos impactantes e chamativos, culminando na rápida viralização desses conteúdos (Jacobsen, 2020). Percebe-se, a partir da crítica proferida por Huyssen (2003, 2012), o que podemos entender como uma fragmentação de narrativas, que resulta numa desconjuntura de discursos, muitas vezes pautados pela lógica efêmera da circulação digital.

Com a rápida sucessão de conteúdos, a competição por engajamento e a lógica algorítmica das redes sociais tendem a privilegiar a circulação de signos e símbolos facilmente compartilháveis, em detrimento de conteúdos mais bem detalhados sobre as implicações políticas, sociais e históricas do ocorrido (Milli *et al*., 2025). Observa-se um esvaziamento de sentido, no qual a memória do evento se mantém presente na esfera

pública, mas de maneira reduzida a repetições superficiais, desconectadas de um processo crítico de rememoração produtiva, tal como defende o autor (Ben-David *et al*., 2024). Quando pensamos no potencial crítico e reflexivo das práticas rememorativas, devemos aqui lançar luz sobre como a constante exposição a informações apresentadas por Henriques e Musse (2020) compromete, por exemplo, as novas gerações, nativas da cultura digital e tecnológico, comprometendo a capacidade de estabelecer articulação entre o passado e o presente e suas implicações no contexto contemporâneo. Neste entendimento percebe-se, portanto, desafios significativos na construção de uma memória crítica que articule o passado com o presente. No caso do 11 de setembro, essa dinâmica se torna evidente na forma como o Twitter e outras plataformas digitais transformam a memória do atentado em um fluxo ininterrupto de postagens, imagens e discursos que, longe de consolidar um entendimento aprofundado do evento, muitas vezes o diluem em narrativas dispersas, emotivas ou sensacionalistas

Como já previam Lipovetsky e Serroy (2009), a instantaneidade da informação digital estimula uma cultura de efemeridade, incitando um consumo efervescente, onde os conteúdos circulantes nas plataformas digitais são rapidamente consumidos e esquecidos, limitando um aprofundamento em torno dos aspectos subjacentes à memória. No caso da memória histórica, por exemplo, conteúdos produzidos para as plataformas digitais são eclipsados e acomodados em redes de sociais, estimulando a conversação em rede e a disseminação desses conteúdos no fluxo da informação. Acontece que, com a rápida circulação desses conteúdos em redes sociais, percebe-se uma dinâmica das redes num processo de abrir e fechar memórias, num fluxo vertiginoso, que corroboram para um apagamento das memórias coletivas que deveriam ser discutidas à luz e novas chaves interpretativas, como defendem Merrill *et al*. (2020).

Para Virilio (1999, 2010), todo esse movimento gera discussões temporárias que, face à aceleração das tecnologias de comunicação, as tramas históricas se arrastam por um ritmo vertiginoso de atualizações constantes, em que cada nova informação ou interpretação desloca a anterior. Ou seja, com a aceleração do fluxo informacional, as obras ficcionais históricas e biográficas são constantemente sobrepostas com novas informações, criando um fluxo vertiginoso de atualizações que

eclipsa as interpretações anteriores, num processo em que emerge uma verdadeira "poluição", no qual tal movimento desafia a capacidade de reflexão e compreensão crítica do interagente. Como postula Huyssen (1995, p. 254 – *tradução nossa*), "a velocidade destrói o espaço e apaga a distância temporal. [...] A sensação de continuidade ou descontinuidade histórica [...] dá lugar à simultaneidade de todos os tempos e espaços, prontamente acessíveis no presente".[41] Todavia, pela crítica de Huyssen (2010), também podemos olhar para um lado mais pedagógico da própria mídia, enquanto instância mediadora do passado, como apresentamos. O problema *per se* não incide no modo como a mídia atua nessa mediação, mas, sim, em como os indivíduos se relacionam com as narrativas mnemônicas. Ou, por outro lado, como se engajam com dispositivos e ferramentas disponíveis para atuar nesse processo de produção de sentido em relação à memória. Tal entendimento faz-se necessário quanto retomamos aqui a discussão sobre a autonomia da cultura participativa nos processos de produção e consumo, sendo os interagentes também estimuladores das práticas rememorativas.

É precisamente nos processos de descentralização e das novas formas de autonomia concedidas ao usuário pela cultura hipermidiática que se observa uma reconfiguração das dinâmicas de produção da memória. A atuação da cultura participativa manifesta-se nos modos de criação, circulação e curadoria de conteúdos, incluindo a elaboração e interpretação de tramas históricas (Fuchs, 2014), que passam a escapar, ao menos parcialmente, ao controle das instâncias midiáticas tradicionais. Nessa perspectiva, como argumenta Jenkins (2006, 2014), os produtores de conteúdo têm se posicionado de forma cada vez mais ativa e crítica diante das narrativas instituídas, contribuindo para uma descentralização efetiva na produção da memória coletiva e para a emergência de disputas interpretativas que reconfiguram o estatuto do passado no ambiente digital.

Com a emergência da cultura participativa, podemos afirmar que a dinâmica de produção e circulação de memória cultural acarretou transformações significativas. A popularização de redes sociais como

41 No original: *Speed destroys space, and it erases temporal distance. [...] A sense of historical continuity or discontinuity [...] gives way to the simultaneity of all times and spaces readily accessible in the present.*

Twitter e Instagram exemplificam como a cultura digital transformou a maneira como rememoramos nos ambientes informatizados. Os interagentes utilizam-se dessas plataformas para narrar experiências pessoais e coletivas e que, frequentemente, desafiam as representações midiáticas hegemônicas (Santos Neto *et al*., 2024; Martins; Carvalho Júnior, 2016).

Dado esse entendimento, quando retornamos essa discussão à relação do fã com as obras históricas-biográficas, parece-nos que, no caso das obras ficcionais, em especial aquelas que são arquitetadas com base em uma lógica não estritamente interna, em que há referências diretas ao mundo exterior, são as que enrobustecem ainda mais essa discussão sobre as práticas rememorativas na cultura digital, pela complexidade como se apresentam. Neste tipo particular de obra ficcional, os modos como as tramas complexas estimulam os processos de rememoração em redes e, em especial, como a produção criativa das comunidades de fãs auxiliam essencialmente nos modos de expansão da narrativa abarcada pelo teor da ficção, podem ser cruciais na forma como a memória tende a ser acionada, constituída e disputada no tempo presente. É o que sustentamos nesta investigação.

Num esforço de compreensão, ao mobilizarmos aqui um empreendimento da teoria aristotélica na questão da memória que se constrói com base nas séries histórico-biográficas, perceberemos, de modo mais evidente, neste último caso particular, em que o mundo serve como referência para seus enredos, como determinados pontos são cruciais nesse processo de rememoração no âmbito da ficção. No caso das obras audiovisuais com uma estrutura narrativa complexa, por exemplo, nota-se que, em casos específicos, não há para o telespectador a sensação de "desfecho", das sanções aos protagonistas da trama narrada, como se previa nas tragédias gregas. Não há para o telespectador a sensação de catarse,[42] purificação. Todavia, se considerarmos determinadas produ-

---

42 A noção de *catarse*, originalmente abordada por Aristóteles em sua obra *Poética*, refere-se ao efeito emocional produzido no espectador diante do desfecho trágico, caracterizando-se como um processo de purificação ou descarga emocional. Nas narrativas complexas contemporâneas, entretanto, essa resolução emocional frequentemente permanece incompleta, considerando-se que determinadas produções buscam preservar, ao máximo, a fidelidade à história original ou aos fatos históricos representados, evitando, assim, oferecer uma conclusão definitiva ou sanções morais claras aos protagonistas, características

ções ficcionais, construídas com base em uma lógica estritamente interna ao universo ficcional interno que produz, isto é, sem referência direta ao mundo exterior, as discussões postas pelos espectadores em relação à obra, *a priori*, tendem a limitar-se apenas ao discurso produzido pela obra. Neste tipo de produção, não se nota a incidência de alusões aos elementos do mundo real como figuras públicas, acontecimentos históricos, por exemplo. Diante desse entendimento, as obras ficcionais que utilizam o mundo real como recorte de suas narrativas são entendidas, dentro dessas inter-relações propostas neste estudo, como problemáticas quando pensamos no domínio do espectador e na sua competência midiática ao analisar e empreender criticamente a obra e, mais especificamente, como a produção interfere nos processos subjetivos da memória.

Tal aspecto demonstra ser um ponto importante em nossa discussão, pois, pode indicar como os telespectadores migram para as redes sociais na busca de uma "reparação" ou, por outro lado, na busca por uma catarse coletiva (Lorenzo-Dus, 2015). Para a autora, numerosos programas operam como rituais midiáticos de memória, nos quais as representações são cuidadosamente selecionadas para oferecer representações de consolo e continuidade social. Entretanto, com o advento das redes sociais, esse processo de elaboração coletiva da memória não se limita mais à esfera televisiva. A interação nas redes sociais se torna uma extensão do envolvimento emocional do público com o conteúdo televisivo; nestes espaços, a atmosfera torna-se propícia para que os espectadores expressem opiniões, julgamentos e, em muitas vezes, externalizem demandas por justiça em decorrência de situações que permaneceram "adormecidas".

No caso das séries históricas ou biográficas como *When They See Us* (2019–2019, Netflix), The *People v. O.J. Simpson: American Crime Story* (2016–2016, FX) e *Chernobyl* (2019–2019, HBO), em que determinadas injustiças, omissões ou distorções da realidade podem ser apresentadas de maneira parcial ou manipulada, observa-se que os espectadores, muitas vezes, recorrem às plataformas digitais para demandar maior precisão, contestar enquadramentos ou reivindicar representações que se alinhem mais adequadamente a suas percepções e valores. Como demonstrado

comuns às tragédias gregas clássicas. Trataremos adiante.

pelos exemplos anteriormente analisados, todo esse movimento que verificamos acerca da migração do público para as redes sociais como uma extensão natural em resposta ao envolvimento emocional suscitado pela obra, constitui-se nessa busca pela catarse coletiva, que reforça, assim, a perspectiva proposta por Lorenzo-Dus (2015).

Keen (2007) investiga o potencial da literatura ficcional para suscitar empatia estética e provocar experiências emocionais intensas nos leitores, operando de forma análoga ao conceito de catarse delineado por Aristóteles. Na perspectiva da autora, a relação emocional estabelecida entre leitor e personagem, especialmente em narrativas complexas, favorece não apenas a imersão sensível, como também um processo de reflexão que pode resultar em transformações morais significativas. Ao contrário da concepção aristotélica de catarse, centrada na purificação de sentimentos como piedade e medo no contexto da tragédia, Keen (2007) propõe que a empatia literária amplia esse processo ao possibilitar ao leitor o compartilhamento de experiências e afetos alheios. Tal mecanismo, segundo a autora, contribuiria, portanto, para o desenvolvimento de uma sensibilidade ética e social mais ética.

A partir de toda essa compreensão, não consideramos tão somente o valor ficcional dessas obras ancoradas no mundo real; primeiramente, é necessário compreender os modos como esse movimento da ficção televisiva aciona lembranças, estimula memórias, direciona e orienta o modo como leremos o passado no tempo presente. Os recortes que sustentam as obras ficcionais também nos guiam em relação àquilo que deve ser esquecido e silenciado. A seletividade dos fatos, dos acontecimentos, das figuras públicas delimita a forma como os interagentes, por exemplo, estão propensos a rememorar determinados fatos em detrimentos de outros, a se engajarem ou envolverem emocionalmente com determinados personagens em detrimento de outros (Ben-David *et al*., 2024). Nessa perspectiva, a ficção contemporânea se demonstra como um espaço privilegiado para a reatualização da própria experiência catártica mediada pela linguagem audiovisual, agora também mediada por processos de identificação, imaginação e engajamento emocional com o outro ficcional.

Diante do nosso contexto contemporâneo, marcado pelo excesso, pela profusão de *fake news*, e em virtude das rápidas transformações nos

processos de interação com produtos midiáticos, a literacia midiática emerge como resposta às necessidades basilares da sociedade, consistindo em estimular a consciência, promover o conhecimento das ferramentas midiáticas para além do seu entendimento enquanto suporte e, em especial, habilitar os cidadãos para o pensamento crítico (Inobemhe; Asemah, 2024). É a partir dessa interconexão complexa entre ficção, desinformação e memória, que chegamos ao ápice dessa discussão. Com base nesse enquadramento, como pensar nesses desdobramentos e em suas inter-relações com a memória? O que buscamos, a partir dessas confluências, consiste em problematizar a capacidade crítica do telespectador interagente no empreendimento da memória.

Nesse sentido, tem-se como premissa que esse sujeito, ao compreender os processos por detrás das produções audiovisuais, das dinâmicas das redes sociais e como tal interferência se relaciona com a memória, seria capaz de avaliar e analisar criticamente os processos de interação, tanto na produção como no consumo, e como esses são cruciais nos processos de rememoração. Na medida em que observamos como esse processo encontra-se cada vez mais descentralizado, temos consciência de que se faz imprescindível refletir como o sujeito percebe essas inter-relações. Apesar de tratar-se de um assunto estritamente acadêmico, a memória está presente no cotidiano do sujeito midiatizado; assim como outros tópicos que requerem uma abordagem academicista, mas um exercício de transliteração para o cotidiano, como a desinformação.

Com base no percurso mobilizado nesta discussão, demonstra-se como o telespectador se utiliza dos recursos disponíveis para difundir seus pontos de vista. Tais práticas também podem ser compreendidas como processos extrínsecos à produção ficcional, mas que, ainda assim, exercem força e pressão no que diz respeito às interferências e às oscilações da memória, conforme defendido por Pollak (1989). Na era da memificação e da viralização, a linguagem midiática opera com fortes efeitos de sentidos, mobilizando recursos e elementos de hiperlinguagem (Perez; Godoy, 2019; Shifman, 2014). Como apontado por Arrobo-Agila (2025), dentro dessa cultura hipermidiática, onde se verifica que a busca pelo engajamento se configura como motor responsável por estimular as nossas lembranças, parece-nos eminente descortinar o que há por detrás dos movimentos ligados aos processos de criação, circulação e da expe-

riência estética do telespectador contemporâneo no consumo das obras "baseadas em fatos reais".

Para Barbosa e Goulart Ribeiro (2007, p. 113), "os media funcionam como um dos principais articuladores de experiências sociais, contribuindo para a afirmação e a emergência de identidades: as suas próprias e as dos outros" e, nesta relação com as narrativas históricas e biográficas, para Anderson (2011, p. 20), "a história não termina com a produção de documentos, narrativas ou análises. As pessoas consomem e processam histórias escritas, filmadas ou televisionadas dentro de uma rede de forças individuais e culturais que influenciam a sua recepção e os usos que lhes são feitos".[43] Segundo o autor, "os significados históricos evoluem ao longo do tempo, refletindo, entre outras coisas, até que ponto a nossa relação com o passado é condicionada pelas circunstâncias presentes" (Anderson, 2001, p. 20 – *tradução nossa*).[44]

Tal perspectiva sugere que determinadas formas de representação poderiam criar uma ilusão de profundidade e complexidade que, na verdade, ocultaria as contradições e as tensões da realidade, tornando o espectador figura menos crítica em torno do universo ficcional. O entendimento do autor está na ideia de que a sofisticação estética e a complexidade narrativa poderiam, em alguma medida, condicionar o olhar do público, concentrando-o de modo mais específico na forma do que no conteúdo e, assim, comprometendo uma análise crítica do texto ficcional. Partindo desse entendimento, as obras audiovisuais ficcionais reforçariam, portanto, visões de mundo hegemônicas e simplificadas, resultando numa fragmentação da memória coletiva, desprovida de nuances e de toda a complexidade que requer para uma rememoração produtiva, como sugeria Huyssen (2003).

A crítica de Anderson (2001), certamente, apresenta-se de maneira pertinente ao campo dos estudos sobre memória e comunicação. O ponto de inflexão de sua análise é especialmente relevante num contexto

---

43 No original: *As theorists of popular memory have argued, history does not end with the production of documents, narratives, or analyses. People consume and process written, filmed, or televised histories within a web of individual and cultural forces that influence their reception and the uses to which they are put.*

44 No original: *historical meanings evolve over time, reflecting, among other things, the extent to which our relation to the past is conditioned by present circumstances.*

em que as narrativas audiovisuais não apenas entretêm, mas estão atreladas também a uma dinâmica de consumo que reflete a interatividade e a participação ativa da sociedade, como postulado pelos autores aqui fundamentados acerca da cultura participativa.

Para sustentar nossa discussão, propomos explorar três aspectos fundamentais. No primeiro subtópico, propomos discutir as nuances da memória e o processo de identificação emocional, de modo a examinar como as representações midiáticas ativam respostas afetivas nos espectadores, moldando a memória coletiva através de uma identificação emocional com personagens e eventos históricos. No subtópico "Memória e Desinformação", propomos refletir sobre como as dinâmicas da informação nas plataformas digitais podem, em alguma medida, desvirtuar a memória coletiva, a partir de universos ficcionais fragmentados ou equivocados. Por fim, no último subtópico deste capítulo, apontamos para a emergência da memória protética, na qual exploramos como a dependência crescente das tecnologias digitais tem transformado nossa relação com a memória, gerando novas formas de lembrar e, ao mesmo tempo, levantando questões sobre a autenticidade dos processos rememorativos.

### 4.6.1 As nuances conceituais da memória e o processo de identificação emocional

Devemos iniciar este tópico recuperando que a memória não é um dado concreto ou, propriamente, um arquivo constituído e fechado em si, como apontam os autores basilares do campo da memória, como Huyssen (2003) e Assmann (2008). A memória se define, antecipadamente, enquanto um processo de constante reatualização e construção, marcado por tensões entre o que se rememora e o que se esquece, sempre situado no presente. E, de tal forma, não podemos determinar, por exemplo, a existência de uma memória puramente vivida, como se num esforço de compreensão epistemológica, pudéssemos distinguir as memórias vividas das memórias imaginadas. Evidentemente que compreender as definições conceituais que constituem a memória nos ajudam a elaborar melhor como as práticas, processos e fenômenos culturais e midiáticos pressionam e exercem força no modo como constituímos nossas memórias em sociedade.

A complexidade da memória no campo sociológico é frequentemente abordada através de tipologias que buscam categorizar suas diversas manifestações. Para tanto, antes de avançarmos na análise, torna-se necessário explicitar algumas distinções conceituais que atravessam o campo dos estudos da memória, uma vez que vemos na literatura diferentes tipos de memória que organizam a relação dos indivíduos no modo como constituímos nossas lembranças. Trata-se, portanto, de um esforço teórico voltado a esclarecer as tensões entre memórias vividas, herdadas, imaginadas e nostalgizadas, marcadas por idealizações afetivas do passado. A delimitação dessas tipologias busca fornecer uma síntese analítica mais precisa para examinar mais adiante como os *edits* transformam e disputam essas diferentes formas de rememoração.

***Memória imaginada:*** refere-se a uma forma de memória coletiva que não se baseia na experiência pessoal direta, mas é construída e partilhada através de narrativas culturais, símbolos e instituições. É um elemento vital para a formação de um sentimento de identidade e comunidade partilhada entre grupos vastos e dispersos, como as nações.

O conceito mais proeminente que fundamenta a memória imaginada é o de "Comunidades Imaginadas" de Anderson (2016). O autor argumenta que as nações são comunidades imaginadas porque os seus membros, apesar de nunca se encontrarem, partilham uma imagem mental da sua comunhão, sustentada por representações coletivas e artefatos culturais. Tal ideia se torna central para entender como uma memória partilhada pode ser construída sem interação direta. A presença de outras referências à "memória imaginada" e à "imaginação e cultura" em discussões acadêmicas confirma a relevância do conceito, mas é Anderson (2016) quem fornece a âncora teórica mais concreta.

A forte associação entre "memória imaginada" e as "comunidades imaginadas" proposta por Anderson (2016) implica uma compreensão crucial de como a coesão social em larga escala, particularmente o nacionalismo, é forjada não por meio da experiência direta, mas por meio de histórias compartilhadas. Isso demonstra o poder da imaginação e da narrativa na formação da identidade coletiva e da consciência histórica, mesmo na ausência de interação pessoal direta. Se as nações são "imaginadas", então as nossas memórias também o são. Isso significa

que representações históricas, mitos e símbolos compartilhados coletivamente são os agentes que geram um sentimento de pertencimento e solidariedade entre indivíduos que nunca se conhecerão. Tal compreensão tem implicações profundas para a formação e manutenção de identidades coletivas, especialmente em sociedades modernas e de grande escala, e sugere que esta forma de memória pode ser deliberadamente cultivada para fins políticos ou sociais.

***Memória vivida:*** refere-se à memória que emana da experiência pessoal direta ou coletiva, frequentemente profundamente enraizada na consciência individual. Do ponto de vista sociológico, a sua relevância reside na forma como estas experiências individuais são narradas, partilhadas e interpretadas dentro de contextos sociais específicos, contribuindo ou divergindo das compreensões coletivas mais amplas. As referências à "memória vivida" em diversos documentos acadêmicos indicam seu lugar distinto na tipologia sociológica da memória (Pollak, 1989; Halbwachs, 1992; Assmann; Conrad, 2010).

A frequente menção da "memória vivida" em conjunto com a busca por sua "definição sociológica" revela um esforço sociológico para compreender como a experiência pessoal, embora individual, é moldada e contribui para a memória social. Isso implica que o foco sociológico na "memória vivida" não é meramente descritivo da recordação individual, mas analítico de como as experiências individuais são socialmente enquadradas, articuladas e integradas em narrativas coletivas mais amplas, ou como as desafiam. A significância sociológica da "memória vivida" reside, portanto, na sua interação dinâmica com a memória coletiva. Não se trata apenas da recordação individual, mas de como as experiências individuais são socialmente mediadas. Isso significa que o aspecto "vivido" não é puramente subjetivo, mas sempre ocorre dentro de "quadros sociais" (como sugeriria Halbwachs), influenciando como é lembrado, narrado e partilhado. Isso destaca uma tensão ou diálogo entre a experiência individual e os quadros coletivos, tornando-a um local crucial para a análise sociológica da memória.

De acordo com Pollak (1989, 1992), a concepção de que a rememoração está intrinsecamente atrelada à ideia de uma memória vivida é equivocada. Ora, como situamos que a memória, longe de ser um

fenômeno passivo ou apenas uma reprodução fiel do passado, trata-se de um processo ativo e dinâmico, constantemente reconfigurado pela interação com diferentes contextos sociais, culturais e tecnológicos e, portanto, não deve ser reduzida a uma simples evocação de experiências puramente vividas no coletivo.

***Memória Herdada* ou *Memória por tabela***: frequentemente conceituada como memória transgeracional, refere-se a lembranças, experiências e até traumas que são transmitidos entre gerações, não por meio de experiência pessoal direta, mas através de narrativas, práticas culturais, dinâmicas familiares e processos inconscientes. A memória herdada, comumente denominada memória transgeracional, constitui um fenômeno amplamente examinado no âmbito dos estudos sobre memória coletiva e identidade social. Conforme proposto por Halbwachs (1992), a memória não se configura como um ato estritamente individual, mas sim como um processo socialmente mediado, ancorado em estruturas coletivas. O autor argumenta que as rememorações dos sujeitos ocorrem a partir de sua inserção em grupos sociais, como a família, a comunidade religiosa ou o meio cultural, sendo, portanto, moldadas pelas referências simbólicas compartilhadas nesses contextos. Desse modo, as recordações intergeracionais não dependem, necessariamente, da vivência direta dos acontecimentos, mas são constituídas por meio de testemunhos transmitidos, práticas culturais reiteradas e valores socialmente estabelecidos, que conformam o imaginário coletivo e a memória social de determinada coletividade.

Nessa direção, Pollak (1989) também salienta a importância das dimensões do silêncio e do não dito na transmissão da memória, particularmente em situações marcadas por trauma, repressão ou censura. Para o autor, experiências traumáticas frequentemente se perpetuam entre gerações não como relatos discursivamente estruturados, mas através de manifestações afetivas, padrões comportamentais e sintomas que escapam à elaboração consciente. O autor enfatiza que, quando não elaborados simbolicamente, os traumas podem ser incorporados nos corpos e discursos dos descendentes, incidindo sobre suas subjetividades mesmo na ausência de vivência direta dos eventos originários.

***Memória Nostalgizada:*** refere-se a um modo afetivo de recordar o passado, caracterizado por um anseio por uma versão romantizada ou idealizada dele, muitas vezes desvinculada de suas complexidades históricas ou aspectos negativos. Neste caso, a memória é frequentemente mobilizada na produção cultural, no discurso político e nos movimentos sociais. Hutton (2016) propõe uma análise crítica sobre a intricada inter-relação entre memória e nostalgia na tessitura das narrativas historiográficas contemporâneas. Seu arcabouço teórico parte da concepção de que a memória transcende a condição de mero repositório estático de reminiscências prévias, configurando-se, antes, como um fenômeno eminentemente dinâmico e maleável, modelado incessantemente pelas demandas afetivas e identitárias tanto dos indivíduos quanto das comunidades que a evocam. É nesse horizonte que a nostalgia adquire relevância como um mecanismo epistemológico de filtragem e ordenamento das recordações, reconfigurando-as de modo a engendrar representações do passado dotadas de maior aceitabilidade, idealização e potencial de consolo.

Com isso, no processo rememorativo, tal dispositivo nostálgico seria responsável por suavizar ou higienizar esse passado, tornando-o, assim, mais sedutor e menos traumático, mas também atua como uma instância de preenchimento de lacunas emocionais, instaurando uma ponte afetiva entre a memória individual e a memória coletiva. Hutton (2016) observa, ademais, que, em diversas culturas, a nostalgia opera como um agente de transformação seletiva da memória, obliterando ou atenuando episódios traumáticos e controversos, e substituindo-os por relatos que privilegiam feitos heroicos, momentos de coesão comunitária ou épocas aureoladas por um fulgor "áureo" e idealizado. A ideia também ganha força com as contribuições de Bauman (2017), que argumenta que um dos reflexos dessa epidemia global de nostalgia é a construção de memórias sobre um passado cada vez mais idealizado, frequentemente desconectado da realidade histórica e moldado por percepções afetivas e seletivas, endossadas por uma nostalgia instrumentalizada pelas instituições de poder.

A partir deste entendimento, para delimitarmos essa investigação, entendemos que se faz necessário não limitar nossa compreensão num entendimento de que as memórias estão condicionais à simples

recordação de eventos que foram vividos diretamente pelos indivíduos, mas também envolve a apropriação e a ressignificação de experiências mediadas, coletivas e muitas vezes construídas por discursos externos. Tradicionalmente, a ideia de autenticidade da memória associa-se a uma noção de uma memória puramente vivida, impura. Tal visão reducionista ignora o fato de que as memórias não são simples reproduções do passado, mas sim construções dinâmicas, moldadas por contextos sociais, culturais e individuais.

Para partir da ideia de autenticidade, pressupõe-se que devêssemos tomar como referente um tipo particular de memória, subjugando-as como superiores em detrimento de outras memórias que compõem o nosso repertório cultural. No entanto, tal concepção se manifesta com certa problemática, tendo em vista que desconsidera a complexidade inerente ao entendimento da memória enquanto um fenômeno sociológico em um processo contínuo de mutação. Nora (1989) enfatiza, por exemplo, que a memória é um campo de disputa, no qual diferentes narrativas e significados se entrelaçam e se confrontam. Evidente que, num contexto de compreensão histórica, e nos modos como podemos reconstituir determinados períodos traumáticos de nossa histórica, a busca por uma certa autenticidade torna-se crucial nesses contextos em que os testemunhos figuram de extrema importância para a compreensão de eventos importantes, relatos históricos ou decisões.

Neste sentido, a ideia de uma "memória autêntica" ou uma "memória pura" tende a silenciar as vozes que não se encaixam nesse modelo hegemônico, deslegitimando experiências coletivas, mas que podem não se alinhar aos critérios convencionais de autenticidade. Trata-se, particularmente, de uma armadilha epistemológica. A própria compreensão de eventos históricos traumáticos, como genocídios ou conflitos sociais, depende de uma multiplicidade de vozes e relatos que oferecem diferentes perspectivas sobre a experiência coletiva. É preciso, portanto, compreender com clareza o que se entende por "legitimidade" das memórias, uma vez que tal noção pressupõe a adoção de critérios rígidos para a sua determinação. Especialmente quando discorremos sobre a memória afetiva e o processo de identificação emocional do indivíduo com os seus respectivos quadros de referência.

Por exemplo, como defende Hutton (2016), as memórias imaginadas, longe de constituírem distorções ou invenções destituídas de valor, configuram-se como produções culturais e simbólicas dotadas de sentido, que desempenham um papel central na constituição do mundo social e na organização da realidade. Assim, longe de uma concepção reducionista que as interpretaria como meras falsificações ou ilusões subjetivas, tais memórias são modos de inscrição e elaboração de experiências que, ainda que não correspondam diretamente a vivências empíricas ou fatos históricos comprováveis, detêm valor ontológico e epistemológico na tessitura das identidades e das práticas sociais que organizam a memória coletiva.

É por meio das memórias imaginadas que os sujeitos e as comunidades constroem referenciais de pertencimento, operam reconfigurações do passado e articulam projetos de futuro, atribuindo significados que excedem a mera factualidade e penetram no domínio do simbólico e do narrativo. Em conformidade com as perspectivas de autores como Ricoeur (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000) e Zelizer (*Remembering to Forget*, 1998), as memórias, mesmo aquelas que parecem distantes da realidade empírica, são essenciais para a construção de um tecido social coerente e para a organização das relações intersubjetivas. Elas instauram uma "ordem narrativa" que possibilita a continuidade e a inteligibilidade das experiências históricas, ao mesmo tempo em que revelam as tensões e disputas inerentes aos processos de rememoração. Como argumenta Halbwachs (1992), são as experiências emocionais responsáveis por influir na maneira como relembramos e reinterpretamos determinados fatos e acontecimentos. É a partir da identificação do indivíduo, e no modo como se conectam com essas representações, que construímos a nossa identidade coletiva e os modos de organização dentro dos nossos grupos sociais. No entanto, essas experiências não são meramente individuais; elas são moldadas e reforçadas através das interações sociais e dos contextos culturais. À medida que os indivíduos se conectam emocionalmente a essas narrativas, tornam-se parte integrante de sua identidade ou da identidade daquele grupo, sendo a memória o motor de coesão e estabilidade dentro dos grupos sociais, como defende Huyssen (2003).

Fundamentando suas ações, a partir dos sentimentos de pertença e propósito acionadas pela memória coletiva, os grupos sociais criam e estreitam os laços de sociabilidade com os demais membros inseridos no meio em que se encontram, à medida que essas memórias são "negociadas" com a sociedade, com os seus quadros de referência, pelos processos interacionais e conversacionais, a partir da leitura de Halbwachs (1992). Nesse entendimento, as suas interações, em diversos contextos sociais, são influenciadas não apenas por eventos vividos diretamente, mas também por narrativas culturais, valores, normas sociais e estruturas de poder presentes na sociedade em que vivem.

Reconhecendo-se que a dinâmica de identificação emocional interfere diretamente nos modos como negociamos e atribuímos sentidos às memórias reconstruídas no presente, é necessário considerar, igualmente, os riscos envolvidos na idealização ou na confabulação dessas memórias, destacando-se as implicações decorrentes de tais processos em contextos sociais e culturais específicos. Assim, ao discutirmos aqui a função da memória, lançando vista sobre o seu papel de coesão e estabilidade social, acredita-se que o ponto de inflexão deste estudo deve centrar-se nos efeitos e nas implicações que um "mau manejo" ou "empreendimento do passado" pode ocasionar em diversos setores de uma sociedade e, não, de maneira contundente, nos aspectos incisivos relativos à autenticidade e legitimidade das memórias. Assim, a autenticidade da memória não deve ser avaliada pela precisão com que reproduz acontecimentos do passado, mas especialmente por sua capacidade de contribuir para a compreensão crítica do presente e para a construção das identidades coletivas.

Neste sentido, ao discutir as nuances da memória neste cenário marcado pela profusão de dispositivos e dinâmicas informacionais, entendemos ser necessária uma análise cuidadosa das interações entre memória e desinformação. Reconhecemos que, embora não esteja ligada à ideia puramente histórica, a memória se encontra cada vez mais vulnerável à distorção no ambiente digital, a qual pode contaminar os processos rememorativos e influir negativamente na coesão social dos grupos sociais. Ou seja, a memória, que deveria ser um ponto de estabilidade e reflexão crítica aos grupos sociais, torna-se, na era digital, um campo de

disputa fértil e arenoso, estimulando outros embates que comprometem a rememoração produtiva prevista por Huyssen (1995, 2003, 2014).

Para isso, discutiremos especificamente no próximo tópico as tensões entre a memória e a desinformação, especialmente em tempos de redes sociais e plataformas digitais, atentando-se ao modo como a construção de versões distorcidas ou seletivas da realidade, influem nas práticas rememorativas.

### 4.6.2 Memória e desinformação

A compreensão da relação entre memória e desinformação requer, inicialmente, uma definição conceitual clara sobre o fenômeno da desinformação, a fim de estabelecer adequadamente os limites analíticos que orientam a discussão sobre sua interface com os processos mnemônicos. A desinformação pode ser definida como a disseminação de informações falsas ou enganosas, seja intencionalmente (*misinformation*) ou de forma não intencional (*disinformation*) (Wardle; Derakhshan, 2017). Nota-se que ambas as situações são passíveis de acontecer no campo dos estudos sobre memória. No campo da psicologia da memória, a absorção e a propagação de desinformação estão intrinsecamente ligadas aos mecanismos de construção e reconstrução da memória. Quando informações incorretas ou distorcidas são repetidamente afirmadas e reforçadas no meio social, elas tendem a se fixar na memória de longo prazo. Com o passar do tempo, essas lembranças equivocadas podem acabar sendo confundidas com recordações verdadeiras, reforçando ainda mais a desinformação (Abadie; Camos, 2019).

A alteração da memória no contexto social, especialmente na interface com a desinformação, apresenta riscos significativos para a construção da identidade coletiva, para a interpretação do passado e para a formulação de decisões políticas e sociais. A memória, conforme argumentado por Pollak (1989), é um campo de disputa simbólica, constantemente reconfigurado por discursos hegemônicos e contra-hegemônicos. Pollak (1989, 1992) destaca que a memória coletiva é estruturada por grupos sociais que buscam legitimar suas narrativas, muitas vezes em oposição a outras versões dos mesmos eventos. Dessa forma, a difusão de desinformação pode acirrar tensões entre diferentes segmentos da sociedade, alimentando ressentimentos históricos e dificultando pro-

cessos de reconciliação, por exemplo. Além disso, os efeitos da imersão narrativa podem reduzir o pensamento crítico, facilitando a internalização de informações fictícias como verdadeiras. Ou seja, a modificação da memória por meio da desinformação reside na fragilização do pensamento crítico e da capacidade de discernimento sobre fontes de informação. Huyssen (2003) argumenta que a cultura da memória contemporânea, marcada pela efemeridade das representações midiáticas, pode levar à superficialidade na compreensão do passado.

Aproximando essa discussão com o campo da cognição, apenas para efeitos comparativos, Gabbert *et al.* (2006) investigaram o fenômeno da conformidade da memória, demonstrando como as discussões em grupo poderiam influenciar a recordação individual. Os autores mostraram que, durante interações sociais, as pessoas tendem a incorporar detalhes errôneos mencionados por outros participantes, mesmo quando esses detalhes não estavam presentes no evento original. O efeito aqui ocorre devido à tendência humana de confiar nas memórias alheias como uma fonte adicional de informação, especialmente quando essas informações são percebidas como confiáveis ou quando o indivíduo sente incerteza sobre suas próprias lembranças. O estudo destacou a importância desse processo para entender como memórias coletivas podem ser moldadas socialmente, alertando para implicações em contextos como investigações criminais, onde testemunhas podem inadvertidamente adotar informações falsas de outras pessoas.

Para tanto, autores como Paul e Elder (2006) defendem que adotar um pensamento crítico se torna fundamental para que o indivíduo questione e analise as informações que recebe, discernindo entre fontes confiáveis e enganosas. No contexto atual, marcado por um fluxo constante de informações, muitas vezes distorcidas ou imprecisas, como defende Virilio (2006), o pensamento crítico se torna ainda mais relevante para evitar que o indivíduo seja manipulado por representações errôneas ou tendenciosas. Ademais, tal compreensão crítica não deve limitar-se apenas à análise lógica dos fatos, mas envolver, também, uma atitude aberta e inquisitiva, onde se busca entender as razões por trás das informações, os possíveis vieses que as sustentam e as implicações dessas informações no contexto mais amplo.

Neste sentido, compreendemos que a capacidade de exercer o pensamento crítico é fundamental para discriminar entre narrativas confiáveis e enganosas, o que se torna cada vez mais difícil no cenário atual. Como destaca Pennycook e Rand (2019), indivíduos que não exercem um pensamento crítico eficaz têm maior probabilidade de acreditar em informações errôneas, especialmente quando essas informações confirmam crenças pré-existentes, um fenômeno conhecido como viés de confirmação. A reflexão sobre como as nossas próprias experiências, emoções e crenças influem portanto, na nossa percepção da verdade, é uma parte crucial do pensamento crítico, na qual a autopercepção permite que o indivíduo seja mais consciente de sua vulnerabilidade a manipulações e desinformação, especialmente em um contexto no qual as redes sociais e a mídia oferecem um fluxo constante e superficial de informações.

Para Friedman e Kaganovskiy (2024), desenvolver um pensamento crítico envolve, principalmente, considerar a capacidade de identificar falácias lógicas e de reconhecer padrões de manipulação e persuasão nos discursos. Diante disso, a literacia midiática tem atuado como formas de fortalecer o pensamento crítico dos indivíduos, estimulando que esses questionem as narrativas que lhes são apresentadas. Como destaca Ramsey (2017),, um dos pilares da literacia midiática é ensinar os indivíduos a reconhecer as estratégias persuasivas usadas nos meios de comunicação, como apelos emocionais, manipulação de imagens ou utilização de falácias lógicas.

Outro ponto de destaque é a necessidade de compreender a dinâmica das plataformas digitais, como redes sociais e mecanismos de busca, que frequentemente amplificam conteúdos distorcidos ou manipulados. Fraser (2018) observa que a circulação de informações nas plataformas digitais ocorre em uma economia da atenção orientada por cliques e curtidas, contexto em que conteúdos falsos também podem alcançar elevados níveis de engajamento. Seria preciso considerar uma compreensão crítica de como as informações circulam e são amplificadas, especialmente em tempos de *fake news* (Buckingham, 2015; Hobbs, 2010; Jolls; Johnsen, 2018), com especial ênfase quando discorremos sobre conteúdos mnemônicos, questionando a capacidade dos indivíduos em identificar fontes de informação ou de questionar a veracidade das

narrativas em plataformas digitais. Embora, em muitos casos, a disseminação de informações falsas ocorra de forma intencional, há também formas mais sutis e involuntárias de desinformação, como aquelas derivadas da fruição audiovisual, considerando a *remixibilidade* dos conteúdos, como visto anteriormente.

Segundo Pennycook *et al.* (2018), a ideia é que sugere que, quanto mais uma informação é repetida e apresentada de maneira convincente, maior a probabilidade de ela ser aceita como verdadeira, independentemente de sua veracidade. O fenômeno intitulado "*illusory truth effect*" trata-se de algo amplamente estudado na psicologia cognitiva e nas ciências da comunicação, caracterizado pela tendência humana de julgar uma informação como verdadeira simplesmente por causa de sua repetida exposição. O conceito, inicialmente descrito por Hasher *et al.* (1977), cujos experimentos demonstraram que a familiaridade com uma afirmação aumenta sua credibilidade, independentemente de sua veracidade. O fenômeno é explicado pelo princípio da fluência cognitiva, segundo o qual informações mais fáceis de processar são erroneamente percebidas como mais acuradas (Schwarz *et al.*, 2007). No contexto contemporâneo, no qual o consumo midiático ocorre de forma acelerada e fragmentada, a recorrência desse efeito contribui significativamente para a propagação da desinformação.

De acordo com Fazio *et al.* (2015), a repetição de informações, como geralmente acontece no âmbito das plataformas de redes sociais, pode levar ao enfraquecimento do monitoramento da fonte, mecanismo cognitivo responsável por distinguir a origem das informações armazenadas na memória (Johnson *et al.*, 1993). Como consequência, elementos ficcionais incorporados aos enredos cinematográficos e televisivos tornam-se parte da memória coletiva, reforçando versões distorcidas de eventos históricos ou biográficos. Esse fenômeno é particularmente problemático quando analisado sob a ótica da construção do imaginário social e da memória pública (O'Connor, 2018).

Neste sentido, no contexto das plataformas digitais, observa-se nos *edits* o desenvolvimento de uma linguagem audiovisual particularmente complexa, marcada por dinâmicas e estratégias criativas. Os vídeos mobilizam recursos como filtros estilizados, efeitos visuais de forte impacto, transições aceleradas e adaptações sonoras que manipulam o

ritmo, a textura e a atmosfera do conteúdo. Tais procedimentos atuam como vetores potentes na reconfiguração da percepção (Manovich, 2001; Yang *et al*., 2019). As estratégias estéticas e discursivas, amplificadas pelas *affordances* tecnológicas das plataformas digitais, ilustram um deslocamento do paradigma comunicativo tradicional para uma lógica de produção e circulação de conteúdos orientada pelo impacto sensorial e emocional, frequentemente em detrimento de uma apreensão crítica e contextualizada da informação.

Assim, o fenômeno, que passa a ser impulsionado, de maneira significativa, pelo incentivo das plataformas digitais à criação e disseminação de vídeos curtos, privilegia o consumo rápido, fragmentado e reiterativo de conteúdos audiovisuais. Nesse contexto, destaca-se a recente decisão do Google de instituir uma aba específica de pesquisa dedicada exclusivamente a esses vídeos curtos, o que evidencia o reconhecimento, por parte das grandes corporações tecnológicas, do papel central que esse formato desempenha na economia da atenção contemporânea. Ao mesmo tempo, tal iniciativa intensifica os desafios críticos associados à literacia midiática, na medida em que acentua a necessidade de desenvolver competências capazes de decifrar e problematizar as estratégias visuais, sonoras e narrativas que operam na produção e na circulação dessas micronarrativas, muitas vezes portadoras de distorções, simplificações e enquadramentos ideológicos sutis (Aljalabneh, 2024).

Devido à forma como os algoritmos das plataformas priorizam conteúdos considerados "envolventes", medidos por critérios de engajamento, tempo de visualização, compartilhamentos e reações, vídeos editados de maneira impactante, que utilizam recursos visuais intensos, adaptações sonoras cativantes ou que abordam temas sensíveis e controversos, tendem a alcançar ampla visibilidade em curtos períodos de tempo (Ling *et al*., 2021). E, na medida em que isso facilita a disseminação de informações enganosas ou distorcidas, já que as edições muitas vezes tornam o conteúdo mais compartilhável, atraente e, paradoxalmente, mais credível para os espectadores, tal dinâmica nos permite conceber a emergência de uma possível "algoritmização da memória",[45] na

45 [45] O uso do termo "algoritmização da memória" neste trabalho dialoga com as proposições de Hoskins acerca das transformações da memória na era digital, especialmente no que se refere ao papel das infraestruturas tecnológicas, das

medida em que os processos de curadoria algorítmica das plataformas digitais não apenas determinam o que é visível ou invisível, mas também influenciam profundamente os modos pelos quais as lembranças coletivas são construídas, reforçadas ou obliteradas (Rocha & Oliveira, 2021; Mayer-Schönberger, 2009). Segundo Butler *et al.* (2011), a repetição de uma informação, além de aumentar sua aceitação, contribui também para a redução da probabilidade de que indivíduos busquem fontes alternativas para verificar sua veracidade. Nota-se que não consideramos nesta discussão uma relação casual com o telespectador na tentativa de subscrever as memórias; mas, em função dessas relações parassociais, do tempo de elaboração e exposição do espectador com as representações ficcionais, torna-se cada vez mais comum que esses embaralhamentos ocorram, em diferentes níveis.[46]

A credibilidade percebida das plataformas de mídia é um fator crucial no fortalecimento de desinformação, especialmente quando as produções não deixam claro que se trata de uma versão ficcional ou interpretativa dos acontecimentos históricos. Gillespie (2014) argumenta que a convergência entre as práticas de produção midiática contemporâneas e o poder algorítmico das plataformas digitais constitui um vetor crucial para a circulação rápida e massiva de conteúdos editados, incluindo aqueles que carregam informações distorcidas ou desinformativas. No contexto das redes digitais, a capacidade de moderação de conteúdo por parte dessas plataformas, com ênfase nas decisões invisíveis e automatizadas que estruturam a visibilidade de determinadas mensagens, opera como um mecanismo fundamental para a difusão da desinformação.

Como defendemos no tópico, reconhecemos, assim, que a desinformação pode se manifestar de forma insidiosa, infiltrando-se nos processos de expansão das representações ficcionais, resultando da circulação fragmentada de cenas extraídas de filmes e séries nas redes sociais, muitas vezes descontextualizadas, na qual pode se intensificar a dificuldade

---

plataformas e das lógicas algorítmicas na mediação, circulação e reconfiguração das memórias no ambiente conectado.

46 O paralelo estabelecido aqui aproxima-se das reflexões de Calì e Parisi (2017) acerca da formação de relações parassociais no consumo de séries televisivas, nas quais o vínculo entre espectador e personagens se intensifica em função do tempo de fruição e do tempo de elaboração das narrativas, ampliando os efeitos cognitivos e afetivos da exposição prolongada às ficções.

do espectador em distinguir elementos ficcionais de registros históricos autênticos, exacerbando a disseminação de desinformação. O problema da memória coletiva e da desinformação não se limita ao conteúdo do que é perpetuado ao longo do tempo por um grupo social, mas reside fundamentalmente na forma como esse grupo reage a essas lembranças e as ressignifica no presente. Trata-se, portanto, de um processo dinâmico, no qual o passado é continuamente reinterpretado à luz das demandas e afetos contemporâneos, moldando identidades coletivas e potencializando mecanismos de inclusão ou exclusão social.

Nesse cenário marcado pela cultura midiática e pelos processos de algoritimização da memória, como bem defende Hoskins (2024), as reações coletivas às lembranças tornam-se profundamente ancoradas na afetividade e na construção identitária, uma vez que a memória, tal como observa Halbwachs (1992), opera como fundamento simbólico de coesão grupal, e não como instrumento de reconstituição objetiva do passado; assim, no ambiente das plataformas digitais, em que rememoração e desinformação se entrelaçam, a evocação de determinados eventos históricos mobiliza pertenças, aciona tensões emocionais e reforça visões de mundo previamente estabelecidas, favorecendo a circulação de conteúdos que adquirem credibilidade pela sua adesão aos vínculos afetivos e às narrativas identitárias que estruturam as comunidades online, enquanto os algoritmos, ao priorizarem aquilo que gera impacto e engajamento, intensificam a repetição, fragmentação e aceleração das informações, criando um ecossistema cognitivo em que a memória se dispersa, a reflexão crítica se fragiliza e as dissonâncias afetivas são amplificadas, com repercussões diretas na polarização e na instabilidade discursiva que caracterizam as dinâmicas de conversação em rede.

Na contemporaneidade, a memória humana se entrelaça cada vez mais com a ideia de memória protética desenvolvida por Landsberg (2004, 2009) – termo que designa a incorporação de tecnologias e suportes externos, como arquivos digitais, bancos de dados e redes sociais, na construção e retenção de memórias individuais e coletivas. O excesso de informação, amplificado pelas mídias digitais, que expõem os indivíduos a um fluxo contínuo e fragmentado de dados, dificulta um empreendimento crítico e a consolidação de novas aprendizagens. Consequentemente, as plataformas de redes sociais, por atuarem como

mediadora do conteúdo informacional, atuam, de modo predominante, como catalisadores da própria estrutura da memória coletiva e individual, externalizando e dispersando os processos mnemônicos que outrora eram centralizados no sujeito. Assim, a memória protética e o excesso de informação caminham juntos para remodelar a forma como o passado é construído, lembrado e compartilhado na era digital, com implicações profundas na coesão grupal, no senso de pertencimento e na capacidade de refletir criticamente sobre o presente. A discussão acerca das memórias protéticas tende a nos direcionar também a uma problemática bastante discutida no âmbito dos estudos sobre memória: as barreiras entre as memórias imaginadas, confabuladas ou protéticas.

### 4.6.3 A emergência da memória protética

Virilio (1999, 2010) já apontava que as interações cibernéticas parecem desencadear um novo tipo de memória: a memória do presente, tocada pelo excesso de informações, das confabulações de narrativas, que perpassam e contaminam a memória. As redes sociais tornaram-se, portanto, arenas profícuas para a disseminação dessas representações, marcada pelo contexto da viralização, da propagabilidade (Jenkins *et al*., 2014). A partir da perspectiva do autor, compreendemos que a proliferação de discursos e a fragmentação da informação apresentam um potencial nocivo à capacidade de formar uma memória coletiva crítica, na qual se privilegia a amnésia social e o esquecimento programado. A memória do presente, nesse sentido, é paradoxal: embora caracterizada por um acúmulo excessivo de informações, resulta em uma experiência de desorientação e volatilidade, na qual se retém apenas o que está imediatamente acessível e chamativo, considerando a perspectiva de Virilio (2010).

Neste sentido, quando pensamos em práticas de rememoração, mediadas pela cultura audiovisual, devemos nos atentar ao modo como essas reconfigurações inseridas dentro desse ecossistema midiático acarretam implicações no modo como os espectadores contemporâneos se envolvem com o passado e como se recordam de fatos e dos acontecimentos. A intersecção entre a memória e as tecnologias digitais emergentes catalisa, de modo inequívoco, um reordenamento das categorias tradicionais do lembrar e do esquecer, instigando a problematização das formas pelas quais o humano se reinscreve na contemporaneidade tec-

nomediada. As práticas sociotécnicas contemporâneas, ao se apoiarem nos complexos sistemas de arquivamento e indexação, instauram um regime de produção e circulação da memória, desestabilizando a própria ideia de autenticidade e linearidade temporal (Hoskins, 2024; Jacobsen, 2020).

Dentro dessa corrente de pensamento, Célia Lury, socióloga e pesquisadora britânica, discute, em "Cultura protética", como as tecnologias culturais contemporâneas moldam e influenciam nossas percepções, experiências e memórias. Para Lury (1998), as práticas culturais, especialmente aquelas relacionadas à mídia e à tecnologia, atuam como próteses que ampliam e transformam nossa capacidade de interagir com o mundo ao nosso redor. Segundo a autora, esta cultura se caracteriza por uma paradoxal dialética: ao mesmo tempo em que amplifica exponencialmente as capacidades perceptivas, mnêmicas e cognitivas do sujeito contemporâneo, mediante a incorporação de dispositivos tecnológicos de armazenamento e reprodução de imagens, introduz também uma ameaça latente à integridade da experiência humana.

Neste entendimento, a cultura protética, ou cultura da prótese, refere-se à ideia de que os avanços tecnológicos, especialmente no campo da informática e da comunicação, estão se tornando extensões de nossos corpos e mentes, moldando não apenas como interagimos, mas também como lembramos e processamos informações. Tal concepção desloca, portanto, o sujeito contemporâneo para uma condição tecnomediada em que o lembrar, o perceber e o interagir tornam-se operações co-produzidas por dispositivos técnicos, que expandem suas capacidades e reconfiguram os regimes de subjetivação (1998).

Alinhado a esse pensamento, Landsberg (2004) discute em "*Prosthetic Memory*" a força da mídia nessa relação parassocial do indivíduo com os as obras audiovisuais no entendimento das chamadas "memórias protéticas". Landsberg (2004, p. 28 – *tradução nossa*) define a memória protética como "como resultado da experiência de uma pessoa com uma tecnologia cultural de memória em massa que dramatiza ou recria uma história que ele ou ela não viveu".[47] Embora o indivíduo não tenha vivenciado determinados fatos ou acontecimentos históricos, Landsberg

47 No original: *the result of a person's experience with a mass cultural technology of memory that dramatizes or recreates a history he or she did not live.*

(2004) sugere que o espectador tende a criar um sentimento de empatia por aqueles que vivenciaram esses períodos e, portanto, tal movimento corrobora um sentimento de identificação.

A cultura contemporânea revela uma tensão persistente entre as possibilidades oferecidas pelo armazenamento de conteúdos em nuvem e a crescente fragilização da crítica aos processos de rememoração, hoje cada vez mais dependentes de dispositivos e infraestruturas digitais; desse modo, a cultura protética reconfigura profundamente o próprio significado de lembrar, na medida em que as plataformas e algoritmos organizam, filtram e reinterpretam informações. Esta dinâmica exige a compreensão da mediação tecnológica como um processo que excede a noção de extensão funcional da memória, uma vez que transforma os modos de percepção temporal, os regimes de atenção e as formas de inscrição do passado na cultura, ao estruturar um ecossistema no qual dispositivos protéticos intervêm ativamente na construção de narrativas e identidades.

Neste sentido, as contribuições de Landsberg (1995, 2009) são centrais para compreender a força das imagens e dos sistemas de mediação imagética na conformação da memória cultural, uma vez que a autora identifica na cultura visual contemporânea um ambiente simbólico em que a evocação do passado se dá predominantemente por meio da experiência mediada, deslocando o eixo da lembrança da vivência direta para sua reconfiguração imagética. A perspectiva aqui adotada converge com as preocupações de Van Dijck (2007), ao compreender as plataformas digitais como ambientes que armazenam registros, produzem sentidos e redefinem os modos pelos quais indivíduos e coletividades constroem pertencimentos e narrativas sobre si. Assim, o poder evocativo das imagens e a lógica das redes sociotécnicas instauram um regime de memória que opera simultaneamente na esfera afetiva, cognitiva e tecnológica, promovendo uma reativação constante do passado que desafia as distinções tradicionais entre recordação, mediação e imaginação, e que reestrutura, de maneira profunda, a maneira como as sociedades contemporâneas vivem, organizam e projetam sua relação com a temporalidade.

Segundo a autora, neste contato do público com as representações ficcionais audiovisuais,

> os espectadores são levados a um contato íntimo com um conjunto de experiências que estão bem fora de sua própria vivência e, como resultado, são obrigados a olhar como se estivessem pelos olhos de outra pessoa e solicitados a lembrar essas situações e eventos. E às vezes essa experiência pode ser bastante desconfortável. Aprender a se envolver tanto intelectual quanto emocionalmente com alguém que é radicalmente diferente de si mesmo é crucial para o desenvolvimento da empatia (Landsberg, 2009, p. 222 – *tradução nossa*).[48]

Segundo a autora, as dimensões éticas e políticas das memórias protéticas destacam como o cinema e outras formas de mídia como formas de posicionar os espectadores em relação a tramas históricas, permitindo-lhes "ver através dos olhos de outra pessoa" e, desta maneira, promover formas mais radicais de democracia e objetivos sociais igualitários (Landsberg, 2004, 2009). Ainda que o foco de suas discussões esteja majoritariamente ligado ao cinema, ainda assim é possível refletir acerca da noção sobre a capacidade da cultura audiovisual de posicionar os seus telespectadores em relação ao enredo ficcional. "Compreender como os espectadores são posicionados [dentro de uma narrativa audiovisual] e como eles entram em identificações com diferentes personagens é crucial para entender a questão maior de como [esses conteúdos] podem moldar a subjetividade e a política de um indivíduo" (Landsberg, 2009, p. 223 – *tradução nossa*).[49]

Landsberg (2009, p. 224 – *tradução nossa*) defende que:

> embora os filmes em si sejam polissêmicos, e nossas identificações com personagens e situações específicas sejam inevitavelmente influenciadas por nossas próprias posições subjetivas, ainda é o caso de que os filmes criam um ponto de vista preferencial para nós como espectadores, e às vezes ocupar esse ponto de vista exige que olhemos para o mundo de forma diferente do que normalmente veria-

---

48 No original: *viewers are brought into intimate contact with a set of experiences that fall well outside of their own lived experience and, as a result, are forced to look as if through someone else's eyes, and asked to remember those situations and events. And sometimes that experience can be quite uncomfortable. Learning to engage both intellectually and emotionally with another who is radically different from oneself is crucial to the development of empathy*.

49 No original: *Understanding how viewers are positioned by a film and how they enter into identifications with different characters is crucial to understanding the larger issue of how films might shape an individual's subjectivity and politics*.

> mos, olhando, por assim dizer, como se estivéssemos pelos olhos de outra pessoa.[50]

Embora Landsberg (2009) adote um tom notadamente otimista ao explorar as dimensões éticas e políticas das chamadas memórias protéticas, não devemos desconsiderar as implicações que dessa *práxis* rememorativa num contexto marcado pela profusão de dispositivos e de interações que se estendem para além do domínio das instâncias midiáticas. Se, por um lado, as memórias protéticas podem ser compreendidas como instrumentos de promoção da empatia e de reforço de ideais democráticos, por outro, também podem ser problematizadas pelo risco de esvaziamento da experiência ética e pela indução de identificações descontextualizadas ou espetacularizadas, como argumenta (Hitchcott, 2020; Bigné, 2022). A mediação tecnológica do sofrimento e da memória histórica, com especial destaque aos formatos altamente estetizados e mercantilizados, corre o risco de transformar a alteridade em um objeto de consumo emocional, em vez de um chamado genuíno à ação política. Ademais, a facilidade com que essas tecnologias de memória podem ser instrumentalizadas na consolidação de discursos hegemônicos e ideologicamente orientados evidencia que a empatia mediada, por si só, não assegura mudanças sociais concretas nem a constituição de práticas de ativismo em torno da memória.

O sentido, dentro desse universo ficcional, está para o espectador, para o modo como o mesmo irá ler o mundo. A forma como cada indivíduo interpela a realidade resulta da própria experiência do mesmo com o mundo e do seu repertório cultural. Mas, numa experiência espectatorial, imersiva, o espectador é confrontado pelos recursos que orientam e norteiam a linguagem audiovisual, convidando-o a questionar, refletir, estimular a simpatia pelos acontecimentos que estão sendo representados diante de seus olhos. Landsberg (2004, 2009) sustenta que, em razão do modo de funcionamento das imagens, das estratégias de edição e da

---

50 No original: *while films themselves are polysemic, and our identifications with particular characters and situations are inevitably inflected by our own subject positions, it is still the case that films create a preferred vantage point for us as viewers, and sometimes occupying that vantage point requires us to look at the world differently from how we would normally see it, looking as it were, as if through someone else's eyes.*

estrutura narrativa, somos estimulados implicitamente a estabelecer rapidamente vínculos de identificação com os eventos e personagens representados, apropriando-nos emocionalmente de experiências que não vivenciamos diretamente.

Ela acrescenta que:

> técnicas cinematográficas como a edição podem manipular a percepção do tempo e do espaço do espectador, atraindo-o mais profundamente para a narrativa e aprimorando sua identificação com os personagens. Ao controlar o ritmo e a sequência das cenas, os cineastas podem evocar respostas emocionais específicas e moldar a compreensão do espectador sobre a história (Landsberg, 2009, p. 224 – *tradução nossa*).

A experiência espectatorial, que se dá na interface entre o sujeito e a imagem, não apenas provoca a empatia, mas também possibilita a internalização dessas memórias mediadas. O espectador torna-se um sujeito que sente com os outros, engajando-se emocionalmente em histórias e vivências alheias, ainda que representadas. Ora, novamente, não se trata de reescrever a realidade. Tal aspecto não está no cerne de nossas discussões. A questão que emerge dessa articulação teórica incide, com particular destaque no modo como a linguagem audiovisual, alinhada à cultura imagética e frequentemente ancorada em obras histórico-biográficas, e é capaz de provocar e evocar experiências de memória no espectador. É nesse entrelaçamento que se insere a memória. Para Landsberg (1995, p. 176), "os meios de comunicação de massa – tecnologias que estruturam e circunscrevem a experiência – trazem a textura e os contornos da memória protética para um destaque dramático".[51] Na mesma perspectiva, Kuhn *et al.* (2016, p. 5) defendem que os "filmes podem fazer referência ou comemorar eventos passados, muitas vezes traumáticos, ou trazer à mente aqueles que foram esquecidos ou reprimidos; e eles podem até mesmo construir ativamente a memória cultural".[52] É a mobilização imagética dos fatos, acontecimentos e figuras públicas, que

---

51 No original: *the mass media – technologies which structure and circumscribe experience – bring the texture and contours of prosthetic memory into dramatic relief.*

52 No original: *Films may reference or commemorate past, often traumatic, events or bring to mind ones that have been forgotten or repressed; and they may even actively construct cultural memory.*

insere o espectador em um regime de leitura polissêmica que requer um esforço interpretativo mais apurado para apreender as referências e camadas de sentido articuladas pela narrativa. Nesse sentido, as memórias protéticas não resultam dos instrumentos em si, mas dos efeitos produzidos pela mobilização de diferentes recursos da linguagem, de dispositivos narrativos e de formas de mediação que possibilitam a circulação e a apropriação de experiências históricas que não foram diretamente vividas pelos sujeitos.

Forde (2011, p. 68), com base na leitura de Landsberg (1995), introduz a noção de "posse emocional" para descrever um processo que vai além da identificação espectatorial tradicional, permitindo ao público apropriar-se das experiências representadas na tela. Conforme aponta Landsberg (2009), esse envolvimento emocional é tão profundo que os espectadores podem assimilar essas experiências como se fossem suas próprias memórias. De tal maneira, as narrativas midiáticas podem desencadear no espectador uma conexão emocional com os eventos retratados, inflamando reações políticas ou sociais. Forde (2011) defende que o espectador pode não se recordar de determinados fatos, justamente por não ter vivenciado ou experienciado aquele acontecimento. No entanto, em função dos discursos midiáticos e culturais, que são construídos com precisão e domínio técnico, cria-se uma atmosfera ou um sentimento de pertencimento ou identificação em que o individuo parece ter testemunhado o período em que os eventos aconteceram.

Ao problematizar essa relação do drama televisivo com a memória, Forde (2011) aproxima essa discussão a uma outra ideia proposta por King (2000) sobre o modo como as representações estimulam uma sensação e nos faz sentir como se estivéssemos lá na história, desencadeando sensações e sentimentos que são mediados pelas imagens. A ideia de King (2000) é a do *sense of afterwardsness* que, em tradução literal para o português, pode ser entendido como um "senso de posterioridade". King (2000) descreve o conceito como um sentimento de saber agora o que não era conhecido no passado, refere-se a um estado, essencialmente, de consciência ou percepção retrospectiva dos eventos, especialmente quando olhamos para o passado a partir de uma posição temporal posterior, que é o caso das séries histórico-biográficas. Quando fazemos esse retorno ao passado, somos estimulados a pensar e fazer conjecturas, dis-

cutir as possibilidades, sobre como os fatos e os acontecimentos teriam acontecido se tomassem destinos, rumos diferentes. Para o autor, existe uma oscilação entre o passado e o presente, que pode ampliar a função da memória protética, visto que esse diálogo se constitui necessário para que aceitemos ou incorporemos a memória protética como própria (Forde, 2011).

Com base nesse entendimento, Forde (2011, p. 73 – *tradução nossa*) defende que esse "sentido de posterioridade parece provocar uma necessidade nos espectadores de se identificar com o drama e de 'possuí-lo'".[53] Ora, vejamos: elementos antes submersos, silenciados ou recalcados,[54] tomam forma e, em função dessa cultura imagética, do avanço da técnica, da linguagem, e das possibilidades de experienciar esse retorno ao passado, o espectador passa a estabelecer relações mais profundas com esses tópicos, desenvolvendo-os na contemporaneidade de múltiplas maneiras.

Aqui talvez resida uma diferença epistemológica entre os escritos de Huyssen (2001) e Landsberg (2004): enquanto Huyssen (2001) defende uma rememoração produtiva e crítica, que interroga e problematiza o passado para evitar a sua museificação e banalização, Landsberg (2009) aposta em uma memória protética mediada por tecnologias culturais, que permite a internalização emocional e empática de experiências traumáticas não vividas pessoalmente. Embora não sejam necessariamente opostas, as abordagens de Huyssen (2001) e Landsberg (2009) enfatizam dimensões distintas da memória cultural: uma privilegiando a análise crítica do passado, e a outra a vivência afetiva e empática mediada tecnologicamente.

Propor uma distinção das memórias vividas das memórias confabuladas pela mídia configura-se um trabalho extremamente complexo e denso, talvez inexequível. É necessário compreender que as nossas lembranças são transmissíveis, herdadas. Ao mesmo tempo que constituímos nossas memórias no aqui e agora, somos, também, responsáveis pelas memórias que serão projetadas, transmitidas às futuras gerações.

---

53 No original: *The sense of afterwardsness seems to provoke a need for viewers to identify with the drama and to 'own' it. The validation of ownership of the drama is established by recognising it as your own world.*

54 Em referência a Pollak (1992).

A "construção da memória através de textos midiáticos possibilita uma recordação compartilhada de um passado potencialmente protético e, adicionalmente, somos posicionados como espectadores conhecedores que compartilham dessa construção" (Forde, 2011, p. 78 – *tradução nossa*).[55] Ou seja, partilhamos de uma memória coletiva e, além disso, atuamos na manutenção dessa memória.

Por esta perspectiva, ao invés de produzir uma amnésia coletiva, é preciso considerar como a cultura do entretenimento e as indústrias culturais estimulam também o desenvolvimento de novas formas de remediação da memória, suplantando nossas lembranças por memórias protéticas, mediadas por imagens e redes sociotécnicas. Como o próprio Halbwachs (1992, p. 26 – *tradução nossa*) advertiu:

> Não existem lacunas nas vidas dos grupos e das sociedades; um aparente vácuo entre períodos criativos é preenchido pela memória coletiva em exibição simbólica, ou simplesmente mantido vivo por meio da transmissão de pais e outros mais velhos para crianças e pessoas comuns.[56]

Passamos a estabelecer laços mais fortes com o passado, estabelecendo novos pontos de contato e ampliando ainda mais a pertinência dessas memórias. A mediação tecnológica, através do cinema, da televisão, de museus interativos ou até de experiências virtuais, torna-se, portanto, uma via para a construção de uma memória ampliada, que ultrapassa as fronteiras do vivido e conecta o sujeito a um repertório mais amplo de referências coletivas. Hajek *et al*. (2016) argumentam que as mídias desempenham um papel estruturante nos processos de mediação da memória, especialmente em contextos sociais e políticos marcados por crises, conflitos, transformações históricas e disputas em torno das interpretações do passado. O sentimento de pertencimento, de uma memória traumática coletiva, emula a sensação de terem experienciado diretamente os eventos

---

55 No original: *The construction of memory through media texts enables a shared recollection of a potentially prosthetic past and additionally we are positioned as knowing viewers who share in this construction.*

56 No original: *There are no empty spots in the lives of groups and societies; an apparent vacuum between creative periods is filled by collective memory in symbolic display, or simply kept alive through transmission by parents and other elders to children and ordinary men and women.*

históricos apresentados pelos filmes de guerra, por exemplo. Aqui, a memória deixa de ser exclusivamente fruto da vivência direta, passando a ser mediada por tecnologias culturais que amplificam a memória coletiva e a transformam em uma experiência emocional compartilhada.

Por outro lado, também podemos pensar com Huyssen (2001) que esse tipo de remediação do passado, se não for acompanhada por uma reflexão crítica, corre o risco de transformar a memória coletiva em mero espetáculo, esvaziando seu potencial transformador. Considerando aqui os aspectos cognitivos dessa mediação provocada pela experiência cinematográfica, vemos que a rememoração vai além da simples fruição estética e se torna um mecanismo de engajamento afetivo e social, permitindo que diferentes gerações se conectem com o passado em termos sensoriais e emocionais (Tan, 2018).

Nessa perspectiva, o que percebemos, a partir da teoria de Landsberg (2009), é uma intersecção entre a experiência do espectador e a trama apresentada, na qual a construção de um espaço emocional propicia uma imersão profunda, e que estimula o público a intervir na elaboração da narrativa. Neste caso, Forde (2011) aponta o que pode ser compreendido como uma resposta textual inerente, com um forte senso de empatia, incentivando o espectador a emocionar-se e sentir-se tocado para criar uma sensação de empatia com os personagens. Os elementos visuais, a iluminação, a sonoplastia e a encenação são cuidadosamente articulados para intensificar as emoções e ressoar com as experiências do público. É esse processo que estimula o público a se identificar com as jornadas dos personagens. É nesse ponto que se concentra nossa análise.

Para Halbwachs (1992, p. 24-25 – *tradução nossa*), "por meio da participação em encontros comemorativos com membros do grupo da geração atual, podemos recriar, através de reencenações imaginativas, um passado que, de outra forma, desapareceria lentamente na névoa do tempo"; sendo assim, o autor complementa essa visão ao defender que o "aparente vazio entre períodos de efervescência e a vida cotidiana é, de fato, preenchido e alimentado pela memória coletiva, na forma de uma variedade de atos rituais e cerimoniais [...] que mantêm viva a memória".[57]

57 No original: *Through participation in commemorative meetings with group members of the current generation, we can recreate through imaginatively reenacting a past that would otherwise slowly disappear in the haze of time.*

Considerando esse panorama, pode-se levantar a hipótese de que os *edits* audiovisuais, ao mobilizarem imagens emotivas, trilhas sonoras e narrativas afetivas, funcionem como práticas contemporâneas de ritualização da memória, contribuindo potencialmente para o desenvolvimento da memória protética — isto é, uma memória mediada por tecnologias que ampliam e estabilizam as formas de recordações coletivas. Tal como os encontros comemorativos mencionados por Halbwachs (1992), esses artefatos midiáticos tendem a reencenar o passado de modo compartilhado e emocionalmente engajado, permitindo que experiências individuais sejam inseridas em tramas coletivas de pertencimento e identificação.

Nesse horizonte, corrobora-se gradualmente a hipótese de que os fãs, ao produzirem e disseminarem *edits* audiovisuais, no contexto das plataformas de redes sociais, assumam uma função ativa nos processos de elaboração, atualização e circulação da memória coletiva. Por meio da curadoria afetiva de imagens, da recomposição de narrativas e da ressignificação de símbolos compartilhados, esses artefatos operam como dispositivos culturais que evocam lembrança e participam da construção de uma memória protética, mediada tecnicamente, ultrapassando a experiência individual. Longe de se limitarem à expressão criativa, essas produções constituem-se como práticas mnemônicas coletivas, nas quais comunidades interpretativas atualizam o passado, produzem sentidos e negociam formas de pertencimento, reconhecimento e continuidade identitária. Assim, ao vislumbramos esse mecanismo complexo, nos aproximamos em particular do objeto central que, dentro dos estudos sobre memória, chama-nos a atenção: a série *The Crown*.

# 5

# POR UMA PROPOSTA DE LITERACIA DA MEMÓRIA

Neste capítulo, começa-se a desenhar uma reflexão crítica de natureza teórico-analítica em torno da noção de Literacia da Memória,[58] a qual se pretende desenvolver nesta investigação, enquanto conceito que emerge da intersecção entre os campos da literacia midiática, dos estudos da memória e das práticas da cultura de fã. Inicialmente, partimos aqui de uma perspectiva crítica estabelecida por Huyssen (2003, p. 19-20 – *tradução nossa*):

> Sabemos que as mídias não transportam a memória pública de forma inocente. Elas a moldam em sua própria estrutura e forma. [...] Uma vez que reconhecemos o fosso constitutivo entre a realidade e sua representação, seja por meio da linguagem ou da imagem, devemos, em princípio, estar abertos a muitas possibilidades de representar o real e suas memórias. [...] A questão da qualidade continua sendo uma decisão a ser tomada caso a caso. Mas a lacuna semiótica não pode ser encerrada por nenhuma ortodoxia da representação correta.[59]

Reconhecemos que, para Huyssen (2003), problematizar essa "lacuna intersemiótica" significa compreender que toda representação da memória é uma interpretação mediada e, portanto, nunca enquadrada

---

58 Para fins de distinção conceitual, utiliza-se "literacia da memória" (em minúsculas) para referir-se à noção de competência relacionada à interpretação crítica das narrativas relacionadas ao passado e ao empreendimento de conteúdos mnemônicos. Já o termo "Literacia da Memória", com iniciais maiúsculas, refere-se ao campo teórico proposto e sistematizado nesta pesquisa.

59 No original: *We do know that the media do not transport public memory innocently. They shape it in their very structure and form. [...] Once we acknowledge the constitutive gap between reality and its representation in language or image, we must in principle be open to many different possibilities of representing the real and its memories. [...] The question of quality remains one to be decided case by case. But the semiotic gap cannot be closed by any orthodoxy of correct representation.*

como uma reprodução direta da realidade, e que não há, evidentemente, uma "forma correta" de lembrar. Não importa o quanto uma representação tente ser fiel ou objetiva; para o autor, toda e qualquer representação sempre será uma construção simbólica, mediada pela linguagem, ideologia e pelo contexto. Há, portanto, uma distância entre "o que foi" e "o que é mostrado como foi", e a isso Huyssen (2003) atribuiu como uma lacuna semiótica. Conforme postula, "precisamos discriminar entre as práticas de memória a fim de fortalecer aquelas que se resistem às tendências predominantes de nossa cultura de promover um esquecimento não criativo, a bem-aventurança da amnésia" (Huyssen, 2003, p. 10).

A "discriminação", tal como o autor aponta, não se dá de maneira espontânea: pressupõe-se, a partir dos seus escritos, uma certa necessidade de estabelecer um processo interpretativo que permita-nos compreender a memória como representação, um fenômeno em construção, e não como um dado concreto. Nesse sentido, dentro do desenvolvimento deste estudo, torna-se indispensável cultivar competências interpretativas e críticas, e que sejam capazes de orientar o público na leitura crítica das mídias da memória – considerando o cenário midiático contemporâneo, o qual, como o autor define como uma "amnésia de alta tecnologia", torna-se, ainda mais, urgente compreender as inter-relações entre mídia e memória, diante do que, de acordo com Huyssen (1995, p. 6), considerando o avanço das novas tecnologias e recursos de mídia, compromete nossa relação com a memória.

Para tanto, no primeiro subcapítulo, debruçamos aqui sobre os Estudos do campo da Literacia Midiática, recuperando as principais contribuições teóricas que, desde o final do século XX, vêm fundamentando práticas pedagógicas e analíticas voltadas para a decodificação crítica dos discursos midiáticos. Nesse escopo, serão destacados os aportes que enfatizam a formação de sujeitos leitores críticos e conscientes de sua inserção nas dinâmicas de produção e circulação de sentidos.

No segundo subcapítulo, intitulado Memória e Mídia: Perspectivas Críticas, busca-se mapear os debates contemporâneos sobre as articulações entre memória coletiva e mediações tecnológicas, considerando tanto os dispositivos e práticas midiáticas quanto os regimes de visibilidade que modulam os modos de lembrar e esquecer no espaço público.

São convocadas, para esse fim, abordagens interdisciplinares que entrecruzam teoria da mídia, estudos culturais e sociologia da memória.

Por fim, o último subcapítulo volta-se para um objeto de análise específico: a série televisiva *The Crown*. A partir desse *corpus* ficcional que dramatiza eventos históricos relativos à monarquia britânica, propõe-se uma leitura que evidencia os mecanismos narrativos e estéticos através dos quais a memória histórica é construída, filtrada e estetizada para públicos globais. A análise parte do pressuposto de que *The Crown*, enquanto narrativa audiovisual de circulação global, atua como um dispositivo mnemônico que mobiliza práticas de fãs e oferece a eles a matéria-prima simbólica para processos de rememoração e negociação da memória cultural.

## 5.1 PANORAMA SOBRE O CAMPO DE ESTUDOS DA LITERACIA MIDIÁTICA

Nos últimos anos, o campo dos estudos sobre literacia midiática tem desenvolvido discussões que compreendem as competências midiáticas críticas e criativas dos atores sociais face aos conteúdos e mensagens difundidas pela mídia. Neste campo, as práticas de produção, circulação e o consumo de produtos midiáticos, nas diversas instâncias comunicacionais, são entendidas como processos os quais interferem e orientam as nossas relações em sociedade. A literacia midiática possui antecedentes em iniciativas educacionais desenvolvidas desde as primeiras décadas do século XX, mas ganhou maior desenvolvimento e sistematização ao longo da segunda metade do século, especialmente nos Estados Unidos, no Canadá e no Reino Unido, inicialmente em torno da análise crítica dos meios de comunicação de massa (Jolls; Wilson,, 2014). Os esforços iniciais eram frequentemente impulsionados por uma perspectiva "protecionista", visando mitigar as influências negativas percebidas pelos meios de comunicação, na qual considerava o público, especialmente os jovens, como passivo e vulnerável às mensagens midiáticas, necessitando de uma orientação para evitar influências indesejadas (Hobbs, 2010).

As raízes da literacia midiática podem ser traçadas até meados do século XX, com figuras pioneiras que reconheceram a crescente influência da mídia. No contexto europeu, os primeiros movimentos surgiram

na França na década de 1920, no que ainda era definido como "educação midiática", com o aparecimento de clubes de cinema em Paris e a realização da primeira conferência nacional de departamentos regionais de educação cinematográfica em 1922 (Fedorov, 2008). A Liga Francesa de Educação, em 1936, iniciou o movimento "Cinema e Juventude", que visava desenvolver o pensamento crítico e o gosto artístico de crianças através de discussões sobre filmes (Fedorov, 2008). No Reino Unido e na Rússia, a educação midiática também remonta à década de 1920, com a fundação do British Film Institute (BFI) em 1933 (Fedorov, 2008). Em 1950, o conceito de "educação para a tela" (*screen education*) foi formalizado na Grã-Bretanha com a criação da *Society for Education in Film and Television* (SEFT). O termo ganhou reconhecimento internacional no início dos anos 1960.

No contexto norte-americano, o desenvolvimento da educação midiática ocorreu de forma mais tardia, consolidando-se apenas no final da década de 1960 (Chen, 2007), onde o movimento foi impulsionado, em grande medida, pela necessidade de preparar os cidadãos para lidar de forma crítica e reflexiva com o crescente volume de informações veiculadas pelos meios de comunicação de massa em ascensão. Neste cenário, o campo da literacia midiática nos EUA passou por três fases principais: a fase de inoculação (final dos anos 1960), em que educadores buscavam proteger os alunos de influências negativas da mídia; a fase de enfrentamento (final dos anos 1970), na qual a mídia popular começou a ser usada para engajar os alunos no estudo da mídia; e a fase de transição (final dos anos 1980), quando se reconheceu que tanto a mídia quanto os espectadores são produtores de significado (Chen, 2007). A vasta geografia dos EUA e a autonomia educacional dos estados levaram à formação de associações sem fins lucrativos, como o *Center for Media Literacy* e o *Center for Media Education*, para promover a educação midiática fora do sistema formal (Chen, 2007). O *Journal of Media Literacy*, que começou como *Better Broadcasts News* em 1953, evoluiu para se tornar um espaço interativo que conecta a academia à prática.

No Canadá, o trabalho seminal de Marshall McLuhan nas décadas de 1940 a 1960, com sua ideia célebre de que o "meio é a mensagem" e o conceito de "aldeia global", estabeleceu uma base sólida para a compreensão do impacto profundo das tecnologias de comunicação na socie-

dade (Jolls; Johnsen, 2021). Outros pioneiros como Louis Forsdale (1955) e Jean Pierre Golay (década de 1950) foram alguns dos primeiros a discutir atividades escolares para ajudar os alunos a "olhar em volta, ouvir, questionar, discutir, levar tempo para pensar" sobre a mídia (Jolls; Johnsen, 2021). Outros pioneiros como Harold Innis, Bee Sullivan, Padre John Culkin e Herb Ostrach, e mais tarde Neil Postman, exploraram o novo mundo da mídia de seu tempo (Jolls; Johnsen, 2021). John Culkin, em particular, um defensor pioneiro da educação em literacia midiática, descreveu a onipresença da mídia como "o fato despercebido do nosso presente", comparando-a ao ar que respiramos, e notando que "alguns acrescentariam que está tão poluído" (Moody, n.d). À sua época, o autor ainda também reconhecia que "os novos meios de comunicação de massa — filme, rádio, TV — são novas linguagens, cuja gramática ainda é desconhecida". No Canadá, Barry Duncan e outros autores adotaram e expandiram os princípios de Masterman, desenvolvendo os "Conceitos Chave" que permanecem centrais para a educação em literacia midiática no país até hoje (Jolls & Johnsen, 2021).

Neste contexto, ressaltamos aqui as contribuições de Livingstone (1987) e Buckingham (2003), as quais exerceram um papel fundamental para a compreensão e propagação da literacia midiática, especialmente no contexto europeu e da pesquisa de audiência. Com doutorado em Psicologia pela Universidade de Oxford (1987), Livingstone (2004) combinou psicologia social, comunicação de massa e estudos culturais em seu trabalho inicial, focando nas interpretações dos espectadores sobre a mídia, particularmente em *soap operas* britânicas populares (Livingstone, 1987). Sua pesquisa está intrinsecamente ligada aos estudos de audiência e à tradição dos "estudos de recepção". Em 1990, a autora ingressou na *London School of Economics and Political Science* (LSE), onde fundou o programa de Mestrado em Mídia e Comunicações em 1993 (Livingstone, 2023, 22 de junho). Livingstone (2004) passou a considerar, portanto, e a necessidade de um programa integrado e urgente de literacia midiática e digital, argumentando que uma maior educação nessa área teria um impacto direto na capacidade das pessoas de acessar e julgar informações, e que a literacia midiática devesse abordar tanto o contexto quanto os sintomas da desinformação.

No que se refere a Buckingham (2003, 2015), a sua contribuição para o campo da literacia midiática é igualmente proeminente, uma vez que o autor consolidou uma abordagem crítica que articulava educação, mídia e cidadania ao questionar de que modo crianças e jovens constroem sentidos no contato com produtos culturais e tecnológicos. Formado pela tradição britânica dos estudos culturais, Buckingham (2003) desenvolveu uma crítica robusta às perspectivas tecnodeterministas, defendendo que a literacia midiática deve centrar-se menos nas competências instrumentais e mais na capacidade de interpretar, analisar e problematizar as mensagens midiáticas. Ao longo de sua trajetória, especialmente nas obras produzidas entre os anos 1990 e 2010, o autor argumenta que a educação para a mídia precisaria incorporar análise crítica, compreensão das instituições midiáticas, estudo das representações e das práticas de produção, enfatizando que a participação e a agência juvenil só são possíveis quando ancoradas em processos educativos que ampliam repertórios e promovem consciência reflexiva. Dessa forma, Buckingham (2003) tornou-se referência incontornável para programas de educação midiática no Reino Unido e internacionalmente, influenciando políticas públicas, currículos escolares e investigações acadêmicas centradas na formação crítica para o uso da mídia em sociedades democráticas.

Com o tempo, a literacia midiática evoluiu de uma perspectiva predominantemente protecionista, voltada para proteger os indivíduos dos potenciais efeitos negativos da mídia, para incluir também uma abordagem de empoderamento, na qual se reconhecia a capacidade dos indivíduos de interpretar, criticar e produzir conteúdos midiáticos de forma consciente e ativa (Potter, 2021). A mudança reflete uma compreensão mais complexa da relação entre mídia e sociedade, enfatizando que, além de evitar riscos, a educação midiática deve proporcionar aos cidadãos ferramentas para uma participação crítica e informada no ecossistema midiático contemporâneo (Potter, 2004; Mihailidis; Thevenin, 2013). Com isso, e também com as transformações da cultura digital, passou-se a enfatizar o desenvolvimento de habilidades criativas na produção de mídia e a participação ativa como cidadãos, na qual a definição comum frequentemente citada é "a capacidade de acessar, analisar, avaliar e criar mídia em uma variedade de formas" (Hobbs, 2010), que se encontra no *Digital and Media Literacy: A Plan of Action* (2010).

Hobbs (2010) desenvolveu o modelo AACRA (acessar, analisar, criar, refletir e agir), identificando três estruturas para introduzir a literacia midiática aos alunos: autores e públicos, mensagens e significados, e relevância. A abordagem expandiu, assim, a conceituação de literacia, tratando a mídia de massa, a cultura popular e a mídia digital como novos tipos de "textos" que exigem análise e avaliação. Elaborando sobre os conceitos de Buckingham, Jenkins, conhecido pelos estudos sobre cultura da convergência e cultura participativa, enfatizou posteriormente a importância das "novas literacias midiáticas", entendida como um conjunto de competências culturais e habilidades sociais que os jovens precisam no novo cenário midiático (Jenkins *et al*., 2009). James Potter também enfatizava a importância de conhecimentos e habilidades específicas para a análise crítica e o uso consciente da mídia (Potter, 2004, 2021). Mais recentemente, o campo enfrentou uma "crise de paradigma" desencadeada pelas reflexões de Danah Boyd (2017, 2018), que capturou os desafios que acadêmicos e profissionais da literacia midiática enfrentam na era da pós-verdade, especialmente em relação à redefinição de fatos e pensamento crítico (RobbGrieco, 2015, 2018).

Boyd (2017) suscitou um intenso debate no âmbito dos estudos sobre literacia midiática ao problematizar as abordagens tradicionais e seus potenciais implicações na proliferação da desinformação. A autora propôs no ensaio intitulado "*Did Media Literacy Backfire?"* (2017) que as metodologias educacionais centradas exclusivamente no desenvolvimento de competências voltadas à verificação factual e à detecção de viés podem revelar-se inadequadas ou mesmo contraproducentes no contexto contemporâneo caracterizado pelo fenômeno da pós-verdade (Friesem; Friesem, 2021). Segundo a autora, ao estimular nos estudantes uma postura sistemática de ceticismo, sem fornecer simultaneamente uma base epistemológica robusta, tais práticas correriam o risco de criar um vácuo cognitivo suscetível à ocupação por narrativas enganosas.

Assim, segundo Boyd (2017), uma abordagem de literacia midiática restrita à lógica da proteção mostra-se insuficiente diante da natureza participativa do ambiente midiático contemporâneo. Por sua vez, uma perspectiva pautada exclusivamente no empoderamento desconsideraria a ocorrência de prejuízos efetivos, como a disseminação de desinformação. A conjugação dessas duas dimensões indica uma compreensão

mais sofisticada do campo midiático, ao reconhecer que não se trata apenas de prevenir danos, mas também de potencializar o uso crítico e produtivo da mídia para promover resultados socialmente promissores.

No âmbito do desenvolvimento da literacia midiática, numerosos pesquisadores vêm convergindo na compreensão desse campo como uma área de análise em expansão, caracterizada por relações interdisciplinares com outras áreas do saber, particularmente com a educação. Entretanto, a literacia midiática, enquanto campo de investigação, apresenta-se como uma área marcadamente interdependente, de modo a pensar em seus próprios parâmetros e métodos de análise sobre a interação do usuário com as mídias e os meios (Afonso Portas; Müller Spinelli, 2025); tem como objetivo promover uma postura crítica diante da emergência de novas tecnologias, fortalecendo a capacidade dos indivíduos de utilizá-las de maneira consciente e independente. Isto é, além do domínio das ferramentas, é preciso pensar também no domínio dos conhecimentos, nas habilidades, na capacidade de transformação social e cultural a partir do uso desses dispositivos.

Diante das transformações no ecossistema midiático contemporâneo, observa-se a emergência de diferentes formas de literacia voltadas à complexidade dos contextos sociocomunicacionais. Entre elas, destaca-se a literacia turística, entendida como a capacidade de integrar saberes comunicacionais, culturais e críticos na mediação de experiências e informações relacionadas ao turismo (Côrtes-Moreira *et al*., 2025); a literacia de dados, centrada na interpretação e uso crítico de informações quantitativas em ambientes digitais (Pinto *et al*., 2023); a literacia visual, vinculada à leitura, análise e produção de mensagens imagéticas com intencionalidade comunicativa (Kędra, 2018); e a literacia ambiental, associada à compreensão crítica das questões ecológicas e à atuação cidadã em contextos de sustentabilidade (McBride *et al*., 2013). Essas abordagens refletem uma ampliação do escopo das competências midiáticas, especialmente em contextos marcados pela convergência tecnológica e pela hibridização das práticas culturais.

Num esforço de acompanhar as transformações sociotécnicas que vêm ocorrendo, a literacia midiática está cada vez mais interligada com as literacias digital e informacional, embora seus objetivos primários possam diferir, como defendem Wuyckens *et al*., (2021). Por um lado, a li-

teracia digital foca na "capacidade de usar ferramentas digitais de forma eficaz", enquanto a literacia midiática enfatiza a "análise crítica e compreensão da informação" (Bawden, 2008; Livingstone, 2004). A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) apoia o desenvolvimento de "Alfabetização Midiática e Informacional e Competências Digitais para todos" para permitir o engajamento crítico, a navegação segura e a confiança no ecossistema informacional (UNESCO, 2025).

O debate em curso sobre a convergência *versus* a distinção das literacias midiática, digital e informacional reflete a crescente complexidade no contexto da proliferação de informação em espaços informatizados. Nesse panorama, a proficiência técnica (literacia digital) é insuficiente sem habilidades críticas de avaliação (literacia midiática/informacional) e uma compreensão dos ecossistemas de dados (literacia de dados). Se a literacia digital se restringe ao uso de ferramentas e a literacia midiática à análise crítica, em um mundo digital, ambas são indispensáveis. O surgimento de uma "sociedade datificada" e a necessidade de "consciência algorítmica" (Vermeire *et al*., 2025) complicam ainda mais essa questão, pois os dados são agora centrais para a produção e o consumo de informações. Separar essas literacias, portanto, cria silos que não correspondem aos desafios do mundo real. Isso sugere que uma estrutura de literacia midiática verdadeiramente abrangente para o século XXI deve ser holística e integrada, reconhecendo que essas literacias são interdependentes e se reforçam mutuamente.

Com a ascensão da Inteligência Artificial (IA) no contexto midiático contemporâneo, novos desafios e oportunidades emergem para repensar em estratégias de capacitação e desenvolvimento de habilidades críticas. A UNESCO destaca a necessidade de respostas da AMI à IA generativa e observa que 80% dos jovens utilizam ferramentas de IA diariamente para fins educacionais (UNESCO, 2025). O impacto da IA no acesso à informação, educação, saúde e seu potencial para exacerbar as desigualdades econômicas por meio da automação e do viés algorítmico são considerações críticas para pesquisas futuras (Floridi, 2018; Buckingham, 2015). Aproximando-se do campo da memória, Gensburger e Clavert (2024) têm levantado preocupações sobre a autenticidade, a agência humana e os vieses inerentes aos dados históricos no uso

das IAs nos processos rememorativos. Para os autores, os riscos éticos e sociais, como a possibilidade de deslocamento da lembrança coletiva das experiências humanas reais para "passados artificiais" construídos por algoritmos, e a amplificação de preconceitos históricos, necessitam ser compreendidos detalhadamente, promovendo uma análise crítica direcionada para a construção de abordagens teóricas e metodológicas capazes de identificar, compreender e mitigar esses riscos, garantindo, assim, um desenvolvimento tecnológico responsável e eticamente comprometido com a sociedade.

A partir desse contexto, vemos emergir, portanto, novas intersecções com o campo da literacia midiática, desafiando os pesquisadores das mais diversas áreas no desenvolvimento de conjuntos de ferramentas teóricas e metodológicas, que compreendam toda a complexidade tal como se apresenta. Nesse sentido, torna-se fundamental considerar abordagens interdisciplinares que analisem como as infraestruturas tecnológicas, as práticas de apropriação dos usuários e as lógicas das indústrias culturais se entrelaçam na configuração desses processos (Bulger; Davison, 2018). Como defende Hobbs (2010), a colaboração entre a academia, a indústria e os formuladores de políticas são imperativos para superar as barreiras de acesso a dados e para desenvolver intervenções mais eficazes e contextualmente relevantes, garantindo que a literacia midiática continue a ser essencial para o progresso social.

No próximo tópico, propomos uma mirada nos estudos que abordam a memória sob uma perspectiva crítica nos estudos de mídia.

## 5.2 MEMÓRIA E MÍDIA: PERSPECTIVAS CRÍTICAS

No contexto da crescente plataformização da mediação da memória, emergem novos questionamentos acerca de como as *affordances* das plataformas digitais condicionam e orientam a percepção social de eventos históricos (Hoskins, 2024). Ora, mais do que questionar de que maneira os algoritmos e as práticas midiáticas vêm atuando nos processos e nas práticas de rememoração, os estudos devem observar como podemos desenvolver estratégias críticas e metodologias inovadoras para lidar com os desafios impostos por essas dinâmicas. Como bem postula Huyssen (2003, p. 14 – *tradução nossa*), "não podemos discutir a memória

pessoal, geracional ou pública separadamente da enorme influência das novas mídias como portadoras de todas as formas de memória".[60]

Assim como a crítica formulada por Boyd (2017) a respeito do protecionismo presente na abordagem da literacia midiática, é fundamental observar a manifestação desse fenômeno no campo da memória, atentando-se para além do campo da produção ou tão somente no reconhecimento dos mecanismos de filtragem e priorização de conteúdos operados por algoritmos e pelas lógicas midiáticas contemporâneas. Faz-se necessário pensar em abordagens críticas, que busquem a construção de metodologias e estratégias que ampliem a capacidade dos indivíduos para desenvolver habilidade críticas essenciais para compreender o passado no tempo presente.

Para isso, buscamos fazer uma incursão, abarcando as principais investigações e teóricos que as complexas interações entre memória, mídia e tecnologia. Discutiremos sobre algumas abordagens críticas de maneira a observar possíveis aproximações do campo da memória com os estudos em literacia midiática. No domínio específico da literacia fílmica e audiovisual, a pesquisa adquire particular relevância. O cinema e as produções audiovisuais, por sua natureza mimética e sua capacidade de engajamento afetivo, operam como potentes dispositivos mnemotécnicos. Estudos recentes, como os de Americano *et al*. (2024), investigam a funcionalidade do documentário como episteme histórica, sublinhando a imperatividade de uma análise fílmica crítica que transcenda a mera recepção passiva. Nesse sentido, a análise deve abranger a semiose da imagem, a estruturação diegética do universo ficcional, a montagem e a sonoplastia, compreendidas como dimensões fundamentais na construção da memória histórica e nos processos de validação do testemunho.

Share (2015) enfatiza a necessidade de uma literacia midiática crítica para desconstruir as narrativas digitais que influenciam a formação de identidades e a reinterpretação da memória em contextos de fragmentação e descontextualização informacional. Para o autor, a mídia, em seu papel de arquivista e reinterpretadora contínua da memória, desafia a noção de um passado fixo e imutável. Frosh e Pinchevski (2009) articulam que a mídia não apenas documenta, mas re-cria o passado,

60 No original: *We cannot discuss personal, generational, or public memory separately from the enormous influence of the new media as carriers of all forms of memory.*

imbricando-se na própria fabricação da experiência mnemônica. A aproximação com o campo da literacia midiática, sob essa ótica, seria essencial para habilitar o indivíduo a examinar criticamente as escolhas editoriais e os enquadramentos semânticos. Todavia, ainda não se percebe como essa aproximação preencheria as lacunas narrativas que instrumentalizam a memória para propósitos específicos, sejam eles políticos, comerciais ou sociais.

Dentro das perspectivas críticas entre os processos tecnológicos e a memória, autores como Wardle e Derakhshan (2017) e Livingstone e Helsper (2008), embora não diretamente focados na memória, têm fornecido arcabouços teóricos interessantes para a análise da resiliência informacional. Para os autores, o cenário da desinformação sistemática e da pós-verdade impõe desafios epistemológicos críticos à integridade da memória coletiva. Nesse contexto, a fluidez das fronteiras entre fatos e interpretações, verdade e manipulação, evidencia a urgência de repensar os processos de rememoração, questionando não apenas os mecanismos tecnológicos que operam essas distorções, mas também as responsabilidades éticas e sociais associadas à produção e circulação de memórias.

A complexidade dos sistemas de comunicação atuais, aliada à ubiquidade das tecnologias digitais, exige uma compreensão aprofundada de como as mídias não apenas veiculam informações, mas também exercem um papel performativo na construção, manutenção, recalibração e, por vezes, distorção da memória em suas dimensões individual, coletiva e cultural (Assmann, 2008; Erll, 2011). Em relação à intersecção da literacia midiática com a memória, os primeiros questionamentos são observáveis com o artigo de Lopes (2023), intitulado "Literacia da Memória: Ficção audiovisual e o seu contributo para a construção da memória social". As contribuições do autor apontam para os primeiros movimentos em torno do desenvolvimento do conceito "literacia da memória", em termos de adesão aos estudos de memória, enquanto uma aproximação teórica e conceitual de problematização da ficção na memória e, de modo especialmente evidente, a necessidade da consolidação de um campo de estudos que versem entre a literacia midiática e a memória. O estudo reconhece, por exemplo, "a tensão das diferentes narrativas que se encontram em constante negociação" (Lopes, 2023, p. 17), apontando

para necessidade de desenvolvimento de uma literacia específica no contexto da memória.

Entretanto, embora Lopes (2023) não desenvolva um quadro exaustivo de competências da literacia da memória de forma detalhada, o autor identifica e delineia o propósito e a natureza dessas competências, explicando o que a literacia da memória deveria permitir aos indivíduos. Assim, o autor define que a leitura crítica sobre os processos rememorativos deve ocorrer numa "construção holística", e que as competências abrangeriam um espectro que vai "desde o registo factual dos acontecimentos nos mais diferentes suportes até à reflexão crítica sobre os múltiplos fenómenos que constituem o passado" (Lopes, 2023, p. 15). Por isso, reconhecemos neste estudo a importância da sua contribuição, já que o artigo pavimenta o caminho para o desenvolvimento deste estudo tal como aqui vem tomando forma.

Nas proximidades conceituais da literacia midiática com a memória, no trabalho de Caron (2011) intitulado "Memory, Literacy and Democracy", são explicitadas como as transformações digitais tornaram a memória intrinsecamente vinculada ao processamento de informação, sendo justamente essa capacidade de manipular e interpretar recursos informacionais que define a literacia essencial para o século XXI. Nessa perspectiva, memória e literacia passam a ser redefinidas conjuntamente no novo ambiente digital, reconfigurando não apenas o modo como os indivíduos e as coletividades constroem suas lembranças, mas também influenciando diretamente a capacidade de uma sociedade para participar democraticamente e para "recordar juntos". O autor aponta para a necessidade de desenvolver competências críticas que assegurem que a rememoração coletiva permaneça um processo inclusivo, reflexivo e socialmente engajado, mas não aprofunda o debate sobre os caminhos possíveis para alcançar esse objetivo. A lacuna sugere a necessidade de uma abordagem mais ampla e sistemática que explore, por exemplo, metodologias pedagógicas e práticas sociais capazes de promover uma literacia crítica da memória.

Num sentido mais alargado, teremos alguns outros trabalhos relacionados à literacia midiática que se propõem abarcar a questão das identidades atreladas à memória. Parte desses estudos focalizam mais na questão da literacia fílmica e audiovisual. O trabalho de Ana Olivei-

ra (2018), intitulado "Identidade, memória e a ecranização: O indivíduo e a experiência na era hipermoderna", escrutiniza como a experiência vivida através das telas influi nesse processo de percepção do indivíduo ao constituir as suas memórias e a sua própria identidade. O artigo traz contribuições importante ao desenvolvimento desta investigação, à medida que desenvolve um pensamento crítico sobre a força das telas, da cultura telânica, no modo como as mídias disruptivas e a linguagem audiovisual confluem no modo como os grupos sociais moldam suas memórias coletivas a partir das experiências midiáticas.

No trabalho "*Melodrama and public pedagogy: The construction of memory from television fiction*", Cabalin e Antenaza (2020) discutem como o papel pedagógico das estruturas melodramáticas como instrumento de aprendizagem acerca do passado. A pesquisa consistiu em um estudo de caso com jovens entre 18 e 24 anos, utilizando questionários e grupos focais para examinar de que maneira a televisão contribui para a formação da memória coletiva entre gerações que não vivenciaram os eventos retratados. O estudo concentra-se no contexto chileno e na ditadura de Augusto Pinochet. Cabalin e Antenaza (2020, p. 7 – *tradução nossa*) postulam que as "séries podem ser consideradas mecanismos de coesão social e contribuintes para a memória pública, uma vez que não argumentam sobre como o passado "foi", mas sim fazem propostas sobre como as pessoas e eventos devem ser lembrados".[61] Em relação ao formato e à estrutura das narrativas ficcionais, pautadas pelo melodrama, os autores argumentam que este tipo particular de enredo oportunizou aos jovens se recordarem dos personagens, das tramas e dos *plot twists* dentro da série com maior facilidade.

No trabalho intitulado "*Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en streaming: Una exploración en torno a la serie Narcos como relato de memoria transnacional*", Trujillo e Allende (2018) discutem o potencial da ficção televisiva na construção da memória cultural e a articulação das dinâmicas de transferência de lembranças em contextos transnacionais. A partir de reflexões com base na série *Narcos* (2015-2017, Netflix), os autores reconhecem a capacidade da produção

61 No original: *Series can be considered mechanisms of social cohesion and contributors to public memory since they do not argue how the past "was", but rather make proposals about how people and events should be remembered.*

em provocar a discussão pública em torno dos fatos narrados pela ficção em contextos alargados. O aspecto central identificado no estudo diz respeito à maneira como uma série televisiva, marcada por especificidades culturais e vinculada à história de uma nação em particular, torna-se decisiva no processo de retrabalho da memória entre audiências transnacionais. Tal dinâmica evidencia implicações éticas e, sobretudo, o caráter conflituoso inerente às operações ficcionais de representação do passado. A análise de Trujillo e Allende (2018) sobre a obra revela como a ficção televisiva pode atuar como um instrumento de mediação da memória cultural, ao mesmo tempo em que problematiza os desafios éticos inerentes a esse processo. Ao transformar eventos históricos em produtos midiáticos voltados para audiências internacionais, a série participa de um processo de reinterpretação do passado que nem sempre condiz com as complexidades e nuances das realidades nacionais retratadas.

No caso de *Narcos*, a representação do narcotráfico na Colômbia suscitou reações divergentes no público: enquanto alguns espectadores reconhecem a série como uma oportunidade de discutir criticamente esse período histórico, outros apontam para o risco de reforço de imagens caricatas e reducionistas sobre a realidade do país. A tensão entre memória e ficção evidencia o caráter conflituoso das narrativas midiáticas sobre o passado, que oscilam entre a responsabilidade histórica e a necessidade de adequação a uma lógica de consumo global. Como apontam Gutiérrez Delgado *et al.* (2022), a dimensão transnacional da memória mediada pela ficção televisiva também se relaciona com as dinâmicas de circulação e consumo dessas narrativas em diferentes culturas. Com isso, a produção de séries como *Narcos* demonstra como a memória coletiva pode ser moldada por uma indústria cultural globalizada, na qual a dramatização de eventos históricos atende a um público amplo, muitas vezes em detrimento das complexidades históricas locais, reforçando os questionamentos de Huyssen (2003) sobre a cultura da memória.

No artigo "*Television Fiction: A Domain of Memory*", de autoria de Leeuw (2010), temos uma aproximação interessante com a realeza holandesa e a memória. Neste artigo, a autora explora o debate público sobre se a decisão da avó da rainha ter deixado a Holanda durante a guerra foi bem escolhida. O debate esteve no centro das discussões dos holandeses por anos e, neste caso, a série mostrou a determinação de Wilhelmina

em ficar e ajudar o povo holandês durante a ocupação, destacando seu papel como um símbolo maternal do país. A série *Wilhelmina* (também conhecida como *The Resistance* em alguns contextos internacionais), focada na figura de Wilhelmina, avó da rainha Beatriz dos Países Baixos, atuou na representação da história da Segunda Guerra Mundial e do papel da realeza holandesa durante o conflito. A produção aborda eventos históricos importantes, particularmente a ocupação nazista dos Países Baixos e a relação de Wilhelmina com o povo holandês, especialmente no que diz respeito à decisão controversa de deixar o país enquanto a guerra se desenrolava. Embora o debate real na Holanda tenha se centrado em torno da decisão de sua ausência durante o início da guerra, com alguns considerando que a rainha deveria ter permanecido no país, a série dramatiza a decisão de Wilhelmina de sair e continuar sua luta por outros meios, especificamente através de sua presença no exílio e sua luta diplomática para apoiar a resistência holandesa.

Entre os estudos que se dedicam a delinear de modo mais aprofundado as perspectivas críticas sobre a complexa interseção entre mídia, memória e, de maneira ainda embrionária, literacia midiática, destacam-se algumas contribuições fundamentais. Garde-Hansen (2011), em *Media and Memory,* desenvolve uma análise exaustiva da relação intrínseca entre diferentes formas de mídia e os processos de construção e reconstrução da memória. Para a autora, a mídia vai além do simples registro de acontecimentos, atuando como agente ativo, catalisador e modelador na reconfiguração das memórias individuais e coletivas por meio de suas representações, estéticas e práticas discursivas. Garde-Hansen (2011) destaca como diferentes mídias, como jornais, fotografias, cinema e internet, participam ativamente da ativação e da estruturação das memórias, ao mesmo tempo em que podem distorcê-las, apontando para a necessidade de uma literacia midiática específica, que habilite os sujeitos a orientar-se criticamente em meio a essas paisagens mnemônicas mediadas.

No artigo de Igaeva e Nikolai (2024), os autores exploram como a midiatização da memória comunicativa tem implicado uma crise do pensamento crítico na era digital. O texto argumenta que as novas mídias reconfiguram as formas de lembrar o passado, transformando as formas pelas quais os indivíduos e a sociedade se relacionam com a memória.

Eles destacam que, no domínio da cultura digital, a memória coletiva se torna cada vez mais fragmentada e emocionalmente engajada, dando lugar a representações simplificadas e "privatizadas" do passado. A tendência, associada à disseminação rápida de conteúdos e à substituição de narrativas históricas complexas por impressões imediatistas e situacionais, ameaça a capacidade de pensamento crítico e reflexivo. O artigo enfatiza a necessidade urgente de alternativas que possam contrabalançar os efeitos da midiatização, como produções audiovisuais autorais, blogs de historiadores e outras iniciativas que priorizem a profundidade e a complexidade de um entendimento crítico sobre o passado.

Com a emergência das mídias digitais, a relação entre memória e literacia adquire camadas de complexidade adicionais. As obras de van Dijck (2007), intituladas *Mediated Memories in the Digital Age* e *La cultura de la conectividad* (2016) têm oferecido uma contribuição seminal para a compreensão desse fenômeno. Nesse novo ecossistema, a memória, que outrora era predominantemente um processo interior e socialmente ancorado em redes físicas, torna-se cada vez mais "externa" e "distribuída", mediada por arquiteturas algorítmicas e pelas *affordances* tecnológicas.

Entre os autores contemporâneos, Andrew Hoskins (2016, 2024) tem se mostrado especialmente atento às implicações da era digital para os modos de lembrar, destacando como a crescente mediação tecnológica tensiona as fronteiras entre arquivo, memória e participação cívica. Seus trabalhos evidenciam uma preocupação central com os riscos e possibilidades que emergem quando algoritmos, plataformas e inteligências artificiais passam a intervir no resgate do passado, sugerindo a necessidade de desenvolver novas formas de compreensão crítica para que sujeitos e coletividades possam manter alguma agência sobre aquilo que é lembrado, esquecido e continuamente reconfigurado no contexto digital. Nesse horizonte teórico, a coletânea *Digital Memory Studies*, organizada pelo autor, assume papel estruturante ao procurar consolidar e demarcar um campo de investigação dedicado à análise crítica das reconfigurações da memória na era digital. Ao reunir abordagens teóricas e metodológicas diversas, a obra constitui um aparato analítico robusto, dando uma perspectiva crítica sobre os modos como sujeitos e coletividades negociam sua agência diante dos processos de lembrança, esquecimento e contínua reconfiguração do passado em ecossistemas

midiáticos digitalmente mediados. Ao mesmo tempo, ao evidenciar as tensões contemporâneas entre hábito, memória e arquivo, suas reflexões também apontam para a necessidade de elaborar novos métodos de investigação e, potencialmente, novas formas de resistência ou participação crítica no ambiente digital, de modo a responder aos desafios epistemológicos, políticos e éticos que emergem desse regime mediado de memória.

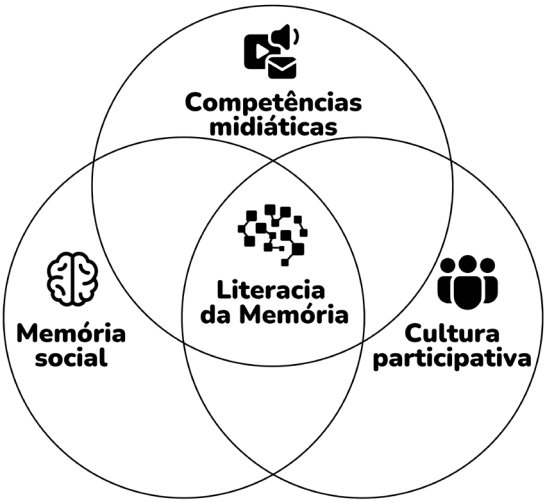
Assim, apesar dos avanços significativos no campo dos estudos críticos sobre mídia e memória, permanece ainda incipiente uma abordagem sistemática e articulada daquilo que buscamos denominar como "literacia da memória": uma perspectiva teórica emergente que se debruça sobre a capacidade crítica e reflexiva dos sujeitos para interpretar, desconstruir e reconstruir as representações mediadas que moldam as lembranças coletivas e individuais. Excetuando-se algumas contribuições pontuais, como o artigo de Lopes (2023), observa-se uma lacuna teórica e metodológica no que diz respeito ao delineamento rigoroso deste campo. Entretanto, à exceção desta contribuição isolada, o campo permanece notavelmente subexplorado e em uma paisagem muito periférica.

Assim, nota-se que a maior parte da literatura sobre mídia, memória e literacia, exemplificada pelas obras de Garde-Hansen (2011), Landsberg (2004), van Dijck (2007, 2016), Hoskins (2016, 2022, 2024) e Share (2015), ainda não sistematiza de modo explícito uma abordagem crítica que considere a memória como objeto direto no campo da literacia da memória. As análises tendem a privilegiar, por um lado, a compreensão das lógicas discursivas e técnicas que moldam a memória mediada e, por outro, a formação de competências críticas para a decodificação de mensagens midiáticas. Falta, contudo, uma interseção teórica e metodológica mais robusta entre o campo da literacia midiática e os estudos da memória, capaz de oferecer uma estrutura analítica que permita compreender os fenômenos e práticas midiáticas contemporâneos a partir de parâmetros e critérios específicos, que dizem respeito às dinâmicas e práticas mnemônicas.

Diante desse cenário, torna-se evidente a necessidade de uma interseção teórica e metodológica mais consistente entre os estudos da memória, cultura participativa e o campo da literacia midiática, de modo a fornecer ferramentas analíticas capazes de apreender como práticas

digitais contemporâneas reconfiguram a relação entre narrativa, afeto e rememoração (Figura 3).

Figura 3 – Diagrama conceitual da Literacia da Memória




Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

É precisamente nesse enquadramento que se insere a análise dos *edits* de *The Crown*, cuja circulação e apropriação pelos interagentes oferecem um terreno fértil para compreender como a memória coletiva é hoje mediada, disputada e pedagogicamente moldada no ambiente digital.

## 5.3 *THE CROWN* E A CONSTRUÇÃO MIDIÁTICA DA MEMÓRIA COLETIVA

O interesse pela monarquia britânica ao longo dos anos fascina tanto estudiosos quanto admiradores da realeza, tornando-se um dos temas mais recorrentes na cultura popular e acadêmica. Nota-se, antes de tudo, um certo prestígio e, principalmente, um interesse recorrente que faz com que numerosas produções explorem o universo da monarquia britânica em diversas obras audiovisuais, sob distintos gêneros e formatos televisivos, que vão desde documentários históricos detalhados até dramas ficcionais de grande apelo popular, como é o caso da série *The Crown*, objeto de análise desta pesquisa. Lançada em 2016, *The Crown* (2016-2023) foi um drama televisivo produzido pela plataforma de

*streaming* norte-americano, a Netflix. Ao todo, 6 temporadas foram produzidas, sendo 10 episódios por temporada, com duração média de 60 minutos por episódio.

A série consolidou-se, ao longo de suas temporadas, como uma das produções de maior projeção no cenário do *streaming* mundial, adquirindo ampla circulação pública e expressiva repercussão crítica, posicionando-se como um dos títulos centrais do catálogo da plataforma. Trata-se da série mais cara produzida pela Netflix, com um custo estimado de US$13 milhões (£9.42 milhões) por episódio.[62] Possui numerosos prêmios, incluindo o Globo de Ouro de Melhor Série. No contexto das estratégias mercadológicas da Netflix para sua expansão em escala global, a série ganhou destaque ao combinar amplo alcance internacional e elevado interesse do público, consolidando-se como uma das produções de maior sucesso e visibilidade da plataforma.

Entretanto, ao longo das 6 temporadas, a Netflix recebeu em distintos momentos da série críticas e recomendações para que fosse informado ao público tratar-se de uma produção baseada em fatos reais.[63] "Sempre apresentamos *The Crown* como um drama – e temos plena confiança de que os nossos membros compreendem que se trata de uma obra de ficção amplamente baseada em acontecimentos históricos",[64] informou a Netflix em um comunicado à imprensa. A autenticidade de *The Crown* e o seu profundo "compromisso com a veracidade" dos fatos evidencia-se à medida que notamos como há um processo de aproximação com o mundo real, na construção de um universo que soasse, com certa precisão, verossímil à história. Dado esse entendimento, o grande debate em torno dessas barreiras espessas entre a ficção e realidade parece incidir na suspensão do julgamento do público sobre a capacidade crítica de apurar os fatos apresentados. É o que o historiador Hugo Vickers defende. Seus criadores, incluindo Peter Morgan, assumem "liberdades criativas para preencher lacunas no registro

62 https://theconversation.com/the-crown-may-be-inaccurate-but-its-a-cracking-period-drama-68628

63 https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-55207871

64 https://www.pbs.org/newshour/arts/netflix-rejects-calls-to-add-disclaimer-to-the-crown

histórico e criar enredos envolventes".[65] Morgan explicitamente descreveu a série como um "ato de imaginação criativa". Embora a equipe de produção realize pesquisas extensivas, consultando historiadores e especialistas reais, os roteiros finais equilibram fatos conhecidos com interpretação dramática para servir a propósitos narrativos e, consequentemente, mercadológicas.

É crucial notar que as conversas privadas e os relacionamentos íntimos dentro da Família Real são em grande parte especulativos e fabricados, tendo em vista que não existem transcrições oficiais ou registros confiáveis para tais interações. Inúmeras instâncias específicas de imprecisão histórica foram destacadas por críticos e historiadores. Exemplos incluem a morte de um personagem fictício em "Ato de Deus" (S1E9), o suposto envolvimento da Princesa Margaret na exposição de primos deficientes (SE437) e a implicação não comprovada da responsabilidade do Príncipe Philip pela morte de sua irmã. A acurácia geral da série é objeto de debate contínuo.[66] Dentre as preocupações primárias entre acadêmicos e críticos incide o potencial de o público "comprar a imagem da realeza retratada pela série" (Rodríguez Díaz *et al*., 2022), aceitando representações ficcionalizadas como fatos. A ausência inicial de um aviso claro sobre a natureza ficcional da série (adicionado apenas antes do trailer da 5ª temporada) alimentou debates éticos sobre o potencial da obra em enganar o público (Rodríguez Díaz *et al*., 2022).

Gambarato e Heuman (2023, p. 808 – *tradução nossa*) propuseram, assim, uma análise aprofundada da série *The Crown* com o objetivo de compreender os mecanismos pelos quais o universo ficcional influi nos processos de construção de sentidos em torno de eventos históricos e personagens públicos. Os autores postulam que, aparentemente, "as fronteiras confusas não são contrárias à ética peirceana, na medida em que as linhas confusas podem ser um fator relevante na construção de mundos narrativos convincentes, o que está em conformidade com

65 https://inews.co.uk/culture/television/the-crown-season-four-peter-morgan-interview-made-up-prince-charles-scenes-762614

66 https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a29873503/the-crown-netflix-tv-show-accuracy/

a busca do que é admirável".[67] Entretanto, a busca pela "autenticidade" para fins de dramatização, embora artisticamente válida, poderia inadvertidamente se tornar um vetor para a desinformação histórica, especialmente quando o público pode carecer de sólidas habilidades de alfabetização midiática para avaliar criticamente tal conteúdo, segundo os autores. Isso sublinha a linha tênue ética percorrida pelos criadores de ficção histórica, pois suas escolhas artísticas podem ter consequências profundas e não intencionais na consciência histórica pública. Para Gambarato e Heuman (2023, p. 810 – *tradução nossa*), o "enigma ético de *The Crown* não reside no que a série propõe alcançar – história ficcionalizada –, mas no que ela alcança independentemente disso: linhas indistinguíveis e borradas entre fato e ficção".[68] Aqui entraria, portanto, o papel do fã neste contexto, como avançaremos nesta discussão.

Para os autores, trata-se aqui de um exemplo de produção audiovisual contemporânea, atuando nos processos de mediação da memória, e ampliando os fatos e os acontecimentos no curso do universo ficcional para além do circuito midiático. Quando tratamos de memória, esse entendimento torna-se fundamental, pois *The Crown* permite que determinados fatos e acontecimentos representados na obra sejam experienciados de maneiras diversas, por audiências heterogêneas e, preeminentemente, em regiões geográficas distintas ao redor do mundo. Gambarato e Heuman (2023) entendem que, para mitigar as implicações éticas ligadas à veracidade dos fatos, seria necessário um aprofundamento maior em torno da relação com o gênero ficcional e sua relação com as práticas transmidiáticas contemporâneas.

Com vistas a sistematizar as tensões recorrentes entre realidade histórica e construção ficcional em *The Crown*, apresenta-se na Tabela 1 um conjunto de artigos acadêmicos e textos críticos que problematizam os descompassos entre os fatos históricos documentados e as escolhas narrativas da série. Ao agrupar essas análises, buscamos evidenciar como

---

67 No original: *Seemingly, the blurred boundaries are not contrary to Peircean ethics to the extent that blurred lines can be a relevant factor in building compelling storyworlds, which complies with the pursuit of what is admirable.*

68 No original: *ethical conundrum of The Crown lies not in what the show proposes to achieve – fictionalized history – but what it achieves regardless: indistinguishable blurred lines between fact and fiction.*

*The Crown* tem sido alvo de debates que envolvem não apenas questões de acurácia, mas também o potencial da obra para veicular desinformação ou reforçar interpretações ideologicamente orientadas do passado.

Tabela 1 – Críticas à representação histórica em *The Crown*

| Evento/ Personagem Retratado | Temporada/ Episódio | Descrição da cena | Contextualização histórica |
|---|---|---|---|
| Morte de personagem fictício | (S1, E9) "Act of God" | Um personagem fictício morre durante o Grande Nevoeiro de Londres. | O personagem é completamente inventado; o nevoeiro e as mortes ocorreram, mas não por essa figura. |
| Envolvimento da Princesa Margaret com primos deficientes | S4, E7 "The Hereditary Principle" | Princesa Margaret "expõe" seus primos deficientes. | Não há evidências de que a Princesa Margaret tenha tido qualquer envolvimento ou cuidado com seus primos deficientes. |
| Responsabilidade do Príncipe Philip pela morte de sua irmã | S2, E9 "Paterfamilias" | Implicação de que Philip foi responsável pela morte de sua irmã ou família. | Não há evidências de que o Príncipe Philip tenha sido responsável pela morte de sua irmã ou família. |
| Conversas privadas entre a Rainha e Primeiros-Ministros | S1, E5 "Smoke and Mirrors" S1, E7 "Scientia Potentia Est" S2, E1 "Misadventure" | Diálogos detalhados e reveladores de conversas privadas. | As reuniões semanais são estritamente confidenciais; os diálogos são licença artística baseada em personalidades e relacionamentos conhecidos. |
| Visita da Princesa Margaret ao Presidente Johnson | S3, E2 "Margaretology" | Margaret supostamente troca piadas sujas e bebe muito com o Presidente Johnson. | Relatos oficiais da visita não mencionam tais eventos. |
| Retrato de Diana e a Família Real | S4, S5 | Imagens de personagens e eventos que levantam críticas de historiadores e ex-funcionários. | Críticos temem que o público compre a imagem da realeza retratada pela série, que distorce e redefine a história e a realidade. |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Em tempos de convergência midiática, e considerando o que foi discutido neste trabalho acerca das novas formas de consumo televisivo e da relação entre a cultura de fãs e as produções ficcionais contemporâneas, tornam-se evidentes implicações, questionamentos e problemáticas mais amplas relacionadas aos processos de rememoração na cultura atual, os quais demandam análises com enfoques e enquadramentos específicos. Como temos evidenciado, com o avanço das plataformas digitais, as redes sociais tornaram-se espaços interessantes para a fomentar discussões e a problematização de diversos tópicos abordados por essas produções audiovisuais. Bressan Júnior (2017) atribui que a memória teleafetiva, isto é, aquela evocada pelas telas, gera uma excitação para o telespectador, o que faz com que este queira reviver e rememorar determinados momentos.

Duarte (2009, p. 89) entende que, ainda que estejamos a considerar o discurso do ponto de vista do gênero ficcional, faz-se necessário um certo equilíbrio de maneira a não provocar um descompasso entre a pesquisa histórica e a reconstrução dos fatos e complementa: "Essa sofisticação, entretanto, não pode ameaçar o duplo contrato que, de antemão, assumem com a verossimilhança e a veridicção". Neste tipo de produção que nos interessa, como postulado por Jatene (2013), faz-se preciso que os personagens, os fatos, os acontecimentos sejam reconhecíveis pelo público. Ou seja, para que exista essa previsibilidade, a verossimilhança torna-se um atributo extremamente crucial no modo como essas tramas se estruturam. A experiência do espectador e o modo como a capitalização de suas emoções são responsáveis por mobilizar a audiência e o engajamento em torno dessas obras. Por outro lado, do ponto de vista da operacionalização desses produtos, entende-se que, no ato da concepção desses produtos, os papéis e os atributos desses elementos alusivos ao mundo real também precisam ser enquadrados no escopo técnico que permita o funcionamento da narrativa. Em outras palavras, faz-se necessário assegurar que esses elementos se integrem de maneira coesa à estrutura do enredo ficcional, garantindo a compreensão pelo público, bem como a consistência e fluidez do enredo durante a produção e emissão do conteúdo.

No caso da série *The Crown*, nota-se que se trata, notadamente, de uma produção ficcional baseada em uma lógica não estritamente inter-

na, na qual os fatos e os acontecimentos que perfizeram a história da monarquia britânica são adaptados a um contexto e a um universo ficcional. Ainda que a produção seja operacionalizada no plano da ficção, nota-se uma estrutura que toma como base a noção de verossimilhança pensada por Aristóteles, visto que os seus personagens, acontecimentos e os elementos narrativos promovem uma alusão "verossímil" direta ao mundo real. Ora, para o telespectador, as noções postas em cena são pensadas por quem produz para que essa incursão no mundo real, a partir de Ricoeur (1984), aconteça de forma orgânica. Sob essa perspectiva, os códigos e símbolos operados no plano da semiótica narrativa, a título de exemplificação, são articulados de maneira que o espectador possa compreender as referências, as alusões feitas no âmbito da ficção.

Num mundo hiperconectado, marcado por uma profusão de obras audiovisuais ficcionais seriadas, existe uma preocupação por parte dos pesquisadores acadêmicos em torno da falta de clareza entre o real e o ficcional, o verdadeiro e o falso, em relação aos conteúdos difundidos e consumidos no âmbito da cultura da convergência. No entanto, além dessa discussão dicotômica, parece-nos aqui um aspecto extremamente vital que se trata da desinformação. Nota-se que, comumente, a ficção é usada para promover ideologias, crenças extremistas, visões utópicas de um passado. Huyssen (2014) já evidenciava que as reconfigurações da memória são vistas como movimentos importantes dentro de uma determinada cultura, dos nossos grupos sociais. Lembrar-se de determinados fatos e esquecer-se de outros implica que, de certo modo, a memória sofre pressões, e essas alterações colocam em jogo às nossas lembranças em relação àquilo que as instâncias culturais, políticas e sociais buscam engendrar em nosso imaginário coletivo. E, certamente, os meios de comunicação exercem força nessas leituras do tempo passado no tempo presente.

A entrada do sujeito no mundo real acontece, muitas vezes, pela ficção, pela conversação em rede, por aquilo que está sendo posto de alguma forma (Baudrillard, 1981). É o que Baudrillard trata como hiper-realidade. A teoria de Baudrillard (1981) explora a ideia de que, nas sociedades contemporâneas, os simulacros tornam-se, por vezes, mais importantes do que propriamente o mundo real. As fronteiras e os limites entre o real e o ficcional alimentam ainda mais o interesse das indús-

trias culturais nas possibilidades que agora se estabelecem no âmbito da ficção televisiva e, particularmente, dos interesses por trás desses agenciamentos. Para o autor, dentro dessa sociedade hiper-real, tendemos a criar cópias e novas versões sobre um determinado fato, acontecimento ou objeto e, assim, passamos a priorizar os simulacros, e não propriamente o real. O real torna-se, nessa perspectiva, uma representação daquilo que os simulacros estão criando; e os simulacros, neste sentido, são representações e, propriamente, simulações de uma realidade que passa a ser mediada pelas imagens.

Somos desafiados, dentro da cultura mediada pelas imagens, a discernir os limites dessa fronteira entre o real e o irreal. Para Baudrillard (1981), existe, portanto, a "substituição" da verdade por simulacros, o que resulta, por consequência, na perda do sentido intrínseco das coisas. Na hipermodernidade, a busca insaciável por representações dos reais e naturais conduz os indivíduos a um contato direto com simulacros puros, na medida em que os signos se distanciam completamente de seus referentes originais. Com o surgimento dessas novas formas de mídia no século XX, Baudrillard (1981) argumenta que a relação das pessoas com os eventos reais, isto, é a "experiência autêntica", tornou-se tão mediada que já não é possível distinguir claramente entre o que é real e o que é hiper-real.

Diante dessas configurações complexas no campo da cultura, há de pensarmos nesses encadeamentos e, principalmente, na posição do público interagente em relação ao empreendimento da memória. Para um telespectador de uma produção televisiva, por exemplo, os interesses das organizações ao agenciarem determinadas representações históricas nem sempre estão claros, tampouco o modo como essas narrativas serão responsáveis por produzir e estimular os sentidos. Nessa mesma perspectiva, destaca-se que também não há, para o indivíduo, um conhecimento acerca dos processos constitutivos da memória, o modo como as memórias são acionadas e retrabalhadas no tempo presente e, principalmente, como as redes sociais ocupam uma posição central nesse processo de expansão das produções audiovisuais.

Aqui temos uma produção audiovisual que, ainda que delimitada pelo enquadramento ficcional e pelos atributos que lhe competem, desempenha um papel central no processo de abrir e fechar memórias. O

discurso televisivo é estruturado a partir do mundo real, que funciona como referência para suas escolhas narrativas e estratégias de representação. Ou seja, há para o telespectador uma referencialidade; uma premissa básica daquilo que se espera que a obra trate determinados temas. O telespectador, ao assistir uma obra ficcional, tende a experimentar diversos tipos de emoções, e que podem variar conforme o repertório cultural de cada indivíduo e de fatos e acontecimentos, as quais interferem diretamente nos modos como cada um reage às tramas apresentadas.

Diante dessas divagações, passamos a observar *The Crown* ou o "efeito *The Crown*", como pretendemos discutir, por propiciar uma discussão essencial para entendermos as imbricadas relações entre ficção televisiva, memória e cultura digital. Nos últimos anos, *The Crown* mobilizou numerosos autores, de diversos campos de pesquisa, nessa problematização entre o real e o ficcional. Diversos portais de notícias, crítica especializada e, propriamente, os fãs da obra se engajaram, de distintas maneiras, para tornar visível ao público as barreiras entre o mítico e o real, entre os fatos e os rumores. Não apenas esses agentes, mas, num contexto mais alargado, membros da realeza, parentes e historiadores, também expressaram descontentamentos, angústias e preocupações com o *modus operandi* do universo ficcional. A autenticidade dos fatos e a organização cronológica dos acontecimentos evidenciam a necessidade de uma abordagem cuidadosa e rigorosa na produção de conteúdo televisivo, com especial incidência quando se trata de eventos e figuras históricas de grande relevância.

Em investigação anterior, argumentamos que as séries ficcionais histórico-biográficas configuram espaços privilegiados de articulação entre memória e história, na medida em que estimulam processos de rememoração pública e participam da construção social de sentidos sobre o passado. Nessas produções, acontecimentos e trajetórias históricas são convertidos em narrativas audiovisuais que evidenciam o caráter plástico, dinâmico da memória, revelando como o passado continuamente reinterpretado, reconfigurado, a partir das práticas de mediações culturais e midiáticas. Nesse contexto, já apontávamos para a importância do desenvolvimento de uma literacia crítica que permita às audiências problematizar as formas pelas quais essas produções influenciam os modos

pelos quais organizamos e atribuímos sentido à memória coletiva sobre referentes históricos (Santos Neto, 2025).

Nesse sentido, diante do contexto contemporâneo, caracterizado pelo excesso e pela profusão da desinformação, bem como pelas rápidas transformações nos processos de interação dos espectadores com produtos midiáticos, a literacia midiática emerge como resposta às necessidades basilares da sociedade; a literacia midiática incide, primordialmente, no desenvolvimento de formas eficazes que capacitem o público a fortalecer o sentido crítico e a desenvolver habilidades relacionadas às ferramentas midiáticas para além de seu entendimento enquanto suporte, contribuindo, essencialmente, para a formação de cidadãos capazes de exercer o pensamento crítico. Para Borges (2014, p. 183), "a literacia midiática é um dos pré-requisitos para o exercício de uma cidadania ativa e para o usufruto dos direitos da liberdade e da expressão e informação, sendo essencial na construção e manutenção da democracia". Berg *et al*. (2004, p. 222 – *tradução nossa*)[69] argumentam que a

> aquisição de competências na crítica televisiva altera a compreensão que os telespectadores têm da indústria televisiva, à medida que começam a reconhecer as várias formas como a indústria empacota, comercializa e posiciona os membros da audiência como mercadorias a serem vendidas. Finalmente, aprender a usar as diversas ferramentas, ou métodos, de crítica televisiva ajuda os telespectadores a descobrir como os códigos técnicos, sociais, convencionais, representacionais e ideológicos da televisão funcionam para posicionar os telespectadores para "ver" os significados "preferidos" e para criar significados "oposicionais". Significados, em vez de apenas aqueles encorajados e estruturados por elementos de programa e publicidade.

Com o objetivo de expandir a compreensão desse campo de investigação, o próximo capítulo propõe um aprofundamento do campo de

---

69 No original: *Acquiring skills in television criticism changes viewers' understanding of the television industry as they begin to recognize the various ways in which the industry packages, markets, and positions audience members as the commodities being sold. Finally, learning to use the various tools, or methods, of television criticism helps viewers discover how television's technical, social, conventional, representational, and ideological codes work to position viewers to "see" the "preferred" meanings and to create "oppositional" meanings rather than merely those encouraged and structured by program and advertising elements.*

estudos da literacia midiática e, subsequentemente, a apresentação de uma seção dedicada às suas intersecções com as abordagens críticas no campo da memória. Buscaremos explorar como o desenvolvimento de competências e habilidades midiáticas, considerando os processos de produção e circulação de conteúdos midiáticos, influenciam, consequentemente, na leitura crítica nos processos de mediação da memória, especialmente em contextos marcados pela convergência tecnológica e pela cultura participativa.

Para desenvolvermos nosso pensamento nesta investigação, constantemente questionamos como contextualizar essa discussão em um objeto que fosse capaz de tornar visíveis nossas divagações acerca dessas inter-relações. Isso nos leva a refletir, portanto, sobre a escolha de um objeto específico ou um conjunto de dados que possa exemplificar e elucidar as complexidades envolvidas na interação entre a produção televisiva, as percepções do público e as preocupações de diversos grupos de interesse, como membros da realeza, parentes de figuras históricas e historiadores. Por tratar-se de uma produção extensiva, com 60 episódios, e uma gama de arcos narrativos que se complexificam e se conectam a diversas outras subtramas, neste trabalho investigação objetivamos em concentrar os nossos esforços na Princesa Diana, conhecida também como Lady Di. Com uma história marcada por um casamento real tumultuado, questões de saúde mental, sua relação com a imprensa e sua presença única nas questões sociais, a figura da princesa de Gales continua sendo uma das personalidades mais discutidas e reverenciadas da história moderna.

A representação de Diana em *The Crown* levanta significativas questões éticas, especialmente porque a série é percebida como uma "interpretação autorizada do passado" (Rodríguez Díaz *et al*., 2022). A decisão de dramatizar a morte de Diana e, em particular, as cenas em que ela reaparece nos pensamentos de Charles e Elizabeth como um "fantasma" ou "diálogo interno", gerou controvérsia, segundo Seth (2023). Críticos argumentam que atribuir falas a Diana, Princess of Wales após sua morte é moralmente questionável, podendo gerar controvérsias e, até mesmo, distorcer a realidade histórica (Mangan, 2023; Rodríguez Díaz *et al*., 2022).

A premissa por trás desse arco narrativo como base para a investigação teve como base três critérios fundamentais: a) as expectativas do público em relação à aparição de Diana na produção; b) a popularidade da princesa Diana e a força no repertório simbólico coletivo; e c) as teorias conspiratórias em relação à morte da princesa.

a) ***Expectativas do público em relação à aparição de Diana na produção***

O primeiro critério de análise incide sobre as expectativas que o público projeta na representação de Diana em *The Crown*, expectativas que se consolidaram desde a estreia da série em 2016 e que, como observa Mangan (2023), estruturaram grande parte da recepção crítica e popular da personagem. A figura de Diana carrega um capital simbólico acumulado ao longo de décadas de intensa midiatização, o que faz com que a sua aparição na série fosse acompanhada por um horizonte de antecipações múltiplas, ancoradas tanto na memória pública quanto na iconografia global que a consolidou como sujeito de enorme carga afetiva.

Nesse sentido, como argumenta Brown (2020), o espectador não procura apenas uma representação historicamente plausível, mas uma reencenação que dialogue com imagens sedimentadas na cultura visual: a mulher carismática e vulnerável, a figura humanitária, o corpo midiático perseguido pela imprensa e a protagonista de um casamento marcado por tensões profundas. Tais expectativas estendem-se ainda à forma como a narrativa articulou a sua relação com a família real, o seu ativismo social e o impacto emocional que a sua presença provocou nos públicos contemporâneos, configurando um campo no qual verossimilhança, afeto e memória operam simultaneamente na avaliação da personagem.

b) ***Popularidade da princesa Diana e a força no imaginário coletivo***

A permanência de Diana como uma das figuras mais carismáticas da história recente sustenta-se tanto pela sua morte trágica em 1997 quanto pela intensa midiatização que a transformou em ícone global, cuja imagem continua a operar na memória coletiva muito para além do seu tempo de vida, como observa Fürst (2020). A sua popularidade ultrapassa fronteiras nacionais e combina elementos de empatia, glamour

e humanidade, reforçados pelas suas ações públicas em áreas como o combate à AIDS e a conscientização sobre minas terrestres, dimensões amplamente analisadas por Smith (1999). A visibilidade, consolidada pela cobertura midiática que a consagrou como a chamada "princesa do povo", conceito discutido por Caputi (1999), produz uma figura simultaneamente íntima e monumental, situada na tensão entre acessibilidade pessoal e rigidez institucional da monarquia. Nesse enquadramento, *The Crown* trabalha com um imaginário previamente estabilizado, o que implica que qualquer representação de Diana é inevitavelmente filtrada por percepções, memórias e afetos acumulados ao longo de décadas, condicionando tanto a interpretação das audiências contemporâneas quanto os modos pelos quais gerações que não viveram os acontecimentos originais constroem a sua própria relação simbólica com a personagem.

c) ***Teorias conspiratórias em relação à morte da princesa***

A morte prematura de Diana aos 36 anos, marcada pelo acidente em Paris em 31 de agosto de 1997, converteu-se num dos acontecimentos mais férteis para a produção de teorias conspiratórias contemporâneas, alimentadas desde o início por uma cobertura midiática que especulou sobre responsabilidades institucionais, pressões da imprensa e possíveis intervenções de atores poderosos, como analisam Aaronovitch (2009) e Winter (2014). Todo esse conjunto de incertezas consolidou o falecimento da princesa como um núcleo permanente de dúvida pública, que, segundo Douglas e Sutton (2008), integra estruturalmente a sua memória social, já que as interpretações emocionais e especulativas continuam a sobrepor-se aos dados factuais décadas após o evento. Tal persistência transforma a tragédia num enigma cultural, continuamente reativado por tentativas populares de explicar o "como" e o "porquê" da sua morte. No campo da ficção televisiva, este horizonte de mistério é frequentemente explorado, dado que a morte de Diana funciona como elemento narrativo incontornável e como operador crítico que permite problematizar as fronteiras entre facticidade histórica e mitologia pública, como observa Brown (2020). Paralelamente, as teorias conspiratórias intensificam debates mais amplos sobre a relação entre monarquia e sociedade, a opacidade institucional e a disputa pelos discursos oficiais, temas identificados por West e Sanders (2003) como centrais no imaginário britânico

contemporâneo. Nesse enquadramento, a representação da princesa em *The Crown* ultrapassa o domínio ficcional e entra no campo da memória coletiva, tornando-se chave para compreender de que modo a série dialoga com um repertório coletivo saturado de mistério, tensão política e produção simbólica, que estimula a leitura crítica e a produção criativa dos fãs.

No próximo tópico, definiremos o desenho metodológico desta investigação, visando responder as seguintes perguntas: quais particularidades são identificadas na construção do metatexto ficcional das séries histórico-biográficas, estimulando a produção criativa e a leitura crítica dos fãs e dos telespectadores interagentes e promovendo estímulos que os levem a produzir sentidos que se relacionam com as práticas rememorativas no âmbito da cultura digital? Nesse entendimento acerca das novas formas de fruição da produção audiovisual, como as práticas de produção criativa dos fãs, tendo como enfoque a produção de *edits* para o TikTok, influenciam a construção e a manutenção da memória coletiva sobre a Princesa Diana, tendo como estímulo a produção ficcional *The Crown*?

# 6

# DESENHO METODOLÓGICO

A presente investigação, ainda situada no campo dos estudos da memória, estrutura-se de forma interdisciplinar e estabelece um diálogo estreito com a cultura de fãs. Como observa Bury (2018), o estudo de práticas de *fandom* em ambientes digitais exige metodologias capazes de lidar com interações fragmentárias, rizomáticas e condicionadas por lógicas algorítmicas de visibilidade intermitente. Do mesmo modo, Click e Scott (2018) sublinham a necessidade de abordagens sensíveis à dimensão relacional dos objetos empíricos e às assimetrias de poder inscritas nos regimes de mediação das plataformas. Partindo desses pressupostos, esta seção apresenta o protocolo metodológico adotado. A definição do *corpus* inicia-se com a escolha da série *The Crown* como objeto de referência, seguida do mapeamento dos arcos narrativos associados à trajetória de Diana.

Com o arco narrativo definido, passa-se à Análise da Qualidade do Audiovisual (AQA), baseada no modelo de Borges *et al.* (2022), adaptado aqui para deslocar o foco das séries para os *edits*. O método foi originalmente desenvolvido para examinar séries ficcionais brasileiras a partir da articulação entre qualidade estética e narrativa e os princípios da literacia midiática, de modo a compreender como esses produtos promovem competências críticas no público interagente. Estruturado para avaliar dimensões como construção da obra audiovisual, estratégias de produção, interação do espectador e circulação, o método permite observar em que medida determinadas obras ampliam a capacidade interpretativa do público e estimulam leituras mais complexas do universo ficcional.

No modelo original, os *edits* são considerados pelos autores no contexto da circulação, como respostas do público em interação com o produto audiovisual, sendo analisados como manifestações derivadas do metatexto ficcional; este trabalho, contudo, propõe ampliar essa perspectiva ao reconhecer essa prática como um fenômeno cultural que mobiliza processos próprios de ressignificação. No presente estudo,

deslocamos essa perspectiva para o campo da memória, transferindo o foco da criação da mensagem audiovisual que, no modelo original, corresponde à série analisada, para a compreensão dos edits como objetos complexos e compostos por múltiplas camadas. Tal mudança de enfoque permite examinar suas dimensões narrativas, estéticas e afetivas, bem como compreender como reconstroem e reorganizam elementos da obra original, contribuindo para a constituição de novas formas de memória individual e coletiva. A adaptação permite integrar contribuições dos estudos sobre práticas de *remix*, aproximando o método da natureza específica do objeto. O protocolo organiza-se em três etapas centrais, correspondentes à criação, à circulação e à experiência estética, às quais se articulam indicadores de qualidade ajustados às especificidades do conteúdo analisado (Borges *et al*., 2022).

Na etapa da Criação, definem-se os critérios de seleção da plataforma e dos conteúdos, bem como os indicadores relativos à qualidade da mensagem audiovisual. A pesquisa adota uma abordagem netnográfica, observando as manifestações das comunidades digitais que produzem e interagem com os *edits* relacionados à intersecção entre memória e literacia midiática. Nesta etapa, o investigador atua como observador-participante, acompanhando interações e apropriações midiáticas para identificar materiais relevantes ao estudo. Já na etapa da Circulação são redefinidos os parâmetros do modelo original, privilegiando a conversação em rede e os processos de rememoração nas plataformas digitais, com particular atenção à arquitetura informacional do TikTok. Indicadores de qualidade de conversação são ajustados para refletir a dinâmica própria da plataforma. Incluem-se ainda considerações éticas relativas à proteção de dados e às políticas de governança aplicáveis aos conteúdos analisados. Por fim, na Experiência Estética, são apresentados os indicadores relativos às competências críticas e criativas mobilizadas pelo público interagente. A análise articula os estudos de Stedman (2009, 2012) e Lessig (2004, 2008) sobre *remix literacy* com o modelo de competências proposto por Mihailidis (2014), adequado ao exame da capacidade dos indivíduos de interpretar e questionar discursos midiáticos. Dado o deslocamento do objeto das séries para os *edits*, ajustam-se igualmente as dimensões das competências midiáticas para refletir práticas de produção criativa e leitura crítica em ambiente digital.

Com o avanço do percurso analítico e a conclusão da investigação das três fases do processo comunicativo, a etapa seguinte consiste em articular os dados obtidos até aqui com a análise das competências mnemônicas. Para isso, retomam-se as hipóteses formuladas ao longo deste trabalho, que servirão de base para o desenvolvimento da próxima fase:

> **[1]** no contexto das séries histórico-biográficas, subentende-se que o papel dos *fandoms* consistiria em estabelecer uma certa coerência relativa entre a ficção televisiva com a história, buscando assegurar que os fatos e os acontecimentos representados no âmbito da ficção acerca da Princesa Diana mantenham a verossimilhança com a memória afetiva dos telespectadores, tornando-os, assim, "guardiões da memória". Dentro das práticas de produção criativa em torno dessas narrativas, parte-se do entendimento de que as comunidades de fãs atuam ativamente na coconstrução de sentidos, remixando o texto ficcional e adicionando novas camadas interpretativas. Tal prática, realizada por meio dos *edits* produzidos para as redes sociais, demanda, portanto, um conjunto de competências midiáticas e mnemônicas na produção desses conteúdos e um conhecimento crítico que transcende o metatexto ficcional.
>
> **[2]** sabendo que a memória coletiva em torno dos referentes históricos ligados à Princesa Diana na série *The Crown* se encontra num processo dinâmico de fruição e flutuação, sob a perspectiva sociológica da memória, levanta-se como hipótese a premissa de que os *edits* produzidos pelos fãs desafiam, sobretudo, a capacidade crítica dos telespectadores de interagir, interpretar e produzir sentidos em relação ao referente histórico (Princesa Diana). Com isso, levanta-se a hipótese de que as práticas rememorativas em torno da Princesa Diana sejam reelaboradas pela leitura crítica dos fãs e, em função da arquitetura informacional do TikTok, possam estender-se para além do fandom, alcançando públicos com diferentes níveis de capacidade crítica em relação aos processos da memória e às dinâmicas midiáticas.

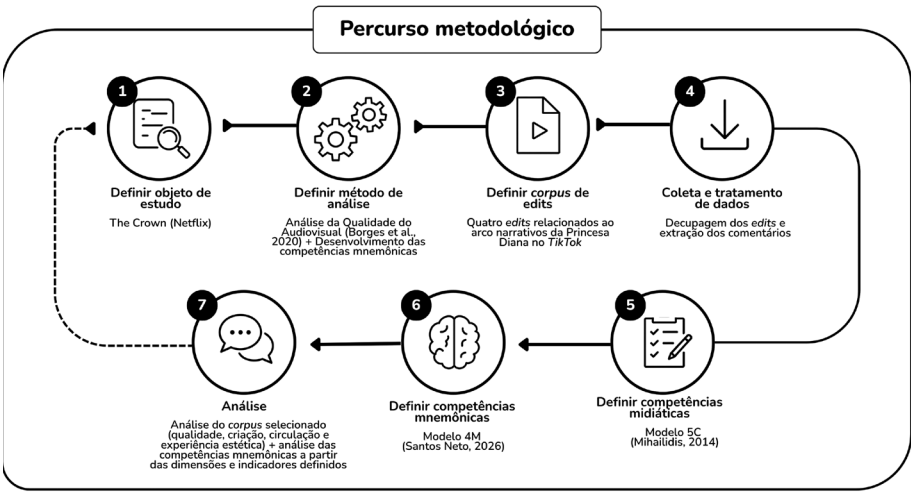
Diante das asserções apresentadas, presume-se nesta investigação que a memória coletiva em torno da Princesa Diana se encontra em contínuo retrabalho no contexto da cultura digital. O interesse da pesquisa recai, portanto, sobre diferentes momentos da fruição da produção ficcional: desde a criação da obra audiovisual e o modo como o metatexto ficcional pode estimular a compreensão crítica da história até a experiência estética que se manifesta nos conteúdos produzidos para o Tik-

Tok e nas formas de identificação dos fãs com a série e com o referente histórico.

Para isso, o estudo parte do método hipotético-dedutivo adotado nesta investigação, para propor uma estrutura de análise, que combine aproximações entre campos teóricos distintos, no qual chamamos aqui de "Literacia da Memória". Essa estrutura organiza-se em quatro macrodimensões, aqui entendidas como competências mnemônicas: Materialidade Evocativa, Mobilização da Memória, Mediação da Memória e Movimento Mnemônico. Tais dimensões são formuladas no contexto das práticas criativas de fãs e orientam a análise dos processos de rememoração em ambientes digitais. As competências foram definidas a partir da revisitação ao percurso teórico mobilizado nesta investigação, amalgamando os principais aspectos que envolvem a rememoração no contexto das plataformas digitais, que servem de base para a construção de um modelo teórico-analítico do percurso comunicativo sob a ótica dos estudos de memória.

Por fim, o último subtópico do desenho metodológico desta investigação apresenta a delimitação do *corpus* que será levado a cabo, junto com a aferição das competências mnemônicas levantadas, no capítulo seguinte. Tendo delimitado os *edits* que compõem o universo amostral desta pesquisa, no referido tópico o cuidado consiste em preparar um conjunto de documentos com vistas a garantir que todos os elementos presentes nas três fases que compõem o processo comunicativo sejam analisados com profundidade. A preparação deste material envolve, por exemplo, a elaboração da ficha de caracterização dos perfis, a extração e a decupagem dos materiais audiovisuais, bem como a extração e análise dos comentários. Na Figura 4 é possível observar o desenho metodológico adotado pela investigação.

Figura 4 – Desenho metodológico da pesquisa



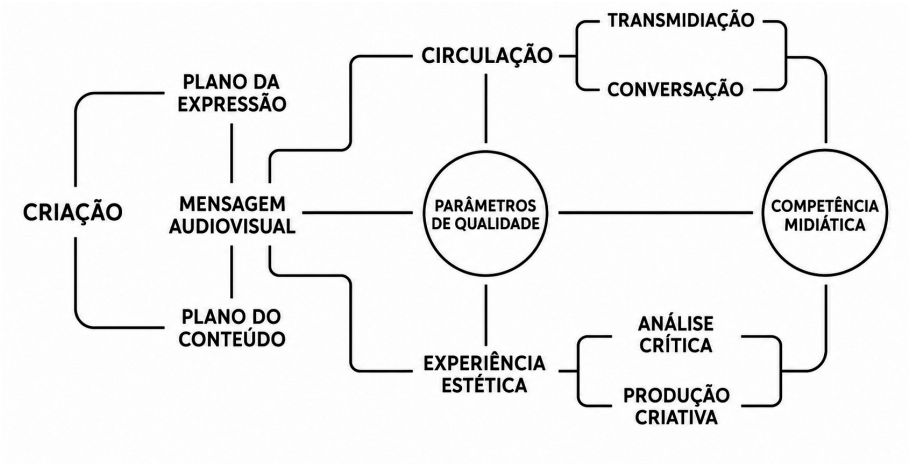

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

## 6.1 PROTOCOLO DE ANÁLISE DA QUALIDADE

Dentre as ferramentas e procedimentos teórico-metodológicos disponíveis para análise da qualidade da ficção televisiva, neste estudo optamos por trabalhar com uma justaposição metodológica que compreende esses momentos distintos, em um entendimento que abarca o processo do consumo televisivo numa relação intrincada, como um processo contínuo, e não isolado. Assim, optou-se por considerar a proposta de análise semiótica desenvolvida inicialmente por Borges (2014) na AQA e, posteriormente, retrabalhada por Borges *et al.* (2022). O enquadramento metodológico do modelo proposto pelas autoras consiste num esforço de compreensão e avaliação da qualidade da produção audiovisual contemporânea, que dialoga com os processos de criação do produto televisivo, os processos de circulação nas plataformas digitais e a experiência estética dos telespectadores interagentes com o produto televisivo ou com conteúdos gerados a partir da produção criativa em relação ao cânone televisivo. Baseado na tríade criação-circulação-experiência estética, o modelo articula as dimensões técnicas, narrativas e interativas do audiovisual, em diálogo com a competência midiática e a capacidade crítica e criativa do público para produzir e interagir com conteúdos.

Cabe ressaltar que no âmbito do Observatório da Qualidade no Audiovisual, a proposta teórico-metodológico (Figura 5) vem sendo aperfeiçoada ao longo dos anos, tendo como foco produções ficcionais seriadas e o modo como a cultura dos fãs interagem com esses produtos midiáticos. O modelo teórico proposto rearticula os conceitos operados por Ferrés e Piscitelli (2015) para a análise da criação, a circulação e a experiência estética.

Figura 5 – Proposta teórico-metodológica de Análise da Qualidade do Audiovisual




Fonte: Borges e Sigiliano (2021).

A seguir, são detalhadas as três etapas que envolvem o processo de análise da qualidade da produção ficcional, sendo: a criação, a circulação e a experiência estética.

### 6.1.1 Criação

No âmbito da criação, são analisados os elementos que constituem a construção da mensagem audiovisual. Neste modelo de análise, Borges e Sigiliano (2021) propõe uma análise crítica da mensagem audiovisual, englobando o plano da expressão (forma) e do conteúdo, tendo como objetivo dissecar e compreender como os elementos constituintes em cada plano são desenvolvidos e operacionalizados em cena.

O diagrama apresentado na Figura 6 apresenta os momentos da análise, que contempla o plano de expressão e o plano do conteúdo.

Figura 6 – Modelo de análise da Criação




Fonte: Borges e Sigiliano (2021).

No *plano da expressão*, a análise centra-se numa compreensão crítica sobre a forma como o produto se desenvolve, atentando-se aos recursos técnicos-expressivos utilizados na construção das narrativas apresentadas. Pensa-se, antes de tudo, na produção de sentido que se busca criar, a partir da composição dos elementos constituintes no âmbito da mensagem audiovisual. Tal análise se desenvolve com base na observância de determinados parâmetros que constituem o enredo ficcional, como a ambientação, a fotografia, a edição e a trilha sonora. Os aspectos são observados, a partir de uma análise semiótica, que considera os seguintes códigos:

Quadro 1 – Códigos semióticos observados no plano da expressão da Mensagem Audiovisual

| Tipos de códigos | Elementos |
|---|---|
| Visuais | Plano e enquadramentos, iluminação, cenário, modo de atuação do elenco, figurinos, maquiagem, qualidade técnica da imagem |
| Sonoros | Tipos de áudio, qualidade técnica do áudio |
| Sintáticos | Edição, ritmo do programa |
| Gráficos | Vinhetas e grafismos |

Fonte: Quadro elaborado a partir de Borges *et al.* (2022).

No ***plano do conteúdo***, os elementos são analisados a partir da construção da narrativa, preocupando-se como os personagens são desenvolvidos do ponto de vista narrativo, bem como a estrutura diegéti-

ca. Sendo assim, a análise centra na forma como a trama é apresentada ao público. Assim, a observação da narrativa considera características psicológicas, ideológicas e morais operacionalizadas pela produção, que resultam na construção dos personagens e dos arcos narrativos responsáveis por contemplar o modelo narratológico adotado. Para tanto, são adotados os seguintes critérios:

*Personagens:* se os personagens são construídos e como são construídos com base em aspectos psicológicos, ideológicos e morais, indicando e determinando seu comportamento e evolução ao longo da trama. Envolve, portanto, a caracterização dos personagens, no nível psicológico, bem como das suas motivações, das emoções, dos desejos e medos que influenciam suas decisões, enquanto a ideológica reflete suas crenças e valores, moldando suas ações e relações com os demais. Busca compreender a moralidade do personagem dentro de um espectro ético, na qual pode assumir papéis como herói, vilão ou anti-herói. Além disso, se os personagens seguem diferentes arcos narrativos, como o de transformação, no qual sofrem mudanças significativas, o de queda, marcado pela degeneração moral ou psicológica, ou o arco estático, em que permanecem essencialmente os mesmos durante a trama.

*Narrativa:* estrutura a forma como os acontecimentos são apresentados ao público, e se seguem diferentes modelos narratológicos, considerando aspectos como foco narrativo, personagem, múltiplas perspectivas ou tempo narrativo. Além disso, foca no modo como a construção da trama impulsiona os conflitos e as tensões que movimentam a história, podendo ser internos ou externos, e se o personagem lida com dilemas pessoais, ou externos, ou se enfrenta desafios impostos por outros personagens, forças sociais ou eventos naturais.

Após a caracterização do produto audiovisual, são propostos os seguintes **parâmetros de qualidade** para a realização de uma análise crítica da mensagem audiovisual:

*Oportunidade:* está ligada à pertinência e à relevância dos temas abordados pelo metatexto ficcional, seja num contexto nacional ou internacional, levando em consideração a capacidade do produto audiovisual em estabelecer diálogo com a agenda midiática nas suas escolhas e enquadramentos.

*Ampliação do horizonte do público:* compete às propostas narrativas apresentadas pelo produto audiovisual, num sentido de compreensão se tais abordagens são, por natureza, polêmicas, contraditórias e férteis, oportunizando que os telespectadores interagentes reflitam sobre aquilo que está sendo exibido. Borges *et al.* (2022, p. 15) defendem que este parâmetro deve considerar "se os temas levantados possuem certa relevância ao ponto de ampliar a 'visão de mundo' do telespectador interagente, apresentar outros pontos de vista e estimular o pensamento e o debate de ideias".

*Diversidade:* diz respeito ao espectro de diversificação dos grupos sociais incorporados pela narrativa, como por exemplo: diversidade temática, geográfica, política, socioeconômica, cultural, étnica, religiosa e de gênero. São considerados para fins de compreensão – portanto, se a narrativa considera esses aspectos, e de que maneira são representados no percurso narrativo.

*Estereótipo:* corresponde ao modo crítico como a narrativa engendra ou descontrói estereótipos, nas suas diversas manifestações. Problematiza-se, neste sentido, como a mensagem reforça generalizações ou como contribui para o entendimento crítico dessas representações, levando o telespectador a refletir sobre aquilo que estão assistindo.

*Originalidade/criatividade:* refere-se à capacidade criativa do produto audiovisual, procurando estabelecer relações entre a linguagem e o formato audiovisual, visando aferir em que medida o produto audiovisual apresenta e/ou experimenta traços e recursos inovadores na abordagem dos temas, e que possam estimular o fascínio do público.

Para delimitar o *corpus* de análise da mensagem audiovisual, o modelo teórico-metodológico proposto por Borges *et al.* (2022) sugere para a realização desta etapa a escolha do episódio piloto da produção objeto de análise para apreciação, tendo em vista as funções que competem à realização do primeiro episódio, sendo: apresenta a história (ambientação, personagens, temas etc.); introduz a estrutura narrativa e seus elementos principais; e fideliza o telespectador, para que ele assista ao próximo episódio (Belim, 2014). Entretanto, neste estudo, o foco de análise não recai sobre a totalidade da produção audiovisual seriada, mas sobre os conteúdos desenvolvidos a partir de um arco narrativo específico, considerando que a obra selecionada para a análise é de caráter

histórico-biográfico e apresenta personagens já reconhecidos pelo público. Os *edits* examinados foram previamente selecionados com base em critérios de relevância para a compreensão dos processos de construção da memória, de modo a permitir uma investigação mais precisa das formas pelas quais esses conteúdos rearticulam, interpretam e atualizam elementos da narrativa original. O foco da análise centra-se no arco narrativo relacionado à princesa Diana na série *The Crown*.

#### 6.1.1.1 Critérios de seleção para a análise

A escolha dos edits produzidos no TikTok como objeto de análise se justifica-se por fatores interligados à natureza da plataforma, à sua relação com a produção de conteúdos fan-based e aos objetivos do estudo. Considera-se esse fenômeno particularmente relevante no contexto da cultura de fãs, que utiliza a plataforma para reinterpretar e remixar narrativas de produtos culturais, como séries, filmes e celebridades, de maneira criativa e crítica. Neste sentido, os *edits* mobilizados pelos fãs representam uma forma de expressão artística, como também uma prática de participação ativa e construção de identidade coletiva.

Num segundo momento, o TikTok apresenta uma *affordance* específica: o formato de vídeos curtos, que incentiva a experimentação com ritmo, estética e linguagem audiovisual. Como detalhado anteriormente, os *edits*, em sua maioria, são compostos por montagens rápidas, cortes dinâmicos e combinações criativas de áudio, imagem e texto, o que proporciona um campo fértil para a análise de como a memória e o significado são ressignificados na era digital. A escolha de focar nesses conteúdos consistiu, portanto, numa forma de explorar como as práticas de remixagem refletem ou constroem universos alternativos, especialmente dentro do contexto de representações culturais que podem ser marginalizadas ou transformadas pela ação dos fãs. Com isso, a análise desses conteúdos nos permite compreender as estratégias narrativas e de identidade adotadas pelos fãs ao interagir com esses conteúdos.

Para isso, a abordagem escolhida para a realização desta etapa se baseou nos estudos sobre a *netnografia*. Trata-se de uma metodologia derivada dos estudos etnográficos e adaptada à investigação de comunidades online, permitindo uma abordagem centrada nos comportamentos e nas práticas culturais desenvolvidas em ambientes digitais.. Conforme

discutem Amaral *et al*. (2008), a perspectiva metodológica permite compreender a cultura digital a partir das práticas cotidianas dos interagentes, evidenciando como eles produzem, circulam e ressignificam conteúdos no ecossistema comunicacional contemporâneo. Ademais, cabe destacar que a pesquisa netnográfica tem se tornado uma ferramenta importante para o estudo de práticas culturais e sociais que se desenvolvem no ambiente online.

Neste contexto, visando propor uma análise sobre os **edits** produzidos pelos fãs no TikTok, a netnografia se mostra especialmente adequada a esse estudo, tendo em vista que permite uma imersão do investigador no contexto das práticas de **remixagem** e **cultura de fãs** em uma plataforma caracterizada pela rápida circulação de conteúdo e forte engajamento do usuário. A metodologia possibilita também um estudo detalhado das interações sociais e culturais que se formam ao redor da criação de *edits*, permitindo compreender como os interagentes se apropriam de materiais audiovisuais para produzir significados alternativos e construir novas representações de si mesmos e dos objetos culturais com os quais interagem. Ademais, cabe destacar que a pesquisa netnográfica tem se tornado uma ferramenta importante para o estudo de práticas culturais e sociais que se desenvolvem no ambiente online (Postill; Pink, 2012), permitindo aos pesquisadores compreender e analisar as interações, comportamentos e dinâmicas que emergem em comunidades virtuais (O'Donohoe, 2010). No caso do estudo de práticas de fãs na internet, a netnografia se apresenta como um método oportuno, uma vez que grande parte dessas atividades ocorrem em plataformas e espaços digitais (Amaral, 2008; Amaral; Monteiro, 2015). Para tanto, essa fase se dividiu em três momentos: a) a seleção da comunidade digital e do objeto de estudo; b) observação das interações; e c) coleta de dados.

A primeira fase da pesquisa netnográfica envolveu a seleção da comunidade digital e do objeto de estudo, ou seja, a escolha das comunidades no TikTok que produzem *edits* relacionados a temas centrais da pesquisa. No caso deste estudo, a atenção se volta para interagentes que criam *edits* de conteúdos acerca da princesa Diana, na série *The Crown*. Segundo Kozinets (2010), essa etapa inicial é determinante, pois a netnografia exige a escolha de comunidades coerentes com o problema de pesquisa e capazes de revelar práticas culturais significativas. O autor

destaca que a investigação deve se concentrar em grupos que compartilham interesses específicos e que mantêm interações regulares, permitindo ao pesquisador observar padrões, valores, significados e modos de participação que emergem dessas relações digitais. Assim, a seleção do campo netnográfico não é aleatória e, portanto, deve ser guiada pelo foco temático da pesquisa e pela densidade cultural das práticas observadas, garantindo que o ambiente escolhido ofereça elementos suficientes para uma análise profunda das dinâmicas que estruturam aquela comunidade.

Na segunda fase do protocolo metodológico, chegou-se à etapa da observação. Neste momento o pesquisador adentra ativamente na plataforma para observar como os *edits* são produzidos pelos perfis e, também como são compartilhados e recebidos pelos outros interagentes. Durante essa fase, o pesquisador faz anotações detalhadas sobre temas recorrentes, estratégias de remixagem empregadas, e como diferentes formas de engajamento (como curtidas, comentários, compartilhamentos e uso de *hashtags*) influenciam a circulação do conteúdo. A imersão na plataforma permite ao pesquisador compreender melhor as dinâmicas de participação e como o conteúdo se adapta ou ressignifica de acordo com os diferentes contextos sociais e culturais. Como afirmado por Hine (2000), a netnografia permite uma observação profunda, sem as limitações de outros métodos de coleta de dados, ao possibilitar o estudo direto das interações dentro de espaços digitais.

Na terceira fase, correspondente à coleta de dados, estabeleceu-se que os edits selecionados deveriam apresentar pertinência e relevância em relação às hipóteses da investigação. Considerando o método dedutivo adotado, a seleção do corpus foi orientada pelas questões de pesquisa previamente formuladas, de modo a reunir conteúdos capazes de contribuir para a avaliação das hipóteses iniciais. . Como salientam Kalinowski (2023) e Rauen (2018), a metodologia dedutiva propõe que a pesquisa se inicie com uma hipótese clara sobre os fenômenos a serem investigados. Tal entendimento implica que a seleção do *corpus* de dados deva ser orientada por essa estrutura inicial. Assim, o pesquisador, ao adentrar no campo de análise, inicia seu percurso investigativo a partir das premissas previamente delimitadas. Prodanov e Freitas (2013) destacam que o método dedutivo é especialmente útil quando se busca aplicar

teorias consolidadas a contextos específicos, permitindo uma análise aprofundada dos fenômenos estudados. "No método dedutivo, parte-se de proposições gerais para a análise do particular, permitindo verificar a aplicabilidade ou validade dos princípios teóricos", apontam Lakatos e Marconi (2003, p. 86). Sendo assim, o processo de seleção do corpus deve estar alinhado com as questões de pesquisa já formuladas. O objetivo não consiste em deixar que os dados possam emergir livremente, mas sim direcionar a coleta para conteúdos que possam confirmar ou refutar a hipótese inicial.

Para tanto, em termos metodológicos, a escolha dos *edits* analisados partiu dos interesses desta pesquisa, que se relaciona com a intersecção dos campos de estudos da memória com os estudos de literacia midiática. Neste sentido, foram definidos os seguintes critérios de seleção:

**a) Eventos canônicos ligados à Princesa Diana (referência histórica):** os *edits* no TikTok que abordam a Diana de *The Crown* oferecem uma oportunidade única de explorar como a memória coletiva e social da Princesa Diana é manipulada e reinterpretada pelas audiências. Ao revisitar eventos canônicos ligados à sua vida, esses vídeos se tornam um campo fértil para analisar como a memória histórica da Princesa é representada, reinterpretada e, muitas vezes, romantizada ou subvertida. A justificativa para esse critério se encontra no campo dos estudos de memória, que abordam a construção social da memória histórica e como ela é moldada por discursos populares e midiáticos. Por meio dos *edits*, podemos investigar como os elementos da vida de Diana, frequentemente idealizados, são reinterpretados e transformados, refletindo um novo olhar sobre sua figura, muitas vezes distorcendo ou ressignificando eventos-chave.

**b) Elementos de remix (competências midiáticas):** os *edits*, por sua natureza, são produções criativas que fazem uso de técnicas de remix, como recortes, reinterpretações de cenas da série *The Crown*, músicas e até falas da Princesa Diana. Neste sentido, compreender o fenômeno nos permite observar a apropriação de elementos culturais e midiáticos, criando narrativas sobre a personagem. A justificativa para este critério está no conceito de *remix literacy (*competências midiáticas de *remix*), que se refere à habilidade de reorganizar e reinterpretar conteúdos preexistentes para produzir novos significados. Através das

ferramentas de edição disponíveis, os interagentes desenvolvem competências midiáticas que possibilitam a criação de tramas paralelas que vão além da representação tradicional de Diana. Assim, tal prática cria novas camadas de significado, influenciando a memória coletiva ao ressignificar a figura de Diana em um contexto moderno e digital, seja para reforçar um ideal romântico ou para subverter a imagem popularmente construída da Princesa.

**c) Popularidade e alcance (interação mnemônica)**: foi considerado o engajamento das postagens no TikTok (número de visualizações, curtidas, comentários e compartilhamentos) como indicador de relevância e aceitação dentro da comunidade digital. A popularidade desses *edits* funciona, também, como um reflexo da eficácia com que as audiências aceitam, compartilham e participam da criação de significados coletivos sobre a Princesa Diana. A justificativa para este critério incide na importância do engajamento como forma de mensurar o impacto cultural desses conteúdos na coconstrução da memória coletiva.

No que diz respeito à coleta dos conteúdos para análise, a busca pelos *edits* sobre a Princesa Diana realizados no TikTok seguiu um processo metodológico que garantiu a imparcialidade na coleta dos dados, minimizando interferências do algoritmo da plataforma. Assim, o processo de coleta cuidadosamente estruturado para assegurar que os conteúdos analisados fossem representativos e não filtrados ou modificados pelas recomendações personalizadas do TikTok. Para garantir que os resultados da busca não fossem influenciados por dados previamente armazenados ou pelo histórico de navegação do pesquisador, utilizou-se um navegador em aba anônima. Esse procedimento foi fundamental para evitar que o algoritmo do TikTok ajustasse as buscas com base em preferências ou interações anteriores do usuário. Ao utilizar o modo anônimo, garantiu-se que a plataforma não aplicasse filtros baseados em comportamentos passados, como postagens ou interações com conteúdos semelhantes.

Além do uso do navegador em aba anônima, criou-se perfil genérico para realizar a busca, sem vínculos com qualquer histórico pessoal de interações, seguidores ou preferências do usuário. Como explicam Bhandari e Bimo (2022), o algoritmo do TikTok é conhecido por personalizar a experiência de navegação com base em interações anteriores, como

vídeos assistidos, curtidos, comentados ou compartilhados. Neste sentido, para evitar que o sistema de recomendação interferisse na busca, as recomendações personalizadas foram desativadas. Isso garantiu que a plataforma não sugerisse conteúdos relacionados a interesses prévios do pesquisador, assegurando que os resultados da busca fossem imparciais e não estivessem filtrados pelo comportamento algorítmico.

A busca foi realizada por meio de palavras-chave específicas relacionadas à Princesa Diana e à série *The Crown*, como "Diana", "*The Crown*", "Princess Diana", "edit" e variações dessas expressões. O uso dessas palavras-chave permitiu localizar *edits* que fossem diretamente relevantes para a análise, sem influências externas do algoritmo de recomendação. Uma vez encontrados os vídeos relevantes, foram analisados os comentários, as interações e o uso de elementos de remix presentes nas produções. Os vídeos selecionados para análise foram registrados e armazenados em um banco de dados específico utilizando o *Microsoft Excel*, o que permitiu uma organização eficiente e acessível das informações coletadas. A utilização dessa ferramenta facilitou a catalogação dos conteúdos e a posterior análise dos dados, garantindo a integridade e a rastreabilidade das fontes.

A partir, disso chegou-se a um modelo como o exemplificado na tabela 2:

Tabela 2 – *Edits* selecionados para a análise

| Título do Vídeo | Data de Coleta | Link do Vídeo |
|---|---|---|
| O Legado da Bondade | 10/12/2024 | https://www.TikTok.com/@familyofroyals/video/7368503261650767136 |
| A Traição | 12/12/2024 | https://www.TikTok.com/@alisadness/video/7146346799790361862 |
| A Verdadeira Diana | 13/12/2024 | https://www.TikTok.com/@historiadelosroyals/video/7286893817318411553 |
| A Tragédia Final | 12/12/2024 | https://www.TikTok.com/@edtsrc/video/7303536494348750113 |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Com base nos critérios estabelecidos para a análise dos *edits* relacionados à Princesa Diana no TikTok, foram selecionados quatro vídeos para a composição do *corpus* amostral deste estudo, classificados por ordem de prioridade, considerando os seguintes parâmetros delimitados

anteriormente, sendo: os eventos canônicos ligados à Princesa Diana, os elementos de *remix* utilizados no *edits* e a popularidade e o alcance. Os critérios foram aplicados para garantir uma amostra diversa e representativa das diferentes formas de construção da memória coletiva da Princesa Diana. A partir, disso chegou-se ao seguinte *corpus*, que se evidencia na tabela 3:

Tabela 3 – *Corpus* dos *edits* selecionados para a análise

| Perfil | Evento Canônico | Descrição do vídeo | Visualizações | Data |
|---|---|---|---|---|
| **@familyofroyals** | Diana visitando Hospital de crianças com AIDS | Cenas de Diana visitando hospital de crianças com *HIV* | 5,1 milhões | 13/05/2023 |
| **@alisadness** | Traição de Charles com Camilla | Narrativa de cenas que expõe a traição de Charles com Diana | 315 mil | 23/09/2022 |
| **@historiadelosroyals** | Diana *The Crown* vs real life | Vídeo comparando cenas com imagens históricas reais | 250 mil | 06/10/2023 |
| **@edtsrc** | Morte da princesa Diana | Compilado de cenas da série com a morte de Diana e Dodi Al Fayed | 1,1 milhão | 20/11/2023 |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Para isso, após o processo de escolha dos *edits* para compor o *corpus* da análise, a pesquisa buscou, a partir dos conceitos dos estudos da qualidade do audiovisual em aproximação com os estudos sobre práticas criativas de fãs nas redes sociais, compreender como os fãs atuam na manutenção da memória coletiva, reinterpretando conteúdos originais e, muitas vezes, subvertendo-as em narrativas paratextuais. Como sugerido por Marshall e Rossman (2016), a análise qualitativa na netnografia se preocupa em interpretar significados, analisando como as práticas culturais dos interagentes geram novas formas de expressão e de com-

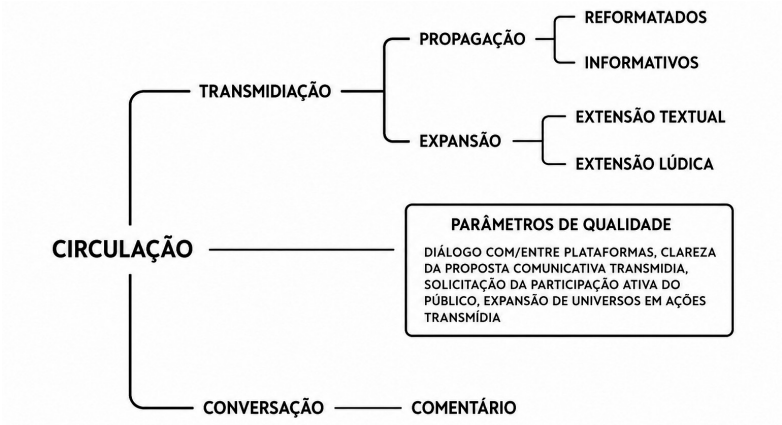
partilhamento de memórias sociais. Para tanto, no contexto dos *edits* no TikTok sobre a Princesa Diana, a netnografia aqui se apresenta enquanto uma metodologia essencial para entender as dinâmicas de construção de significado em espaços digitais. Afinal, ao remixar e reinterpretar a ficção, os fãs não apenas advogam na manutenção e da reelaboração da memória social em torno da Princesa Diana, mas também contribuem para a construção de outros discursos associados à sua figura.

Como definido anteriormente, após a construção do *corpus* amostral composto pelos *edits* selecionados para análise, os conteúdos foram submetidos a uma análise baseada em critérios ligados tanto às competências midiáticas quanto às competências mnemônicas. A partir desses critérios, foi realizada uma discussão qualitativa que permitiu um aprofundamento nas práticas de edição e remix digital, assim como nas dinâmicas que envolvem a comunidade de fãs.

### 6.1.2 Circulação

No âmbito da circulação, o modelo original proposto por Borges *et al*. (2022) na análise da qualidade consiste na análise das estratégias de transmidiação das ações adotadas pelas indústrias de mídia, bem como na conversação gerada pelas estratégias transmídia, como apresenta a Figura 7.

Figura 7 – Modelo de análise da Circulação




Fonte: Borges e Sigiliano (2021).

Neste estudo, optamos por enfocar a investigação no eixo da conversação em plataformas digitais, visto que o foco da análise está no modo como as pessoas rememoram em rede, e o interesse da pesquisa está no entendimento acerca da conversação dos interagentes em relação ao conteúdo ficcional. Sendo assim, as estratégias de transmidiação adotadas pela Netflix na publicização da produção ficcional não se enquadram nos interesses desta investigação. Jenkins (2009) e Booth (2016) afirmam que, por oferecerem inúmeras formas de interação social e cultural, as novas tecnologias são rapidamente adotadas pelos *fandoms*. Behling (2022) ressalta que o público ávido escolhe as redes sociais que irá integrar a partir da especificidade da plataforma e o tipo de conteúdo que será distribuído. No caso do TikTok, os fãs são atraídos pelo formato de vídeo curto, norteado por elementos que podem ser inseridos em *softwares* voltados para dispositivos móveis, facilitando a sua produção e compartilhamento (Behling, 2022; Felício; Peres, 2023). Os autores também ressaltam o potencial de viralização das publicações (Felício; Peres, 2023).

Neste sentido, a análise da conversação gerada pelos interagentes está na interação do público com os *edits* relacionados ao arco narrativo ligado à Princesa Diana. Com base no percurso metodológico definido, a partir da adaptação do modelo proposto por Borges e Sigiliano (2021), o estudo tem como foco os comentários dos interagentes em torno dos conteúdos produzidos pelos perfis no TikTok. Sendo assim, detalharemos somente a etapa 3 (micro) da metodologia proposta, a qual considera a análise dos conteúdos extraídos dos comentários feitos por essas comunidades nos *edits* produzidos e selecionados previamente no TikTok.

Conforme destacam Recuero *et al*. (2015, p. 110), a capacidade de extração de dados está diretamente relacionada à *API*[70] da plataforma, sendo essencial que o pesquisador compreenda as limitações e funcionalidades dessa interface para situar adequadamente a dimensão de sua análise. A API define quais dados podem ser acessados, como são organizados e, principalmente, os limites impostos ao seu uso. Para o pesquisador, compreender essas especificidades é fundamental, uma vez que

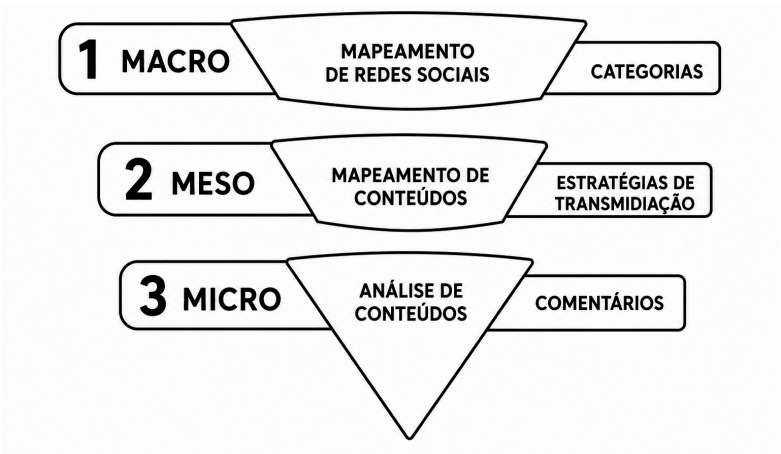
70 *API* ou *Application Programming Interface* refere-se a um conjunto de regras, protocolos e ferramentas que permite a comunicação entre diferentes sistemas, programas ou serviços.

elas condicionam a abordagem metodológica da pesquisa e delimitam o escopo da análise.

No presente estudo, os comentários foram extraídos por meio de scripts desenvolvidos em Python, com o emprego de bibliotecas específicas para a coleta e o processamento dos dados. Foram considerados apenas dados publicamente disponíveis na plataforma TikTok, respeitando-se as limitações técnicas e de acesso impostas pela plataforma. A abordagem assegura que os dados coletados estejam dentro dos parâmetros de acessibilidade da plataforma, respeitando os critérios de privacidade e as condições de uso estabelecidas pela rede social. Os conteúdos extraídos foram organizados em uma tabela no *Excel* e, posteriormente, triados previamente. A análise dos dados foi realizada com o *software Atlas.ti*, que possibilita a codificação e a categorização das informações de forma detalhada, permitindo uma interpretação mais aprofundada dos comentários coletados e facilitando o processo de análise qualitativa.

A partir da definição dos arcos narrativos pertinentes aos interesses das pesquisas, serão considerados como objeto de análise *edits* produzidos para o TikTok. O processo de recolha dos conteúdos é dividido em três camadas: macro, meso e micro, conforme apresenta a Figura 8.

Figura 8 – Desenho metodológico da coleta dos conteúdos da etapa de Circulação




Fonte: Borges e Sigiliano (2021).

Conforme propõem Borges e Sigiliano (2021), a metodologia adotada para o estudo da circulação de conteúdos midiáticos estrutura-se da seguinte maneira:

**Macro***:* compreende o mapeamento e a categorização dos conteúdos publicados nas redes sociais (Facebook, Twitter, YouTube e Instagram) tanto da emissora quanto específicos do programa analisado. Quanto aos elementos compreendidos nesta camada, são levantadas as métricas das páginas (como número de seguidores, número de posts etc.), bem como a recolha das postagens durante o período de tempo que compõem a coleta amostral. O levantamento e a extração das publicações são realizados manualmente. Os conteúdos são categorizados em macrocategorias, a partir das suas características recorrentes (Kelle, 2003).

**Meso***:* compreende o mapeamento dos conteúdos coletados na camada anterior, bem como a análise das ações de transmidiação adotadas pela emissora ou pela indústria midiática. Em função da complexidade dos dados coletados, nesta camada são identificadas as principais ações de transmidiação, podendo ser definidas como estratégias de propagação ou expansão, e subcategorizados respectivamente de acordo com os seus conteúdos.

**Micro***:* compreende os comentários realizados pelos telespectadores interagentes em relação às postagens realizadas pelas indústrias midiáticas nas plataformas digitais. Os comentários são identificados, descritos e categorizados manualmente, tendo em vista a ambiguidade semântica dos comentários, e a dificuldade dos *softwares* em delimitar com precisão essa etapa. Os dados coletados são agrupados de acordo com as suas idiossincrasias e temáticas, partindo do princípio da similaridade, dissimilaridades, padrões e peculiaridades.

Tendo em vista o exaustivo volume de dados, esta camada se divide em duas etapas que visam auxiliar no processo de interpretação dos dados: macrocodificação e microcodificação. Na macrocodificação são categorizadas as postagens com base na temática central observada em cada comentário. Compreende, portanto, o macrocontexto do comentário, considerando suas características mais alargadas. Assim, na microcodificação são analisadas com base nas especificidades do comentário

feito pelo usuário interagente, apontando para características mais definidas.

Os comentários a serem analisados foram extraídos dos *edits* selecionados na etapa anterior, a partir da linguagem de programação Python, com o uso de pacotes específicos para recolha do material disponível na plataforma. Cabe ressaltar que, em função das políticas de governança da ByteDance, empresa mantenedora do TikTok, tivemos somente acesso parcial aos comentários disponíveis na página dos vídeos selecionados para análise. Posteriormente, após os processos de macrocodificação e microdificação, foram identificados os contextos conversacionais[71] observados no percurso analítico, dispostos do ponto de vista quantitativo. A na tabela 4 apresenta os resultados da macro e microdificação dos comentários extraídos.

Tabela 4 – Macro e microcodificação dos comentários extraídos

| Vídeo | Comentários extraídos | Macrocodificação | Microcodificação |
|---|---|---|---|
| Edit 1 | 1.668 | 10 | 27 |
| Edit 2 | 552 | 9 | 24 |
| Edit 3 | 524 | 9 | 23 |
| Edit 4 | 140 | 8 | 19 |
| **TOTAL DE COMENTÁRIOS ANALISADOS: 2.884** | | | |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Para esta etapa, foram estabelecidos indicadores de análise de conversação com base no conteúdo (*edits*) e na arquitetura informacional da plataforma. Do ponto de vista dos conteúdos, são considerados critérios relacionados à qualidade da interação:

**Temática**: busca identificar as questões centrais discutidas pelos interagentes, observando se as temáticas refletem debates relevantes ou

71 Nas análises desenvolvidas e aplicadas no Observatório da Qualidade no Audiovisual, utilizando o método de Borges *et al.* (2022), os contextos conversacionais costumam ser apresentados por meio de mapas mentais. Tendo em vista a extensão desta investigação, e considerando que tais comentários serão retomados posteriormente na análise das competências mnemônicas, optou-se por organizá-los de forma sintética nesta etapa, privilegiando apenas os elementos necessários ao desenvolvimento imediato da discussão.

temas emergentes nas plataformas digitais, como questões sociais, culturais ou políticas.

**Diversidade de opiniões**: considera-se a variedade e a pluralidade de perspectivas nos comentários, avaliando se há um espectro diversificado de opiniões, interpretações e visões sobre o conteúdo. A presença de uma gama de pontos de vista pode indicar um ambiente de diálogo aberto e a complexidade das narrativas digitais.

**Mudança de percepção:** concentra em identificar transformações nas percepções dos interagentes ao longo das interações. Pode ser evidenciado por meio de discussões nos comentários onde há uma evolução de opinião, uma reflexão mais crítica ou uma alteração no entendimento dos temas tratados no vídeo.

**Mobilização social**: avalia como o conteúdo digital pode influenciar ou inspirar ações sociais ou movimentos coletivos. São analisados os comentários que sugerem ou incitam a mobilização para causas sociais, movimentos de ativismo ou apoio a questões específicas, refletindo a capacidade da plataforma de agir como agente de mudança.

**Discussões Complexas:** examina a profundidade das interações, buscando identificar quando os interagentes se engajam em debates mais sofisticados, que envolvem uma análise crítica e reflexiva. A presença de discussões que vão além do simples "comentário" e que se aprofundam em aspectos técnicos, sociais ou filosóficos dos vídeos é um indicador de uma discussão robusta.

Nos aspectos relacionados à arquitetura informacional, observa-se como os recursos tecnológicos da plataforma são aproveitados para fomentar interações entre interagentes, criar redes de colaboração e facilitar a viralização de conteúdos, refletindo a estrutura que organiza e distribui as informações:

**Interações entre interagentes e conexões de rede:** avalia como as comunidades interagem entre si na plataforma e como se estabelecem conexões de rede por meio de respostas, curtidas, menções e compartilhamentos. A análise busca identificar padrões de comunicação, como a formação de grupos de discussão ou comunidades em torno de um tema comum.

**Interação com os recursos da plataforma:** observa as interações diretas, como respostas a comentários e duetos (quando interagentes criam vídeos em resposta a outros). A análise foca na natureza dessas interações, avaliando se são construtivas, críticas ou colaborativas, e como essas interações podem ampliar o alcance e a profundidade da discussão.

**Comunidades formadas e redes de colaboração:** foca na criação de comunidades dentro da plataforma, observando como os interagentes se agrupam e interagem em torno de temas ou interesses compartilhados. A análise inclui a identificação de redes colaborativas que se formam, seja para apoiar um movimento social, desenvolver ideias coletivas ou simplesmente compartilhar experiências comuns.

**Hashtags e tendências virais:** examina a utilização de hashtags e a participação dos interagentes em tendências virais que se espalham rapidamente pela plataforma. O uso estratégico de hashtags pode indicar como esses indivíduos se organizam e engajam em discussões sobre um tema específico, além de revelar a dinâmica de difusão de ideias dentro da rede.

#### 6.1.2.1 Procedimentos éticos e políticas de governança

A extração de comentários e interações provenientes de plataformas como o TikTok para fins de análise comportamental ou cultural envolve um conjunto de questões éticas e legais que exigem atenção rigorosa, de modo particularmente evidente porque políticas de governança das plataformas e regulamentações de privacidade, como a Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD)[72] no Brasil, determinam que o uso de informações seja transparente, proporcional e respeite integralmente os direitos dos indivíduos. Assim, ainda que os comentários na plataforma sejam públicos, sua coleta para fins de pesquisa não elimina a necessidade de cautela, uma vez que os interagentes não consentem automaticamente com o uso de seus dados em contextos acadêmicos, especialmente quando estão em jogo interações que podem envolver dimensões

72 Embora parte da coleta tenha sido desenvolvida durante o período de investigação na Universidade do Algarve (Portugal), os procedimentos éticos adotados tomaram como referência a Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD) do Brasil, país no qual a investigação foi desenvolvida.

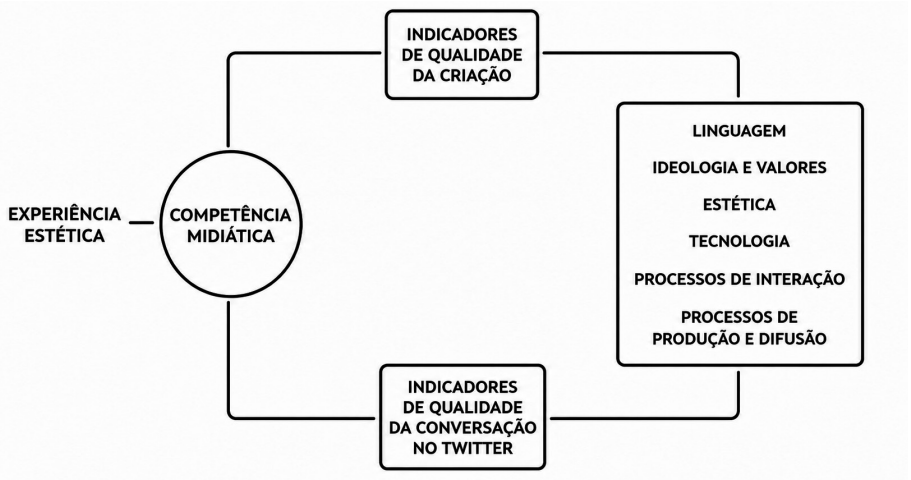
sensíveis, como manifestações emocionais ou opiniões sobre figuras públicas. Nesse sentido, torna-se imprescindível adotar procedimentos que assegurem a proteção da privacidade, como a supressão de nomes de perfis e de elementos identificáveis, bem como a utilização de pseudônimos quando necessário.

No caso desta investigação, optou-se exclusivamente pelo acesso a materiais publicamente disponíveis, sem coleta de dados pessoais sensíveis ou informações privadas, seguindo estritamente as diretrizes jurídicas e as políticas de governança do TikTok. A análise concentrou-se, portanto, em conteúdos acessíveis no espaço público da plataforma, como comentários e interações visíveis aos demais interagentes, garantindo que nenhum dado individual fosse rastreável e assegurando o anonimato dos participantes, em conformidade com as normas éticas e legais que regem o uso responsável da informação em pesquisas digitais. Além disso, cabe ressaltar que, para este tipo de pesquisa, que envolve exclusivamente a análise de conteúdos disponibilizados publicamente em plataformas digitais, não houve exigência de submissão ou emissão de parecer por Comitê de Ética da instituição.

### 6.1.3 Experiência estética no TikTok

O último estágio do percurso investigativo compreende a experiência estética, com atenção à produção criativa e à postura crítica do telespectador interagente diante do metatexto ficcional. Nessa etapa, desenvolve-se uma análise crítica que incorpora dimensões relacionadas às competências midiáticas manifestadas na qualidade da criação e nos modos de conversação, como percebe-se na Figura 9.

Figura 9 – Modelo de análise da Experiência Estética




Fonte: Borges e Sigiliano (2021).

Em relação às hipóteses levantadas na construção dessa investigação, a análise da experiência estética está profundamente ligada às práticas rememorativas; isto é, nos modos como os conteúdos produzem sentido em relação à memória e como os interagentes retrabalham as memórias coletivas nesse processo mútuo de produção e consumo de conteúdos mnemônicos. Sendo assim, na experiência estética, centramos nossa análise em dois pontos essenciais: a produção criativa e a análise crítica. Na produção criativa propomos uma aproximação com os estudos de Stedman (2012) e Lessig (2004, 2008) em torno do conceito do *remix literacy* com os estudos sobre produção dos *edits* para TikTok. Neste sentido, para a criação dos indicadores de qualidade, propomos uma articulação do modelo teórico-metodológico proposto por Borges *et al*. (2022) na criação dos indicadores de qualidade da criação com base nos conceitos propostos por Stedman (2009, 2012) acerca dos conteúdos produzidos para o TikTok. Propomos, portanto, uma modificação nos indicadores, deslocando o objeto de análise para os *edits*, e não especificamente a série em si.

Sendo assim, são apresentados os seguintes indicadores de qualidade da criação:

**Experimentação da linguagem audiovisual:** compete ao uso dos recursos técnico-expressivos e à construção da narrativa, buscan-

do avaliar se a produção audiovisual apresenta elementos inovadores ou originais, visando promover uma experiência estética diferenciada ao telespectador.

**Setas chamativas:** trata-se de um recurso utilizado como guia narrativo, utilizado de maneira consciente com o propósito de auxiliar o público na compreensão da história, conforme Johnson (2012) defende. Na construção do roteiro, as setas chamativas funcionam como uma espécie de "pista", dispostas visualmente ou verbalmente, por meio dos figurinos, fotografia, dentre outros recursos cênicos ou nos diálogos dos personagens. A utilização dessas "pistas" visa diminuir o esforço analítico do público. Todavia, Borges *et al.* (2022) ressaltam que as setas chamativas também podem ser omitidas intencionalmente pelos roteiristas, convidando o público a refletir e buscar formas de produzir sentido.

**Efeitos especiais narrativos:** refere-se ao uso de efeitos narrativos utilizados na estrutura dos arcos narrativos, podendo ser observados nas variações barrocas de temas e normas, no clímax ou nas reviravoltas das tramas apresentadas. São utilizadas quando os roteiristas visam direcionar novos olhares à narrativa ou convidar os telespectadores a refletirem e reconsiderar os conteúdos apresentados.

**Recursos de storytelling***:* compreende os movimentos realizados pelo enredo, do ponto de vista da sua estrutura, podendo ser observado em analepses ou alterações cronológicas, visando estabelecer novas formas de engajamento do público com a narrativa e múltiplas perspectivas de análise. Por exemplo: uso de sequências fantasiosas ou oníricas sem serem claramente demarcadas.

**Referências intertextuais:** trata-se de camadas de significados que se estendem além do metatexto ficcional, propondo uma experiência de consumo diversa e mais apurada. Entretanto, demanda um repertório midiático e expertise do telespectador interagente para uma compreensão profunda do universo ficcional.

Os **indicadores da qualidade da conversação** no TikTok são definidos com base na arquitetura informacional da plataforma e dos conteúdos publicados pelos interagentes. O modelo inicial proposto pelas autoras abarca plataformas como o Facebook, Twitter e YouTube. No caso do Twitter, por exemplo, as análises são norteadas a partir das discussões propostas por Rheingold (2012) acerca do *Twitter Literacy*. En-

tretanto, tendo em vista a ascensão do TikTok enquanto um fenômeno global no âmbito das plataformas de vídeo curto, nota-se ainda poucas pesquisas relacionando às competências midiáticas com o entendimento dos interagentes com a arquitetura informacional da plataforma. Sendo assim, para a delimitação dos indicadores relacionados à especificidade da plataforma, torna-se necessário propor uma rearticulação dos indicadores utilizados com os aspectos técnicos a serem observados na plataforma que envolvem a produção e a interação dos interagentes com os conteúdos.

Com o intuito de compreender a experiência estética dos interagentes e sua capacidade de análise crítica diante do metatexto ficcional, optamos por considerar apenas a conversação gerada pelos interagentes nos comentários dos *edits* produzidos para o TikTok pelos fãs. A relevância dessa abordagem reside na possibilidade de examinar as dinâmicas interativas e a experiência estética, identificando, em especial, em que medida essas trocas dialogam com a capacidade crítica das distintas audiências em rememorar e reinterpretar a memória a partir das camadas interpretativas presentes na prática de criação. A análise dos comentários no TikTok foi analisada com base no que definimos como indicadores da conversação, relacionando-se com a arquitetura informacional da plataforma e a produção dos conteúdos gerados pelos perfis a partir do metatexto ficcional. A análise da produção criativa seguiu indicadores de qualidade da conversação gerada no TikTok, tendo como referência a arquitetura informacional e os conteúdos. Os indicadores são adaptados de acordo com a especificidade da plataforma.

Quadro 2 – Indicadores de qualidade da conversação (Experiência Estética)

| Indicador | Elementos a serem observados |
|---|---|
| Arquitetura informacional | Foco da interação social, recursos de indexação (*hashtags*, legenda indexadora); recursos de hiperlinguagem (efeitos, filtros, áudios etc.). |
| Conteúdo | Recursos multimodais, conteúdo produzido a partir do metatexto, repertório midiático, colaboração. |

Fonte: Adaptado de Borges *et al.* (2022).

**Foco da interação social:** refere-se à forma como as interações entre os interagentes se desenvolvem em torno de conteúdos digitais. Esse foco envolve o estudo de como as discussões se estruturam, quais são os temas centrais, como os interagentes se conectam e como o engajamento social é impulsionado através de respostas, compartilhamentos e interações coletivas. É essencial para entender como as comunidades se formam e como a memória coletiva se constrói dentro da plataforma.

**Recursos de indexação (*hashtags*, legenda indexadora):** refere às ferramentas utilizadas para organizar, categorizar e facilitar a localização e pesquisa de conteúdos dentro da plataforma.

**Recursos de hiperlinguagem (efeitos, filtros, áudios etc.):** refere-se ao uso de elementos multimodais e interativos que enriquecem a comunicação dentro de plataformas digitais. Efeitos, filtros, áudios e outros recursos são usados para modificar e personalizar conteúdos, permitindo que os interagentes se expressem de maneiras mais criativas e envolventes.

No que tange aos indicadores desenvolvidos para a análise do conteúdo, são definidos os seguintes indicadores:

**Recursos multimodais**: refere-se ao uso de vários tipos de mídia (texto, imagem, áudio, vídeo) dentro de um único conteúdo, que pode ser interpretado de maneiras diversas. A multimodalidade é crucial na produção de sentidos e pode enriquecer a experiência do usuário, oferecendo diferentes formas de engajamento. Em plataformas digitais, a combinação de textos, vídeos, áudios, memes, gifs e outros elementos permite uma comunicação mais rica e interativa, essencial para a dinâmica das redes sociais e para o fortalecimento das representações coletivas.

**Conteúdo produzido a partir do metatexto:** conteúdo produzido a partir do metatexto inclui as interpretações ou análises adicionais feitas pelos interagentes, ampliando o significado original do conteúdo e proporcionando novas camadas de entendimento. Esse tipo de conteúdo pode ser uma maneira de gerar diálogos reflexivos e aprofundar a discussão sobre o material apresentado.

**Repertório midiático:** repertório midiático se refere ao conjunto de referências culturais, narrativas, estilos e formatos que os interagentes utilizam ao criar ou interagir com conteúdos digitais. Isso envolve

uma compreensão prévia de tendências, memes, imagens e estilos visuais que circulam nas plataformas, ajudando a moldar o tipo de interação e interpretação que ocorre.

**Colaboração:** refere-se ao processo de construção coletiva de conteúdos, onde diferentes interagentes contribuem de maneiras diversas para um objetivo comum. A colaboração promove um senso de comunidade e interação dentro da rede social.

Para compreender a experiência estética do espectador em relação à obra, este trabalho, já tendo delimitado os *edits* como objeto de estudo, concentra-se especificamente na forma como essa fruição se manifesta no TikTok. Inicialmente, é necessário esclarecer a escolha do TikTok como campo de análise e reflexão. À medida que a plataforma se expande em popularidade e consolida sua influência no segmento de vídeos curtos, observa-se, nos últimos anos, um crescente interesse da academia e de diversos pesquisadores em examinar os fenômenos sociais, culturais e comunicacionais que nela se articulam. Relatórios recentes divulgados pelo portal The Guardian (Milmo, 2022) indicam, inclusive, que o TikTok tem se tornado um dos mecanismos de busca preferidos entre adultos no Reino Unido, permitindo que interagentes encontrem conteúdos variados, que vão de tutoriais de beleza e culinária a informações sobre notícias e eventos atuais.

A opção por concentrar a análise nos *edits* produzidos e circulados especificamente no TikTok deve-se ao conjunto de características técnicas, operacionais e socioalgorítmicas que diferenciam essa plataforma de outros ambientes digitais. A plataforma é privilegiada porque configura um ambiente singular de circulação e interação, no qual recursos técnicos, formatos, padrões de consumo e dinâmicas algorítmicas condicionam modos específicos de envolvimento estético, tornando-se, assim, um espaço particularmente relevante para investigar como tais experiências são produzidas, moduladas e compartilhadas. Ao contrário de ambientes como Instagram ou YouTube, cujo sistema de recomendação se apoia majoritariamente em redes de seguidores, histórico de inscrições ou relações sociais previamente estabelecidas, o TikTok organiza sua circulação principalmente por meio de um algoritmo de recomendação altamente responsivo, orientado por padrões de visualização, tempos de retenção e microinterações, conforme analisam Abidin *et al.*

(2022) e Bhandari e Bimo (2022). O modelo privilegia a descoberta contínua de conteúdos, favorecendo formatos de edição condensada e de forte apelo afetivo — atributos centrais aos *edits*. Além disso, a plataforma oferece um ecossistema integrado de ferramentas nativas de edição, trilhas sonoras licenciadas e recursos de remixagem, como *duets*, *stitch* e sobreposição de áudio, constituindo uma infraestrutura técnica singular para a produção rápida e massiva desse tipo de vídeo (Herman, 2023).

O TikTok configura um ambiente particularmente propício para observar, de forma mais precisa, como práticas de edição, circulação e conversação convergem na produção de experiências estéticas e processos de memória, fenômenos que não se manifestam com a mesma intensidade ou especificidade em outras plataformas. Com base nesse fenômeno, observa-se uma ascensão vertiginosa de produtores de conteúdo cuja atuação se concentra predominantemente na plataforma, os quais vêm se consolidando como relevantes vetores de disseminação informacional, alcançando expressivos interagentes em escala global. No escopo da cultura participativa dos fãs, essa prática manifesta-se como um fenômeno recorrente e cada vez mais significativo, suscitando interesse analítico diante de sua crescente centralidade nas dinâmicas contemporâneas de produção, circulação e ressignificação de conteúdos midiáticos. A produção de conteúdos para a plataforma dialoga com os conceitos de *remix literacy* (Stedman, 2009, 2012), implicando na fusão de elementos pré-existentes em novas configurações semióticas.

Dentro desse conjunto de práticas, Sánchez-Querubín *et al*. (2023) identificam os remixes como uma atividade ambivalente, na medida em que envolve, simultaneamente, potencial criativo e risco interpretativo. Por um lado, os remixes permitem aos interagentes do TikTok reinterpretar materiais pré-existentes e produzir algo novo, expandindo possibilidades expressivas e estéticas. Por outro lado, a mesma maleabilidade pode resultar na alteração do sentido original dos conteúdos, produzindo releituras que se tornam controversas, equívocas ou até mesmo enganosas. Ademais, os autores classificam esses vídeos como formas de "dramatização de clipes de mídia", entendendo-os como produções em que interagentes do TikTok justapõem e reeditam trechos de notícias, como fragmentos de coletivas de imprensa, combinando-os com outros vídeos, textos, sons e comentários em áudio.

Para analisar a experiência estética em sua articulação com os processos de memória, no contexto contemporâneo dessa cultura de produção de *short-form video content*, cabe destacar que a capacidade dos *edits* de mobilizar afetos nostálgicos entre as audiências já foi amplamente assinalada pela literatura especializada. Tenea (2023) discute o conceito de *algorithmically mediated nostalgia* ao examinar de que modo as possibilidades instauradas pelas plataformas digitais, estruturadas por sistemas algorítmicos de recomendação, moldam e ampliam a circulação do discurso nostálgico. Parte-se do entendimento de que tais dinâmicas incrementam a visibilidade de vídeos antigos entre os interagentes das redes sociais, os quais, enquanto públicos afetivos, não apenas interagem com esses conteúdos, mas também integram um amplo processo de recirculação midiática que intensifica e complexifica o alcance da nostalgia Tal constatação oferece suporte teórico e legitima o interesse que orienta a presente investigação.

Vemos, portanto, uma prática, que inserida no contexto da plataformização, amplia os horizontes interpretativos das obras originais, promove novas formas de engajamento narrativo e, de maneira mais pronunciada, reforça o papel ativo do público na construção de sentidos. Para tanto, tal fenômeno nos evidencia a complexa relação entre mídia, tecnologia e memória, sinalizando uma profunda mudança nas dinâmicas de comunicação e expressão contemporâneas, que nos convoca a repensar a necessidade de desenvolver competências críticas e midiáticas no que compete aos processos mnemônicos no âmbito da cultura digital.

#### 6.1.3.1 Definição das dimensões das competências midiáticas

As competências midiáticas constituem um eixo fundamental para compreender os processos de criação, circulação e experiência estética dos *edits* sobre Diana no TikTok, pois operam como um conjunto articulado de habilidades que envolvem curadoria, produção, compreensão crítica, participação e colaboração, tal como formulado por Mihailidis (2014). No ambiente das plataformas de vídeos curtos, essas competências estruturam práticas de remixagem, seleção e reorganização de conteúdos que, além de sustentarem a materialidade audiovisual dos *edits*, moldam os modos de construção e circulação da memória coletiva em torno da figura de Diana. Assim, ao propor a análise dessas competências, reconhece-se que a literacia midiática constitui não apenas um

repertório técnico, mas uma forma de agência cultural que orienta as apropriações, debates e recontextualizações inscritas nas práticas dos interagentes.

Nesse horizonte, a curadoria emerge como competência central, entendida por Mihailidis (2014) como a capacidade de organizar, selecionar e sistematizar informações fragmentadas no ambiente digital, articulando-as em narrativas coerentes e esteticamente significativas. No TikTok, essa competência manifesta-se no trabalho meticuloso de escolha e recomposição de materiais audiovisuais que, ao serem rearranjados, produzem novas camadas de sentido e ressignificam eventos ou personagens. A seleção é, portanto, tanto técnica quanto interpretativa, uma vez que exige do criador não apenas domínio das ferramentas digitais, mas sensibilidade para mobilizar elementos que expressem uma intenção emocional, crítica ou memorialística. Nessa operação, como observa Jenkins (2006), os fãs revelam competências sofisticadas de autoria e apropriação, frequentemente recorrendo a fontes alternativas ou subalternas para reconstruir a narrativa de modo original.

Enquanto o modelo original da AQA se apoia nas dimensões propostas por Ferrés e Piscitelli (2015), neste estudo opta-se por incorporar a concepção desenvolvida por Mihailidis (2014), cuja ênfase na participação ativa na cultura digital e na autoria colaborativa demonstra maior consonância com as práticas contemporâneas dos *fandoms* e com as dinâmicas de mediação da memória no ecossistema digital. Ao integrar a dimensão da participação cívica às competências midiáticas, Mihailidis (2015) aproxima sua proposta das reflexões de Lipovetsky e Serroy (2009) sobre a intensificação dos processos expressivos na hipermodernidade e das discussões de Jenkins (2006) acerca da cultura participativa. A convergência teórica permite compreender que, em um cenário marcado pela desinformação, pela performatividade das redes e pela reconfiguração da esfera pública, as competências midiáticas não se limitam à análise crítica, mas abrangem a capacidade de produzir, curar e circular conteúdos de modo reflexivo e responsável.

No desenvolvimento deste estudo, a definição de competências midiáticas se fundamenta nas noções elaboradas por Mihailidis (2014), que propõe um modelo robusto de habilidades críticas essenciais para a análise e compreensão dos meios de comunicação no contexto con-

temporâneo. De acordo com Mihailidis (2014), as competências midiáticas vão além da simples capacidade de consumir conteúdos de forma passiva; elas englobam um conjunto de habilidades que permitem aos indivíduos interagir de maneira informada, reflexiva e ética com o vasto e dinâmico universo de informações produzido e compartilhado nas plataformas digitais. A perspectiva aqui apresentada insere-se no campo da literacia midiática, que, segundo autores como Buckingham (2003) e Hobbs (2010), busca para formar cidadãos críticos para acessarem, interpretarem, produzirem e compartilharem conteúdos de forma crítica e consciente, com plena noção das implicações sociais, culturais e políticas dessas interações.

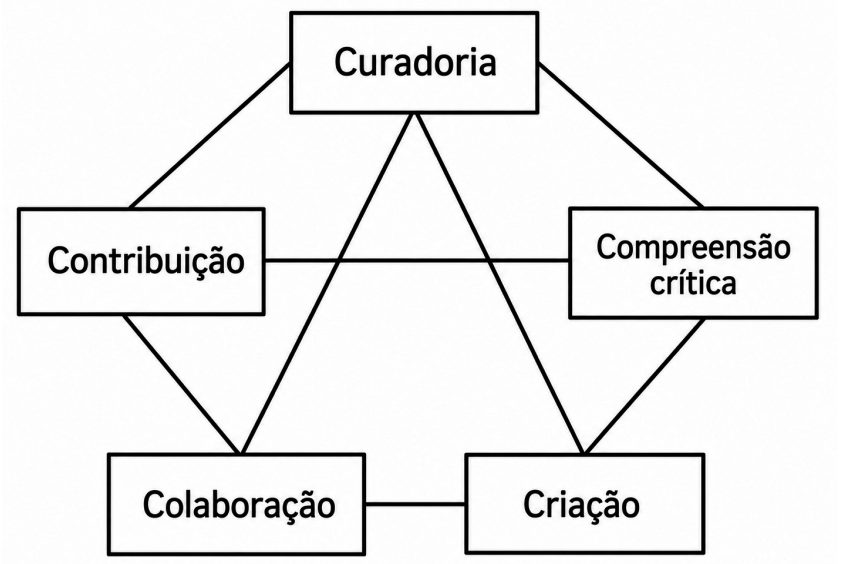
Neste sentido, Mihailidis (2014) propõe que, para que um público com proficiência em letramento midiático possa se desenvolver e atuar de maneira eficaz na estrutura de engajamento delineada por Shirky (2010), ou em qualquer outro contexto de movimentos colaborativos, torna-se imprescindível a aquisição de competências fundamentais que possibilitem sua inserção ativa nesses processos. Desse modo, a participação em iniciativas colaborativas dentro da cultura em rede demanda um conhecimento básico sobre os meios de comunicação e suas dinâmicas, bem como a capacidade de interpretar criticamente conteúdos, interagir de forma produtiva com diferentes agentes e contribuir para a construção coletiva de significado.

Mihailidis (2014) desenvolveu alguns modelos teóricos importantes para a análise e avaliação das competências midiáticas. Destaca-se aqui o modelo 5A (Access, Awareness, Assessment, Appreciation, Action), que enfatiza cinco competências essenciais que permitem aos cidadãos navegar, criar e engajar-se de maneira crítica no ambiente digital. Por outro lado, o modelo 5C é focado nas habilidades necessárias para que os indivíduos se engajem de forma ativa e construtiva nas redes digitais e nos espaços colaborativos da cultura digital. Para tanto, o modelo compreende as cinco competências centrais essenciais para o funcionamento eficaz de práticas colaborativas ancoradas no contexto da cultura digital, sendo: curadoria, compreensão crítica, contribuição, colaboração e criação.

Para o autor, são competências que viabilizam a participação dos indivíduos e garantem que seu engajamento se dê de maneira qualifica-

da, crítica e transformadora, sendo essas fundamentais para o engajamento cívico e participativo nas plataformas digitais, pois envolvem a capacidade dos cidadãos de produzir conteúdos, compartilhar informações, trabalhar de forma colaborativa em projetos coletivos, e exercer um pensamento crítico sobre as narrativas e os discursos que circulam nas mídias digitais, como se observa no modelo definido pelo autor (Figura 10).

Figura 10 – Modelo 5C das competências midiáticas




Fonte: traduzido de Mihailidis (2014).

Para Mihailidis (2014), as dimensões não operam de maneira estanque, mas que se inter-relacionam em uma estrutura interdependente, sendo continuamente desenvolvidas ao longo do percurso formativo dos indivíduos. De tal modo, entende-se que o processo de aprimoramento das competências midiáticas não se dá de modo homogêneo ou linear, sendo condicionado por variáveis contextuais, tais como a exposição a diferentes ecossistemas comunicacionais, a trajetória sociocultural do sujeito e as oportunidades de engajamento ativo na cultura digital.

Nesse sentido, o autor enfatiza que um mesmo interagente pode manifestar graus distintos de proficiência nas diversas competências que compõem o letramento midiático, a depender da configuração específica do ambiente midiático no qual está inserido. Tal constatação

corrobora a concepção de que o domínio das habilidades associadas aos 5Cs estão em um contínuo espectro de desenvolvimento. Por exemplo: um interagente pode demonstrar elevada capacidade de criatividade ao produzir conteúdos digitais inovadores, ao passo que revela fragilidades no que tange à compreensão crítica das estruturas de poder subjacentes às produções audiovisuais contemporâneas. De igual modo, pode demonstrar aptidão para estabelecer conexões estratégicas e ampliar redes de interação no ambiente digital, ao mesmo tempo em que apresenta déficits em práticas de cidadania digital fundamentadas em princípios éticos e democráticos. Dessa forma, a abordagem teórica de Mihailidis (2014) enfatiza a necessidade de conceber o letramento midiático como um processo dinâmico, situado e contingente, em que os indivíduos transitam entre diferentes níveis de competência de acordo com as demandas e os desafios impostos pelo ecossistema midiático para que se estabeleça um engajamento crítico-reflexivo, orientado pelo fortalecimento da participação cidadã e pelo aprofundamento das práticas discursivas no espaço público digital.

A seguir, empreende-se um esforço teórico voltado à articulação e ao aprofundamento do conceito epistemológico em questão, de modo a situá-lo no interior do quadro analítico adotado e evidenciar suas potencialidades para a compreensão do fenômeno estudado:

**Curadoria**: numa concepção histórica, refere-se ao processo de seleção, organização e preservação de conteúdos, sendo tradicionalmente associada a especialistas que atuam em museus, bibliotecas e outras instituições culturais. No entanto, com o advento da cultura digital e a expansão do acesso à informação, esse conceito se transformou, tornando-se uma prática disseminada entre os interagentes da internet. Atualmente, a curadoria não se restringe mais a um campo especializado, mas constitui uma atividade essencial para a navegação no ambiente digital, onde indivíduos assumem a responsabilidade de filtrar, estruturar e redistribuir informações de maneira intencional e estratégica.

Com o avanço das tecnologias digitais e o desenvolvimento de plataformas orientadas ao engajamento cívico, a curadoria consolidou-se como um operador central na organização, filtragem e circulação do conhecimento. Aplicativos destinados ao monitoramento de problemas urbanos, repositórios colaborativos de dados governamentais e sistemas de

agregação de informações evidenciam como os processos de seleção, recombinação e redistribuição de conteúdos se tornaram práticas amplamente acessíveis aos interagentes. No ecossistema digital contemporâneo, ações cotidianas como compartilhar links, reenquadrar materiais, comentar publicações ou republicar conteúdos integram um regime de curadoria distribuída, no qual a construção de relevância emerge de dinâmicas coletivas e descentralizadas. Nesse quadro, a curadoria digital adquire estatuto de competência estruturante da literacia midiática, exigindo a capacidade de identificar, contextualizar, interpretar e difundir informações de forma crítica e responsável. Em função da sobrecarga informacional característica das interações na cultura digital, a curadoria demonstra tratar-se de uma habilidade fundamental para a navegação crítica, seletiva e produtiva no ambiente digital, podendo ser compreendida como o ato de selecionar, organizar, interpretar e compartilhar informações de forma crítica e estratégica.

A emergência de ecossistemas digitais hiperconectados conferiu nova centralidade ao conceito de "curadoria", que passa a ser compreendido como um processo distribuído de mediação informacional exercido pelos próprios interagentes das redes. Nesse quadro, a curadoria digital configura-se como uma prática descentralizada na qual indivíduos selecionam, organizam e redistribuem conteúdos, contribuindo para a formação de circuitos de sentido e para a gestão cotidiana do conhecimento em ambientes saturados de dados. Inserida em um contexto marcado pela circulação intensiva de informações, essa prática demanda competências midiáticas orientadas para a identificação, a contextualização e a difusão responsável de conteúdos, consolidando-se como um componente estrutural da participação crítica no ecossistema digital contemporâneo.

**Compreensão crítica**: a compreensão crítica refere-se à capacidade de analisar, interpretar e avaliar informações de maneira reflexiva, reconhecendo as estruturas subjacentes que moldam os discursos midiáticos. No contexto do letramento midiático, tal competência se demonstra essencial para que os indivíduos possam diferenciar conteúdos confiáveis de desinformação, identificar possíveis vieses ideológicos e compreender as motivações que orientam a produção e disseminação das mensagens.

A expansão da internet e o acesso a um volume sem precedentes de informações trouxeram tanto oportunidades quanto desafios. Se, por um lado, a digitalização permitiu o acesso a fontes mais diversificadas, independentes e analíticas, por outro, também intensificou o risco de consumo acrítico de informações distorcidas, enganosas ou incorretas (Bartlett & Miller, 2011). Diante desse panorama, Kellner e Share (2005) propuseram um modelo de letramento midiático crítico, baseado em cinco dimensões fundamentais: a não transparência dos meios de comunicação, os códigos e convenções utilizados para estruturar mensagens, a maneira como diferentes audiências decodificam conteúdos, a relação entre forma e conteúdo das mensagens e as motivações que impulsionam a produção midiática.

Desenvolver a compreensão crítica implica capacitar os indivíduos para que se tornem consumidores ativos de informações, em vez de receptores passivos. Esse processo não apenas reduz a vulnerabilidade à desinformação, mas também fortalece o papel dos cidadãos nos espaços participativos e colaborativos, deslocando a influência dos grandes distribuidores de mídia para os próprios interagentes. Assim, a compreensão crítica não se limita ao questionamento das informações recebidas, mas envolve também a construção de um olhar mais atento, analítico e engajado na mediação dos discursos que circulam na sociedade digital.

**Contribuição**: conforme observa Shirky (2010), as redes sociais funcionam como amplificadores e filtros de informações. Ou seja, as mensagens e conteúdos circulam entre amigos, conhecidos e contatos de forma exponencial, fazendo com que as pessoas recebam informações que têm relevância para seus círculos sociais. Quanto mais amigos compartilham um determinado conteúdo, seja uma fofoca, uma vaga de emprego ou uma música nova, maior a probabilidade de o indivíduo ser exposto a essa informação. Neste contexto, a contribuição torna-se um ato central e contínuo nas interações digitais. A pesquisa sobre o comportamento dos interagentes em redes sociais mostra que os indivíduos estão propensos a compartilhar, repostar, comentar e expressar opiniões de maneira constante (Fragoso *et al.*, 2011; Ligon; Schechter, 2012; Wasko; Faraj, 2005). Dessa forma, o letramento midiático deve abordar a contribuição como uma experiência reflexiva e orientada pela audiência,

onde os indivíduos não só consomem, mas também produzem mensagens midiáticas de forma eficaz e responsável.

No mundo digital, criar e compartilhar uma mensagem é um processo simples e instantâneo, seja por meio de um *tweet*, postagem ou compartilhamento de conteúdo. Para as audiências conectadas, a contribuição é uma prática inerente e essencial. Sem a participação ativa dos indivíduos, as redes perderiam sua coesão e relevância. Indivíduos com letramento midiático compreendem que suas contribuições desempenham um papel fundamental na definição de narrativas, diálogos e tópicos de interesse para grandes grupos. Eles reconhecem o valor de suas contribuições, sejam elas de humor ou distração, como elementos que enriquecem e dinamizam o espaço coletivo, ajudando a manter a vitalidade e a conectividade do grupo. Assim, contribuir não é apenas uma prática de engajamento, mas uma forma de moldar e influenciar o discurso público no ambiente digital.

**Colaboração**: conforme articulado na escala de engajamento de Shirky (2010), representa uma mudança comportamental significativa, que vai além da contribuição de conteúdo valioso e significativo, para um nível mais ativo de participação coletiva. A colaboração envolve a cooperação mútua entre indivíduos, onde cada membro do grupo não apenas compartilha informações, mas trabalha de forma coordenada para atingir objetivos comuns. Em uma sociedade digital, onde a participação dos cidadãos é facilitada por diversas plataformas, a colaboração se torna um princípio essencial para alcançar resultados transformadores.

Plataformas como Kickstarter, Groupon, e Ushahidi exemplificam a dinâmica colaborativa que tem sido central para vários projetos sociais, cívicos e comerciais. Tais plataformas operam inteiramente com base nas capacidades colaborativas dos cidadãos, seja no apoio a ideias inovadoras, na promoção de iniciativas locais, na defesa de direitos ou no monitoramento de questões como a violência. O sucesso dessas iniciativas depende da capacidade dos participantes de trabalhar juntos, coordenando esforços e unindo forças para atingir objetivos comuns. Dentro do letramento midiático, as competências devem ser direcionadas para incentivar o que Jenkins chama de "colaboracionistas", indivíduos que buscam estender suas vozes para causas e questões nas quais possuem um interesse legítimo. Como exemplificado pela campanha "Mr. Splashy

Pants" da Greenpeace, as redes se formam e colaboram em torno de questões pelas quais têm paixão, justamente porque elas têm o acesso e as possibilidades de colaborar e ampliar suas vozes nesses espaços digitais.

O letramento midiático deve, portanto, não apenas promover a competência para a contribuição, mas também capacitar os indivíduos a se engajar em formas mais profundas de colaboração dentro de suas redes diárias. Isso envolve compreender como as plataformas digitais oferecem as ferramentas e os espaços necessários para que os cidadãos possam participar ativamente da resolução de problemas coletivos, fazer ouvir suas preocupações e, assim, gerar mudanças significativas em suas comunidades e além delas.

**Criação**: no contexto do letramento midiático, refere-se à capacidade dos indivíduos, especialmente os jovens, de produzir, compartilhar e apropriar conteúdos midiáticos em espaços públicos. Essa prática vai além de simplesmente acessar ou consumir informações; trata-se de um processo ativo de construção, adaptação e disseminação de mídias que refletem questões culturais, sociais e pessoais. Em um ambiente digital, onde as ferramentas de criação são amplamente acessíveis, a criação de conteúdo torna-se um meio poderoso de expressão e de participação cívica.

Ito (2008) discute o atrito entre as formas tradicionais de ensino e a participação ativa dos jovens na cultura digital, sugerindo que, para aproveitar o potencial educacional dessa participação, os educadores precisam ser mais receptivos a formas experimentais de exploração social que não são típicas das instituições educacionais tradicionais. Nesse contexto, a criação digital vai além da simples produção de conteúdo. Plataformas como o YouTube, que recebem mais de 100 horas de vídeo a cada minuto, exemplificam como os cidadãos, especialmente os mais jovens, agora competem com redes e meios de comunicação tradicionais na criação e apropriação de conteúdos criativos. Esses conteúdos, tanto originais quanto remixados, formam um ecossistema de criações cívicas que representam uma narrativa coletiva sobre uma variedade de questões, que podem ser exploradas por qualquer pessoa através de buscas na internet.

Lessig (2004, 2008) argumenta que a criação digital se tornou uma das formas predominantes de escrita na era moderna. O autor afirma

que, com o uso das ferramentas mais simples disponíveis em sistemas operacionais modernos, qualquer pessoa pode "escrever" utilizando imagens, música ou vídeo, e, por meio de redes digitais livres, compartilhar essas produções com o mundo. Assim, a criação não exige que se comece do zero, como ocorreria em tempos pré-digitais; no contexto da cultura e da inteligência coletiva, envolve novas formas de reaproveitamento, reinterpretação e distribuição de conteúdos, oferecendo novas possibilidades de expressão e engajamento.

Neste sentido, a criação também proporciona aos jovens a oportunidade de assumir o controle sobre sua capacidade de produzir e compreender as bases da construção e distribuição de mensagens. Como destaca a pesquisadora de letramento midiático Belinha de Abreu (2011), ao criar suas próprias produções, os estudantes devem aprender a conceituar e a pensar criticamente, refletindo sobre como o público percebe e interpreta os textos. Em suma, a criação alimenta a produção colaborativa nas redes digitais de hoje. Desde memes até remixes, cidadãos com letramento midiático aproveitam sua capacidade de criar e compartilhar contribuições, reconhecendo o poder dessas relações para amplificar as vozes cívicas online.

Tendo em vista o tipo específico de conteúdo aqui trabalhado, sendo os *edits*, centraremos nossa discussão na criação, entendida como produção criativa, a partir da leitura de Mihailidis (2014) e Lessig (2008), pensando as especificidades da leitura crítica e da produção criativa considerando essa linguagem específica dos edits, que vem se complexificando e se desenvolvendo no contexto da cultura dos fãs . Para Lessig (2008), as novas formas de recombinar elementos culturais, dando origem a novas formas de significado e expressão, como no caso dos *edits*, se intensifica, na medida em que a linguagem específica dessa forma de produção audiovisual evolui dentro do ecossistema da cultura dos fãs, incorporando referências intertextuais, estéticas próprias e significados compartilhados por comunidades digitais. Compreender, portanto, a sofisticação crescente dessa linguagem no modo como os fãs interpretam, transformam e comunicam seus afetos, ideias e críticas através da mídia dentro deste contexto da memória torna-se essencial para refletirmos a questão da memória neste contexto da cultura digital.

Para tanto, uma vez estabelecidas as dimensões da literacia midiática que utilizaremos para a análise da qualidade dos *edits,* outro grande esforço desta investigação consiste em delimitar o que chamamos aqui de "parâmetros de qualidade mnemônico". Trata-se de um conjunto de balizas teóricas voltadas para a rememoração no contexto da cultura digital, servindo como parâmetro para estabelecer uma abordagem analítica, que se desloca além da dimensão técnica e estética dos *edits*, mas que incorpora, também, a dimensão sociocultural num diálogo com as competências midiáticas com o objetivo de compreender os processos de rememoração em rede.

#### 6.1.3.2 Definição das dimensões das competências mnemônicas

A necessidade de uma aproximação entre competências midiáticas e as práticas de memória exige o desenvolvimento de lentes teórico-metodológicas capazes de captar as transformações que o ecossistema digital impõe aos modos de lembrar. Como apontam Keightley e Pickering (2013), compreender a memória hoje implica ir além de abordagens centradas em suportes estáticos e considerar os fluxos, as performances e os contextos afetivos e sociotécnicos que moldam o ato de rememorar. Nesse sentido, a proposta de uma abordagem situada, que leve em conta os regimes de visibilidade, os enquadramentos tecnológicos e as práticas de apropriação cultural, torna-se imprescindível. Essa perspectiva converge com a noção de ecologia midiatizada da memória, formulada por Hoskins (2011, 2018, 2020), segundo a qual os sistemas digitais não apenas armazenam, mas ativamente moldam, aceleram e desestabilizam os processos mnemônicos. Da mesma forma, Erll (2011) sustenta que todo ato de lembrar é inevitavelmente mediado, situando-se em redes dinâmicas de produção cultural e tecnológica. É nessa conjuntura que práticas como a criação e circulação de *edits* audiovisuais ganham relevância: ao remixarem conteúdos e reinscrevê-los em novas narrativas, seus produtores assumem um papel de coautoria nas dinâmicas de rememoração digital, expressando formas emergentes de agência e pertencimento na memória coletiva online.

No contexto das plataformas digitais, a memória assume uma natureza fluida, dinâmica e profundamente colaborativa. Ela é constantemente ativada, contestada e ressignificada nas interações entre interagentes, revelando um processo contínuo de negociação simbólica. Esses

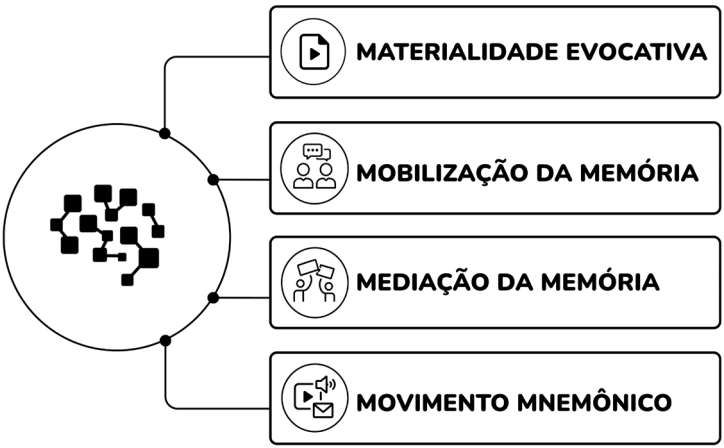
movimentos evidenciam a centralidade da mediação tecnológica na configuração dos modos contemporâneos de lembrar, em que o passado não é apenas recuperado, mas performado e rearticulado em tempo real, submetido às lógicas das redes e dos algoritmos, como denunciam os escritos de Hoskins (2011, 2018, 2020). Assim, em diálogo com os desafios impostos pela midiatização e pelas práticas digitais, essa abordagem contribui para a construção de um aparato analítico mais sensível às novas formas de mediação, circulação e performance do passado, que deem conta da complexidade da memória como prática situada, negociada e continuamente reelaborada no presente.

A aproximação com Mihailidis (2014) permite reconhecer que as competências midiáticas por ele delineadas apresentam uma afinidade operacional com o desenvolvimento das competências mnemônicas, na medida em que ambas incidem sobre processos de seleção, interpretação e reorganização de conteúdos. Contudo, embora essa convergência possibilite uma interlocução produtiva entre os dois conjuntos conceituais, é importante destacar que as competências mnemônicas devem possuir critérios específicos, orientados particularmente à compreensão das dinâmicas de elaboração, atualização e circulação da memória. Dessa forma, tal articulação não implica uma sobreposição conceitual, mas antes a identificação de um terreno comum no qual as competências midiáticas podem operar como suporte para o desenvolvimento de habilidades mnemônicas, preservando, contudo, a especificidade analítica exigida pelos processos de construção e circulação da memória.

No contexto do TikTok, essa articulação torna-se evidente na medida em que práticas como os *edits* de conteúdo mnemônico ou de apelo nostálgico mobilizam, de forma simultânea, competências midiáticas e mnemônicas, configurando um campo particularmente fértil para a análise das experiências estéticas associadas aos processos de reinterpretação do passado. Para tanto, são elaboradas quatro dimensões de qualidade ligadas à memória, tendo como ponto de inflexão uma discussão entrecruzada entre os aspectos observados no âmbito dos estudos ligados ao campo da memória, sob a perspectiva sociológica, com as dimensões e indicadores definidos no âmbito das competências midiáticas e dos estudos relacionados à cultura de fãs. Assim, a partir deste diálogo dos estudos de memória com o campo da literacia midiática e cultura

de fãs, definimos quatro macrodimensões de análise, as quais definimos aqui como **"competências mnemônicas"** essenciais para uma reflexão crítica acerca dessa interface entre a mídia e a memória, sendo elas: **Materialidade Evocativa**, **Mobilização da Memória**, **Mediação da Memória** e **Movimento Mnemônico**, como se observa na Figura 11.

Figura 11 – Modelo 4M's da Literacia da Memória




Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

As dimensões apresentadas foram desenvolvidas a partir do esforço teórico mobilizado nesta investigação, operando por meio de um processo de depuração conceitual que articula pressupostos sobre as relações entre mídia, memória e cultura participativa. Esse percurso, ancorado no método hipotético-dedutivo, permitiu derivar critérios e dimensões que se desdobram em chaves analíticas específicas, posteriormente observáveis e testáveis em contextos empíricos associados às práticas dos fãs. Considerando a proposta deste estudo que se centra na produção criativa dos *edits* em relação à série *The Crown*, rearticulamos as dimensões propostas por Mihailidis (2014) atentando-se de que maneira os indicadores supracitados se relacionam com o percurso teórico mobilizado com os estudos de memória. O modelo 4M (Figura 12) deve-se à necessidade de construir um esquema analítico conciso e coerente, que abarque de maneira integrada os aspectos essenciais para desenvolver tal reflexão crítica no contexto da cultura digital.

As quatro macrodimensões são constituídas por microdimensões que funcionam como operadores analíticos complementares, permitindo identificar, sistematizar e interpretar os diferentes modos pelos quais os sujeitos mobilizam práticas de memória, mediação e produção de sentidos em ambientes digitais. A seguir são apresentadas as quatro macrodimensões com os respectivos indicadores da análise.

Figura 12 – Estrutura do modelo 4M da Literacia da Memória




Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

***Materialidade evocativa*** refere-se aos elementos constitutivos do conteúdo audiovisual e à mensagem que eles articulam, isto é, às formas pelas quais imagens, sons e narrativas são mobilizados para suscitar lembranças, afetos e sentidos associados ao passado. Compreende, portanto, a construção estética e narrativa do conteúdo, incluindo montagem, ritmo, trilha sonora e composição visual, que opera como gatilho mnemônico capaz de ativar referências culturais, reconvocar repertórios afetivos e favorecer a emergência de memórias socialmente compartilhadas. O presente critério se relaciona diretamente com as dimensões da **criação** e da **curadoria** propostas por Mihailidis (2014). A criação manifesta-se na capacidade de produzir e reorganizar conteúdos de maneira inovadora, ressignificando elementos audiovisuais preexistentes para construir novas camadas de interpretação e engajamento. Já a curadoria, por sua vez, opera na seleção, organização e articulação desses materiais, garantindo que a evocação da memória

ocorra de maneira intencional e estruturada. Assim, a materialidade evocativa não apenas define a forma do conteúdo, mas também influencia sua capacidade de produzir ressonância afetiva e de ativar referências do espectador relacionadas tanto à materialidade audiovisual quanto aos referentes históricos mobilizados pela narrativa.

Como defende autores como Neal (1998), as séries histórico-biográficas ampliam os nossos horizontes, as nossas formas de ler o passado. Embora entendamos os interesses particulares ligados ao capital da ficção televisiva nessa revisitação histórica, não cabe aos estudos negligenciarem os modos como as representações ficcionais nos afetam instintivamente, direcionando e estimulando as sensações, as emoções, sobretudo influenciado as leituras que tecemos sobre a história. Desde o final do século XX, as consternações da academia em relação às formas subjacentes de ficcionalização do mundo real são problematizadas por numerosos autores. Neal (1998) tornou-se um dos teóricos referência no assunto ao dissecar esse movimento ainda no final do último século. Como observamos, o autor postula que no final da década de 90 os historiadores, frequentemente, apontavam às indústrias as incoerências e as contradições retratadas em numerosas obras ficcionais. O grande questionamento reside especificamente na acuracidade dos fatos e na escolha dos acontecimentos dentro de um contexto complexo. Ou, num sentido adverso, na falta de elementos essenciais para uma leitura coesa da história. Tal entendimento está ligado aos processos de mercantilização e de emplotment (White, 1973) dessas histórias. Embora as formas de elaboração audiovisual tenham se tornado mais complexas, a adaptação para o texto televisivo pode produzir simplificações e comodificações destinadas a atender às lógicas da indústria de mídia, com o risco de reduzir ou negligenciar questões éticas e sociológicas envolvidas nas produções históricas.

No caso da construção dos *edits* que recorrem a conteúdos históricos-biográficos, sejam ficcionais ou factuais, para a construção de suas narrativas, parece-nos preocupante tal movimento, já que este processo exige um nível de compreensão ainda mais apurado, estendendo-se para além do metatexto ficcional. Percebe-se, com particular destaque, uma relação paratextual, demandando que os fãs compreendam as implicações e as nuances que se entrelaçam entre o real e o

ficcional, e no modo como a produção criativa em torno da produção ficcional não se limita ao cânone televisivo, mas, sim, estimula e evoca as memórias afetivas do telespectador em relação ao referente histórico mobilizado no âmbito da ficção. Assim, percebe-se que a capacidade crítica do espectador interagente em analisar criticamente o produto ficcional nessa relação com os referentes históricos mobilizados pelo cânone televisivo figura-se essencial nos modos como rememoramos coletivamente no âmbito das plataformas digitais. Considerando o ecossistema comunicacional contemporâneo, a memória coletiva torna-se um processo de construção colaborativa, onde a interpretação e a reinterpretação são constantemente moldadas pela interação dos espectadores entre a produção criativa e a crítica ativa do público.

Nesse entendimento, a capacidade de compreender criticamente a mensagem audiovisual e sua estrutura narrativa torna-se fundamental para a habilitação crítica do espectador, na medida em que permite identificar as particularidades e especificidades dos modos pelos quais o conteúdo mobiliza operações mnemônicas e produz efeitos de evocação do passado e de ativação do sentimento nostálgico.

Na construção desse tipo particular de produção ficcional, a verossimilhança em relação ao referencial histórico constitui um recurso central para o desenvolvimento da estrutura da trama ficcional, pois confere coerência interna ao enredo ao mesmo tempo em que estabelece pontos de contato com o mundo social. No entanto, essa articulação entre ficção e referencialidade histórica torna-se especialmente problemática quando consideramos não apenas a narrativa audiovisual original, mas também os *edits* que dela derivam. Isso porque, ao remixarem trechos, reorganizarem sequências e reconfigurarem a atmosfera afetiva da obra, tais conteúdos operam com graus distintos de verossimilhança, ora reforçando a aproximação com o passado representado, ora produzindo novas camadas interpretativas que podem distanciar-se ainda mais da historicidade dos fatos. Assim, a verossimilhança deixa de ser apenas um princípio da narrativa ficcional formal e passa a integrar um campo ampliado de disputas simbólicas, no qual tanto a obra original quanto os *edits* contribuem para moldar percepções, sensibilidades e memórias sobre os acontecimentos e personagens históricos. São parâmetros dessa dimensão:

**Análise crítica do conteúdo:** avalia o quanto a obra é capaz de evocar, resgatar e reinterpretar memórias – sejam elas de natureza individual (experiências pessoais, afetos, vivências subjetivas) ou coletiva (eventos históricos, tradições culturais, traumas sociais compartilhados). Considera-se aqui a forma como a obra articula conteúdo e linguagem para reativar lembranças e provocar reconhecimento, seja por meio da identificação do público com os elementos apresentados ou pela ressignificação de episódios e símbolos do passado.

**Domínio curatorial:** Análise de como os conteúdos digitais são selecionados, categorizados e organizados para facilitar o acesso, a compreensão e a ressignificação das memórias coletivas. A seleção dos conteúdos digitais é o primeiro filtro dessa construção. Ela não é neutra: envolve decisões editoriais, algoritmos e critérios ideológicos que influenciam o que é preservado, promovido ou excluído. Isso afeta diretamente a memória coletiva, pois conteúdos privilegiados tendem a se fixar como versões oficiais ou dominantes dos acontecimentos, enquanto outros são esquecidos ou marginalizados.

Ademais, a categorização e indexação desses conteúdos, por meio de palavras-chave, metadados, *tags* e classificações temáticas, determina como a informação será recuperada e relacionada a outros registros. Um conteúdo digital bem categorizado facilita conexões entre eventos, personagens e narrativas, permitindo ao usuário traçar vínculos históricos e simbólicos que enriquecem a memória coletiva.

A organização das informações, seja em plataformas de museus virtuais, arquivos públicos, bancos de dados jornalísticos ou redes sociais, também influencia a forma como o público acessa e compreende essas memórias. Interfaces intuitivas, linhas do tempo interativas, mapas narrativos e recursos multimídia ampliam as possibilidades de apropriação crítica dos conteúdos, indo além da simples consulta para promover processos de reflexão e ressignificação.

**Intertextualidade e Paratextualidade:** a intertextualidade refere-se ao diálogo entre diferentes textos, mídias e referências culturais, permitindo que conteúdos do passado se conectem com novas obras, criando uma rede de significados que amplia a memória coletiva. Já a paratextualidade envolve os elementos extras que acompanham o texto principal, como imagens e outros elementos, que contextualizam ou

influenciam a interpretação da memória. No caso da paratextualidade, até algoritmos de recomendação funcionam como portas de entrada para o conteúdo atuando como mediadores da experiência, direcionando o consumo e, por consequência, a forma como certos conteúdos e memórias ganham visibilidade ou são marginalizados.

**Recursos narrativos mnemônicos:** refere-se à capacidade de mobilizar diferentes recursos para evocar e resgatar a memória, seja individual ou coletiva. Os recursos podem incluir imagens, sons, vídeos, textos e até elementos sensoriais que ajudam a ativar lembranças e associações emocionais. A ideia é identificar como diferentes formas de mídia, linguagens e conteúdos são utilizados para evocar a rememoração e a memória afetiva dos interagentes, proporcionando uma experiência imersiva que conecta o presente com o passado.

***Mobilização da memória*** refere-se à capacidade em mobilizar o caráter reflexivo e rememorativo no contexto da cultura digital. O critério se relaciona com à compreensão crítica definida por Mihailidis (2014), na medida em que envolve a habilidade de os espectadores em reconhecerem, questionarem e analisarem criticamente os discursos e ideologias subjacentes às narrativas evocadas.

Neste processo de retorno ao passado possibilitado pela mídia, Ferrés (1996, 2014) postula que o público sofre, emociona e, consequentemente, cria uma identificação com os fatos apresentados pela cultura do audiovisual. Nesse sentido, Neal (1998) defende que, para o espectador, os seus problemas são menores se comparados com os problemas de outras épocas, atribuídos a outras figuras públicas, por exemplo. Ao dramatizar fatos, eventos históricos e conflitos sociais, a televisão se torna um tipo de espelho coletivo, que reflete não apenas a imagem da sociedade, mas, especialmente, uma autoimagem do indivíduo (Neal, 1998). A identificação do espectador, no caso específico das séries históricas e biográficas, estabelece-se para além da ficção – assim, está para além do metatexto ficcional (Jenkins, 2012).

As preocupações aqui emergem também das reflexões de Hoskins (2018, 2024) e van Dijck (2007), ao evidenciarem que os processos de mediação digital não apenas condicionam o modo como o passado é reatualizado, mas também configuram infraestruturas de circulação que amplificam ou silenciam determinados discursos. Para esses auto-

res, a memória nas plataformas é continuamente moldada por lógicas algorítmicas, regimes de visibilidade e práticas participativas que operam como filtros interpretativos. Assim, a mobilização da memória no ambiente digital não se limita a um simples retorno ao passado, mas constitui um processo dinâmico de produção simbólica, no qual conteúdos como os *edits* participam da construção, da consolidação e da disputa de sentidos sobre acontecimentos e figuras históricas.

Huyssen (2003) defende que nesse processo de revisitação possibilitada pela mídia, deve (ou deveria), portanto, balizar-se na busca por uma rememoração produtiva, num diálogo em que exista um equilíbrio ético e consciente com a história. A rememoração produtiva para o autor seria entendida, neste sentido, como um potencial reflexivo e rememorativo da mídia em propiciar formas de aprender e empreender o passado, contribuindo significativamente para um processo de aprendizagem. Como postula Ranciére (2009, p. 59), o "real precisa ser ficcionado para ser pensado". Aqui, estabelecemos uma relação interessante da ficção televisiva neste processo de revisitação histórica com os *edits*, permitindo que as sociedades contemporâneas teçam leituras e alcancem diferentes níveis de compreensão do passado, considerando o contexto da prática criativa dos fãs.

Sob tal enquadramento, este processo de identificação e reflexão, destacado por Ferrés (1996, 2014) e Neal (1998), implica na construção de um diálogo ativo entre o telespectador interagente e a narrativa audiovisual, apontando para além de uma rememoração nostálgica. Parte-se de um entendimento voltado para o desenvolvimento de uma capacidade crítica rememorativa das sociedades contemporâneas, no qual a ficção televisiva exerce um papel vital nessa articulação. Deve-se questionar, portanto, não apenas em que medida os processos de criação, circulação e experiência estética contribuem para a manutenção e a preservação da memória coletiva, mas também como participam do questionamento e da compreensão do passado na contemporaneidade. São parâmetros dessa dimensão:

**Estímulo à Reflexão Crítica**: avalia como a obra digital incentiva o público a questionar e analisar discursos históricos, políticos e culturais implícitos na narrativa. A análise deve se centrar em como as escolhas discursivas, arquivos complementares, entrevistas, documen-

tos históricos, sons de época ou testemunhos, por exemplo, funcionam como camadas adicionais que aprofundam a experiência e expõem o público à complexidade dos fatos e à multiplicidade de vozes.

**Interatividade e Engajamento**: verifica o uso de tecnologias digitais (redes sociais, plataformas colaborativas, realidade aumentada etc.) para permitir que os espectadores participem ativamente da reconstrução da memória.

**Reconhecimento e questionamento de ideologias subjacentes**: observa a capacidade da obra de expor, problematizar e desconstruir discursos ideológicos que influenciam a memória coletiva e histórica.

**Hibridismo temporal e conexão entre passado e presente**: avalia a capacidade dos conteúdos de articular diferentes temporalidades, resgatando eventos históricos e ressignificando-os à luz de debates contemporâneos. Trata-se de observar como o conteúdo se insere em diálogo com o agora, reconhecendo tensões, materialidades e dissonâncias entre eles.

***Mediação da memória*** compreende a capacidade dos conteúdos digitais de atuarem como intermediários na construção e ressignificação de representações históricas coletivas, possibilitando a interação entre diferentes temporalidades, experiências e perspectivas. Assim, esse critério está diretamente relacionado à dimensão da colaboração proposta por Mihailidis (2014), uma vez que a memória, no ambiente digital, não é um constructo estático, mas sim um processo dinâmico e colaborativo. Abrange, portanto, a capacidade de produzir, de modo colaborativo, conteúdos em que cada interagente contribui de uma forma para o todo, seja na produção e disseminação de conteúdos que atuem na mediação da memória no contexto das plataformas digitais.

A perspectiva de Anderson (2001), ao conceber as comunidades como formações imaginadas constituídas por práticas de comunicação, converge com o entendimento de van Dijck (2007, 2016) de que as tecnologias de mídia operam como infraestruturas de mediação entre memória pessoal e coletiva, organizando modos compartilhados de lembrar. Sob essa ótica, a memória não é apenas armazenada ou recuperada, mas continuamente produzida na interação entre interagentes que, ao circular, comentar e recriar conteúdos, engajam-se em proces-

sos de negociação simbólica. Esse enquadramento dialoga com a proposta de Pethő (2022, 2023) sobre intermedialidade afetiva, ao situar a mediação da memória em um campo de ressonâncias sensoriais, no qual as emoções articuladas pela televisão e por seus derivados se tornam vetores centrais da experiência estética. Assim, a produção criativa, como ocorre nos *edits*, atua como operador fundamental desse processo de mediação: ao condensar, remixar e reconfigurar imagens, sons e atmosferas afetivas, tais práticas não apenas reinterpretam representações históricas, mas também criam pontos de ancoragem emocional que estruturam uma memória compartilhada entre os interagentes, ampliando o papel das plataformas digitais como dispositivos de elaboração e circulação da memória cultural.

Quando essas discussões se deslocam para o universo da conversação em rede, os espectadores interagentes, ao se apropriarem do metatexto ficcional, criam e desdobram a ficção televisiva em produções como *edits*, *fanfics* e *fanzines*, entre outros formatos, participando de um processo de aprendizagem informal acerca dos referentes históricos mobilizados pela narrativa (Jenkins, 2009). Nesse mesmo sentido, Lévy (1997, p. 12 – *tradução nossa*) complementa tal percepção, ao argumentar que:

> Por meio de nossas interações com as coisas, desenvolvemos habilidades. Por meio de nossa relação com sinais e informações, adquirimos conhecimento. Por meio de nossa relação com os outros, mediada por processos de iniciação e transmissão, damos vida ao saber. [...] Podemos estabelecer de forma explícita, aberta e pública, o aprendizado mútuo como forma de mediar as relações entre os indivíduos.[73]

A intersecção da memória com as novas tecnologias vigentes estimula, certamente, as nossas discussões sobre como os processos históricos são enquadrados a partir desses entrecruzamentos de mídias e narrativas no fluxo da sociedade contemporânea. Dentro dessa corrente de pensamento, Célia Lury, socióloga e pesquisadora britânica,

---

73 No original: *Through our interactions with things, we develop skills. Through our relation to signs and information, we acquire knowledge. Through our relationship to others, mediated by processes of initiation and transmission, we bring knowledge to life. [...] We can explicitly establish, openly and publicly, mutual apprenticeship as a way of mediating relationships among individuals.*

discute, em "Cultura protética", como as tecnologias culturais contemporâneas moldam e influenciam nossas percepções, experiências e memórias. Para Lury (1998), as práticas culturais, especialmente aquelas relacionadas à mídia e à tecnologia, atuam como próteses que ampliam e transformam nossa capacidade de interagir com o mundo ao nosso redor. Neste entendimento, a cultura protética, ou cultura da prótese, refere-se à ideia de que os avanços tecnológicos, especialmente no campo da informática e da comunicação, estão se tornando extensões de nossos corpos e mentes, moldando não apenas como interagimos, mas também como lembramos e processamos informações.

Em diálogo com essa discussão, Landsberg (2004) examina como a mídia participa da relação dos indivíduos com experiências históricas não vivenciadas diretamente e desenvolve o conceito de memória protética, definida "como resultado da experiência de uma pessoa com uma tecnologia cultural de memória em massa que dramatiza ou recria uma história que ele ou ela não viveu" (Landsberg, 2004, p. 28).[74] Landsberg (2004) sugere que o espectador tende a criar um sentimento de empatia por aqueles que vivenciaram esses períodos e, portanto, tal movimento corrobora um sentimento de identificação. O pensamento aqui está alinhado aos entendimentos de Huyssen (1995, 2003, 2014) a respeito dessa influência da mídia na cultura da memória. Segundo a autora, neste contato do público com as narrativas midiáticas, os espectadores são levados a um contato íntimo com um conjunto de experiências que estão bem fora de sua própria vivência e, como resultado, são obrigados a olhar como se estivessem pelos olhos de outra pessoa e solicitados a lembrar essas situações e eventos (Landsberg, 2009). E às vezes essa experiência pode ser bastante desconfortável. Aprender a se envolver tanto intelectual quanto emocionalmente com alguém que é radicalmente diferente de si mesmo é crucial para o desenvolvimento da empatia (Landsberg, 2009).

Aqui vemos uma aproximação interessante dos pensamentos de Landsberg (2004, 2009) com as noções discutidas anteriormente sobre o gênero ficcional por Ferrés (1996, 2014). Somos interpelados pelas imagens e, nesse entendimento, convidados a refletir e estabelecer co-

74 No original: *(...) as the result of a person's experience with a mass cultural technology of memory that dramatizes or recreates a history he or she did not live.*

nexões afetivas com os personagens. Nota-se que, para a autora, ainda que o foco de suas discussões esteja majoritariamente ligado ao campo do cinema, elabora-se muito a noção sobre a capacidade do cinema de posicionar os seus telespectadores em relação ao desenvolvimento diegético. "Compreender como os espectadores são posicionados por um filme e como eles entram em identificações com diferentes personagens é crucial para entender a questão maior de como os filmes podem moldar a subjetividade e a política de um indivíduo" (Landsberg, 2009, p. 223).

A mediação da memória também envolve a forma como os espectadores interagentes participam ativamente dos processos de rememoração, aspecto que se articula ao critério de mobilização da memória. São indicadores desta dimensão:

**Ativismo digital**: refere-se à avaliação do papel da cultura digital na preservação de memórias marginalizadas, silenciadas ou apagadas, promovendo o ativismo da memória. Considera, portanto, a capacidade da obra ou plataforma de atuar como ferramenta de ativismo da memória, promovendo a escuta, o reconhecimento e a reparação simbólica de vozes e discursos silenciados, atuando nos processos de mediação e estímulo à memória sob diferentes perspectivas. Busca-se explorar como a cultura digital potencializa o ativismo dos fãs e comunidades online, que se apropriam do conteúdo para promover debates sociais e políticos ligados às questões subjacentes, como desigualdade, injustiça histórica, exclusão cultural e resistência identitária.

**Cocriação e construção coletiva da memória**: compreende a análise do nível de participação colaborativa dos interagentes na produção e expansão de discursos mnemônicos, seja por meio de comentários, reinterpretações ou remixagens de conteúdo. Com isso, busca-se avaliar em que medida os interagentes ou públicos participam ativamente da construção, reinterpretação e disseminação de narrativas relacionadas à memória coletiva ou individual, por meio de práticas colaborativas possibilitadas pelo ambiente digital.

**Remixagem de conteúdos mnemônicos:** incide na apreciação de como os conteúdos originais são transformados, expandidos e ressignificados pelo público, seja por meio de *fanfics*, memes, vídeos editados, *mashups*, entre outros formatos. Busca compreender em que

nível o conteúdo original, seja uma obra digital, narrativa audiovisual, literária ou multiplataforma, é apropriado, reconfigurado e recriado pelo público, por meio de formatos criativos que promovem expansão e ressignificação da obra original. Diferentemente da cocriação, o foco deste critério reside numa análise crítica sobre as habilidades de combinar presente e passado.

***Movimento mnemônico*** compreende a capacidade de os conteúdos serem difundidos e modificados e de estimularem a conversação e a participação do público. O critério se relaciona com a competência da contribuição, na qual considera o papel do público na construção de uma memória coletiva mais dinâmica e polifônica no contexto da cultura dos fãs. Trata-se de compreender o processo de transformar conteúdos originais em novas produções, expandindo, modificando e integrando novas leituras e sentidos à memória coletiva.

Para além das janelas de exibição previamente designadas pelas indústrias midiáticas, os estudos apontam que as plataformas digitais reconfiguraram as nossas dinâmicas de consumo, em um contexto de transformação que acarreta novas formas de fruição da cultura audiovisual. Como destacado, os espectadores interagentes ascendem os seus questionamentos, fomentam discussões, viralizam memes e mobilizam discussões no contexto das plataformas de redes sociais acerca dos fatos acontecimentos postos em cena, fornecendo novas camadas interpretativas e releituras que se estendem para além do cânone televisivo. Nesta relação com a memória, estamos continuamente envolvidos num processo dinâmico de abrir e fechar memórias, visto que, a cada instante recuperamos, acessamos e viabilizamos conteúdos que nos estimulam e acionam nossas lembranças. Somos confrontados pela força que essas imagens representam. Constantemente fazemos associações desses conteúdos aos fatos e acontecimentos para justificar determinadas ações, refutar teorias, levar ao juízo popular como as ações e os fatos devem ser julgados e entendidos face às lentes contemporâneas. As memórias são contaminadas pelo excesso de informação, de emoção, e de subjetividades que se entrelaçam e se emaranham à arquitetura informacional das redes, sendo espalhadas e redistribuídas incontáveis vezes (Henriques; Musse, 2020).

Num contexto de profundas transformações que acometem ao cenário midiático, e na crescente da desinformação e o(s) uso(s) e desuso(s) do passado, há de considerarmos como essas reconfigurações necessitam de um olhar crítico e apurado dos estudos sociológicos, com vistas a extrair daí as potencialidades e as limitações que circunscrevem a rememoração no contexto digital. Conforme defende Halbwachs (1992, p. 39), não basta que as nossas memórias se ancoram nas dos demais indivíduos para reconstituir essas lembranças do tempo passado, todavia, faz-se necessário "que esta reconstrução se opere a partir de dados ou noções em comum como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma comunidade."

Em virtude dessa cultura da propagabilidade prevista por Jenkins *et al*. (2015), os riscos de desinformação provocados pelas práticas sociais de produção de conteúdo em plataformas digitais necessitam ser pensados criticamente. Ao mesmo tempo que conteúdos reenquadrados técnica e esteticamente propiciam novas formas de retorno ao passado, também apresentam riscos de desinformação quando o passado é manipulado ou instrumentalizado a serviço de interesses ideológicos, questão que reforça as preocupações discutidas por Huyssen (2003, 2014). Em função da exaustividade de conteúdos circulantes nesses espaços informacionais e a falta de criticidade na produção de conteúdos mnemônicos apontados por Virilio (1999) e Henriques e Musse (2020), levantamos neste estudo preocupações acerca dos modos como as práticas de produção de conteúdo orientam nossa relação com o passado, como rememoramos e problematizamos determinados assuntos e tópicos em sociedade.

Num cenário o qual se observa distintos regimes de memória, que se entrecruzam e se reconfiguram continuamente, a maleabilidade da prática rememorativa nas plataformas digitais reforça a necessidade de uma hipervigilância crítica, uma vez que a memória permanece sempre aberta, em permanente diálogo e disputa, exigindo atenção constante aos processos pelos quais é selecionada, moldada e instrumentalizada nas ecologias comunicacionais contemporâneas. São definidos, portanto, os seguintes indicadores desta dimensão:

**Reflexão crítica sobre o processo de circulação do conteúdo: examina de que modo a circulação, o compartilhamento e a discussão de conteúdos memoriais afetam sua reinterpretação e ressignificação ao longo do tempo, considerando tanto o alcance quanto as condições críticas dessa circulação.** Reflexão sobre como os conteúdos memoriais são constantemente revisitados, reinterpretados e ressignificados ao longo do tempo.

**Interação e participação do público no processo rememorativo**: compreende o engajamento dos espectadores na criação de novas narrativas a partir de conteúdos preexistentes, promovendo uma memória coletiva mais dinâmica e colaborativa.

**Fluxo temporal da rememoração:** examina como o momento presente interfere na percepção e na reinterpretação de um período ou evento passado, considerando que as memórias são continuamente reelaboradas de acordo com novos contextos sociais e culturais.

**Riscos e potencialidades na reelaboração da memória:** examina os desafios e as oportunidades envolvidos no processo de reinterpretação e reconfiguração das memórias no ambiente digital. Os riscos incluem a distorção de discursos, a propagação de desinformação e o apagamento de memórias marginalizadas, muitas vezes impulsionados por interesses políticos ou ideológicos. Já as potencialidades estão na capacidade de reavivar memórias apagadas, proporcionar um acesso mais democrático às diferentes narrativas e possibilitar a criação de uma memória coletiva mais plural e inclusiva. Tal dimensão reflete como as tecnologias digitais podem tanto enriquecer quanto vulnerabilizar o processo de preservação da memória.

A partir das definições apresentadas, o quadro 3 organiza as dimensões e seus respectivos indicadores, oferecendo uma visão estruturada sobre a análise. Cada dimensão explora aspectos específicos da rememoração, na qual a análise a posteriori poderá proporcionar um entendimento mais profundo sobre os processos rememorativos no contexto da cultura digital.

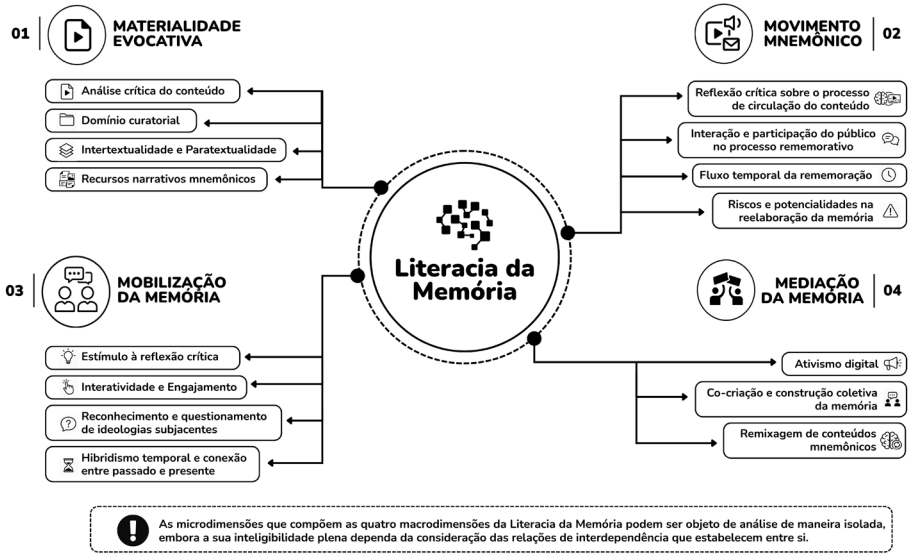
Quadro 3 – Dimensões e indicadores da Literacia da Memória

| Dimensão | Indicadores de análise |
|---|---|
| **Materialidade evocativa** | Análise crítica do conteúdo<br>Domínio Curatorial<br>Recursos de Intertextualidade e Paratextualidade<br>Recursos narrativos mnemônicos |
| **Mobilização da memória** | Estímulo à Compreensão Crítica<br>Interatividade e Engajamento<br>Reconhecimento e questionamento de ideologias subjacentes<br>Hibridismo temporal e conexão entre passado e presente |
| **Mediação da memória** | Ativismo digital no contexto da memória<br>Cocriação e construção coletiva da memória<br>Remixagem de conteúdos mnemônicos |
| **Movimento mnemônico** | Reflexão crítica sobre o processo de circulação do conteúdo<br>Interação e participação do público no processo rememorativo<br>Fluxo temporal da rememoração<br>Riscos e potencialidades na reelaboração da memória |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Nota-se que as dimensões delineadas estão intrinsecamente interconectadas, à semelhança do que ocorre com as competências midiáticas propostas por Mihailidis (2014), configurando um conjunto de processos dinâmicos e mutuamente influentes que estruturam as interações no contexto da cultura digital. Entretanto, para fins analíticos, defendemos que a compreensão crítica dos processos rememorativos requer a consideração diferenciada dessas dimensões, de modo que a definição dos indicadores funcione como percurso metodológico para orientar a investigação. Nesse sentido, cada indicador opera como uma chave de leitura, estabelecida em sintonia com o arcabouço teórico mobilizado, ao concatenar convergências e divergências conceituais que, articuladas, permitem o delineamento das chaves analíticas necessárias à interpretação do fenômeno estudado, como se sistematiza a Figura 13.

Figura 13 – Chaves de leitura da Literacia da Memória




Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A formulação das microdimensões e das competências mnemônicas constitui um quadro analítico que integra fundamentos epistemológicos e evidências empíricas, oferecendo chaves de leitura para a compreensão dos processos envolvidos nas práticas rememorativas. Diferentemente de um recurso metodológico, que prescreve etapas e orientações operacionais, as chaves interpretativas operam como um referencial heurístico capaz de iluminar os modos pelos quais a memória se manifesta, organiza e transforma experiências sociais, culturais e afetivas. Ao funcionar como um referencial analítico, e não como protocolo de aplicação, as dimensões e seus indicadores permitem identificar e interpretar nuances do funcionamento mnemônico em contextos concretos, preservando a complexidade do fenômeno e evitando reducionismos. O sentido desse movimento reside precisamente na capacidade de integrar teoria e observação sem submeter o real a categorias rígidas, oferecendo um quadro conceitual que apoia a análise, mas não a determina.

A noção de "chave de leitura" é concebida como uma estrutura interpretativa hermenêutica que orienta a compreensão sem se reduzir a um método formalizado, ideia que encontra respaldo em Geertz (1973), Foucault (1974) e Ricoeur (1994, 2007). Apesar de inseridos em

tradições distintas, esses autores convergem ao reconhecer que a interpretação depende de enquadramentos conceituais que tornam inteligíveis práticas e discursos. Geertz (1973), ao propor a "descrição densa", sustentava que a análise cultural deve captar os sistemas simbólicos em sua espessura contextual, tratando a cultura como um entrelaçado de significados a ser interpretado. Já em Foucault (1974), vemos que, especificamente no livro "A Arqueologia do Saber", o autor se aproxima dessa noção com a perspectiva de "formações discursivas", que tornam certos enunciados possíveis, mostrando que todo discurso se inscreve em condições históricas específicas de possibilidade. Aproximando mais do contexto dos estudos de memória, Ricoeur (2007), ao articular narrativa, tempo e memória, argumenta que a compreensão dos fenômenos humanos ocorre por meio de mediações simbólicas que estruturam o sentido. Assim, a ideia de chave de leitura, longe de implicar um protocolo fixo, funciona como uma matriz heurística que, preservando a abertura e a complexidade próprias das ciências humanas, permite interpretar ações, discursos e experiências à luz de esquemas conceituais historicamente situados.

#### 6.1.3.3 Delimitação do *corpus*

Reconhecendo a exaustividade do *corpus* desta análise e, sobretudo, a complexidade inerente ao compreendimento das múltiplas dimensões propostas, para tanto, delimitamos aqui uma organização sistemática do material a ser analisado nas etapas que se seguem e a descrição detalhadas das etapas realizadas.

***a) Caracterização do perfil:*** esta etapa teve como finalidade estabelecer um quadro contextual preliminar para a análise, por meio da identificação sistemática das propriedades dos conteúdos e dos sujeitos que os produzem, com especial atenção aos elementos que revelam sua vinculação ao *fandom* e às dinâmicas sociotécnicas das plataformas. Para tal, elaborou-se uma ficha de caracterização que registra dimensões estruturais da arquitetura informacional – como avatar, biografia, nome de usuário, marcações textuais e escolhas temáticas –, permitindo reconhecer como esses componentes operam como índices de posicionamento identitário e modos de participação na cultura de fãs. Em consonância com Recuero (2009), compreende-se que tais elementos não constituem meros dados descritivos, mas funcionam como dispo-

sitivos performativos de construção e negociação da identidade digital, na medida em que materializam preferências, repertórios e alinhamentos simbólicos que orientam tanto a autorrepresentação quanto a forma como os interagentes são percebidos e situados nas redes. Nesse enquadramento, o avatar articula uma inscrição visual de si, a biografia opera como síntese discursiva das intenções e valores do usuário, o nome de perfil atua como marcador simbólico ou pseudonímico, e as temáticas abordadas nas publicações configuram evidências do engajamento afetivo e interpretativo com a obra, compondo um conjunto de sinais que permite apreender de que modo esses perfis se integram, participam e contribuem para a ecologia comunicacional dos *fandoms*.

***b) Extração dos conteúdos audiovisuais:*** esta etapa consistiu no *download* dos *edits* previamente selecionados segundo os critérios definidos para a análise, utilizando-se ferramentas específicas como o *SnapTik*. Trata-se de uma ferramenta gratuita que possibilita a obtenção dos vídeos em sua qualidade original, sem marcas d'água quando tecnicamente permitido, assegurando, assim, a integridade dos arquivos para fins de pesquisa, ao operar mediante integração com a *API* do TikTok. Durante o procedimento, verificou-se cuidadosamente se o formato e a resolução dos vídeos atendiam às exigências analíticas, uma vez que a acuidade visual e sonora constitui requisito fundamental para a avaliação minuciosa dos elementos estéticos e narrativos. Paralelamente, procedeu-se à documentação sistemática do processo de extração, registrando-se a origem do conteúdo, o link de acesso, a data de coleta e o formato final dos arquivos, a fim de garantir transparência, rastreabilidade e rigor metodológico ao *corpus*, assegurando que os materiais estivessem adequadamente preparados para as etapas subsequentes da investigação.

***c) Decupagem dos materiais audiovisuais:*** esta etapa envolveu a análise detalhada e a segmentação dos conteúdos extraídos em partes menores, com o objetivo de identificar os elementos-chave para a elaboração de um roteiro técnico dos *edits*, que orientou a análise. Cada vídeo extraído foi segmentado de acordo com os momentos que apresentavam aspectos importantes do texto audiovisual mnemônico, como *flashbacks*, símbolos culturais ou referentes-chave que funcionavam como estímulo a memória. Durante a decupagem, foram identificados os momen-

tos significativos que exigiam maior atenção, como eventos cruciais na trama, transições de tempo, uso de recursos mnemônicos (como elementos visuais ou auditivos) e mudanças de tom. Os trechos foram analisados e classificados conforme os elementos narrativos que contribuíam para a construção e ressignificação da memória, como personagens, cenários, símbolos, diálogos e ações. Foram identificados aspectos técnicos específicos presentes nas edições, como cortes, transições e inserção de legendas ou efeitos, garantindo que os trechos selecionados fossem descritos e analisados de acordo com os objetivos da pesquisa. Para cada segmento editado, foram registradas as informações pertinentes, como número de identificação, *timestamp*.[75] Com esse processo, a investigação buscou assegurar que o processo de edição fosse realizado de maneira sistemática e organizada, facilitando a análise posterior e a interpretação detalhada dos conteúdos audiovisuais na construção da memória digital.

***d) Extração e tratamento dos comentários:*** o processo de extração dos comentários dos vídeos recortado para análise foi realizado entre janeiro/2024 e setembro/2024, utilizando o *plugin TTCommentExporter*, disponível para usuários do navegador *Google Chrome*. A ferramenta foi selecionada por sua capacidade de coletar dados de maneira eficiente e ética, assegurando a preservação do anonimato dos interagentes. Foram extraídos 2.884 comentários vinculados aos quatro edits selecionados para a análise, constituindo o corpus de análise da pesquisa. O tratamento dos dados incluiu etapas rigorosas de limpeza textual, como a exclusão de duplicatas, a eliminação de comentários irrelevantes (*spam* ou respostas automatizadas) e a padronização linguística para facilitar a análise qualitativa. O respeito aos princípios éticos foi um ponto central em todas as etapas, com a anonimização total dos dados pessoais dos interagentes para garantir a privacidade.

Após a extração, iniciou-se a etapa de codificação dos comentários, como se observa na tabela 5. A primeira fase consistiu em uma leitura exploratória e preliminar de todos os comentários, com o objetivo de identificar padrões temáticos emergentes. A abordagem permitiu mapear, portanto, os temas principais que permeavam as interações re-

75 O *timestamp* (ou marcação de tempo) é uma indicação precisa de tempo inserida no roteiro para sincronizar a narrativa com o tempo decorrido.

lacionadas aos critérios que nortearam a escolha dos *edits*, sendo, posteriormente, cada temática posteriormente subdividida em categorias específicas para abordar nuances semânticas e contextuais, como os tipos de emoção expressa (empatia, indignação ou tristeza) e as formas de crítica direcionadas aos personagens envolvidos.

Na segunda fase, a codificação avançou para um agrupamento temático mais refinado, utilizando métodos manuais e assistidos por *software* para organizar os dados de forma estruturada. A presente etapa resultou na identificação de contextos conversacionais, que refletiam os padrões de interação e os temas recorrentes nos comentários. Por exemplo, os comentários relacionados ao sofrimento de Diana frequentemente empregavam recursos multimodais, como emojis de tristeza ( 😢, 💔) e *hashtags* específicas (#Diana, #TheCrown, #RoyalFamily), que não apenas expressavam emoções individuais, mas também ampliavam a visibilidade do conteúdo no ecossistema digital.

Tabela 5 – Categorização dos comentários extraídos

| Vídeo | N.º Comentários extraídos | Macro | Micro |
|---|---|---|---|
| O Legado da Bondade | 1.668 | 10 | 27 |
| A Traição | 552 | 9 | 24 |
| A Verdadeira Diana | 524 | 9 | 23 |
| A Tragédia Final | 140 | 8 | 19 |
| Total | 2.884 | | |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Com base nos procedimentos e fundamentos apresentados até aqui, segue-se agora à etapa analítica da pesquisa. No próximo tópico, desenvolve-se, nesse sentido, um enquadramento adequado para compreender os processos comunicacionais envolvidos nos *edits* selecionados.

# 7

# ANÁLISE

Como detalhado no desenho metodológico desta investigação, a presente análise estrutura-se a partir do modelo teórico-metodológico delineado por Borges e Sigiliano (2021), que propõe uma abordagem trifásica dos processos comunicacionais implicados na produção, circulação e interação de conteúdos midiáticos em contextos de cultura participativa. Assim, a investigação dos *edits* selecionados será conduzida sob três eixos fundamentais: **Criação, Circulação e Experiência Estética**, permitindo uma apreensão analítica que transcende a materialidade do artefato audiovisual para abarcar seus desdobramentos no ecossistema digital e no campo da interação espectatorial.

No que concerne ao primeiro eixo, **Criação**, procederemos à decomposição analítica dos quatro *edits* selecionados, privilegiando a dimensão formal e narrativa da mensagem audiovisual. A presente etapa implica a consideração de um duplo regime analítico: de um lado, o plano da expressão, que abarca as escolhas formais, estilísticas e técnicas que configuram a visualidade e a sonoridade do *edit*. Assim, busca-se compreender, em sua especificidade, a lógica semiótica e discursiva que orienta a constituição dos sentidos operantes no objeto midiático. De outro, o plano do conteúdo, que se debruça sobre a tessitura narrativa, os significados implícitos e as relações intertextuais mobilizadas no processo de criação. Foram examinados, com rigor analítico, os procedimentos técnicos e estéticos mobilizados na construção desses materiais, incluindo a estratégia de montagem, a curadoria imagética, a intersecção sonora, a manipulação cromática e os efeitos visuais que configuram a reconfiguração semiótica do texto-fonte.

Nas etapas subsequentes, Circulação e Experiência Estética, cabe aqui apontar ajustes metodológicos condizentes com a complexidade dos fenômenos analisados. Para isso, optamos por proceder a uma abordagem combinada dos processos comunicativos relativos às respectivas etapas com os quatro *edits*, dada a convergência de padrões identificados

nessas dimensões comunicacionais. Diferentemente da fase de Criação, na qual cada *edit* é examinado individualmente devido à especificidade de sua construção audiovisual, as etapas de circulação e da Experiência Estética envolveram processos que transcendem a materialidade do artefato e se inserem em dinâmicas sistêmicas e coletivas inerentes ao ecossistema digital. Com isso, os padrões de convergência identificados e que sustentam a análise combinada são: (i) lógica de disseminação e circulação dos *edits*, que opera dentro de infraestruturas digitais altamente reguladas por algoritmos, dinâmicas de compartilhamento e engajamento; (ii) os modos de fruição estética e engajamento emocional do público, que seguem padrões recorrentes e são mediados por mecanismos de identificação, nostalgia e intertextualidade/metatextualidade.

A identificação se manifesta na forma como os espectadores reconhecem nos *edits* elementos narrativos, visuais e sonoros que ressoam com suas experiências individuais e coletivas, fortalecendo o vínculo afetivo com a obra original e suas reinterpretações. Já a intertextualidade/metatextualidade evidencia o caráter dialógico dos conteúdos, inserindo-os em um campo semântico expandido no qual a significação ocorre por meio do reconhecimento de referências, tropos e convenções estilísticas compartilhadas dentro do *fandom* e da cultura midiática mais ampla. Assim, acreditamos que uma análise combinada dos materiais permite a articulação de um olhar crítico sobre as formas de mediação com vistas a compreender as macroestruturas que perpassam o processo comunicacional, capturando as nuances dos processos de consumo, bem como analisando como instâncias de identificação e intertextualidade/metatextualidade convergem na construção da experiência estética.

Tendo delimitado esse refinamento metodológico, na etapa da análise da **Circulação**, a investigação se deterá na conversação dos conteúdos selecionados no TikTok, considerando também as dinâmicas algorítmicas, os índices de engajamento, os regimes de interação nos espaços de comentário e a potencial retroalimentação do conteúdo por meio de remixes e reinterpretações por outros espectadores. Superadas as etapas analíticas voltadas à criação e da circulação, a investigação amplia-se para abarcar a experiência estética, a qual se revela imprescindível para a discussão com os parâmetros de qualidade mnemônica. Concomitantemente, a experiência estética emerge como uma variável

determinante na efetividade comunicativa desses produtos midiáticos, uma vez que a fruição se dá no nível perceptivo, como também perpassa por camadas afetivas, interpretativas, as quais reforçam a sua inserção nos processos de rememoração coletiva.

Nesta etapa da análise dedicada à **Experiência Estética**, buscamos compreender as respostas afetivas e interpretativas dos espectadores diante dos *edits* analisados. Nesse escopo, a análise centrou-se na experiência sensível dos conteúdos pelo reconhecimento da intertextualidade e pelos processos de imersão emocional promovidos pela recombinação audiovisual. As dinâmicas serão analisadas em correlação com as dimensões da competência midiática, conforme delineadas por Mihailidis (2014). De tal modo, somente após serem alcançadas as análises das etapas relativas ao processo comunicativo sob o prisma da Análise da Qualidade no Audiovisual, procederemos à análise das competências mnemônicas em operação. A análise das competências mnemônicas segue um protocolo que envolve a avaliação minuciosa e estruturada com base nos indicadores definidos previamente.

Neste tópico, apresentaremos as análises dos quatro *edits* delimitados para a construção desta investigação, estruturadas conforme o protocolo metodológico previamente estabelecido. Cada subtópico dedica-se à dissecação analítica de um *edit* específico, permitindo uma abordagem detalhada de suas características audiovisuais, discursivas e comunicacionais. Inicialmente, a análise procede à caracterização do perfil do criador e do vídeo selecionado, com o objetivo de situar o conteúdo dentro da plataforma, levando em consideração a autoria e a identidade do editor, como também as dinâmicas de circulação e consumo do *edit* nas plataformas digitais. A análise inicial centra-se na inserção do conteúdo na rede, considerando o alcance, o engajamento e as relações intertextuais. Para isso, examinam-se o perfil do criador, as temáticas e recursos estilísticos, a dinâmica de conexões e engajamento, os aspectos ideológicos da curadoria e a estética geral dos conteúdos.

A partir dessa contextualização, a investigação aprofunda-se nos aspectos estruturais e expressivos do *edit*, organizando a análise em torno dos planos da expressão e do conteúdo, conforme os indicadores previamente estabelecidos. No plano da expressão, examinam-se os recursos estilísticos e formais mobilizados na construção audiovisual, in-

cluindo montagem, ritmo, transições, sobreposições de camadas visuais e sonoras, paleta cromática, tipografia e demais estratégias estéticas que conferem especificidade ao material. Já no plano do conteúdo, busca-se compreender a tessitura narrativa e simbólica do *edit*, identificando como articula sentidos por meio da seleção e reorganização de cenas, do uso de trilha sonora e de efeitos, bem como dos mecanismos de intertextualidade e identificação.

Neste entendimento, a análise das **Competências Mnemônicas** exige, em termos conceituais e metodológicos, a constituição prévia de um *corpus* devidamente delimitado, tendo em vista que tais competências não podem ser inferidas de forma abstrata; a definição desse *corpus* constitui um requisito fundamental de rigor metodológico, visando assegurar a consistência, transparência e replicabilidade ao estabelecer os contornos empíricos dentro dos quais as operações mnemônicas podem ser observadas, descritas e interpretadas. Nesse sentido, a avaliação da qualidade nos audiovisuais opera como um procedimento analítico orientado por parâmetros formais e discursivos que derivam do método adotado e permitem identificar, com precisão, os recursos narrativos, afetivos e técnicos mobilizados pelos conteúdos. Somente a partir de um *corpus* consolidado, e que assegure coerência interna, representatividade e estabilidade interpretativa, torna-se possível examinar, de maneira sistemática, as dinâmicas mnemônicas que atravessam tais produções e compreender como determinadas escolhas audiovisuais contribuem para configurar operações de evocação, reinterpretação e circulação da memória.

## 7.1 *EDIT* 1: O LEGADO DA BONDADE

Este tópico apresenta a análise do *edit* 1, intitulado "O Legado da Bondade". A denominação atribuída ao material decorre da centralidade conferida à representação da princesa Diana como figura marcada pela empatia, pelo cuidado e pela solidariedade, valores que são amplamente difundidos pela mídia e fundamentais para a consolidação de seu carisma e de sua relevância simbólica. O *edit* selecionado atende aos critérios metodológicos estabelecidos para a escolha dos conteúdos analisados, especialmente no que diz respeito à expressiva popularidade da personagem midiática e à sua permanência no imaginário coletivo. A pertinência deste conteúdo decorre, portanto, de sua capacidade de exempli-

ficar os processos de produção e ressignificação dos discursos afetivos no âmbito da cultura participativa contemporânea.

### 7.1.1 Análise da criação

A caracterização do usuário @familyofroyals no TikTok evidencia um perfil que articula uma identidade temática a partir da figura de Diana Spencer enquanto núcleo simbólico dos conteúdos produzidos. O avatar que exibe uma imagem icônica da princesa e a frase biográfica "I lead from the heart. Not the head." operam como marcadores identitários que instauram um regime de significação ancorado na afetividade, na empatia e na valorização memorial da trajetória de Diana. Os elementos demarcam a centralidade temática do perfil e organizam uma estratégia de enunciação que se define como homenagem ou celebração do imaginário público em torno da princesa. A ausência de informações adicionais na biografia reforça a suficiência simbólica desses marcadores, que, por si sós, definem o enquadramento interpretativo esperado pelos seguidores.

No que concerne às práticas curatoriais, observa-se uma produção sistemática de *edits* que integram fotografias, imagens de arquivo e, de modo particularmente significativo, cenas de *The Crown*, configurando uma estética de remediação que conecta temporalidades distintas e produz uma narrativa híbrida entre história e ficção. A curadoria, marcada por montagens rítmicas, trilhas sonoras emotivas e filtros visuais que evocam nostalgia, constrói uma experiência sensorial que estimula o consumo afetivo e produz deslocamentos interpretativos sobre a figura de Diana. A regularidade das postagens e o volume elevado de engajamento, com mais de 337 mil seguidores, 18,6 milhões de curtidas e vídeos que alcançam até 50 milhões de visualizações, indicam tanto um alcance expressivo do perfil quanto sua capacidade de ativar dinâmicas de circulação intensamente afetivas, nas quais a memória de Diana se reinscreve como acontecimento contemporâneo. A viralização de conteúdos relacionados a eventos emocionalmente sensíveis evidencia a operacionalização de uma estética centrada na produção de conteúdos que reverberam nas redes, focando em elementos que gerem empatia e emoção e, assim, potencializando o perfil como mediador de disputas interpretativas sobre a monarquia britânica.

Do ponto de vista ideológico e estético, a produção de @familyofroyals opera como um dispositivo de preservação e amplificação do legado cultural de Diana, mobilizando sua imagem como símbolo de humanidade, vulnerabilidade e resistência às pressões institucionais que atravessam a história recente da realeza britânica. As escolhas estilísticas, como as paletas cromáticas nostálgicas, o ritmo audiovisual que alterna dramaticidade e contemplação e a música como intensificador semântico, funcionam como operadores de sensibilidade que moldam a memória pública e constroem uma narrativa híbrida que articula passado e presente, documento e dramatização, fato e experiência afetiva. Nesse sentido, o perfil não se limita à reprodução de materiais históricos e, portanto, assume uma função de mediação cultural que reinscreve Diana na contemporaneidade, convocando seus seguidores a participar de um processo contínuo de rememoração, interpretação e afetividade compartilhada.

A seguir são detalhados os resultados obtidos à luz do modelo teórico-metodológico da Qualidade do Audiovisual na análise do *edit* 1 (Figura 14).

Figura 14 – Capturas de tela do *edit* 1




Fonte: Montagem elaborada pelo autor (2025).

## Análise da Qualidade da Criação

### PLANO DA EXPRESSÃO

A investigação do plano da expressão centra-se no exame das técnicas e recursos expressivos empregados na criação da narrativa audiovisual, analisando como tais elementos colaboram na produção de sentido e moldam a experiência estética e interpretativa do espectador. O vídeo[76] se estrutura por meio de uma composição visual que prioriza a proximidade e a emoção dos personagens. Neste caso em específico, o conteúdo preserva a maioria dos aspectos observados no episódio 10 da quarta temporada da série, como o enquadramento, que é majoritariamente fechado e médio, com planos que ressaltam os rostos da Princesa Diana e do menino, sempre enfatizando a carga emocional presente em suas expressões faciais. Planos como o *close-up* são utilizados essencialmente para estabelecer a conexão emocional com o espectador, permitindo que detalhes sutis, como o olhar tímido do menino e a mudança gradual da expressão de Diana, sejam percebidos com mais detalhes e intimidade pelo público.

Observa-se que a cena privilegia enquadramentos frontais e planos médios, recurso que produz uma sensação de intimidade e aproximação afetiva entre espectador e personagem, instaurando um regime visual que evita qualquer hierarquização entre Diana e a criança. A estratégia de composição reforça a imagem da princesa como figura que se coloca ao lado dos vulneráveis, alinhando a estética do plano à dimensão simbólica associada às suas ações humanitárias. A iluminação suave e predominantemente natural intensifica essa construção afetiva, produzindo um ambiente acolhedor que contrasta com a frieza convencionalmente associada a espaços hospitalares. A ausência de sombras duras e a homogeneidade luminosa contribuem para destacar as expressões faciais e os olhares trocados entre Diana e o menino, preservando as características do registro original, ainda que o criador do *edit* utilize um filtro que intensifica a saturação e reforça o tom emotivo da cena.

O cenário hospitalar, associado historicamente às visitas de Diana a instituições dedicadas ao atendimento de pessoas com AIDS na década de 1990 (Figura 15), opera como um marcador narrativo que articula

76 Ver: https://www.tiktok.com/@familyofroyals/video/7368503261650767136

elementos de cuidado e responsabilidade afetiva. No plano narratológico e cenográfico, percebe-se que o ambiente é deliberadamente desprovido de elementos decorativos que possam competir com a centralidade da interação, funcionando como suporte diegético para a construção de uma atmosfera de acolhimento. Cabe ressaltar que o espaço hospitalar, tradicionalmente vinculado à doença e à fragilidade, adquire aqui uma função simbólica distinta: transforma-se em palco para a expressão de empatia e humanização, reforçando a coerência estética e moral do *edit* e consolidando o enquadramento afetivo com o qual a figura de Diana é recontextualizada na cultura digital.

Figura 15 – Foto real de Diana visitando hospital com crianças com HIV



Fonte: Reddit (2022).

Os figurinos articulam a dimensão material da cena e evidenciam a função semiótica atribuída aos elementos corporais e indumentários, razão pela qual o critério referente aos códigos de figurino se manifesta de modo decisivo na construção da narrativa audiovisual. O vestido

de Diana, simultaneamente elegante e contido, projeta uma imagem que combina distinção aristocrática, gerando uma proximidade afetiva e *ethos* humanitário, enquanto as roupas simples do menino reforçam sua condição de vulnerabilidade. Há um contraste que intensifica a assimetria estrutural da interação. A dimensão técnica introduzida pelo efeito que simula material de arquivo ativa o critério dos códigos técnicos, aproximando o vídeo de uma estética documental. A aplicação de desaceleração no abraço mobiliza explicitamente o critério dos códigos sintáticos, prolongando o instante e investindo o gesto de densidade simbólica, o que amplia a relevância emocional e ética da cena para além do excerto original da série.

No domínio dos códigos sonoros, observa-se uma articulação precisa entre trilha musical e diálogos, responsável pela ativação de uma camada interpretativa que reorganiza a intencionalidade expressiva do conteúdo. A inserção da música *Rescue*, de *Lauren Daigle*,[77] ausente no episódio de referência, reorienta a cena para um regime afetivo centrado em cuidado, consolo e esperança, o que estabelece um enquadramento emocional que intensifica a leitura empática da relação entre Diana e o menino. O crescimento da trilha no momento do abraço, integrado aos diálogos originais, a saudação de Diana e à explicação da médica sobre a situação das crianças, opera simultaneamente no campo expressivo e informativo, assegurando que ambos os vetores sonoros mantenham inteligibilidade sem competição acústica. Assim, o critério dos códigos sonoros se consolida como eixo estruturante na produção de sentido, já que a trilha envolve o espectador numa atmosfera que reforça o impacto emocional e histórico da cena.

A montagem evidencia de modo direto o critério dos códigos sintáticos, dado que os cortes rápidos iniciais condensam o universo ficcional e o adaptam ao regime de fruição acelerada característico do TikTok, enquanto a desaceleração aplicada no abraço instaura uma suspensão temporal que enriquece o clímax afetivo. A economia dos códigos gráficos, observada na ausência de textos e legendas, preserva a integridade da narrativa visual. O encerramento por *fade-out* funciona como gesto conclusivo que reforça a atmosfera sensível e converge as diferentes camadas, figurino, técnica, som e sintaxe, num desfecho coerente, eviden-

77 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=gYR0xP1j4PY

ciando que todos os critérios analisados foram plenamente contemplados e articulados na construção estética do *edit*.

## PLANO DO CONTEÚDO

A análise do plano do conteúdo, que contempla os aspectos psicológicos, ideológicos e morais dos personagens, bem como seus arcos narrativos, evidencia uma construção simbólica orientada para a intensificação afetiva e para a articulação entre experiência individual e problemática social. A caracterização de Diana é sustentada por gestos contidos, expressões graduais e postura de escuta, compondo uma figura que expressa empatia e sensibilidade emocional, enquanto o menino hospitalizado é representado através de sinais de timidez, vulnerabilidade e progressiva abertura afetiva, revelando uma transformação subjetiva que culmina no momento do abraço. A fala da médica introduz o enquadramento ideológico do excerto, ao explicitar o abandono e o estigma dirigidos às crianças soropositivas, o que projeta a cena para um campo moral no qual o gesto de Diana assume estatuto de ação ética orientada pelo reconhecimento e pela inclusão. Neste arranjo, o arco de Diana permanece estático, dado que seus valores se mantêm constantes, ao passo que o menino percorre um arco de deslocamento emocional que traduz a passagem da hesitação para a confiança, reforçando a centralidade dos critérios relativos à construção psicológica, ao posicionamento ideológico dos personagens e à dimensão moral que estrutura a progressão da história.

No plano formal, observado a partir dos critérios de foco narrativo, tempo narrativo, conflito interno e conflito externo, o vídeo organiza o sentido por meio da predominância de elementos visuais e sonoros capazes de conduzir a interpretação dos interagentes sem mediação verbal direta. O foco narrativo assenta na expressividade dos olhares e gestos, enquanto o som atua como suporte afetivo, intensificando a experiência emocional do espectador. As escolhas de edição estruturam o tempo narrativo por meio de cortes rápidos que instauram expectativa, do uso de *slow motion* no abraço, que amplia a densidade emocional do gesto, e do fade-out, que encerra a sequência com suavidade e prolonga seu efeito simbólico. O conflito interno manifesta-se na oscilação de Diana entre a neutralidade inicial e a adesão empática que se concretiza no abraço, enquanto o conflito externo emerge da denúncia do estigma en-

frentado por crianças vivendo com AIDS, articulando a vulnerabilidade individual do menino com estruturas sociais mais amplas de exclusão. A interação entre estes critérios produz uma micronarrativa coerente e intensamente evocativa, que integra emoção, crítica social e construção simbólica dentro das especificidades estéticas do formato de *edit*.

#### 7.1.1.1 Análise dos indicadores de qualidade da criação

A análise do vídeo evidencia que o *edit* mobiliza todos os parâmetros de qualidade do produto audiovisual, ao mobilizar a pertinência temática da revisitação ao gesto humanitário de Diana num contexto em que o estigma do HIV (AIDS) ainda persiste e, simultaneamente, ampliar o horizonte do público ao expor a vulnerabilidade social de crianças soropositivas abandonadas, convocando o espectador a refletir sobre preconceito, exclusão e responsabilidade coletiva. A ampliação articula-se à diversidade representada pela inclusão de sujeitos marginalizados, cuja presença rompe silenciamentos históricos sem recorrer a simplificações ou abordagens assistencialistas, ao mesmo tempo que a narrativa evita estereótipos ao representar o toque, o afeto e a presença de Diana como atos de solidariedade que confrontam diretamente imaginários discriminatórios associados ao HIV, propondo uma ética do cuidado centrada na dignidade humana. Paralelamente, a originalidade e criatividade do *edit* manifestam-se na ressignificação estética da cena por meio de câmera lenta, texturas visuais, cortes dinâmicos e da trilha sonora *Rescue*, que intensifica a carga emocional e atualiza a linguagem para alcançar públicos mais jovens, transformando um episódio histórico amplamente conhecido numa experiência sensorial imersiva, capaz de suscitar empatia, diálogo e reflexão crítica, reforçando a potência do conteúdo enquanto instrumento de memória e sensibilização social.

### 7.1.2 Análise da circulação

Tendo alcançado a análise da mensagem audiovisual, a partir deste ponto, a análise concentra-se na circulação do conteúdo na plataforma TikTok, com ênfase nos comentários publicados pelos interagentes. A observação das interações nos espaços de comentário permite compreender como o conteúdo foi interpretado, ressignificado e afetivamente apropriado pelo público. A partir do levantamento feito e da codificação do material, conforme descrito no capítulo dedicado aos protocolos

metodológicos, os comentários foram codificados em macro e microcategorias. O quadro 4 apresenta um panorama dos dados obtidos após o processo de codificação.

Quadro 4 – Macro e microcodificação do *edit* 1

| Macrocodificação | Microcodificação |
|---|---|
| Diana | Elogios à Diana (373), Família Real (33), HIV (42) Lembranças (73), Morte (211), Questões políticas (13), Questões religiosas (23), Rainha (100), Reações emotivas (649), Reações negativas (3). |
| Edit | Aspectos técnicos (16), Interações (64). |
| Família real | Charles (5), Camilla (8). |
| Não identificado | Aspectos linguísticos (16), Comentários sem sentido (116). |
| Narrativa | Aspectos gerais (17), HIV (7), Menino (6). |
| Nostalgia | Nostalgia sobre o futuro (37), Nostalgia sobre o passado (7), Recordações afetivas (21). |
| Paratextualidade | Aspectos paratextuais (14) |
| Personagem | Elogios à Atriz (16) |
| Realidade x Ficção | Dúvidas (51) |
| *The Crown* | Curiosidades ou perguntas (5), Elogios à série (68). |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A seguir, são apresentados e discutidos os resultados relativos à análise da qualidade da conversação, com o objetivo de evidenciar os elementos formais, discursivos e interacionais que emergem do *corpus* e que sustentam a interpretação das dinâmicas comunicacionais observadas:

**Temática:** busca identificar os temas centrais ativados na conversação dos interagentes, observando se há aprofundamento em tópicos socialmente relevantes ou apenas repetições afetivas de sentidos prévios. A análise do *edit* 1 revela uma intensa centralidade temática na figura de Diana Spencer, com 373 comentários de "Elogios à Diana", 649 registros de "Reações emotivas" e 211 menções à sua "Morte". Esses números indicam um campo discursivo profundamente afetivo, no qual a personagem é reiteradamente construída como ícone moral, símbolo de bondade e agente de compaixão pública. Comentários como "princess Diana such respect died to soon 💕💕💕💕💕", "Good ppl die young but heartless

ppl live longer" e "Que injusto, una mujer ejemplar y llena de bondad" condensam esse campo semântico, no qual a evocação da morte prematura da princesa está intrinsecamente associada à idealização ética de sua figura pública. A presença de 73 registros de "Lembranças" e 21 de "Recordações afetivas" reforça essa perspectiva, ao mobilizar memórias pessoais e biográficas como ponto de ancoragem para a fruição do conteúdo. A narrativa estruturada em torno da bondade de Diana aciona elementos de justiça simbólica, sustentando um regime de admiração compartilhada que estrutura os sentidos produzidos coletivamente.

Além da temática centrada na morte e nas virtudes morais da personagem, outro eixo discursivo de destaque aparece na tematização do episódio histórico representado: a visita de Diana a crianças soropositivas. A subcategoria "HIV", com 42 ocorrências sob "Diana" e 7 sob "Narrativa", confirma que esse momento da série e do *edit* foi interpretado pelos interagentes como um gesto emblemático de empatia e ruptura de estigmas. Comentários como "D q estaba enfermo el niño?", "Sida (creo) en ese tiempo se pensaba que si tocaban se contagiaban" e "Não é transmitido das mães para as crianças" evidenciam que a audiência se engajou em um processo de reflexão ética e revalorização de práticas de cuidado. A cena estimulou a discussão sobre o pânico moral em torno do HIV nos anos 1980 e suscitou debates sobre desinformação, estigma e coragem pública. Os comentários demonstram que, além da ativação afetiva, a audiência também tematizou aspectos históricos, sociais e políticos da trajetória de Diana. A presença de 13 comentários sobre "Questões políticas" e 23 sobre "Questões religiosas" aponta para a diversidade temática do debate, ainda que orbitando sempre a figura da princesa como eixo interpretativo. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na capacidade do conteúdo de articular emoção, crítica e processos históricos, evocando simultaneamente compaixão e consciência social.

**Diversidade de opiniões:** o critério busca avaliar se os comentários apresentam contrastes interpretativos, contranarrativas ou deslocamentos em relação à leitura dominante, permitindo observar a heterogeneidade discursiva da audiência. No *edit* 1, os dados indicam uma forte hegemonia interpretativa sustentada na idealização de Diana, com 373 elogios, 649 reações emotivas e 211 referências à sua morte, o que favorece a formação de um campo afetivo consensual e moralmente

unificado. Apesar disso, algumas manifestações destoam da corrente majoritária e introduzem fraturas interpretativas que merecem atenção analítica. A presença de 5 comentários na subcategoria "Charles" e 8 em "Camilla" concentra julgamentos direcionados, muitas vezes fortemente condenatórios, como se vê em "charles never ever DESERVED HER. RIP Diana" e "tô assistindo q ódio Charles e Camilla a Daiane amava ele e todos da família se aproveitou disso". Os enunciados reforçam a dicotomia entre vítima e opressores e atribuem responsabilidade moral e histórica, revelando um engajamento ético da audiência. Ainda assim, as manifestações não operam como contranarrativas, mas como extensões do campo afetivo dominante, reafirmando a figura de Diana como sujeito de injustiça e dor.

A possibilidade de diversidade aparece de forma mais restrita em poucos comentários que insinuam visões alternativas ou relativizam interpretações cristalizadas. Embora os registros sejam escassos, observa-se ao menos um exemplo de comentário que reconfigura a posição de Diana: "e é mentira? ela se separou do Rei Charles sabendo que perderia a possibilidade de ser rainha", o que sugere uma reavaliação das escolhas da princesa em termos institucionais e pessoais. Há ainda menções que introduzem teorias conspiratórias ou dúvidas sobre o papel da monarquia, como "já q o Charles iria se casar com a esposa atual dele, mais para se casar era preciso ele ser viúvo então a família armou o acidente". Embora este tipo de comentário não configure propriamente diversidade de opinião no plano argumentativo, revela outras formas de ruptura com a narrativa dominante, por meio da especulação e do discurso conspirativo. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se de forma limitada, dado o predomínio de julgamentos unívocos e identificações afetivas. No entanto, a presença de vozes críticas, ainda que marginais, sinaliza que a audiência também é capaz de formular leituras alternativas e tensionar, ainda que pontualmente, os consensos hegemônicos que estruturam a percepção coletiva em torno de Diana.

**Mudança de percepção:** o critério analisa a presença de transformações no modo como os interagentes compreendem os temas tratados no vídeo, observando indícios de revisão crítica, construção de hipóteses ou reinterpretações subjetivas diante da narrativa. No *edit* 1, entre os 1.688 comentários categorizados, foram identificadas poucas

ocorrências que evidenciam deslocamentos interpretativos claros. Ainda assim, alguns enunciados sinalizam movimentações cognitivas relevantes. O comentário "la humanidad que ella tenia era increible. Alguien con poder que hubiera hechos buenos cambios. Pero las elites quisieron otra cosa" sugere uma reflexão crítica sobre a potência transformadora de Diana, contraposta a interesses políticos difusos que teriam impedido sua ação. Ao recorrer à construção condicional ("hubiera hechos buenos cambios"), o usuário projeta uma linha narrativa alternativa que reconfigura o lugar histórico da princesa, deslocando-a da esfera exclusivamente afetiva para um campo de ação política interrompida. A audiência, nesse caso, propõe uma leitura crítica sobre os bastidores do poder, abrindo margem para interpretações que articulam moralidade e silenciamento institucional.

Outro exemplo sugestivo é o comentário "tal vez no pudo reinar Inglaterra, pero reinó y reinará en nuestros corazones", que, apesar de manter o tom enaltecedor, incorpora um contraste entre o que Diana não pôde alcançar em termos institucionais e o que simbolicamente conquistou no plano afetivo coletivo. A formulação, ao introduzir um "tal vez", estrutura-se como ressignificação imagética, na qual o fracasso político é resgatado por meio de uma busca por uma catarse simbólica, num plano afetivo. Ainda que essas ocorrências sejam numericamente pouco representativas, elas apontam para uma dinâmica espectatorial na qual os interagentes mobilizam estratégias interpretativas mais densas, em que são articulados sentimentos como a empatia. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na presença de comentários que reorganizam sentidos estabilizados, projetando alternativas narrativas e reposicionando a figura de Diana como uma força histórica interrompida ou como uma figura redirecionada pela coletividade.

**Mobilização social:** o critério examina se os comentários expressam manifestações de denúncia, julgamento moral, justiça simbólica ou defesa de figuras públicas, indicando engajamento ético ou político por parte da audiência. No *edit* 1, os dados revelam uma mobilização afetiva muito expressiva, especialmente centrada na figura de Diana, com 649 registros de "Reações emotivas" e 211 comentários sobre sua "Morte". O volume massivo de respostas indica que o conteúdo provocou intensas respostas emocionais, que muitas vezes se articulam com juízos éticos

dirigidos à Família Real. Ainda que os registros nas subcategorias "Charles" (5) e "Camilla" (8) sejam numericamente discretos, os comentários associados a essas figuras costumam apresentar elevado teor condenatório, como "charles nunca mereció a Diana", ou ainda "esos dos destruyeron a una santa". Tais enunciados funcionam como performances discursivas de julgamento moral, nas quais a audiência se posiciona publicamente contra agentes percebidos como responsáveis por injustiças históricas.

Alguns comentários ultrapassam a dimensão do julgamento e adentram o território da denúncia simbólica. Um exemplo expressivo é "Muy Buena y un Ángel pará Ser Inglesa x eso la Mataron... Saludo Uno Majestad 💟💟", que associa a morte de Diana a um complô institucional, atribuindo sua eliminação à pureza moral que ela representava em contraste com a estrutura de poder. Tal tipo de enunciado reforça a circulação de teorias conspiratórias e também funciona como mecanismo simbólico pelo qual se busca uma reparação histórica, onde a denúncia se mistura à exaltação afetiva. Os registros apontam, portanto, para uma forma de mobilização discursiva que, embora não se traduza em ação coletiva organizada, constrói uma esfera pública afetiva marcada por ressentimento moral, desejo de justiça e revalorização póstuma. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na transformação dos comentários em espaços de protesto simbólico; a morte de Diana, além de ser lamentada, passa a ser interpretada como injustiça histórica que exige reconhecimento. A audiência atua, assim, como guardiã de um legado afetivo e como agente de justiça narrativa frente aos silêncios institucionais sofridos por ela.

**Discussões complexas:** o critério analisa se os comentários demonstram problematizações interpretativas mais densas, como questionamentos sobre a veracidade das cenas, reflexão crítica sobre os limites da ficção ou discussões sobre as implicações históricas e ideológicas do conteúdo dramatizado. No *edit* 1, foram identificados 51 comentários na subcategoria "Dúvidas", pertencente à macrocategoria "Realidade x Ficção", além de 68 registros de elogios à série *The Crown*, que também funcionam como indicadores de uma interação reflexiva. Comentários como "En verdad fue la Princesa del Pueblo...😢", "ella era un verdadero angel😭💔" ou "Diana es un nombre realmente hermoso" revelam que,

ainda que muitas manifestações se mantenham no campo afetivo, parte da audiência ativa categorias de autenticidade e verdade histórica para legitimar a personagem. Esses enunciados mobilizam fórmulas como "en verdad" ou "realmente" não apenas como ênfase afetiva, mas como afirmação de veracidade. O uso desses marcadores discursivos sugere que os espectadores operam em um campo interpretativo onde a dramatização é lida como testemunho, acionando lembranças pessoais e conhecimentos históricos prévios para validar o que está sendo visto.

Além disso, os comentários que mencionam *The Crown*, como "*The Crown*, está en Netflix tiene 4 temporadas" ou "ini series *The Crown*", evidenciam que os interagentes reconhecem a origem do conteúdo, situando-o dentro de um universo narrativo específico. Ainda que muitos desses comentários sejam apenas informativos, há um número ainda periférico de interagentes que expressam admiração pela fidelidade estética ou pela força dramática do conteúdo, como "me vi toda la serie por ella". O reconhecimento da série como fonte de conhecimento ou experiência estética reforça a ideia de que o conteúdo circula entre os interagentes como algo além do entretenimento audiovisual. Embora não haja um volume expressivo de comentários explicitamente críticos sobre a relação entre ficção e história, a existência de dúvidas e avaliações sobre o que é real ou inventado demonstra que a audiência mobiliza recursos interpretativos que ultrapassam um consumo superficial. A qualidade da interação, nesse critério, manifesta-se na articulação entre memória afetiva e plausibilidade histórica, permitindo que os comentários funcionem como pequenos atos de mediação entre o que se sente, o que se lembra e o que se acredita ter sido.

## ARQUITETURA INFORMACIONAL

**Interações entre interagentes e conexões de rede:** o critério avalia se os comentários indicam a presença de trocas entre interagentes, validações mútuas, respostas colaborativas e outros indícios de formação de redes discursivas no espaço da conversação. No *edit* 1, a subcategoria "Interações", com 64 registros, demonstra que a audiência se engajou de forma significativa com o conteúdo e os demais participantes. A presença de comentários como "alguien sabe el nombre del episodio?", "cómo se llama la canción?" e "gracias por subir esto 💙" indica que os interagentes utilizam a seção de comentários como espaço de consulta e

reconhecimento, construindo microrredes de colaboração baseadas no compartilhamento de informação, memória e emoção. Tais enunciados expressam dúvidas ou gratidão, mas também pressupõem uma comunidade de leitores dispostos a responder e reconhecer a experiência do outro como válida. A seção de comentários, assim, passa a funcionar como território de produção coletiva de sentido.

Ademais, comentários que validam opiniões ou afecções de outros interagentes, como "totalmente de acuerdo", "lloré también 😭" ou "Melhor Comentário 💝", funcionam como marcadores de aliança simbólica. Os enunciados supracitados evidenciam processos de alinhamento afetivo e construção de consenso discursivo, por meio dos quais esses indivíduos reforçam determinadas leituras e sentimentos ativados pelo conteúdo. Ainda que não se configurem em comunidades formais ou duradouras, tais trocas reiteradas apontam para a emergência de vínculos comunicacionais temporários, sustentados pela empatia e pela memória coletiva. A arquitetura da plataforma, ao permitir respostas em cadeia e valorização dos comentários com mais curtidas, favorece esse tipo de conexão simbólica. A qualidade da interação, nesse critério, manifesta-se na conversão do espaço de comentários em um ambiente de escuta mútua, apoio emocional e circulação informal de saberes.

**Interação com os recursos da plataforma:** o critério examina se os interagentes demonstram atenção aos elementos formais do conteúdo, como trilha sonora, edição, ritmo, montagem ou uso de filtros, e se há comentários que avaliem ou reconheçam essas escolhas. No *edit* 1, a subcategoria "Aspectos técnicos" reúne 16 comentários que indicam esse tipo de engajamento. Comentários como "nombre de la música?", "cuál es la canción?" e "el efecto de cámara lenta fue lo mejor" revelam um público que não apenas reage emocionalmente, mas que também observa e valoriza os recursos formais utilizados na construção do *edit*. Esse tipo de interação demonstra que parte da audiência mobiliza competências estéticas, reconhecendo a função expressiva dos elementos audiovisuais e seu papel na amplificação do impacto emocional da cena. A menção reiterada à trilha sonora, por exemplo, sugere que os interagentes não dissociam a emoção despertada da construção sonora, atribuindo à música um papel narrativo fundamental.

Além das referências à trilha, há registros que reconhecem o valor da montagem como prática criativa, como quando os interagentes se referem à peça como "edit" ou demonstram interesse em replicá-la. Comentários como "edit perfeito" ou "amo quando colocam essa cena com essa música" apontam para a circulação do conteúdo como objeto de fruição estética e reapropriação cultural. A arquitetura informacional do TikTok, ao permitir remixagens, dublagens e reutilização de áudios, favorece esse tipo de engajamento, no qual a audiência atua tanto como espectadora quanto como possível criadora. Para tanto, a arquitetura informacional da rede, portanto, não distribui somente conteúdos, mas ativa regimes de leitura sensível aos elementos formais. A qualidade da interação, neste critério, revela-se na presença de interagentes que reconhecem a mediação estética do conteúdo como parte integrante da experiência emocional e interpretativa, reforçando o potencial da plataforma como espaço de experimentação audiovisual e estética.

**Comunidades formadas e redes de colaboração:** o critério avalia se os comentários revelam processos de identificação coletiva e ativação de vínculos simbólicos entre os interagentes, caracterizando a formação de comunidades de escuta, reconhecimento e colaboração discursiva. No *edit* 1, os dados revelam um forte componente memorial nas interações: 73 registros referem-se a "Lembranças", 21 a "Recordações afetivas", 37 a "Nostalgia sobre o futuro" e 7 a "Nostalgia sobre o passado". Esses números evidenciam que o conteúdo mobilizou um tipo de interação atravessada pela evocação de experiências biográficas e pela reconstrução afetiva do passado. Comentários como "Lembro da minha mãe chorando na TV como se fosse sua prima de primeiro grau" funcionam como dispositivos de ancoragem intergeracional, em que o evento mediado é inscrito na história familiar e na memória afetiva da audiência. O conteúdo do *edit*, ao selecionar uma cena emblemática da trajetória de Diana, desencadeia processos de identificação que transcendem a personagem e se projetam sobre as relações pessoais dos espectadores.

A ativação dessa rede permite a constituição de microcomunidades de afeto e de ressonância emocional, nas quais os comentários se transformam em lugar de encontro para compartilhar lembranças, fazer reivindicações coletivas. Ao declarar que "yo vi eso con mi madre en la tele", ou ao afirmar que "esa mujer fue parte de nuestra infancia", os in-

teragentes, portanto, compartilham um dado da biografia e produzem um reconhecimento mútuo com aqueles que viveram algo semelhante. Os comentários supracitados funcionam como marcadores de pertencimento e como mecanismos de coesão discursiva, estruturando a audiência em torno de valores afetivos, sensibilidades comuns e testemunhos compartilhados. Percebe-se que a arquitetura da plataforma favorece esse tipo de colaboração simbólica ao permitir um fluxo coletivo de rememoração, atrelado às lógicas algorítmicas, que os unificam em torno de um único objeto. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na capacidade do conteúdo de operar como catalisador de redes afetivas que, mesmo fugazes, ativam sentimentos de pertencimento e continuidade.

***Hashtags* e tendências virais:** o critério examina o papel das *hashtags* e de outros marcadores algorítmicos na ampliação da visibilidade do conteúdo e na constituição do público. No caso do *edit* 1, embora não tenham sido identificadas *hashtags* diretamente nos comentários analisados, o comportamento da audiência sugere fortemente que o conteúdo circulou por meio das dinâmicas de *trending* típicas da plataforma TikTok. A presença de 64 registros de interações, 51 comentários com dúvidas sobre o conteúdo, 68 elogios à série *The Crown* e centenas de reações emotivas e recordações pessoais apontam para uma audiência diversificada, muitas vezes composta por interagentes que chegaram ao conteúdo sem contexto prévio, possivelmente levados por mecanismos algorítmicos de recomendação. Entretanto, a ausência de *hashtags* explícitas não reduz sua importância na estrutura informacional da plataforma, já que esses marcadores operam invisivelmente como vetores de agrupamento temático e segmentação de públicos.

O engajamento face ao alto volume de comentários sobre a morte de Diana, a memória afetiva, a estética do vídeo e o impacto simbólico da cena reforçam essa hipótese. No ecossistema algorítmico do TikTok, a viralização de conteúdos já não depende exclusivamente das *hashtags*, mas sim da qualidade do conteúdo, de seu enquadramento estratégico por metadados, como sons reutilizáveis, legendas e temas de alta recorrência. Mesmo sem textualização visível nos comentários, a presença desses mecanismos é determinante para o modo como o vídeo alcançou públicos diversos e gerou interações afetivas, informativas e rememora-

tivas. A qualidade da interação, neste critério, reside na arquitetura invisível que sustenta a circulação e organiza as condições de visibilidade e convergência interpretativa.

### 7.1.3 Análise da experiência estética e competências midiáticas

A experiência estética produzida pelo *edit* sobre Diana no TikTok inscreve-se num regime sensível característico da cultura digital, no qual as formas audiovisuais, ao serem reconfiguradas por montagens breves, manipulações temporais e seleções expressivas de trilha sonora, operam como dispositivos de afecção que ultrapassam a simples fruição sensorial e convertem-se em modos de reinscrever memória, afetividade e posicionamento ético. A estética do vídeo, que se utiliza de filtros nostálgicos, na intensificação sonora e na centralidade do gesto, faz emergir uma destemporalização que colapsa ficção e história, convocando o público para uma percepção simultaneamente emocional e política em torno do referencial histórico, e menos sobre a série. A cena do abraço à criança soropositiva funciona como catalisador simbólico: ao mesmo tempo em que reverbera o imaginário histórico de Diana como figura dissidente e compassiva, ativa circuitos de empatia e justiça que os espectadores reatualizam durante o consumo. Neste contexto, nota-se que a estética não funciona como um adorno estético, mas como uma linguagem política, na medida em que reorganiza representações e tensiona estruturas normativas, repondo no presente uma figura dotada de capital ético e afetivo.

A competência de Curadoria, entendida no sentido amplo proposto por Mihailidis (2014), estrutura esse processo, visto que a escolha do material audiovisual, da música, dos filtros e da semiótica visual implica uma operação de mediação que articula uma sensibilidade histórica e uma estratégia afetiva. A curadoria exercida pelo perfil @familyofroyals transcende o plano técnico e converte-se em gesto interpretativo que decide o que deve ser lembrado e como deve ser afetivamente reenquadrado. Ao selecionar uma cena emblemática de *The Crown*, combiná-la com uma trilha sonora que evoca proteção, queda e redenção, e organizá-la numa montagem que aproxima o gesto de Diana de um signo ético universal, o editor instaura um regime de visibilidade que resignifica a figura da princesa enquanto símbolo de resistência social.

A competência de Compreensão Crítica emerge nos comentários como fenômeno heterogêneo, refletindo níveis distintos de literacia midiática e de capacidade de discernimento entre representação ficcional, reconstrução histórica, efeitos estéticos de manipulação emocional e dimensões ideológicas da montagem. O consumo varia entre leituras fortemente emocionais, marcadas por luto, nostalgia e identificação afetiva e leituras metacríticas, que reconhecem a intencionalidade estética ("they edited this to make us cry"), revelando consciência do papel dos dispositivos audiovisuais na produção de sentidos. Simultaneamente, surgem confusões entre a atriz e a figura histórica (Diana), mostrando que, no ecossistema contemporâneo, a mediação ficcional pode assumir estatuto de documento simbólico. A compreensão crítica, neste ambiente, funciona como processo temporalizado: percebe-se que muitos espectadores apreendem sobre Diana através do vídeo, revelando como a estética pode atuar como gatilho para processos de pedagogia sensível e de reconstrução narrativa. A presença de comentários de diversas línguas e contextos amplia esse fenômeno, inserindo Diana num regime de conhecimento global, no qual a figura é reapropriada por repertórios culturais diversos.

A competência de Contribuição evidencia-se na forma como os usuários ampliam discursivamente o vídeo, transformando a seção de comentários num espaço de coprodução simbólica onde se articulam memórias pessoais, testemunhos emocionais, juízos éticos e contextualizações históricas. A contribuição não se limita a reverberar emoção; ela também produz conhecimento (quando os espectadores explicam que a cena é de *The Crown*), reinscreve a figura de Diana (quando relatam onde estavam quando Diana morreu), e expande o campo semântico do gesto (quando mencionam a epidemia de AIDS e o estigma social). A economia discursiva do TikTok, embora baseada em mensagens breves, demonstra elevada densidade simbólica: expressões como "she was too good for them" condensam posicionamentos políticos e disputam relatos sobre a monarquia. Assim, a contribuição não apenas reforça a circulação do conteúdo, mas estrutura uma memória coletiva que se constrói na fronteira entre emoção, crítica e ética, consolidando o vídeo enquanto dispositivo cultural que vive tanto na obra quanto no seu próprio consumo.

A competência de Criação, no caso do *edit*, materializa-se como prática de remixagem cultural, concebida como forma de autoria que reorganiza, recodifica e resignifica materiais audiovisuais para produzir uma obra nova, dotada de intencionalidade estética e discursiva própria. O criador manipula a temporalidade, ritmo, enquadramentos e intensidades sonoras, realizando uma operação de "ressemantização" que converte a representação ficcional num signo histórico e afetivo. Trata-se de uma prática de enunciação que reorganiza imagens da série *The Crown*, e reconfigura valores em relação à Princesa Diana: o gesto de Diana torna-se ícone visual, figura de resistência e símbolo de compaixão política. A criação, nesse sentido, não é apenas expressão artística; é interpretação e posicionamento ideológico que resulta na prática criativa. O reconhecimento da audiência revela que a criação opera como instância de mediação entre memória, estética e ética, conferindo ao *edit* o estatuto de artefato narrativo autônomo que contribui para reinscrever Diana no imaginário contemporâneo como figura liminar, que merece uma justiça ou reparação, ainda que seja simbólica.

## 7.2 *EDIT* 2: A TRAIÇÃO

Este tópico apresenta a análise do *edit 2*, intitulado "A Traição", cuja denominação remete diretamente ao episódio do envolvimento extraconjugal do príncipe Charles com Camilla Parker Bowles, amplamente repercutido na mídia e consolidado como um dos momentos centrais da história pública sobre a vida de Diana. O conteúdo selecionado tematiza a experiência da traição e o processo de exposição midiática, vulnerabilização emocional e reconfiguração da imagem da princesa no imaginário coletivo. O *edit* selecionado atende aos critérios metodológicos estabelecidos para a seleção dos materiais analisados, primordialmente no que diz respeito à notoriedade da personagem midiática e à sua persistência simbólica no imaginário social contemporâneo.

### 7.2.1 Análise da criação

A análise do perfil @alisadness no TikTok permite observar um conjunto de escolhas identitárias, editoriais e estéticas que configuram uma prática curatorial *multifandom*[78] estruturada pela produção siste-

78 *Multifandom* é o termo utilizado para designar usuários ou comunidades que

mática de *edits* emocionais, elaborados a partir de recortes de séries audiovisuais de grande circulação, com ênfase nos universos de *Supercorp* e, em menor escala, de *The Crown*. O nome de usuário, ao evocar diretamente um campo semântico associado à melancolia (*sadness*), opera como marcador afetivo que orienta a expectativa do público e antecipa a estética emocional que caracteriza a linha editorial do perfil. A fotografia de perfil, representando Lena Luthor de *Supercorp*, reforça a condição *multifandom* do criador, que se filia simultaneamente a distintos produtos midiáticos e utiliza essa multiplicidade como eixo estruturante de uma identidade digital que se desloca entre *fandoms*, sem se fixar exclusivamente num único objeto midiático. A descrição "multifandom supercorp ever ♡" confirma essa abertura temática, configurando o perfil como espaço de confluência entre diferentes universos ficcionais e permitindo a inserção de conteúdos relativos à série *The Crown*, especialmente quando mobilizam repertórios emocionais compartilhados pelo público.

A produção audiovisual do perfil evidencia domínio técnico e sensibilidade estética na construção de montagens que combinam cenas de alta carga simbólica com trilhas sonoras que intensificam a experiencia de consumo afetivo. Entretanto, o predomínio de *Supercorp* não impede a incorporação de conteúdos relacionados à monarquia britânica, com especial destaque na tematização da figura de Diana e de sua relação com Charles, cuja representação em *The Crown* é frequentemente reelaborada por meio de *edits* melancólicos. A comunicação é fortemente marcada pela estética da comoção, apoiada em filtros cromáticos, cortes acelerados, sobreposições, manipulações rítmicas e escolhas musicais que reforçam experiências sensoriais orientadas para a nostalgia, a intensidade emocional e a reconstrução afetiva de cenas já conhecidas pelo público. Observa-se, ainda, regularidade de publicação, uso eficiente da arquitetura informacional da plataforma, mobilização estratégica de *hashtags* e boa resolução gráfica das postagens, indicando competências técnicas consistentes e capacidade de leitura das lógicas de

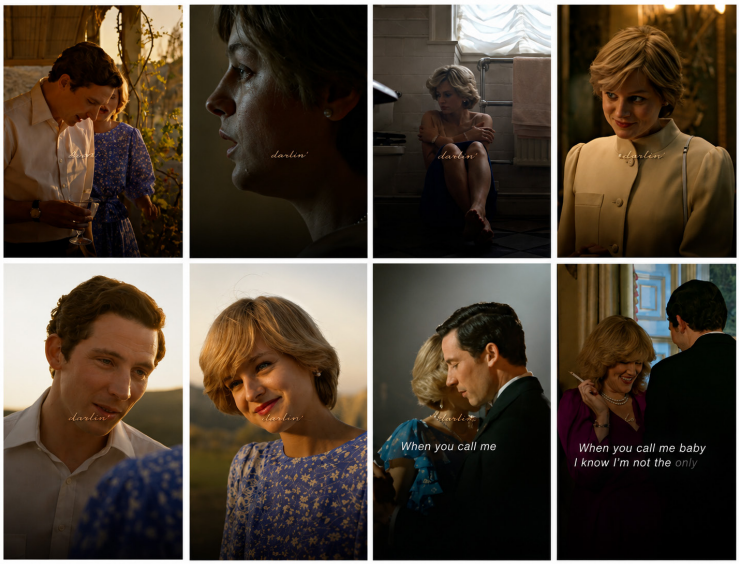
participam simultaneamente de múltiplos *fandoms*, isto é, grupos organizados em torno de diferentes obras, personagens, séries, artistas ou universos ficcionais. Os participantes transitam entre variados repertórios culturais, produzindo, consumindo e compartilhando conteúdos de naturezas diversas.

visibilidade próprias do TikTok. Todo esse conjunto de práticas favorece a constituição de uma presença digital estável, sustentada por 68 mil seguidores e 5,7 milhões de curtidas, números que expressam a adesão de uma comunidade ampla, ainda que o perfil mantenha interações relativamente moderadas com outros criadores, característica compatível com a categoria de "entusiasta", nos termos de Sandvoss (2005), em vez de um fã imersivo de um único objeto cultural.

No tocante às escolhas temáticas, destaca-se que perfil não busca constituir um repertório histórico sistemático sobre a Família Real Britânica, mas se apropria de *The Crown* enquanto estrutura narrativa e emocional para a construção de *edits* que dramatizam episódios envolvendo Diana, com maior intensidade naqueles que são permeados por tensões afetivas, conflitos conjugais e elementos trágicos associados ao imaginário coletivo da princesa. A apropriação de *The Crown* funciona como dispositivo de intensificação afetiva, permitindo ao criador mobilizar temas universais, como amor, perda e fragilidade emocional e, assim, recontextualizá-los em diálogo com a estética predominante do perfil. Assim, ainda que o conteúdo relacionado à monarquia apareça pontualmente, sua inserção responde a uma lógica de produção voltada ao entretenimento, à ativação sensorial e à conexão emocional com o público, e não à reconstrução histórica detalhada ou ao debate político-institucional sobre a realeza britânica. Desse modo, o perfil @alisadness opera como espaço de remixagem afetiva, no qual diferentes universos ficcionais são articulados em torno de uma estética da melancolia, e onde *The Crown* surge como mais um repertório narrativo capaz de alimentar a sensibilidade emocional que define o conjunto da obra do criador.

A seguir, procede-se à análise do conteúdo selecionado, ilustrado na Figura 16, com o objetivo de examinar os elementos audiovisuais mobilizados na construção narrativa da mensagem, com base no modelo teórico-metodológico da Qualidade do Audiovisual.

Figura 16 – Capturas de telas do *edit* 2




Fonte: Montagem elaborada pelo autor (2025).

## Análise da Qualidade da Criação

### PLANO DA EXPRESSÃO

A análise do vídeo,[79] situada no plano da expressão, evidencia como os códigos visuais, códigos sonoros, códigos sintáticos e códigos gráficos estruturam a significação do *edit* e modulam a experiência estética do espectador, articulando escolhas formais que organizam uma dicotomia afetiva entre vulnerabilidade e estabilidade. No domínio dos códigos visuais, observa-se a função simbólica de enquadramentos, composição, luz, cor, figurino e ambientação, que conferem inteligibilidade às tensões emocionais entre Diana, Charles e Camilla. A predominância de planos fechados sobre Diana enfatiza expressões de angústia e introspecção ao passo que os planos médios e abertos associados ao casal constroem um campo visual de cumplicidade e estabilidade. Os ângulos frontais ou ligeiramente *plongée* utilizados para Diana aprofundam a percepção de fragilidade; já os ângulos equilibrados que enquadram Charles e Camilla sustentam um eixo de solidez emocional e narrativa. A iluminação refor-

79 Ver: https://www.tiktok.com/@alisadness/video/7146346799790361862

ça essa polarização, articulando tonalidades frias e difusas para Diana, em contraste com luz quente e homogênea para o casal, ao passo que a ambientação, marcada por espaços amplos e luxuosos no caso de Diana e ambientes acolhedores para Charles e Camilla, opera como elemento cenográfico que intensifica a desigualdade afetiva sugerida pelo vídeo. O figurino, igualmente integrado ao sistema expressivo, mobiliza tons suaves e delicados para Diana e roupas sóbrias e estáveis para o casal, reforçando contrastes de posição emocional e moral.

No domínio dos códigos sonoros, a trilha musical *I'm Not the Only One*, de Sam Smith[80] (*versão speed up*),[81] constitui o eixo expressivo central, uma vez que sua letra, centrada em traição e desilusão afetiva, alinha-se com a intencionalidade expressiva do *edit* e que amplifica a dimensão dramática da montagem. A aceleração da música cria, portanto, um regime de urgência emocional coerente com a temporalidade breve e intensa, característica do TikTok, ao mesmo tempo em que a ausência de efeitos sonoros adicionais institui um minimalismo expressivo que dirige a atenção do espectador para a relação entre imagem, ritmo e letra. A organização sonora, ao evitar sobrecargas acústicas, permite que o eixo temático da desconfiança e do sofrimento emocional se consolide como elemento estruturante do vídeo. O modo como o áudio se articula às imagens produz uma sincronização afetiva que intensifica a leitura moral acerca do triângulo amoroso e reforça a oposição entre a solidão de Diana e a traição de Charles com Camilla.

Os códigos sintáticos estruturam o ritmo do vídeo por meio de cortes rápidos e *jump cuts* que fragmentam a linearidade narrativa e traduzem, formalmente, o estado emocional instável de Diana. A alternância veloz entre cenas dela e do casal cria um regime de contraste contínuo que reforça visualmente a dissociação afetiva, dispensando transições suaves para intensificar o impacto emocional das justaposições. A sintaxe visual acelerada, recorrente na estética adotada pelos criadores de

---

80 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=nCkpzqqog4k

81 Versões *speed up* são edições de vídeos ou áudios nas quais o material original é acelerado, resultando em um ritmo mais rápido de fala, música ou ação. Em plataformas como TikTok e Instagram, o recurso é amplamente utilizado para criar maior dinamismo, ajustar o conteúdo às preferências algorítmicas da plataforma e intensificar a resposta emocional do público.

conteúdo do TikTok, converte a montagem em um operador discursivo de tensão e conflito. Finalmente, os códigos gráficos manifestam-se na escolha por legendas que reproduzem excertos da letra, sobrepondo palavra e imagem de modo a verbalizar sentidos já sugeridos pela construção visual e sonora. A opção por um grafismo limpo, sem elementos adicionais, preserva a força expressiva da composição e reforça o eixo temático da traição, consolidando os quatro sistemas expressivos (visuais, sonoros, sintáticos e gráficos) como dispositivos de intensificação da narrativa afetiva construída no *edit*.

## PLANO DO CONTEÚDO

A análise do plano do conteúdo centra-se na organização das trajetórias simbólicas e dos conflitos que estruturam o enredo do *edit*, articulando dois eixos fundamentais: (1) a construção psicológica, ideológica e moral dos personagens e (2) a lógica interna do arco narrativo que orienta o desenvolvimento dramático. Nesse enquadramento, percebe-se que Diana emerge como núcleo emocional da representação, caracterizada por vulnerabilidade afetiva, introspecção e isolamento, evidenciados por expressões faciais abatidas, gestos contidos e sequências que sublinham a sua dor interior. A construção ideológica associa a personagem a valores de afetividade, dedicação e busca de reconhecimento dentro de uma instituição marcada pela rigidez institucional, enquanto a dimensão moral projeta uma figura íntegra cuja postura reforça a identificação imediata do público. O arco narrativo da personagem sustenta uma progressão crescente de sofrimento, sem transições transformativas, reforçando o enquadramento simbólico de heroína trágica presa a estruturas emocionais e institucionais que a ultrapassam. Paralelamente, vemos Charles sendo representado por meio de uma construção psicológica que privilegia contenção, frieza e distanciamento, expressos no modo como se relaciona superficialmente com Diana e direciona a sua afetividade para fora do casamento. A dimensão ideológica o alinha com os valores protocolares da monarquia, e a dimensão moral configura-o como sujeito omisso, cuja incapacidade de corresponder emocionalmente estrutura a tensão dramática central.

A personagem de Camilla, ainda que com presença reduzida, integra o conteúdo como vetor estruturante da instabilidade afetiva presente na relação conjugal de Charles e Diana. Do ponto de vista psicológico,

Camilla é apresentada como figura segura e emocionalmente disponível, reforçando a ideia de cumplicidade construída em oposição ao ambiente conjugal marcado pela ausência de reciprocidade. A dimensão ideológica associa sua personagem ao espaço da autenticidade afetiva e à expressão de um desejo pessoal que confronta as normativas institucionais da monarquia, enquanto a dimensão moral a posiciona como presença que intensifica o sofrimento de Diana, sem que seja representada como antagonista explícita. O seu arco narrativo, embora estático, cumpre função estruturante ao tensionar a ética do triângulo relacional e ao reforçar a dicotomia entre realização emocional e privação afetiva. Assim, a síntese dos critérios psicológicos, ideológicos, morais e narrativos demonstra que a cena organiza os personagens segundo uma lógica simbólica que privilegia contrastes internos e externos, estruturando a experiência dramática em torno da oposição entre omissão e vulnerabilidade.

### Análise dos indicadores de qualidade da criação

A análise do vídeo revela que o *edit* mobiliza os parâmetros de qualidade audiovisual ao articular oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipos e originalidade, já que revisita a história de Diana num momento em que sua figura continua a ser amplamente debatida na cultura midiática contemporânea. O material reforça temas como sofrimento emocional, infidelidade e tensão institucional, amplificados pela escolha da música *I'm Not The Only One,* que intensifica a dimensão afetiva e simbólica da traição; simultaneamente, o conteúdo amplia o horizonte interpretativo do público, ao incentivar reflexões sobre o papel da monarquia, o peso das expectativas sociais impostas às mulheres, a solidão de figuras públicas e a fabricação midiática de narrativas românticas, convocando o espectador a reavaliar discursos dominantes a partir de um recorte emocionalmente carregado.

Embora a diversidade representativa seja limitada, dada a centralidade em personagens aristocráticos brancos, o vídeo introduz debates relevantes sobre gênero, poder e autonomia feminina, inserindo-se numa discussão social mais ampla. O conteúdo reforça estereótipos ao simplificar o triângulo amoroso e construir Diana como vítima absoluta, enquanto Charles e Camilla são apresentados de forma unidimensional, recurso típico dos *edits*, que privilegiam impacto emocional em detrimento da complexidade histórica. Por fim, a originalidade e a criatividade-

de manifestam-se por meio da montagem acelerada, na seleção da trilha sonora e na organização das cenas, que reconfiguram uma história já conhecida numa linguagem dinâmica, condensada e altamente envolvente, capaz de transformar um conjunto de acontecimentos complexos numa experiência estética intensa que circula com grande potencial de identificação no ambiente digital.

### 7.2.2 Análise da circulação

Com o objetivo de aprofundar a compreensão sobre a circulação do conteúdo, esta etapa da análise concentra-se na circulação do vídeo na plataforma TikTok, com atenção especial aos comentários realizados pelos interagentes. A observação das interações na seção de comentários possibilita identificar como o material foi interpretado, ressignificado e emocionalmente apropriado pelo público, bem como os sentidos atribuídos a ele. A organização e análise dos dados seguiram os procedimentos metodológicos descritos anteriormente, com a aplicação de codificação em macro e microcategorias. O quadro 5 sintetiza os principais resultados obtidos a partir desse processo, oferecendo um panorama das formas de engajamento e das narrativas construídas pelos interagentes em resposta ao *edit*.

Quadro 5 – Macro e microcodificação do *edit* 2

| Macrocodificacação | Microcodificação |
|---|---|
| Diana | Casamento (37), Elogios à Diana (32), Lembranças (16), Morte (2), Rainha (2), Reações emotivas (69), Reações negativas (10). |
| Edit | Elogios ao edit (2), Interações (109), Técnicos (19). |
| Família real | Camilla (51), Charles (71), Rainha Elizabeth (1). |
| Não identificado | Comentários sem sentido (36), Linguagem (11). |
| Narrativa | Aspectos gerais (1). |
| Nostalgia | Nostalgia sobre o passado (5), Nostalgia sobre o futuro (4). |
| Personagem | Críticas ao personagem (3), Elogios ao personagem (38). |
| Realidade x Ficção | Dúvidas (19). |
| *The Crown* | Críticas a série (4), Elogios à série (14), Perguntas (96). |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A seguir, apresentam-se e discutem-se os resultados da análise da qualidade da conversação, com o propósito de evidenciar os elementos formais, discursivos e interacionais que emergem do *corpus* e estruturam a interpretação das dinâmicas comunicacionais observadas:

**Temática:** a análise dos comentários relacionados ao *edit* evidencia uma estrutura temática organizada em torno da figura de Diana Spencer como núcleo catalisador de discursos afetivos, morais e identitários. A centralidade discursiva manifesta-se por meio comentários como "me da mucha pena lo mal que lo paso Diana, era muy buena persona" e "ELLA ERA PERFECTA<3 DEMASIADO PARA ESTE MUNDO", que expressam compaixão e constroem ativamente um *ethos* sustentado na idealização afetiva em torno da princesa Diana. Tais enunciados revelam a ativação de um regime afetivo no qual a figura histórica é reintegrada ao presente por meio de atos discursivos de reconhecimento que perfazem a memória afetiva daqueles que interagem. A tematização da dor, da injustiça e da bondade, recorrente nos comentários, configura um campo semântico emocionalmente intensificado, articulando sentidos que projetam a biografia de Diana como referência moral. Os interagentes, ao evocarem episódios dolorosos de sua trajetória pública, constroem um universo paratextual que responde a uma demanda coletiva por justiça histórica, reconhecimento e empatia pública, transformando a personagem em um arquétipo da mulher vulnerabilizada e silenciada.

O conteúdo do *edit* estimula, portanto, a emergência de uma segunda camada temática relacionada ao universo midiático e à estética da montagem, ainda que em menor volume. Comentários como, "como se llama la canción??", "su canción 😢" e "como se llama la serie" evidenciam a presença de uma audiência atenta aos aspectos técnicos do conteúdo, interessada na trilha sonora, na fonte original e nos elementos visuais utilizados. Esses comentários revelam que, além da fruição emocional, há uma curiosidade voltada à apropriação técnica e à recontextualização do conteúdo, característica recorrente nas dinâmicas das plataformas digitais. A série *The Crown*, evocada em comentários como "*The Crown*, está en Netflix" e "creo qie '*The Crown*'", é tematizada enquanto referência intertextual, funcionando como ponto de partida para a reflexão e como dispositivo cultural de legitimação dos discursos. A convergência entre figuras históricas e produtos midiáticos inscreve o

conteúdo em um ecossistema temático mais amplo, onde a história, estética e narrativa se sobrepõem na produção de sentido. A qualidade da interação, no critério da temática, revela-se elevada, pois articula diferentes camadas discursivas, como a histórica, a emocional, a técnica e a cultural, permitindo que o conteúdo funcione como vetor de circulação de saberes e afetos.

**Diversidade de opinião:** o critério implica avaliar a presença de diferentes posicionamentos discursivos em relação ao conteúdo compartilhado, identificando se os comentários expressam múltiplas interpretações, contrastes narrativos ou disputas simbólicas. Observou-se uma predominância clara de um regime interpretativo marcado pela empatia com Diana Spencer e pela reafirmação de sua posição como figura injustiçada. A macrocategoria "Diana" concentra 188 comentários, entre os quais se destacam 69 registros de "Reações emotivas" e 32 de "Elogios à Diana", compondo um núcleo afetivo homogêneo. Esse padrão discursivo se articula com o campo de julgamento moral dirigido às figuras de Charles (71 comentários) e Camilla (51), geralmente mobilizados para reforçar o antagonismo narrativo entre vítima e algozes. Exemplos como "me da mucha pena lo mal que lo paso Diana", "ELLA ERA PERFECTA<3 DEMASIADO PARA ESTE MUNDO" e "no la merecía" reforçam a fixação simbólica da personagem como arquétipo da inocência traída, dificultando a emergência de discursos dissonantes.

Ainda assim, o *corpus* registra ao menos três movimentos discursivos que se distanciam da hegemonia afetiva, sugerindo o aparecimento de contranarrativas. Comentários como "en realidad los 2 hacían lo mismo", "Eran 4, Diana también tenía amante" e "Él le hizo lo mismo primero, no se iba a quedar de brazos cruzados amando a alguien que no la ama" introduzem vozes que relativizam o discurso de vitimização absoluta. Os enunciados tensionam o campo interpretativo ao atribuir ambivalência moral à história representada, reconhecendo que os conflitos conjugais envolviam responsabilidades compartilhadas (e de que Diana também tinha responsabilidade). Entretanto, os registros não anulam a carga empática atribuída a Diana, mas questionam a linearidade com que a audiência interpreta os eventos históricos mediados pela série. Tais deslocamentos, ainda que minoritários, cumprem um papel relevante na ecologia discursiva da plataforma, pois demonstram que a au-

diência, mesmo em contextos afetivamente saturados, mobiliza recursos críticos para reavaliar posições previamente estabilizadas. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na coexistência entre reafirmações emocionais e enunciados que produzem distanciamentos reflexivos, promovendo uma circulação minimamente plural e permeável às ambiguidades morais dos acontecimentos dramatizados.

**Mudança de percepção:** a análise deste critério busca identificar a emergência de deslocamentos interpretativos, indicações de reelaboração crítica e reformulações subjetivas nos modos de leitura da audiência. No *corpus* analisado, com um total de 552 comentários, foram identificados dois registros que indicam, de forma clara, uma mudança de percepção ativadas pela fruição do conteúdo. A baixa incidência, embora numericamente modesta, adquire relevância analítica quando relacionada ao volume expressivo de comentários alocados em campos semânticos mais estáveis, como as reações afetivas e os elogios. A macrocategoria "Diana", por exemplo, concentra 188 comentários, entre os quais predominam manifestações de afeto (69 reações emotivas), reconhecimento positivo (32 elogios) e rememoração de eventos biográficos como o casamento (37) e lembranças associadas à sua trajetória (16). O agrupamento evidencia uma estrutura discursiva predominantemente consensual e emotiva, voltada para a idealização em torno da memória afetiva da personagem. Dentro desse quadro, os dois comentários que indicam reorganização de sentido destacam-se justamente por romperem com a cristalização simbólica dominante.

O primeiro comentário, por exemplo, "Lo peor es que si ella lo hubiera dejado incluso podrían haberlo dejado sin la corona y ella ser reina feliz", não se enquadra diretamente nas categorias de elogio, crítica ou dúvida, mas aciona um plano contrafactual que reconfigura a relação entre escolha individual e consequências institucionais. O comentário dialoga indiretamente com os 37 registros da subcategoria "Casamento", ao projetar um desfecho alternativo para a união entre Diana e Charles. A audiência, nesse caso, relembra o evento, propondo também sua reorganização imaginária, atribuindo à personagem um papel mais ativo e transformador. O deslocamento aqui também se conecta à subcategoria "Charles" (71 ocorrências), embora sem repetir o padrão acusatório recorrente: o comentário não responsabiliza diretamente, mas sugere uma

linha de fuga não realizada. Há aqui uma reorganização simbólica que introduz nuances na compreensão do conflito, aproximando-se de uma leitura crítica do sistema monárquico, ainda que sem explicitá-lo, como eixo do comentário. O segundo exemplo, "eles podiam não se amar de verdade, mas imagina a dor de saber que o homem que é pai dos seus filhos te traiu com uma mulher q tbm era casada!?", relaciona-se tanto à subcategoria "Reações negativas" da macrocategoria "Diana" (10 registros), quanto às 51 menções a "Camilla" e às 71 a "Charles". Os comentários nessas categorias reestruturam a experiência de traição a partir de uma perspectiva familiar e psicológica, isto é, a partir de um processo de autoidentificação, deslocando o foco da crítica a terceiros para a reflexão sobre o impacto emocional da situação sobre Diana como mulher e mãe.

Ambos os comentários operam fora das zonas de estabilidade afetiva identificadas nas categorias "Elogios à Diana", "Reações emotivas" ou "Críticas à série", já que não repetem fórmulas consagradas de empatia ou julgamento direto. Também não se inserem entre os 96 comentários alocados em "Perguntas" na macrocategoria "*The Crown*", o que evidencia que a mudança de percepção, nesse caso, não está associada à dúvida informacional ou à verificação factual. Trata-se de uma reelaboração subjetiva do metatexto ficcional, que tensiona a linearidade dos fatos dramatizados e propõe novas possibilidades de interpretação. A baixa ocorrência de comentários com esse perfil pode ser compreendida à luz do volume expressivo de registros, predominantemente afetivos ou reprodutivos, como os 109 da subcategoria "Interações", os 36 "comentários sem sentido" ou os 38 "elogios ao personagem", que tendem a cristalizar sentidos e reforçar regimes interpretativos estáveis. A qualidade da interação, neste critério, revela-se não pelo volume, mas pela densidade dos movimentos interpretativos que, mesmo distintos, demonstram a capacidade do conteúdo de provocar reconfigurações discursivas ancoradas na imaginação e no julgamento ético e histórico dos sujeitos retratados.

**Mobilização social:** a análise do critério mobilização social requer a identificação de manifestações discursivas nas quais os interagentes, ao interagir com o conteúdo, realizam enunciados de denúncia, julgamento moral, defesa simbólica ou reparação histórica. No *corpus* dos comentários desse *edit*, observa-se um volume expressivo de comen-

tários associados às figuras de Charles (71 registros) e de Camilla (51), ambas agrupadas na macrocategoria "Família Real". Tais comentários operam como zonas discursivas privilegiadas para o exercício de uma mobilização simbólica orientada pela construção de antagonismos morais. Ainda que não estejam organizados em torno de chamadas à ação explícita, esses registros funcionam como formas de ativismo discursivo, nas quais a audiência exerce sua agência interpretativa para reafirmar ou contestar valores, promover julgamentos éticos e reparar simbolicamente injustiças atribuídas a determinados atores históricos. Um exemplo é o comentário "el ta falando da aparência, mas as pessoas não gostam dela pq charles traiu diana c ela. Muitos babados ai kkkkk mas em resumo é isso", que combina explicação informal e acusação moral, reafirmando a lógica de traição como núcleo de deslegitimação da figura de Charles.

A mobilização se ancora também em registros que, mesmo sem nomear diretamente os personagens, reiteram posicionamentos críticos e avaliações éticas. Comentários como "eles podiam não se amar de verdade, mas imagina a dor de saber que o homem que é pai dos seus filhos te traiu com uma mulher q tbm era casada!?" explicitam a indignação moral, associando traição, injustiça emocional e contexto familiar como elementos para condenação pública. Os enunciados articulam-se com as 10 ocorrências de "Reações negativas" na macrocategoria "Diana" e com os 3 registros de "Críticas ao personagem" sob a categoria "Personagem". O padrão recorrente de responsabilização direcionada, especialmente no que tange a Charles e Camilla, indica a constituição de um julgamento publico afetiva, na qual a audiência compartilha apreciações, constrói alianças morais com outros interagentes e utiliza de uma linguagem que exerce uma performance discursivas de justiça restaurativa. Ao se posicionar de forma reiterada contra determinados personagens, o público reafirma a figura angelical Diana, e constrói um regime simbólico no qual a moral é realizada por meio da circulação pública de afeto e indignação. A mobilização social, nesse caso, manifesta-se como prática discursiva, que também é orientada por princípios de justiça simbólica e reconhecimento histórico, convertendo o espaço dos comentários em arena de disputa ética e revalorização de memórias silenciadas.

**Discussões complexas***:* a análise do critério discussões complexas requer a identificação de comentários que evidenciem articulações críticas sobre os conteúdos acessados, particularmente no que se refere à problematização da veracidade dos eventos representados, à complexidade da narrativa histórica e à compreensão da série enquanto construção ficcional. Percebe-se que esse tipo de operação interpretativa se encontra distribuído em pelo menos 19 comentários classificados na microcategoria "Dúvidas", dentro da macrocategoria "Realidade x Ficção", além de estar parcialmente contemplado nos 96 comentários identificados como "Perguntas" na macrocategoria "*The Crown*". As manifestações discursivas sugerem que uma parte da audiência não se limita à fruição estética ou à comoção afetiva, mas busca elaborar sentidos a partir de uma postura investigativa. Comentários como "eso es cierto?", "na verdade quando ela conheceu o Charles ela já era divorciada" e "Veo un capítulo de *The Crown* uno con mi abuelo y mi fyp se inunda" revelam que o contato com o conteúdo desencadeia uma necessidade de checagem, esclarecimento e interpretação crítica das cenas dramatizadas. As interações apontam, assim, para a ativação de competências hermenêuticas ligadas à distinção entre representação e fato histórico, evidenciando que a audiência opera não apenas com afeto, mas também com dúvida, busca de verificação e problematização do universo diegético.

Além das dúvidas explícitas, parte dos comentários expressa atenção à estética da representação, como se observa em "impressionante como eles pegaram uma atriz quase idêntica a verdadeira Camilla" ou "The Charles in *The Crown* was more handsome than the original". Tais observações, ainda que superficiais à primeira vista, indicam uma leitura crítica dos códigos da verossimilhança empregados pela série (ou pelo *edit*). O reconhecimento da fidelidade visual ou da discrepância entre ator e personagem histórico implica um olhar atento à relação entre o real e o representado. Os 14 comentários classificados como "Elogios à série" e os 4 como "Críticas à série" complementam esse cenário, mostrando que os espectadores não apenas interagem com os personagens e suas histórias, mas também com a estrutura e os dispositivos narrativos da produção audiovisual. As discussões complexas emergem, assim, de diferentes registros, seja nas perguntas, comparações, dúvidas, observações técnicas, e revelam uma audiência capaz de articular sensibilidade

estética e raciocínio crítico. A qualidade da interação, nesse critério, manifesta-se na densidade interpretativa dos enunciados que interrogam o conteúdo para além da superfície emocional, propondo diálogos entre ficção, memória e história com base em processos cognitivos ativos e colaborativos.

## ARQUITETURA INFORMACIONAL

**Interações entre interagentes e conexões de rede:** o critério avalia se a seção de comentários atua como espaço de troca efetiva entre os interagentes, com indícios de redes interativas, respostas mútuas e microdinâmicas de circulação de sentidos. Os dados da subcategoria "Interações", com 109 comentários, demonstram um padrão de participação ativo, caracterizado por perguntas, respostas, marcações e validações entre os interagentes. Comentários como "alguien sabe el nombre del capítulo?", "como se llama la canción??" ou "dónde puedo ver este episodio?" revelam que os espectadores não se limitam a emitir opiniões isoladas, mas interagem entre si para construir coletivamente informações e interpretações. A prática recorrente de consulta ao coletivo inscreve a seção de comentários como ambiente de produção informal de conhecimento, ativando uma rede discursiva que opera com base na curiosidade partilhada e no reconhecimento da experiência do outro.

Além do caráter informativo, as interações sustentam formas de valorização mútua, evidentes em comentários como "el mejor comentario", "totalmente de acuerdo" e "eso mismo pensé", que funcionam como dispositivos de validação simbólica e reforço coletivo de determinadas leituras. Cabe ressaltar que as expressões, ainda que breves, demonstram que há reconhecimento entre os participantes e a formação de pequenos circuitos de consenso interpretativo. Tais práticas discursivas, mesmo quando episódicas, apontam para a emergência de microestruturas de reciprocidade, por meio das quais os interagentes constroem conexões temporárias baseadas em afetos, experiências compartilhadas e afinação de perspectivas. A plataforma, nesse sentido, além de atuar como um suporte técnico, funciona também como uma mediadora e catalisadora de interações que operam sobre a memória, a narrativa e o vínculo social.

**Interação com os recursos da plataforma***:* o critério examina se os comentários demonstram engajamento direto com os elementos técnicos, formais ou funcionais da plataforma, como a montagem dos vídeos, o uso de trilhas sonoras, filtros, ritmo de edição ou estética visual. No *edit* 2, a subcategoria "Técnicos" (19 comentários) e os "Elogios ao edit" (2 comentários) revelam que, embora esse não seja o núcleo central da conversação, existe um grupo de interagentes que se engaja com os aspectos estruturais do conteúdo. Comentários como "la canción le quedó perfecta", "el efecto de cámara lenta fue lo mejor" e "muy bien hecho el video" indicam apreciações que ultrapassam o plano emocional, inserindo-se na avaliação da qualidade de edição, escolha musical e coerência narrativa. Os registros apontam para a existência de competências estéticas entre parte da audiência, que reconhece a intenção expressiva do criador do conteúdo e valoriza tecnicamente o resultado.

Ainda que minoritário em volume, tal tipo de interação revela que o TikTok é apropriado por interagentes que reconhecem a plataforma como espaço de experimentação audiovisual. A estrutura do *edit*, sua trilha sonora e seus efeitos visuais funcionam como pontos de ancoragem para comentários que exploram sensações estéticas e juízos críticos. Os enunciados indicam que há um público sensível aos códigos expressivos da mídia digital e disposto a formular avaliações que dizem respeito à forma, e não apenas ao conteúdo narrativo. Nesse contexto, a arquitetura informacional da plataforma não é neutra, mas opera como mediadora de experiências sensoriais e cognitivas que atravessam o campo do julgamento estético. O reconhecimento das escolhas formais presentes no vídeo, mesmo que em pequena escala, contribui para ampliar o espectro de leitura e reforça a condição do TikTok como espaço de fruição e análise audiovisual.

**Comunidades formadas e redes de colaboração:** o critério analisa se os comentários indicam a formação de vínculos discursivos sustentados por valores partilhados, afetos comuns ou memórias coletivas, possibilitando a constituição de microcomunidades simbólicas. Tal aspecto torna-se evidente na articulação de comentários reunidos nas subcategorias "Lembranças" (16), "Nostalgia sobre o passado" (5) e "Nostalgia sobre o futuro" (4), que ativam dimensões subjetivas da memória e promovem reconhecimento mútuo entre os interagentes. Mesmo sem

aparecerem por meio de marcadores explícitos de grupo, os comentários evocam episódios históricos, sentimentos compartilhados e projeções emocionais que constroem um campo discursivo de identificação coletiva. Comentários como "me lembro de assistir a isso com minha mãe", "Diana era um ícone da minha infância" ou "ela representou uma geração inteira" (reformulados com base nas categorias registradas) constituem exemplos notáveis no modo como a evocação de experiências biográficas pode operar como vetor de coesão discursiva.

Tais manifestações sinalizam a emergência de comunidades interpretativas orientadas pela memória, nas quais o passado é reatualizado por meio da circulação afetiva de testemunhos e relatos pessoais. A convergência entre a figura histórica de Diana e as vivências íntimas dos interagentes permite a formação de redes de colaboração simbólica, nas quais o compartilhamento de lembranças se transforma em ato de reconhecimento e escuta mútua. A arquitetura do TikTok, ao favorecer comentários curtos e reativos, não inviabiliza a formação de laços discursivos, mas os acomoda em estruturas mais sutis e efêmeras, marcadas por afetividade difusa e identificação temática. A audiência se agrega em torno da evocação de uma figura pública carregada de significados transgeracionais, ativando dinâmicas de pertencimento que ultrapassam a simples admiração e alcançam formas de coautoria simbólica. A memória compartilhada, nesse sentido, atua como força aglutinadora que transforma o espaço da circulação em território de enunciação coletiva.

***Hashtags* e tendências virais:** o critério avalia a presença e o papel das *hashtags* e demais mecanismos de indexação algorítmica na organização do conteúdo e na amplificação da sua visibilidade. Embora nenhum dos 552 comentários analisados no material contenha *hashtags* explicitamente registradas, sua ausência no plano textual não implica irrelevância do recurso no processo de circulação. As dinâmicas da própria plataforma TikTok, ancorada em algoritmos de personalização e *trending*, operam como marcadores contextuais que organizam o conteúdo em fluxos de visibilidade e o posicionam em comunidades temáticas, gerando acessos cruzados e impulsionando a viralização.

Assim, a organização algorítmica da plataforma mobiliza tais marcadores como vetores de agrupamento discursivo, conectando inte-

ragentes que não se conhecem, mas que compartilham interesses narrativos, afetivos ou estéticos. Nesse sentido, mesmo que os interagentes que comentam não utilizem *hashtags* diretamente, é possível inferir que seu contato com o conteúdo se deu por meio desses sistemas de categorização. O fato de 96 comentários terem sido direcionados à série ou sobre o conteúdo do vídeo evidencia que muitos deles chegaram ao *edit* sem contexto prévio, o que sugere descoberta algorítmica, provavelmente mediada por *hashtags* associadas ao tema. Assim, as *hashtags* operam invisivelmente como dispositivos de curadoria automatizada que conectam públicos, organizam tendências e estruturam a arquitetura informacional em torno de campos de interesse comum. Sua importância, portanto, reside menos na presença explícita e mais na função estratégica que desempenham na composição da audiência e na ativação dos circuitos de circulação.

### 7.2.3 Análise da experiência estética e competências midiáticas

A presente análise investiga a experiência estética produzida pelo conteúdo audiovisual do TikTok, articulando os elementos formais, simbólicos e afetivos mobilizados nos *edits* com o quadro conceitual das competências midiáticas de Mihailidis (2014). Neste contexto, a estética é considerada enquanto dimensão sensível e política da comunicação, capaz de enunciar memórias, intensificar afetos e organizar disputas simbólicas que organizam o consumo, convertendo a plataforma num espaço de pedagogia informal, circulação emocional e reinvenção contínua de representações históricas mediadas por produtos ficcionais.

A Curadoria desempenha papel estruturante neste processo, tendo em vista que o perfil @alisadness opera uma seleção intencional de materiais audiovisuais orientada pela construção de uma identidade específica, que privilegia a solidão e vulnerabilidade de Diana em contraste com a estabilidade emocional atribuída a Charles e Camilla. Tal operação curatorial, ainda que não vise à fidelidade histórica, funciona como uma composição estética que produz sentido moral e político, reforçada pela escolha da trilha sonora *I'm Not the Only One* em versão *speed up*, pela manipulação rítmica das imagens e pela organização afetiva dos planos. A curadoria, simultaneamente estética e ideológica, formula uma narrativa moral binária e emotiva, sustentando a imagem de Diana como corpo-memória e superfície de identificação coletiva, pro-

cesso ampliado pela coerência temática do próprio perfil, marcado pela recorrência de conteúdos melancólicos e dramatizações de rejeição.

No campo da Compreensão Crítica, observa-se que o *edit* 2 oferece um terreno fértil para leituras que distinguem ficção e história, reconhecem omissões contextuais e problematizam o processo de remediação dos eventos ligados à infidelidade de Charles. Muitos espectadores interagem com o vídeo interrogando a veracidade dos acontecimentos, questionando a fidelidade da série e refletindo sobre as intenções expressivas da montagem. O posicionamento crítico, por vezes atravessado pela emoção, como quando interagentes projetam experiências pessoais sobre o sofrimento de Diana, evidencia uma leitura que mescla emoção com a racionalidade, propondo uma certa razoabilidade sobre as ações dos sujeitos envolvidos no referencial histórico. A análise crítica estende-se ainda à identificação dos dispositivos formais (música, cortes, montagem), reconhecidos como produtores de sentido e não como elementos neutros, revelando uma capacidade de leitura audiovisual emergente num ambiente marcado pela temporalidade fragmentada do TikTok.

Relativamente à Contribuição, o vídeo demonstra como a audiência atua como cocriadora de significados, particularmente através da partilha de experiências biográficas, explicações históricas e julgamentos morais que ampliam continuamente o sentido do conteúdo. Comentários que relatam experiências pessoais de traição, que contextualizam eventos da vida de Diana ou que mediam dúvidas de outros espectadores transformam a seção de comentários num espaço colaborativo, onde a percepção pública sobre os eventos apresentados é apreciada. A contribuição, neste ambiente, configura-se como prática discursiva que prolonga a circulação do vídeo e reforça a sua dimensão afetiva, constituindo o comentário enquanto ato de inscrição simbólica num arquivo coletivo.

A Colaboração manifesta-se na articulação de redes interpretativas e afetivas que se formam na seção de comentários. Os espectadores respondem uns aos outros, corrigem informações, validam interpretações e constroem pactos simbólicos que estabilizam, ainda que provisoriamente, a percepção coletiva dominante de Diana como figura injustiçada. A colaboração ocorre tanto de modo explícito, através de respostas diretas, quanto de maneira implícita, quando múltiplos interagentes

reproduzem discursos semelhantes, reforçando consensos morais e afetivos. Cabe ressaltar, também, que a presença de dissensos, como comentários que relativizam a posição de Diana ou defendem Camilla, introduz negociações interpretativas que enriquecem a complexidade colaborativa do espaço, consolidando-o como microesfera discursiva de aprendizagem coletiva, afeto partilhado e disputa simbólica.

A Criação, por fim, configura-se como competência central no *edit* analisado, uma vez que o vídeo se constitui como artefato de *remix* cultural que reinterpreta trechos de *The Crown* através de uma montagem estética altamente intencional. A justaposição de planos, o uso expressivo da trilha sonora, os cortes abruptos, a manipulação cromática e a alternância entre solidão e intimidade operam como gramática audiovisual que produz uma leitura subjetiva dos personagens, transformando Diana em mártir afetiva e Charles–Camilla em antagonistas simbólicos. Percebe-se, portanto, que a criação não é neutra: trata-se de um ato discursivo e político daquele que produz, e que reinscreve a representação histórica num campo de disputa moral e emocional, funcionando como enunciação pública do criador, buscando uma intervenção crítica e um posicionamento ético sobre a história.

O conjunto aqui das cinco competências evidencia que a experiência estética nos conteúdos do TikTok ultrapassa o plano sensorial e se constitui como prática sociocultural de reconstrução narrativa e negociação identitária. O *edit* 2 torna-se, assim, um dispositivo de rememoração emocional, de disputa ideológica e de aprendizagem informal, inscrito numa ecologia midiática onde afetos, estética e política se entrelaçam na produção contínua de sentido sobre figuras históricas e narrativas ficcionais.

## 7.3 *EDIT* 3: A VERDADEIRA DIANA

### 7.3.1 Análise da criação

A análise do perfil TikTok identificado como @historiadelosroyals amplia a construção de uma identidade ancorada na mediação contínua da memória pública da monarquia britânica, sustentada por escolhas visuais, estéticas e curatoriais que configuram uma presença reconhecível e afetivamente mobilizadora. O nome de usuário e o avatar composto pela imagem da Rainha Elizabeth II em sua juventude funcionam como

marcadores simbólicos que situam o perfil na interseção entre autoridade histórica e valorização nostálgica, reforçados por uma descrição que anuncia explicitamente a intenção de disseminar curiosidades e relatos associados à Família Real. Nota-se que apresentação inicial opera como um dispositivo de enquadramento, que define a expectativa do público, posicionando o perfil como espaço de circulação de informações acessíveis e emocionalmente moduladas, construídas a partir de materiais que combinam referências históricas e elementos provenientes de produtos midiáticos contemporâneos.

O conteúdo publicado articula vídeos, montagens emocionais, comparações entre registros documentais e cenas da série *The Crown*, além de carrosséis de imagens acompanhados por legendas explicativas que ampliam a compreensão dos eventos representados. A estratégia de composição multimodal estrutura uma estética narrativa que recorre à combinação entre imagens de arquivo, músicas com forte apelo sensorial e ritmo contemplativo, configurando um regime espectatorial pautado pela ativação afetiva e pela rememoração simbólica. Observa-se que a edição cuidadosa, a seleção de cenas emblemáticas e o uso recorrente de filtros visuais criam um ambiente imagético que transforma episódios históricos em experiências estéticas condensadas, favorecendo a aproximação emocional dos seguidores com figuras como Diana e Elizabeth II. Neste sentido, ao operar nessa chave, o perfil mobiliza simultaneamente repertórios de informação e códigos narrativos derivados da ficcionalização televisiva, construindo uma ponte interpretativa que facilita a entrada de públicos não especializados nos debates sobre história, cultura e representação da monarquia.

O conjunto dessas escolhas revela um posicionamento ideológico que tende à valorização afetiva da realeza britânica, aproximando o perfil das práticas de *fandom*s analisadas por Sandvoss (2005), nas quais o envolvimento simbólico gera formas de interpretação dedicadas e reiterativas. A ênfase em momentos marcantes da segunda metade do século XX, a constante remediação de narrativas de *The Crown* e a apresentação dos eventos reais sob tonalidades melodramáticas demonstram que o perfil se dedica a reconfigurar a memória da monarquia de maneira a torná-la mais legível e sensível para o público contemporâneo. Tal abordagem, somada à expressiva base de seguidores e ao volume elevado de

interações, consolida o perfil como um mediador cultural que atua predominantemente em um modelo comunicacional assimétrico, no qual o criador assume função de curador e intérprete, enquanto os seguidores se posicionam como consumidores engajados e participantes pontuais. O resultado consiste na formação de um espaço discursivo que circula entre a informação histórica, a apropriação midiática e a dramatização emocional, permitindo que @historiadelosroyals opere como dispositivo de atualização contínua do imaginário coletivo sobre a Família Real Britânica.

O vídeo[82] examinado apresenta uma montagem comparativa de sete momentos icônicos da vida da princesa Diana e suas representações na série *The Crown*. Toda a estrutura do *edit* é organizada de maneira sequencial, alternando registros históricos e cenas dramatizadas, o que permite ao espectador visualizar diretamente as semelhanças e diferenças entre as duas fontes. Entre os momentos destacados no vídeo, encontram-se: a) a entrevista da vingança: *Close-up* da princesa Diana na famosa entrevista à BBC, comparado com a atuação da atriz na série; b) o vestido da vingança: Diana em um evento público, usando um vestido preto icônico, contrastado com a recriação da série. c) look no evento com Mohamed Al Fayed: Comparação entre uma imagem real da princesa e sua dramatização na série; d) visita ao hospital em 1977: análise da fidelidade da reconstituição do figurino e da ambientação da cena; e) outros figurinos históricos: Momentos emblemáticos da moda de Diana comparados às escolhas visuais da série.

A seguir são detalhados os resultados obtidos à luz do modelo teórico-metodológico da Qualidade do Audiovisual na análise do *edit* 3 (Figura 17).

82 Ver: https://www.tiktok.com/@historiadelosroyals/video/7286893817318411553

Figura 17 – Capturas de tela do *edit* 3




Fonte: Montagem elaborada pelo autor (2025).

## Análise da Qualidade da Criação

### PLANO DA EXPRESSÃO

A análise do plano da expressão concentra-se nos recursos técnicos e expressivos que estruturam o sentido do vídeo, articulando os códigos visuais, sonoros, sintáticos e gráficos que atuam na construção da experiência do espectador. No campo dos códigos visuais, observa-se um predomínio de enquadramentos fixos, planos médios e *close-ups*, aplicados tanto às imagens documentais quanto às dramatizações, permitindo a captação de nuances emocionais e reforçando a ênfase nos rostos como superfícies de leitura simbólica. O uso do *split-screen* se estabelece como um dispositivo comparativo central, que vincula a imagem real às cenas da dramatização e produz uma relação entre passado e reinterpretação

ficcional. Elementos como iluminação controlada, cenários reconstruídos com alto nível de fidelidade e figurinos meticulosamente replicados, incluindo o vestido da vingança e trajes icônicos de Diana, evidenciam a importância da caracterização como eixo de verossimilhança.

No âmbito dos códigos sonoros, a presença de uma trilha instrumental melancólica organiza a estética emocional, substituindo a necessidade de diálogos. A ausência de fala intensifica o papel das imagens e reforça o caráter comparativo do vídeo, permitindo que o espectador se concentre na continuidade visual e nos detalhes expressivos. Quanto aos códigos sintáticos, a montagem privilegia cortes limpos, transições suaves e predominância de *fade-in* e *fade-out*, criando fluidez narrativa e evitando rupturas bruscas que comprometeriam a leitura comparativa entre as cenas. O ritmo pausado e a disposição sequencial das imagens favorecem a observação minuciosa das semelhanças formais e dos contrastes expressivos. Por fim, os códigos gráficos aparecem de forma discreta, com legendas e tipografia minimalista que servem apenas como apoio informativo, sem interferir no conteúdo. A ausência de grafismos complexos preserva a clareza das imagens e sustenta a lógica comparativa como eixo central do *edit*, garantindo uma experiência visual coerente e orientada pela observação detalhada dos elementos que compõem a representação audiovisual.

## PLANO DO CONTEÚDO

No plano do conteúdo, a análise centra-se na forma como o *edit* organiza a construção do universo diegético paratextual e o desenvolvimento dos personagens, explorando os aspectos psicológicos, ideológicos e morais que sustentam a representação da princesa Diana. A alternância entre registros ficcionais e documentos visuais conduz a uma caracterização que enfatiza tanto a dimensão emocional quanto a dimensão simbólica, articulando fragilidade, introspecção, força e afirmação identitária. O conteúdo trabalha com um duplo eixo psicológico que combina melancolia e resistência, reforçado por cenas como a entrevista da vingança, na qual se evidenciam inquietação e desgaste emocional, e pela sequência do vestido da vingança, que apresenta uma comparação entre a representação ficcional da personagem e a figura de Diana. Tais enunciados evidenciam como o *edit*, ao justapor cenas ficcionais de *The Crown* com imagens históricas de Diana, produz um efeito de hiper-rea-

lismo, intensificando a impressão de continuidade entre representação dramatizada e registro documental. Ao borrar essas fronteiras, o vídeo orienta determinadas leituras e sensibilidades, destacando aspectos específicos da figura de Diana e reforçando interpretações que circulam amplamente no imaginário público. O processo aqui revela uma camada de enquadramento valorativo que opera no interior do vídeo, contribuindo para a construção de sentidos compartilhados e para a consolidação de posições interpretativas que vão além da materialidade audiovisual em si.

A estrutura paratextual do vídeo funciona por meio de uma montagem comparativa que justapõe cenas de *The Crown* e imagens reais, produzindo um diálogo constante entre realidade e dramatização. O procedimento rompe com a progressão linear e institui uma organização fragmentada e intertextual que depende do olhar atento do espectador para decifrar paralelismos, diferenças e efeitos de espelhamento. O foco narrativo é essencialmente visual, já que o vídeo não utiliza narração ou diálogos explicativos; assim, a significação emerge da própria relação entre as imagens, dos enquadramentos que privilegiam estados emocionais de Diana e da seleção de cenas que evidenciam tensões internas e mudanças de postura. A progressão dramática não se estrutura por acontecimentos encadeados, mas por uma intensificação simbólica: inicia-se com o conflito emocional evidenciado na entrevista da vingança, desloca-se para a tentativa de redefinição identitária sugerida pelo vestido da vingança e culmina em comparações visuais que reforçam a consolidação de Diana como figura pública de forte impacto cultural. O vídeo constrói, assim, um arco emocional que acompanha a transformação da personagem e organiza a diegese como um conjunto de fragmentos significativos que orientam a leitura do espectador.

A temporalidade do *edit* constitui um dos seus elementos mais expressivos, uma vez que abandona a lógica cronológica e adota uma temporalidade fluida, marcada pela sobreposição de acontecimentos e pela recomposição de memórias visuais. A alternância entre imagens reais e dramatizações produz um efeito de destemporalização, dissolvendo a separação entre passado e presente e reforçando a ideia de que a imagem de Diana permanece ativa no imaginário contemporâneo. O vídeo articula-se, portanto, como uma narrativa que opera com repetições, va-

riações e paralelismos, criando um mosaico de memórias onde a experiência da protagonista é reconfigurada continuamente. A análise dos parâmetros de qualidade da mensagem audiovisual permite compreender como este processo de montagem fragmentada, aliada à construção dos personagens e à gestão da temporalidade, sustenta um discurso audiovisual que combina fidelidade documental, interpretação ficcional e uma forte dimensão emocional.

## Análise dos indicadores de qualidade da criação

A análise do *edit*, realizada a partir dos critérios de oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipos e originalidade/criatividade, evidencia que o vídeo se articula de forma particularmente alinhada com o contexto sociocultural contemporâneo, na medida em que mobiliza a figura de Diana num circuito midiático que continua a revisitar sua trajetória através de produções como *The Crown*, Spencer e novos documentários, reforçando a pertinência histórica e emocional da personagem e mobilizando o público a comparar eventos reais e suas dramatizações. Simultaneamente, o material amplia o horizonte interpretativo ao operar num duplo regime de leitura, permitindo desde um consumo estética superficial focada na fidelidade visual até reflexões críticas sobre a construção midiática de figuras públicas, o papel da imprensa na fabricação das narrativas coletivas e as tensões simbólicas entre agência feminina e estruturas patriarcais da monarquia, contribuindo para debates sobre misoginia midiática e reconfiguração institucional. Embora a diversidade seja limitada em termos de representatividade sociocultural, o vídeo oferece múltiplos enfoques na identidade de Diana, como mulher, mãe, ativista e ícone midiático ampliando a compreensão do público sobre sua complexidade biográfica, ainda que permaneça circunscrito a uma narrativa centrada na realeza. Quanto aos estereótipos, o material evita reduzi-la a um modelo único ao apresentar tanto sua vulnerabilidade quanto sua força, mas mantém-se dependente de representações já cristalizadas pela cultura popular, enfatizando episódios polêmicos como o "vestido da vingança" ou a entrevista da BBC, o que, apesar de potente, pode reforçar leituras repetidas que privilegiam a dimensão trágica e conflituosa da sua relação com a monarquia em detrimento de outros aspectos. Em termos de originalidade e criatividade, a justaposição entre material de arquivo e dramatização,

aliada a uma montagem rítmica com cortes sincronizados e transições precisas, produz uma experiência estética fluida e emocionalmente envolvente, ainda que se mantenha dentro de um formato já amplamente difundido nas redes sociais, evidenciando mais uma atualização eficaz do modelo do que propriamente uma ruptura formal inovadora.

### 7.3.2 Análise da circulação

Com o objetivo de aprofundar a compreensão sobre a circulação do conteúdo, esta etapa da análise concentra-se na circulação do vídeo na plataforma TikTok, com atenção especial aos comentários realizados pelos interagentes. A observação das interações na seção de comentários possibilita identificar como o material foi interpretado, ressignificado e emocionalmente apropriado pelo público. A organização e análise dos dados seguiram os procedimentos metodológicos descritos anteriormente, com a aplicação de codificação em macro e microcategorias. O quadro 6 sintetiza os principais resultados obtidos a partir desse processo, oferecendo um panorama das formas de engajamento e das interações construídas pelos interagentes em resposta ao *edit*.

Quadro 6 – Macro e microcodificação do *edit* 3

| Macrocodificacação | Microcodificação |
|---|---|
| Diana | Casamento (1), Elogios à Diana (5), Família Real (1), Lembranças (6), Morte (8), Questões religiosas (1), Rainha (7), Reações emotivas (7). |
| Edit | Elogios ao *edit* (1), Interações (5). |
| Família Real | Camilla (3), Charles (6). |
| Não identificado | Comentários sem sentido (8), Linguagem (5). |
| Nostalgia | Nostalgia sobre o futuro (2), Recordações afetivas (2). |
| Paratextualidades | Aspectos paratextuais (17). |
| Personagem | Elogios ao personagem (281), Críticas ao personagem (48). |
| Realidade x Ficção | Dúvidas (10). |
| *The Crown* | Críticas à série (24), Elogios à série (73), Pergunta (27). |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Na continuidade deste capítulo, procede-se à apresentação e à interpretação dos achados referentes à qualidade da conversação, enfati-

zando os aspectos formais, expressivos e interacionais identificados no *corpus*, cuja análise permite delinear as principais configurações comunicacionais em jogo:

**Temática:** examina-se os temas predominantes mobilizados na seção de comentários, observando a densidade das abordagens, o grau de aprofundamento dos assuntos tratados e a presença de tópicos socialmente relevantes. No *edit* 3, a temática central desloca-se parcialmente da figura histórica de Diana para o consumo da própria série *The Crown* e de seus personagens. A subcategoria "Elogios ao personagem" concentra 281 comentários, seguida por 48 "Críticas ao personagem", compondo um campo discursivo predominantemente voltado à avaliação dramatúrgica e à performance dos atores. A ênfase na construção ficcional indica que o conteúdo funcionou como disparador de comentários mais orientados à apreciação estética da obra do que à ativação memorial da personagem real. Ainda assim, a presença de categorias como "Elogios à Diana" (5), "Lembranças" (6), "Reações emotivas" (7) e "Morte" (8) demonstra que a figura da princesa segue operando como vetor de afeto e reconhecimento, embora com menor intensidade do que nos *edits* anteriores. Comentários como "diana fue una reina sin corona", "una mujer con una luz distinta" ou "la escena de su muerte siempre me destroza" ilustram esse campo de ativação emocional e biográfica.

Paralelamente à interação afetiva dos interagentes e aos julgamentos sobre personagens, a série *The Crown* emerge como tema de destaque, com 73 elogios, 24 críticas e 27 perguntas dirigidas à narrativa. Os números apontados indicam que os interagentes interagem não apenas com a cena isolada do *edit*, mas com o universo narrativo da série como um todo, mobilizando comparações, avaliações e dúvidas. Comentários como "*The Crown* es una obra maestra", "esa parte está muy exagerada, no creo que fuera así" ou "en qué temporada pasa esto?" revelam uma atenção ao tratamento ficcional da história, problematizando o grau de fidelidade histórica e as escolhas de representação. A presença de 10 comentários classificados como "Dúvidas" na macrocategoria "Realidade x Ficção" corrobora essa tendência. Ainda que a figura de Diana continue presente como eixo afetivo, a temática predominante no *edit 3* configura-se em torno da obra audiovisual, sugerindo um tipo de fruição mais voltada à metalinguagem e à leitura crítica da representação. A quali-

dade da interação, neste critério, manifesta-se na mobilização de temas que articulam memória, estética e narrativa ficcional, configurando um campo discursivo orientado pela análise, pelo julgamento e pela interrogação da história dramatizada.

**Diversidade de opiniões:** busca-se identificar a coexistência de diferentes perspectivas na conversação dos interagentes, observando se há contrastes interpretativos, disputas simbólicas ou vozes dissonantes em relação aos discursos dominantes. No *edit* 3, a distribuição dos comentários sugere a presença de uma ampla valorização estética e afetiva dos personagens, especialmente de Diana, mas também revela pontos de tensões relacionados à representação ficcional e à leitura histórica da série. Os 281 elogios e 48 críticas à atuação dos personagens configuram um campo interpretativo no qual o julgamento da performance coexiste com avaliações morais e históricas. Comentários como "She did a great job playing Diana" convivem com críticas mais incisivas, como "who they cast as Charles looks absolutely nothing like him". A coexistência de posições sobre o comprometimento ficcional da obra e a representação histórica de Diana demonstra uma audiência que, ainda que majoritariamente elogiosa, formula julgamentos e reparos com base em critérios variados, como semelhança física, intensidade dramática ou verossimilhança histórica.

Os comentários direcionados à figura de Charles e Camilla, ainda que em número reduzido (6 e 3 respectivamente), concentram avaliações críticas da série como projeto narrativo. Um exemplo claro disso aparece no comentário "Pienso que *The Crown* es una lavada de cara, para Carlos y Camilla, una serie que causa decepción", no qual o usuário expressa desconfiança quanto à intencionalidade do universo ficcional proposto pela série. Há também a formulação "todo iba bien hasta que está última temporada quisieron lavar la reputación de rey Carlos y Camilla", que demonstra não apenas crítica ao personagem, mas ao projeto de representação historicamente orientado. As manifestações aqui indicam a existência de um público que questiona o grau de neutralidade ou parcialidade da série. Ainda sim, a diversidade de opiniões manifesta-se, portanto, tanto no plano da avaliação técnica quanto no da disputa interpretativa, configurando um campo discursivo que, embora majorita-

riamente positivo, abriga vozes dissonantes e análises críticas sobre as intenções narrativas da obra.

**Mudança de percepção:** o critério busca identificar comentários que evidenciem deslocamentos interpretativos, revisão de posicionamentos prévios ou elaboração de hipóteses que reconfigurem os sentidos dominantes. No *edit* 3, embora o campo discursivo seja amplamente marcado por avaliações estáveis, como os 281 elogios aos personagens e 73 elogios à série, foram localizados comentários pontuais que sugerem reavaliações interpretativas ou hipóteses contrafactuais. O enunciado "UNA DIFERENCIA GARRAFAL, Tal vez sea excelente actriz pero seguro hay alguien más semejante a Lady Di" revela um distanciamento crítico em relação à representação dramatúrgica, ao propor que, embora a atriz demonstre competência, sua aparência comprometeria a verossimilhança. A fórmula "Tal vez" atua como marcador de concessão e como abertura interpretativa, deslocando o foco do elogio automático para a análise comparativa entre atriz e figura histórica. Tal movimento sugere um tipo de leitura crítica em que o espectador revisita seus critérios de julgamento a partir do confronto entre memória e representação ficcional.

Outro comentário que expressa possibilidade narrativa alternativa é "a la hija le hubieran dado el papel, la que el doctor crió", no qual o usuário propõe que o papel da princesa fosse representado por outra figura, talvez por alguém com relação mais direta à memória ou ao corpo da personagem histórica. A construção contrafactual "le hubieran dado" aciona uma hipótese de *casting* que reorganiza as expectativas de fidelidade simbólica da série. Ainda que o foco não esteja diretamente na figura histórica de Diana, o comentário reflete uma reconfiguração do modo como a história deveria ser contada ou representada. Os registros, embora minoritários, evidenciam que parte da audiência ativa capacidades de julgamento não apenas sobre o conteúdo, mas sobre suas condições de produção e suas implicações simbólicas. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na presença de vozes que reinterpretam os elementos que compõem o texto midiático e seus significados, articulando autenticidade e representação com base em percepções que se reconfiguram diante da experiência estética.

**Mobilização social:** o critério investiga se os comentários expressam ações simbólicas de denúncia, defesa ética, reparação histórica ou julgamento moral coletivo, configurando formas de engajamento discursivo em torno da justiça e da memória. Percebe-se que a presença de 48 críticas a personagens, 6 menções a Charles e 3 a Camilla constitui um campo discursivo em que os interagentes formulam acusações simbólicas e desconfianças sobre a representação dos agentes históricos envolvidos. Um exemplo particularmente representativo é o comentário "todo iba bien hasta que está última temporada quisieron lavar la reputación de rey Carlos y Camilla", que expressa a percepção de que a série realiza uma operação narrativa destinada a redimir moralmente figuras tidas como responsáveis pelo sofrimento de Diana. Tal leitura indica que os espectadores não apenas julgam os personagens ficcionais, mas que também avaliam as estratégias de construção do enredo da série como parte de disputas dessa justiça simbólica à memória de Diana. A crítica torna-se, nesse sentido, uma forma de resistência à reescrita da história, articulando afetividade com uma hipervigilância ética.

Embora o número de comentários diretamente mobilizados pela denúncia seja reduzido, sua densidade discursiva evidencia a construção de uma esfera pública de mobilização social. A audiência, ao acusar a série de "lavar a imagem" de Charles e Camilla, posiciona-se como guardiã de uma memória afetiva que considera traída pelas estratégias ficcionais. Não se trata apenas de avaliar o conteúdo audiovisual, mas de denunciar uma suposta manipulação do passado que afetaria a integridade da memória coletiva. Tais manifestações assumem o papel de dispositivos mediadores da memória coletiva de Diana, nos quais o público reitera sua fidelidade à figura de Diana e resiste a qualquer tentativa de reconfiguração positiva dos atores envolvidos em sua trajetória trágica. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na capacidade dos interagentes de transformar a conversação em torno do ao conteúdo como gesto de protesto, reconstrução simbólica e reafirmação ética frente aos discursos midiáticos dominantes.

**Discussões complexas:** o critério investiga se os interagentes demonstram operações interpretativas mais densas. No caso do *edit* 3, este tipo de engajamento manifesta-se de forma mais tênue que nos *edits* anteriores, embora haja indícios de interações cognitivas voltadas à dis-

tinção entre fato e ficção. A presença de 10 comentários na subcategoria "Dúvidas" e de 27 perguntas direcionadas à série indica que parte da audiência recorre ao espaço dos comentários para esclarecer o que é narrativamente dramatizado e o que tem fundamento histórico. Comentários como "*The Crown* es la serie de Netflix??" ou "Can someone lmk if *The Crown* is worth watching?" revelam um nível de busca por contextualização que, embora não elabore diretamente sobre a representação de eventos, pressupõe uma audiência atenta ao enquadramento da obra dentro do campo documental ou ficcional.

Além das perguntas introdutórias, alguns comentários sugerem uma interação mais crítica da construção diegética, ainda que por meio de avaliações afetivas ou estéticas. Declarações como "revivieron a Diana!!" ou "ella fabulosa... pero esa parte fue muy exagerada" indicam uma consciência tácita da dramatização e de seus efeitos sobre a memória da figura histórica. Embora nem sempre verbalizada em termos analíticos, a percepção da ficcionalidade operante ativa uma camada interpretativa que reconhece o papel da ficção na modelagem da história pública. Os 24 comentários de crítica à série, combinados com a recorrência de comparações entre o real e o representado, reforçam essa tendência. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na presença de espectadores que, mesmo em registros afetivos, acionam mecanismos de verificação, julgamento e análise, revelando que a interação não se limita ao aspecto emotivo, mas incorpora elementos de distanciamento crítico e problematização narrativa.

## ARQUITETURA INFORMACIONAL

**Interações entre interagentes e conexões de rede:** o critério examina se os interagentes estabelecem conexões uns com os outros na seção de comentários, por meio de perguntas, respostas, marcações ou validações mútuas que configurem redes discursivas. No *edit* 3, essa dinâmica aparece de forma menos expressiva em comparação aos *edits* anteriores, com apenas 5 comentários categorizados como "Interações" no quadro 5. Ainda assim, a análise qualitativa do *corpus* revela exemplos significativos de comunicação interpessoal, como "me recomiendan verla?", "cómo se llama la actriz??" e "dónde se puede ver?", que indicam que o espaço dos comentários funciona como território de consulta e construção coletiva de saberes sobre a série *The Crown* e sua relação com

figuras históricas. As manifestações demonstram que os interagentes acionam a audiência como comunidade cognitiva capaz de compartilhar referências, indicar caminhos interpretativos e preencher lacunas informacionais.

Além das perguntas, há evidências de respostas indiretas e validações entre interagentes, mesmo que pontuais, como nas expressões "es la serie de Netflix", "es Emma Corrin" ou "igualita a Diana, la mejor temporada", que funcionam como réplicas informais a questões anteriores. Embora não haja marcações diretas (@), essas respostas demonstram a constituição de microrredes discursivas orientadas por reconhecimento mútuo e cooperação interpretativa. A arquitetura da plataforma TikTok, ao ordenar os comentários por relevância e permitir reações rápidas, favorece esse tipo de interação pontual, mesmo em formatos de resposta implícita. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na ativação do espaço de comentários como fórum colaborativo, no qual se articula o desejo de saber, o compartilhamento de experiência e o reconhecimento do outro como agente interpretativo.

**Interação com os recursos da plataforma***:* avalia se os interagentes demonstram engajamento com os elementos formais e técnicos do conteúdo, como edição, trilha sonora, atuação ou uso criativo das ferramentas audiovisuais da plataforma. No caso analisado, não foram identificados *duets* ou vídeos-resposta, o que indica que o critério não é plenamente atendido, uma vez que tais formatos tendem a ampliar a conversação e a gerar desdobramentos interpretativos mais complexos. Observou-se, contudo, um volume significativo de compartilhamentos e de salvamentos do conteúdo, práticas que, embora não se constituam como interações dialógicas diretas, evidenciam um engajamento relevante por parte dos interagentes. Os movimentos sugerem reconhecimento, apropriação e potencial de circulação ampliada do *edit*, ainda que não promovam o aprofundamento discursivo característico de interações colaborativas ou críticas. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na atenção dedicada aos recursos de performance e edição como elementos centrais na construção da experiência estética, revelando uma audiência que consome o conteúdo com olhar crítico, sensível e esteticamente atento aos recursos disponibilizados pela plataforma.

**Comunidades formadas e redes de colaboração***:* o critério avalia se os interagentes, ao interagirem com o conteúdo, compartilham lembranças pessoais, experiências afetivas ou memórias coletivas que permitem a formação de comunidades simbólicas, mesmo que efêmeras. Embora em menor volume do que nos *edits* anteriores, há registros que demonstram claramente a ativação de laços de pertencimento e partilha memorial. Comentários como "Era niña estaba viendo tv con mi amiguita cuando anunciaron la muerte de la Princesa Diana" e "aún recuerdo", que não apenas situam temporalmente o impacto do evento na biografia do espectador, mas ativam uma estrutura de rememoração intersubjetiva que ultrapassa o conteúdo ficcional e resgata experiências vividas. Os enunciados, ancorados nas lembranças de infância, no vínculo familiar ou em reações emocionais intensas, atuam como dispositivos de afiliação simbólica que transformam a seção de comentários em território de escuta e identificação.

Outros comentários, como "cielos hay seres humanos especiales ... tan solo su recuerdo genera algo tan poderoso y bello 🥹", funcionam como enunciados de consagração memorial, nos quais a evocação de Diana opera como catalisadora de valores partilhados e admiração transgeracional. Embora o número de registros classificados como "Lembranças" (6), "Recordações afetivas" (2) ou "Nostalgia" (4 somadas) seja reduzido, sua presença qualitativa indica que a experiência estética proporcionada pelo *edit* desencadeia movimentos de reconexão afetiva com o passado. Percebe-se que o *edit* organiza os sentidos atribuídos à personagem e ao conteúdo, ligando-os a contextos biográficos que sustentam vínculos interpessoais. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na ativação de microcomunidades discursivas baseadas na memória afetiva, onde a dor compartilhada, a admiração comum e os valores simbólicos convergem para formar uma rede de escuta e reconhecimento mútuo.

***Hashtags* e tendências virais***:* compreende o papel das *hashtags* e dos sistemas algorítmicos na amplificação da circulação do conteúdo, considerando sua função como vetores de agrupamento temático, segmentação de audiência e ativação de tendências. O *edit* analisado emprega a versão instrumental de *Bloody Mary*,[83] em versão *speed up,* da

83 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=VFwmKL5OL-Q

cantora Lady Gaga, que, à época, figurava como uma das *trends* mais difundidas da plataforma, funcionando como gatilho de reconhecimento imediato e intensificando o potencial de engajamento. O uso de *hashtags* também se destaca como elemento central da estratégia de circulação: ao indexar o vídeo em categorias temáticas, elas facilitam sua inserção em microrredes de interesse, ampliam seu alcance e o conectam a repertórios previamente consolidados pelo algoritmo e pelos próprios interagentes. A legenda explicita o interesse comparativo também "Diana *The Crown* vs real life👑".

O caráter viral parece estar ancorado na combinação entre fidelidade estética, narrativa emotiva e tema de interesse global, como é o caso da trajetória de Diana e da representação dramatizada da monarquia britânica. A recorrência de comentários que solicitam o nome da série, discutem a semelhança da atriz com a princesa e reagem intensamente à atuação indicam que o conteúdo se insere em um fluxo de consumo contínuo mediado por algoritmos de recomendação, os quais priorizam vídeos que acumulam engajamento emocional e debate interpretativo. A ausência visível das *hashtags*, portanto, não invalida sua função estrutural: elas permanecem como dispositivos operacionais invisíveis que conectam o conteúdo a públicos segmentados e os discursos recorrentes no ambiente da plataforma. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na forma como o conteúdo circula organicamente por meio dessas estruturas, ativando públicos que interagem não apenas com o vídeo, mas com a memória, a história e a ficção ali encenadas.

### 7.3.3 Análise da experiência estética e competências midiáticas

A experiência estética proporcionada pelo *edit* 3 estrutura-se como um exercício de mediação da ficção e da realidade histórica, articulando a montagem comparativa de cenas reais de Diana com suas dramatizações em *The Crown* como um dispositivo interpretativo que convoca competências midiáticas avançadas. A estética fragmentária, apoiada na alternância entre passado registrado e passado recriado, configura um regime perceptivo em que o espectador é instado a ativar repertórios prévios de reconhecimento histórico, sensibilidade afetiva e discernimento narrativo. Nesse processo, a competência da curadoria emerge como eixo estruturante, uma vez que a seleção de planos emblemáticos, como o vestido da vingança ou a entrevista à BBC, opera como gesto de

mediação simbólica que condensa, em poucos segundos, a alta densidade afetiva e histórica que caracteriza a trajetória pública de Diana, instaurando uma economia de signos alinhada à tradição participativa descrita por Mihailidis (2014).

O gesto de Curadoria adquire maior espessura quando se observa a montagem como dispositivo de destemporalização, já que o vídeo reorganiza o tempo narrativo através de uma lógica associativa que privilegia a força simbólica das imagens sobre sua cronologia. A recombinação de trechos documentais e ficcionais constitui uma forma de edição que, embora breve e objetiva, reativa camadas complexas da memória cultural de Diana, convocando o espectador a reconhecer simultaneamente a dramaticidade da série, o arquivo histórico e a ressonância memorial que ambos alimentam. Tal mediação estética não se limita a confrontar realidade e ficção, mas permite instaurar um campo de leitura em que o passado é permanentemente reconfigurado pela sensibilidade contemporânea, ampliando a função cognitiva da curadoria para além da compilação de conteúdos.

A competência da Compreensão Crítica manifesta-se no modo como o espectador responde ao vídeo, tanto pela identificação imediata dos paralelos visuais quanto pela formulação de questionamentos sobre veracidade histórica, intenções autorais ou enquadramentos estéticos. Ao comparar duas imagens (ficcional e documental), o público mobiliza operações interpretativas que envolvem não apenas o reconhecimento iconográfico, mas a leitura dos dispositivos narrativos e das estratégias de representação que estruturam a série. Os comentários que discutem fidelidade, parcialidade, omissões ou escolhas de roteiro demonstram a ativação de uma competência crítica de leitura, que opera no cruzamento entre o conhecimento paratextual e a consciência de que toda representação é uma construção situada, filtrada por valores estéticos, ideológicos e industriais.

Os comentários revelam também a competência da Contribuição, que se torna evidente quando os interagentes assumem o papel de coautores discursivos na circulação do conteúdo. A partilha de interpretações, a formulação de explicações históricas, o esclarecimento de dúvidas sobre eventos reais e a identificação de escolhas estéticas do editor configuram práticas de participação que expandem o sentido do vídeo

para além da obra em si. As interações, longe de serem meras reações emocionais, são compreendidas como atos de inscrição no espaço público digital, nos quais a audiência reorganiza, amplia ou tensiona o conteúdo apresentado, contribuindo para a reconstrução simbólica de Diana como figura histórica e midiática.

A dimensão colaborativa dessas práticas torna visível a competência da Colaboração, que se materializa na forma como os comentários convergem para a produção de uma hermenêutica coletiva. Nota-se interagentes que respondem perguntas, validam observações, destacam interpretações sensíveis ou reiteram análises alheias constroem um ambiente discursivo caracterizado por uma inteligência distribuída. Trata-se de uma colaboração interpretativa que não exige coordenação informal, e que se estabelece por meio de microinterações que consolidam consensos estéticos e históricos, transformando a experiência de consumo em um processo de coautoria simbólica através do qual o sentido acerca da veracidade factual é negociado em junto com os demais interagentes.

Ao mesmo tempo, a própria peça audiovisual evidencia a competência da Criação, na medida em que a montagem demonstra domínio técnico e sensibilidade estética do criador. Percebe-se a justaposição de cenas, que versam entre documental e ficcional, a escolha de uma trilha sonora viral, que articula o conteúdo e a organização do enredo, privilegiando momentos de maior densidade simbólica, configuram um gesto criativo que explora o potencial do *remix* enquanto prática cultural. A competência da criação, neste sentido, não consiste apenas em editar imagens, mas em reorganizar temporalidades, estabelecer conexões afetivas que transcendem o metatexto, constituindo um discurso próprio sobre a figura de Diana. Portanto, a articulação dessas competências evidencia como o objeto estético, dispositivo pedagógico informal e catalisador de rememoração compartilhada, permitindo que a audiência desempenhe funções interpretativas, epistêmicas e afetivas que revelam um letramento midiático amadurecido.

## 7.4 *EDIT* 4: A TRAGÉDIA FINAL

### 7.4.1 Análise da criação

A análise do perfil @edtsrc permite observar como suas escolhas editoriais, estéticas e técnicas se articulam em torno de uma lógica de produção centrada em *edits* de forte carga emocional, ancorados predominantemente na cultura pop e, em especial, no universo ficcional de *The Vampire Diaries*. A ausência de uma descrição discursivamente marcada na biografia, somada ao uso de um avatar associado à figura de Elena Gilbert, personagem da série supracitada, configura uma economia identitária centrada na performance audiovisual, sugerindo que a visibilidade do perfil se sustenta mais na força expressiva das montagens do que na construção de uma persona temática propriamente dita. Nesse enquadramento, o vídeo dedicado à morte da princesa Diana, embora situado entre os conteúdos de maior alcance, insere-se como exceção ao padrão editorial predominante, funcionando como um gesto pontual de apropriação de um evento histórico de elevada potência afetiva, e não como evidência de um projeto sistemático de mediação sobre a monarquia britânica ou sobre *The Crown*. Isso reforça a tese de Sandvoss (2005) e Gray (2010) acerca da diversidade de audiências e públicos que se engajam na produção de conteúdos, evidenciando que diferentes motivações, níveis de investimento afetivo e formas de competência cultural orientam a decisão de criar determinados tipos de materiais, mesmo quando esses não se alinham ao foco temático habitual do perfil.

No plano da expressão audiovisual, o perfil mobiliza um repertório técnico característico das práticas voltadas para a produção de *edits*, evidenciado pelo uso de paletas cromáticas de tonalidade fria, filtros melancólicos, manipulações rítmicas de imagem e trilhas sonoras que intensificam a experiência sensorial do espectador. A aplicação desses recursos ao episódio da morte de Diana produz uma construção estética que não se orienta pela linearidade histórica, mas pela intensificação dramática e pela captura afetiva, em sintonia com as dinâmicas de circulação emocional que estruturam a lógica algorítmica da plataforma. Embora o conteúdo específico concentre elevado volume de visualizações, a análise longitudinal das postagens revela a ausência de continuidade temática ou aprofundamento interpretativo que possibilitariam situar o perfil como

produtor recorrente de obras histórico-biográficas. O vídeo sobre Diana emerge, assim, como um objeto isolado dentro de um ecossistema predominantemente ficcional, que se apropria de um referente histórico apenas quando este permite amplificar a ressonância emocional com o público.

Sob a perspectiva das práticas de engajamento e das dinâmicas de legitimação simbólica, o perfil opera segundo uma estratégia de produção de conteúdo orientada pela viralização, caracterizada por baixa interação dialógica, elevada assimetria entre seguidores e seguidos e predomínio de práticas de consumo passivo. A presença de um único vídeo com impacto emocional não estabelece um eixo temático e revela como eventos históricos de ampla visibilidade pública são apropriados no ambiente digital como matrizes de intensificação afetiva. Dessa forma, o perfil @edtsrc não se constitui como agente sistemático de mediação de fatos e acontecimentos ligados à Família Real Britânica, operando antes como produtor de montagens audiovisuais que ativam repertórios de sensibilidade e nostalgia característicos das culturas digitais contemporâneas.

A seguir são detalhados os resultados obtidos à luz do modelo teórico-metodológico da Qualidade do Audiovisual na análise do *edit* 4 (Figura 18).

Figura 18 – Capturas de tela do *edit* 4



Fonte: Montagem elaborada pelo autor (2025).

## Análise da Qualidade da Criação

### PLANO DA EXPRESSÃO

A análise do vídeo[84] no plano da expressão concentra-se nos recursos técnicos e expressivos que estruturam o *edit* sobre a morte de Diana e Dodi, extraído da sexta temporada de *The Crown*, observando como os códigos visuais, sonoros, sintáticos e gráficos se articulam para produzir sentido e configurar a experiência emocional do espectador. No domínio dos códigos visuais, a combinação de enquadramentos, iluminação, cenário, maquiagem, figurino e qualidade técnica da imagem revela um trabalho cuidadosamente construído para sintetizar tensões entre intimidade, tragédia e memória pública. Os planos fechados que abrem o *edit*, mostrando Diana e Dodi de mãos dadas, instauram um regime de proximidade afetiva e introspecção, convocando o espectador para um espaço íntimo imediatamente atravessado por presságios. A transição posterior para planos mais amplos e movimentos bruscos de câmara, empregando *travellings* rápidos e cortes abruptos, reforça a sensação de desorientação crescente à medida que o acidente se aproxima. A iluminação azulada, associada à frieza e ao luto, envolve a imagem numa tonalidade melancólica que funciona simultaneamente como atmosfera emocional e como marcador simbólico, intensificando a percepção de fragilidade e de inevitabilidade trágica. O cenário restrito ao interior do carro adquire função metafórica ao criar um ambiente claustrofóbico que representa o aprisionamento do destino, enquanto o figurino elegante e a maquilhagem suave reiteram a construção icônica de Diana como figura pública cuja imagem, estetizada e idealizada, contrasta com a brutalidade do desfecho. A alta resolução da imagem, somada ao filtro azulado e à gradação cromática precisa, assegura coerência visual e reforça a tensão entre realismo e subjetividade estética.

No que respeita aos códigos sonoros, a articulação entre trilha musical, efeitos sonoros e silêncio desempenha papel decisivo na modelação do clima emocional. A utilização de *Another Love*,[85] de Tom Odell, na sua versão *speed up*, produz uma combinação singular entre a melancolia da composição original e a urgência imprimida pelo aumento do ritmo, ge-

84 Ver: https://www.tiktok.com/@edtsrc/video/7303536494348750113

85 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=MwpMEbgC7DA

rando um estado de ansiedade que acompanha a aproximação da tragédia. A sobreposição dos sons da colisão a essa trilha cria uma dissonância emocional que espelha o impacto abrupto do evento e funciona como metáfora sonora do rompimento do curso da vida de Diana. A qualidade técnica do áudio, marcada pela clareza da trilha e pelo equilíbrio entre música, ruído e ambiente, contribui para a imersão sensorial, enquanto a ausência deliberada de diálogos desloca a atenção para a expressividade sonora e visual. Assim, a trilha sonora opera como dispositivo narrativo que condensa luto, choque e inevitabilidade, orientando a reação do espectador para uma leitura profundamente emocional e culturalmente enraizada na memória coletiva sobre a morte da princesa.

Os códigos sintáticos e gráficos completam a construção expressiva do *edit*, definindo o ritmo, a continuidade e a função dos elementos textuais. A edição caracteriza-se por cortes rápidos, alternâncias entre imagens do acidente e cenas do funeral, e uso de *jump cuts* que instauram descontinuidade temporal e espacial, reproduzindo formalmente a ruptura violenta que estrutura o acontecimento. O ritmo acelerado ao final do vídeo, alinhado à trilha igualmente acelerada, intensifica a sensação de urgência e produz uma progressão emocional que força o espectador a experienciar o choque de forma abrupta e visceral. A dissolução entre planos e a alternância entre momentos de vida e momentos de morte constituem mecanismos sintáticos que articulam o texto midiático num regime de tensão permanente.

Nos códigos gráficos, a inclusão pontual de legendas mínimas, como a palavra *crash*, funciona como marcador sintético da ruptura absoluta, reforçando a objetividade brutal do evento e recusando qualquer ornamentação que suavize o impacto. O recurso a tipografia simples atua como dispositivo enunciativo que condensa, numa palavra, a violência e a irreversibilidade da tragédia. Com isto, o plano da expressão revela uma articulação sofisticada de elementos formais que, em conjunto, consolidam um discurso audiovisual centrado na intensificação emocional, na evocação memorial e na construção simbólica do último momento da vida de Diana.

## PLANO DO CONTEÚDO

A análise do plano do conteúdo, aplicada ao *edit* que retrata a morte de Diana na sexta temporada de *The Crown*, exige uma abordagem que articula a construção dos personagens e a estrutura narrativa à luz das dimensões psicológica, ideológica e moral que sustentam o significado da obra. A personagem é apresentada através de um plano narrativo que combina registros ficcionais e referências históricas, formando uma identidade marcada por ambivalências emocionais e por tensões entre o espaço público da realeza e a intimidade das vivências pessoais. A dimensão psicológica de Diana estrutura-se na oscilação entre fragilidade e resistência, evidenciada pelo *close-up* inicial que a mostra de mãos dadas com Dodi, gesto que funciona como condensador de vulnerabilidade e desejo de proteção afetiva. A dimensão ideológica revela uma figura que se confronta com o peso das normas monárquicas e tenta inscrever-se como agente de autodeterminação, especialmente através da escolha dos seus relacionamentos e da forma como vivencia o divórcio. A dimensão moral configura-se na figuração de Diana como personagem trágica, mais próxima da anti-heroína do que da heroína clássica, na medida em que a representação audiovisual a situa num espaço de sacrifício, marcado pela impossibilidade de resolver os próprios dilemas antes da interrupção abrupta de sua trajetória.

A estrutura narrativa do *edit* opera num regime de êxtase emocional, organizado por cortes rápidos, sobreposições e fragmentações temporais que rompem com a linearidade clássica e instauram uma experiência narrativa centrada no impacto emocional e na sensação de inevitabilidade trágica. O tempo narrativo é marcado por uma dinâmica de ruptura, construída pela alternância entre a cena do acidente e imagens do funeral, criando uma temporalidade descontínua que traduz a violência súbita do acontecimento. O desenvolvimento narrativo marcado pela rapidez, produzido através de cortes abruptos, compressões temporais e ausência de progressão cronológica estável, funciona como mecanismo que intensifica a percepção de perda e a transformação dos eventos em memória cultural imediata. Os conflitos internos de Diana surgem inscritos na alternância entre momentos de afeto com Dodi e gestos de instrospecção que revelam o desgaste emocional decorrente de sua vida pública. Os conflitos externos emergem através da colisão lite-

ral e simbólica com forças sociais que excedem a agência da personagem: o assédio midiático a rigidez da instituição monárquica e a fatalidade do acidente. A fragmentação da narrativa reforça a consonância entre os níveis micro (a subjetividade de Diana) e macro (a repercussão pública da tragédia), compondo uma estrutura que funciona simultaneamente como relato íntimo e como evento traumático coletivo.

Neste quadro, o desenvolvimento dramático não se organiza por transformações internas tradicionais, mas por intensificação simbólica, modulada pela articulação entre ritmo, atmosfera e montagem. As cenas selecionadas, do gesto íntimo no carro à sucessão de imagens do funeral, configuram um arco emocional que se desloca da tentativa de estabilidade afetiva para a interrupção abrupta que define a morte de Diana como acontecimento histórico e cultural. A justaposição entre intimidade e exposição amorosa da vida de Diana, e do espaço confinado do veículo e a exposição pública do cortejo fúnebre, cria uma trama que oscila entre intimidade e coletividade, reforçando o caráter liminar da personagem entre a esfera privada e o mito midiático. A montagem fragmentada constitui, assim, um ponto central do enredo para compreender como o *edit* transforma a personagem numa figura simbólica cuja morte não é representada apenas como evento biográfico, mas como ruptura com potencial de ressignificação contínua no imaginário social. A linguagem audiovisual consolida um discurso em que os elementos psicológicos, ideológicos, morais e estruturais convergem, produzindo uma representação densa e emotiva da personagem e inscrevendo o acidente como um momento de viragem que reconfigura tanto a figura de Diana quanto as formas de memória coletiva que se organizam em torno dela.

## Análise dos indicadores de qualidade da criação

A análise dos parâmetros de qualidade aplicados ao *edit* sobre a morte da princesa Diana permite compreender como o vídeo mobiliza critérios de oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipos e originalidade/criatividade para produzir uma narrativa emocionalmente intensa e culturalmente significativa, na medida em que retoma um evento histórico de alta repercussão e o reinscreve na sensibilidade contemporânea através de escolhas estéticas, como o uso acelerado de *Another Love, de* Tom Odell, o filtro azulado e a montagem frenética, que atualizam o impacto da tragédia e dialogam com debates

persistentes sobre exposição midiática, privacidade e vulnerabilidade de figuras públicas; ao condensar imagens do acidente, do funeral e da comoção global, o *edit* também expande o horizonte interpretativo do espectador, convocando-o a refletir sobre a tensão entre vida pública e sofrimento íntimo, a cultura de vigilância intensificada pela era digital e o modo como a sociedade consome representações ficcionais de dor e glamour, o que gera um consumo simultaneamente afetivo e crítico. Embora o vídeo não explore diversidade sociocultural no sentido amplo, oferece diversidade temática ao reposicionar Diana como figura multifacetada (mulher, mãe, amante), destacando os constrangimentos de género inerentes à monarquia e sugerindo uma leitura sobre as assimetrias de poder que moldaram sua trajetória. Nesse sentido, a desmontagem implícita do estereótipo da "princesa perfeita" promove uma humanização da personagem, enfatizando fragilidade, sofrimento e ambivalência emocional, ao mesmo tempo que denuncia a romantização superficial produzida pela mídia e pelo imaginário coletivo. No que toca aos termos de originalidade e criatividade, o *edit* demonstra sensibilidade estética na medida em que reconfigura um evento histórico sob a lógica performativa do TikTok, articulando ritmo acelerado, síntese visual e linguagem pop para produzir um objeto audiovisual que, embora dialogando com formatos já consolidados na plataforma, apresenta uma leitura renovada, emocionalmente envolvente e capaz de fazer circular a memória de Diana numa chave contemporânea que combina crítica simbólica e sensibilidade estética.

### 7.4.2 Análise da circulação

A presente etapa analisa a circulação do vídeo no TikTok, com foco nos comentários dos interagentes como indicadores das interpretações e ressignificações do conteúdo. Por meio da codificação em macro e microcategorias, foi possível mapear os diferentes tipos de engajamento e narrativas construídas. O quadro 7 apresenta um resumo dos principais resultados, destacando a diversidade das respostas e a complexidade da conversação em torno do *edit*.

Quadro 7 – Macro e microcodificação do *edit* 4

| Macrocodificacação | Microcodificação |
|---|---|
| Diana | Casamento (4), Dodi Al-Fayed (6), Família Real (2), Morte (24), Questões religiosas (1), Reações emotivas (76). |
| Edit | Elogios ao ***edit*** (5), Interações (2), Técnicos (1). |
| Família Real | Camilla (1), Charles (1), Geral (2) |
| Não identificado | Comentários sem sentido (6), Linguagem (2). |
| Narrativas | Aspectos gerais (2) |
| Nostalgia | Nostalgia sobre o futuro (1) |
| Paratextualidade | Aspectos paratextuais (6) |
| *The Crown* | Elogios à série (3), Pergunta (9) |

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

**Temática:** o critério avalia os temas predominantes nos comentários, observando se os interagentes aprofundam tópicos historicamente relevantes ou apenas reproduzem afetos generalizados. No *edit* 4, o núcleo temático gira em torno da figura de Diana, com destaque absoluto para os 76 comentários classificados como "Reações emotivas" e os 24 registros referentes à sua "Morte". Esse campo discursivo configura-se pela reiterada evocação da dor, da saudade e da comoção diante da tragédia. Percebe-se uma variedade de comentários que ilustram a predominância de um discurso memorial que inscreve a personagem em um regime de afeto compartilhado, marcado por luto, reverência e comoção. O conteúdo paratextual do vídeo, que remonta os últimos momentos da princesa, ativa lembranças traumáticas e convoca os espectadores a reafirmarem coletivamente a injustiça de sua morte, operando como um dispositivo de atualização simbólica da perda.

Além da comoção, outros temas complementares emergem de maneira pontual, embora significativa. A presença de 6 comentários sobre "Dodi Al-Fayed" demonstra um reconhecimento do parceiro como parte da memória do acidente configura um gesto de ampliação do trauma e, assim, uma tentativa de justiça simbólica a um personagem frequentemente apagado das representações midiáticas. Comentários como "she loved Dodi, they were going to marry" ou "the crash wasn't an accident" ampliam o foco memorial e sugerem interpretações conspiratórias que

articulam memória afetiva e crítica social. Ainda que as categorias "Casamento" (4), "Família Real" (2), "Questões religiosas" (1) e "Camilla" e "Charles" (com apenas 1 cada) apresentem baixos índices, sua presença reforça a ideia de que o campo temático se organiza em torno da reconstituição simbólica dos últimos dias de Diana, entrelaçando aspectos biográficos, afetivos e, acima de tudo, conspirativos. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na concentração de temas sensíveis e na atualização do discurso trágico como eixo articulador da memória coletiva e do julgamento público.

**Diversidade de opiniões:** o critério busca identificar a presença de múltiplas perspectivas interpretativas nos comentários, avaliando se há contrastes de opinião, disputas simbólicas ou posicionamentos críticos que tensionam a percepção coletiva. A análise revela um campo discursivo fortemente homogêneo, centrado na comoção diante da morte de Diana e na reafirmação de sua inocência e legado simbólico. A presença de 76 reações emotivas e 24 comentários sobre sua morte sustenta um diálogo consensual de luto coletivo e injustiça histórica. A presença de comentários como "Diana 😭oh gone 😳", "DIANA 4EVER 😳💔" e "Everyone knows that Diana was killed" reiteram uma leitura unívoca dos eventos, sustentada por emoção, saudade e condenação implícita à monarquia. A ausência de menções críticas à própria figura de Diana, mesmo que em registros hipotéticos, evidencia um campo discursivo rigidamente alinhado à sua idealização.

Ainda assim, algumas manifestações periféricas revelam tensões interpretativas latentes, mesmo que não plenamente desenvolvidas. Comentários como "creo que diana ya sabía que iba a morir 😔" ou "we all know the Royale family got rid of her and Dodi" articulam enunciados que operam tanto como reforço da injustiça quanto como formulação conspiratória, projetando intencionalidade nos eventos narrados. Outro exemplo, "They were affected by her death only, they make u feel that Dodi Al-Fayed is just a chicken bro Enough discrimination", amplia o foco da crítica para as formas de apagamento de Dodi, acusando a monarquia e a narrativa dominante de seletividade afetiva e discriminação simbólica pelo fato do seu companheiro ser de origem muçulmana. Ainda que esses comentários não constituam propriamente uma diversidade opinativa no sentido de confronto direto de posições, eles revelam

deslizamentos discursivos que tensionam a memória oficial e apontam para vozes críticas marginalizadas. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se de forma limitada, centrada na reafirmação afetiva, mas com indícios de resistência narrativa e denúncia simbólica nos interstícios do consenso.

**Mudança de percepção:** avalia se os comentários demonstram revisão de sentido, deslocamento interpretativo ou reconfiguração de posicionamentos prévios a partir da experiência estética proporcionada pelo conteúdo. No caso do *edit* 4, não foram identificados comentários com indícios explícitos de mudança de percepção. Nenhum dos 140 registros analisados apresentou construções linguísticas como "tal vez", "hubiera", "yo pensaba que", "me hizo ver", entre outras formas que indicariam o engajamento cognitivo do usuário na reformulação de sentidos ou na produção de hipóteses. A ausência dos marcadores revela que a leitura crítica do conteúdo se deu majoritariamente no plano da reafirmação afetiva, sem ativação de processos reflexivos mais densos ou reinterpretações subjetivas da história dramatizada.

Nota-se que o padrão interpretativo está alinhado à estrutura temática do vídeo, que enfatiza os últimos momentos de Diana e opera sobre um regime de luto, emoção e indignação moral. O campo discursivo formado por 76 reações emotivas e 24 menções à morte da princesa confirma o predomínio de um tipo de engajamento centrado na dor compartilhada e na consagração simbólica da figura de Diana, dificultando a emergência de leituras ambivalentes ou reposicionamentos interpretativos. A ausência de comentários reflexivos também pode estar relacionada à duração do conteúdo e à ênfase estética da montagem, que reforça emoções cristalizadas em vez de provocar rupturas interpretativas. A qualidade da interação, neste critério, portanto, revela-se limitada, com forte apelo emocional e escassa elaboração de sentidos alternativos ou transformações discursivas.

**Mobilização social:** o critério avalia se os comentários expressam engajamentos discursivos em torno de justiça, denúncia, julgamento moral ou defesa simbólica de figuras públicas, revelando o potencial dos conteúdos para ativar esferas públicas de reparação, resistência ou indignação coletiva. No *edit* 4, embora as ferramentas automatizadas não tenham captado comentários textualmente marcados por termos como

"culpa" ou "assassinato", o quadro 6 e a leitura atenta do *corpus* indicam que há, sim, responsabilizações implícitas e explícitas atribuídas à Família Real pelo trágico fim de Diana. Tais comentários, embora articulados em linguagem afetiva ou alusiva, constroem um universo diegético coletiva no qual a morte da princesa é percebida como um ato orquestrado, e não como acidente. O julgamento moral se ancora em fórmulas como "everyone knows that Diana was killed", que, mesmo sem nomear diretamente os culpados, sustenta uma interpretação amplamente disseminada de que a realeza esteve envolvida na eliminação de uma figura incômoda ao sistema.

Esse tipo de comentário opera como denúncia simbólica e cumpre a função de justiça restaurativa dentro do espaço discursivo da plataforma. Ao reforçar a ideia de que "todos sabem" quem são os responsáveis, a audiência performa um tipo de memória coletiva que rejeita a "história" oficial e se articula por meio de afetos compartilhados, indignação moral e teoria conspirativa. A ausência de marcações diretas pode ser interpretada não como falta de mobilização, mas como resultado da economia discursiva típica do TikTok, onde os sentidos se constroem por sugestão, emoção e códigos culturalmente partilhados. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se, portanto, na ativação de discursos que, mesmo implícitos, operam como resistência simbólica à narrativa institucional e reafirmam a figura de Diana como mártir histórica, vítima de uma lógica de silenciamento promovida por estruturas de poder.

## ARQUITETURA INFORMACIONAL

**Interações entre interagentes e conexões de rede:** o critério avalia a presença de trocas significativas entre interagentes, seja por meio de perguntas, respostas, confirmações, marcações implícitas ou formulações colaborativas de interpretação. Percebe-se que, ainda que o número de comentários formalmente classificados como "Interações" no quadro 6 seja reduzido (2 registros), a leitura atenta do *corpus* revela um padrão discursivo marcado pela busca ativa de informação, troca de saberes e interpretação coletiva. Comentários como "She had husband and boyfriend too?", "name film please???", "so they killed her and made it look like accident?" ou "so this is about *The Crown*, right?" mobilizam dúvidas ou curiosidade e pressupõem, também, a escuta do outro e a constituição de um espaço colaborativo de construção de sentido.

As manifestações configuram-se, portanto, parte de uma audiência que além de interagir com o conteúdo, relaciona-se com os demais espectadores interagentes, articulando interpretações, teorias e informações sobre o universo ficcional e o contexto histórico.

A frequência de comentários que solicitam explicações sobre o enredo, o nome da série ou a relação entre os personagens indica que o espaço de comentários foi mobilizado como uma espécie de fórum interpretativo espontâneo. Percebe-se que os interagentes não se limitam a expressar emoções individuais, mas recorrem uns aos outros como fontes complementares de conhecimento, transformando o espaço de conversação em rede de circulação interpretativa. Comentários que sugerem teorias sobre a morte de Diana, que relacionam Dodi à narrativa e que discutem o papel da Família Real funcionam como pontos de ativação discursiva onde se organizam consensos, dúvidas e hipóteses compartilhadas. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se de forma intensa, ainda que informal, configurando um ambiente discursivo coletivo em que a audiência atua como rede de escuta, mediação e coautoria interpretativa. O *edit* 4 ativa a conversação como instância viva de construção de sentidos sobre a morte de Diana.

**Interação com os recursos da plataforma:** o critério investiga se os comentários demonstram atenção aos elementos formais do conteúdo, como edição, montagem, trilha sonora, escolha de cenas ou uso de recursos estéticos típicos da plataforma. No caso analisado, não foram identificados *duets* ou vídeos-resposta que indicassem um engajamento dialógico mais elaborado com o conteúdo, o que sugere que o critério não é plenamente atendido. Ainda assim, o vídeo apresenta um número expressivo de salvamentos superior a 11 mil, evidenciando um padrão relevante de apropriação individual por parte dos interagentes, que recorrem a esse recurso para revisitar ou redistribuir o conteúdo em suas próprias microrredes. Observa-se, ademais, que o criador não utiliza áudios nativos do TikTok, optando por um áudio próprio, o que reduz a integração do *edit* às dinâmicas sonoras típicas da plataforma, mas que não impede sua circulação, dado o alto volume de salvamentos registrado.

**Comunidades formadas e redes de colaboração:** o critério investiga se os comentários revelam a constituição de comunidades dis-

cursivas e redes colaborativas em torno de experiências afetivas, compartilhamento de interpretações ou ativação de vínculos simbólicos. No *edit* 4, a análise qualitativa do *corpus* evidencia a formação expressiva de comunidades interpretativas e afetivas, mesmo na ausência de relatos autobiográficos diretos. Nos comentários observados, como "she had a husband and a boyfriend???", "they killed her, everyone knows that" e "was this shown in *The Crown*?", percebe-se como os *edits* operam como dispositivos que estimulam a discursividade, na medida em que os interagentes articulam sentidos compartilhados e chamam outros interagentes à coconstrução da "versão real" dos fatos. O conteúdo, ao focar na morte de Diana e na cena final de *The Crown*, ativa um sentimento emocional intenso, que favorece a identificação mútua, a reafirmação de valores simbólicos e a construção de consensos. A repetição de certos enunciados nos comentários, como "we all know what happened", serve como marcador de pertencimento a uma comunidade discursiva que rejeita a versão oficial dos fatos e compartilha uma visão conspirativa coletiva.

Além da coconstrução narrativa, os comentários revelam uma lógica colaborativa de esclarecimento e mediação interpretativa. Determinados interagentes que perguntam "what is this from?" ou "who is that guy with Diana?" são respondidos, direta ou indiretamente, por outros que nomeiam a série, contextualizam os personagens ou explicam a cena. Embora nem sempre estruturadas como conversações formais, essas trocas organizam-se como uma rede distribuída de saberes e conhecimento, em que cada comentário contribui para sedimentar um entendimento comum. As reações emocionais, como "this scene breaks my heart", "I cried watching this" ou "why did they do this to her?", operam como pontos de contato simbólico entre os interagentes, gerando um ambiente discursivo de empatia e validação mútua. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na ativação de uma comunidade de sentido, estruturada pela partilha de indignações, pela colaboração informativa e pela rememoração coletiva de uma figura histórica consagrada. O espaço de comentários reflete opiniões individuais e configura um território de encontro discursivo entre sujeitos afetados, críticos e atentos à reescrita do que de fato aconteceu.

***Hashtags* e tendências virais:** o critério investiga como os mecanismos de visibilidade da plataforma, como *hashtags*, sons populares ou temas em alta, contribuem para a viralização e organização do conteúdo, mesmo quando não textualizados diretamente nos comentários.

No vídeo analisado, observa-se o uso intensivo de *hashtags* (#thecrown, #diana, #dianaspencer, #royalfamily, ....), que operam como mecanismos estruturantes de visibilidade dentro da plataforma. Embora nem sempre textualizadas nos comentários, essas etiquetas cumprem a função de inserir o conteúdo em circuitos temáticos amplamente consolidados, conectando-o a fluxos de busca, tendências virais e repertórios de interesse já reconhecidos pelo algoritmo do TikTok. A presença simultânea de *hashtags* relacionadas à série (#thecrown), à figura histórica (#diana, #dianaspencer) e a marcadores de viralização (#fyp, #viral) potencializa a circulação do *edit*, posicionando-o estrategicamente em microrredes híbridas que abrangem tanto fãs da obra ficcional quanto interagentes atraídos pela comoção pública associada à figura de Diana. Percebe-se um uso crítico dos dispositivos de indexação característicos da plataforma.

A recorrência de comentários emocionais, e de contextos transnacionais, apontam para um público mobilizado pela lógica do *For You*,[86] ou seja, por um algoritmo que detecta padrões de engajamento emocional e os redistribui a novos públicos com potencial de conexão afetiva. O conteúdo é assim propagado não apenas por *tags*, mas por suas próprias condições narrativas, estéticas e temáticas, que estão alinhadas às dinâmicas virais do TikTok. A qualidade da interação, neste critério, manifesta-se na forma como o vídeo é impulsionado por estruturas algorítmicas que ativam públicos dispostos a participar de comunidades simbólicas, discutir teorias, compartilhar emoções e reiterar memórias coletivas em rede.

86 A seção *For You* do TikTok é o principal *feed* da plataforma, no qual vídeos são exibidos de forma personalizada para cada usuário com base em recomendações algorítmicas.

### 7.4.3 Análise da experiência estética e competências midiáticas

A experiência estética proporcionada pelo *edit 4* configura-se como um dispositivo narrativo complexo que convoca o espectador a mobilizar competências midiáticas avançadas para interpretar a inteireza simbólica da morte de Diana como acontecimento cultural e midiático. A composição audiovisual desestabiliza fronteiras entre passado e presente, documento e ficção, dor individual e luto coletivo, exigindo do público uma literacia capaz de operar simultaneamente no plano da sensibilidade estética e da interpretação crítica. As escolhas formais, como se observa os cromatismos azulados, cortes abruptos, *slow motion,* aceleração sonora, transições curtas e alternância entre ficção dramatizada e registros de forte carga documental, reinscreve o acontecimento trágico envolvendo a morte de Diana na gramática emocional das plataformas digitais contemporâneas.

No âmbito da competência da curadoria, observa-se que o criador do conteúdo realiza um gesto interpretativo que transcende a mera seleção de cenas, reorganizando também fragmentos audiovisuais da série, segundo sua própria lógica afetiva. A montagem alterna, assim, momentos de intimidade entre Diana e Dodi, cenas dramatizadas do acidente, imagens do funeral e planos de contemplação silenciosa, compondo uma narrativa cujo fio articulador não incide na cronologia factual, mas a intensidade emocional que estrutura a experiência social da tragédia. A presença da música *Another Love* em versão *speed up* reforça essa curadoria afetiva ao ativar sensações de urgência e melancolia simultaneamente, produzindo um enquadramento interpretativo que orienta uma leitura afetiva. Aqui a curadoria opera como prática de reorganização simbólica, em que se realiza uma seleção que visa evidenciar a perda e sacralização midiática, alinhada ao sentimento de luto simbólico compartilhado coletivamente.

A competência da Compreensão Crítica manifesta-se principalmente nas reações discursivas dos espectadores, que, ao interagirem com o vídeo, acionam esquemas interpretativos orientados pela necessidade de distinguir, problematizar e contextualizar os sentidos produzidos pelo *edit*. Por exemplo, observa-se que os comentários evidenciam a presença de interagentes capazes de interrogar a fidelidade da dramatização, avaliar a construção de personagens, investigar a função da mí-

dia na construção das representações ficcionais e identificar possíveis distorções históricas introduzidas pelo formato condensado da plataforma. Toda essa dimensão revela uma literacia crítica refinada, na qual o espectador reconhece o estatuto híbrido da obra, simultaneamente ficcional e factual e, a partir disso, constrói interpretações que não se limitam à emoção imediata, mas produzem uma problematização sobre a própria mediação audiovisual da tragédia. Por outro lado, também se observam leituras menos críticas, nas quais a justaposição entre ficção e documento é recebida de forma mais emocional, sem consideração pelos dispositivos de mediação envolvidos, o que favorece interpretações que naturalizam a representação audiovisual e a tomam como extensão direta do acontecimento histórico. A compreensão crítica, em sua densidade, emerge como competência essencial para lidar com a polissemia das imagens de Diana, cuja circulação digital exige constante verificação, contextualização e análise reflexiva.

A competência da Contribuição torna-se visível quando os espectadores ultrapassam a simples reação emocional e passam a inserir-se ativamente no processo de ampliação interpretativa do conteúdo, participando de um circuito discursivo que transforma o vídeo em arena de elaboração pública da memória. Muitos interagentes compartilham lembranças pessoais ligadas ao episódio histórico, reforçam leituras sobre o sofrimento de Diana, apresentam dados complementares sobre o acidente ou ressignificam a figura da princesa a partir de posicionamentos éticos contemporâneos. Tais microintervenções revelam que a consumo não se limita a absorver significados, mas contribui para a construção coletiva de sentidos, reativando o acontecimento traumático como experiência compartilhada. A contribuição, nesse plano analítico, constitui um gesto interpretativo no qual cada comentário se apresenta como um registro discursivo que participa ativamente da construção coletiva de sentidos em torno do conteúdo.

A competência da Colaboração articula-se como prática interpretativa distribuída, na qual o sentido do vídeo é construído por meio da interação contínua entre espectadores que validam, expandem, tensionam ou complementam as leituras uns dos outros. A zona de comentários transforma-se em espaço colaborativo de partilha afetiva, no qual expressões como “ela não merecia esse fim” ou “chorei tudo de novo” são

moduladas por respostas que reiteram, expandem ou contrapõem essas interpretações. A ecologia discursiva evidencia que a colaboração não se restringe à concordância, mas incorpora também divergências que ampliam e refinam a compreensão coletiva da narrativa. Nesse processo, o vídeo se configura como um espaço interacional colaborativo, no qual sentimentos individuais e interpretações sobre os acontecimentos se entrelaçam, produzindo um campo de inteligências afetivas conectadas que, por meio de interações, sejam elas simbólicas, performativas e argumentativas, negociam e reorientam continuamente os sentidos atribuídos ao referencial histórico acionado.

A competência da Criação manifesta-se tanto no gesto autoral do editor quanto nas reapropriações discursivas realizadas pelo público. A criação do vídeo envolve operações técnicas e estéticas sofisticadas (manipulação cromática, fragmentação temporal, variações rítmicas e uso calculado do silêncio), que evidenciam um domínio narrativo orientado pela intenção de reinscrever a morte de Diana como acontecimento de forte carga emocional. O remixador reorganiza temporalidades, intensifica afetos e reconfigura imagens de *The Crown*, convertendo a série em matéria-prima para uma micronarrativa, que convida outros interagentes a participar de uma experiência de rememoração coletiva. O público, por sua vez, participa desse processo criativo quando interpreta, reescreve, tensiona ou replica o conteúdo, estendendo sua vida simbólica para além da plataforma. Assim, a criação opera em dupla dimensão: como autoria estética do produtor e como autoria interpretativa dos espectadores, constituindo um ecossistema de sentidos no qual o vídeo adquire sua força emocional por meio de uma rede de práticas afetivas e discursivas que sustentam e expandem suas camadas de significado.

# 8

# ANÁLISE DAS COMPETÊNCIAS MNEMÔNICAS

Com a análise das competências midiáticas concluída, este momento do nosso esforço de investigação dedica-se ao exame das dimensões da **Competências Mnemônicas**, pensadas a partir do contexto da cultura de fãs e articuladas à produção criativa, com o objetivo de desenvolver o conceito de Literacia da Memória. Neste tópico, realizamos uma análise integrada dos quatro *edits* selecionados a partir das macrodimensões que compõem essa literacia: Materialidade Evocativa, Mobilização da Memória, Mediação da Memória e, por fim, Movimento Mnemônico.

Com o intuito de promover uma análise aprofundada e consistente, buscamos neste momento articular os elementos das investigações previamente apresentadas relacionados ao *edits*, integrando-os em uma abordagem combinada. Dessa forma, pretende-se ampliar a compreensão dos *edits* analisados anteriormente, articulando suas especificidades em um exame mais complexo e contextualizado, que possibilite identificar conexões, padrões e nuances que ultrapassam uma análise isolada. A perspectiva integrada permite, assim, um entendimento mais robusto e crítico dos fenômenos estudados, reforçando a densidade e a coerência da análise realizada.

## 8.1 DIMENSÃO 1: MATERIALIDADE EVOCATIVA

O presente capítulo dedica-se à análise da Dimensão 1: Materialidade Evocativa, que enfoca os aspectos formais e estéticos dos conteúdos analisados, especialmente os recursos visuais, sonoros e narrativos focados nos aspectos que potencializam a evocação da memória. A partir do quadro teórico estabelecido, investiga-se como a materialidade dos quatro *edits* analisados atua como vetor ativo na construção de sentidos e na mobilização afetiva dos públicos, configurando-se não como mero suporte, mas como elemento central na experiência memorial. Para tanto, a análise combina uma abordagem semiótica detalhada da montagem

e dos dispositivos estéticos com a observação da circulação e consumo dos conteúdos nas plataformas digitais, incluindo a manifestação dos interagentes nos comentários.

A análise se subdivide considerando os indicadores da dimensão, sendo: a) Análise crítica do conteúdo; b) Domínio curatorial; c) Intertextualidade e Paratextualidade; e d) Recursos mnemônicos. A seguir procedemos à análise.

***Análise crítica do conteúdo:*** ao conceber o conteúdo audiovisual como operador simbólico capaz de estruturar regimes de visibilidade e a própria experiência mnemônica, é necessário compreender que ele não atua de forma isolada, mas se insere em uma ecologia discursiva que articula estéticas, afetos e estruturas narrativas dentro de um horizonte tecnocultural mais amplo, tal como proposto por Assmann (2011), Hirsch (2012), van Dijck (2007, 2023) e Erll (2011). As contribuições desses teóricos convergem para a ideia de que a memória, na contemporaneidade, não é apenas algo que se armazena ou representa, mas um fenômeno dinâmico e performativo que, no contexto da cultura digital, é mediado por tecnologias de remediação e circulação. Em vez de serem reduzidos a objetos isolados, os edits são compreendidos como práticas de reinscrição de sentidos, capazes de mobilizar disputas de poder, regimes afetivos e processos de subjetivação, o que exige uma abordagem que vá além da leitura estruturalista e incorpore uma hermenêutica crítica das mediações culturais.

Como defendem Erll e Nünning (2008, p. 4 – *tradução nossa*),[87] a "memória cultural sempre implica processos de mediação. Todo ato de rememoração envolve o uso de mídias, sejam elas linguagem, imagens, rituais ou tecnologias digitais" e, ademais, reforçam que "é produzida não apenas por instituições, mas também por práticas cotidianas e conteúdos gerados pelos interagentes" (p. 11).[88] É justamente nesse ponto que a análise do conteúdo se aproxima da hipótese central desta investigação: os *edits*, pensados aqui a partir da lógica do que desenvolve-

87 No original: *Cultural memory always entails processes of mediation. Every act of remembrance involves the use of media—be they language, images, rituals or digital technologies.*

88 No original: *is produced not only by institutions, but also by everyday practices and user-generated content.*

mos no campo da literacia da memória, não devem ser compreendidos como fragmentos dispersos, mas, na sua complexidade como dispositivos curatoriais, mediadores da memória, através dos quais os fãs atuam também como negociadores e produtores de sentidos. Os *fandoms* atuam como agentes ativos na reconfiguração dos materiais de origem e, simultaneamente, nos processos culturais e simbólicos por meio dos quais o passado é rememorado, interpretado e compartilhado socialmente. Nesse contexto, suas práticas de produção, circulação e reapropriação de conteúdos contribuem para reorganizar formas de mediação da memória, articulando experiências afetivas e disputas interpretativas características das culturas digitais contemporâneas. A dimensão crítica do conteúdo, portanto, emerge da confluência entre a memória cultural e a mediação algorítmica, o que justifica a adoção de uma abordagem complexa e interdisciplinar para sua interpretação.

Conforme delineada no parágrafo anterior, a prática criativa dos fãs emerge, portanto, como uma forma complexa de leitura expandida que ativa competências simbólicas, interpretativas e sociotécnicas, mobilizadas na apropriação, reorganização e redistribuição dos materiais ficcionais. Na medida em que o espectador deixa de ocupar apenas a posição de consumidor para assumir a posição de interagente, tal ação exige o reconhecimento de que a criação de conteúdos não apenas reflete a produção de conteúdos pautados pela estética de *remix*, mas também estrutura um posicionamento discursivo frente à memória cultural e aos regimes de representação historicamente instituídos. A noção de participação como performance de leitura encontra ressonância em Hills (2002), que analisa o *fandom* como espaço de subjetivação e negociação simbólica, no qual a criatividade não é expressão espontânea, mas ação contextualizada por estruturas de pertencimento, gramáticas afetivas e formas de reconhecimento comunitário. Afinal, como destacado por Stedman (2012), a produção de novos conteúdos pressupõe domínio técnico e sensibilidade interpretativa, pois a remediação exige tanto o domínio da linguagem midiática quanto a capacidade de operar criticamente sobre os sentidos originais.

No interior dessas comunidades afetivas que se vão construindo nas plataformas, segundo Halbwachs (1992, p. 24 – *tradução nossa*), "apenas os membros do grupo se lembram, e essa memória se aproxima

da extinção se eles não se reunirem por longos períodos de tempo"[89] e, portanto, é justamente a "memória (...) a condição da unidade e da coesão do grupo" (1992, p. 53 – *tradução nossa*). Nesse sentido, como afirmam Erll e Nünning (2008, p. 389 – *tradução nossa*), a "cultura de remix das mídias digitais borra as fronteiras entre lembrar e inventar, entre arquivar e criar".[90] Sob esse quadro interpretativo, os conteúdos mnemônicos operam na articulação entre registro e criação, sugerindo que, no ambiente digital, lembrar implica não apenas recuperar experiências pretéritas, mas também imaginá-las e reelaborá-las. É necessário, portanto, reconhecer que a prática mnemônica opera em um território no qual se esbatem as fronteiras entre lembrar e esquecer, entre documento e ficção, funcionando como uma forma de agenciamento simbólico em que os interagentes, as plataformas, os processos algorítmicos, intervém ativamente na construção e reorganização do passado.

Nesse contexto, os *edits* analisados nesta pesquisa devem ser compreendidos como operações discursivas que, ao reorganizarem visualidades e sonoridades em chave afetiva, também instituem modos de interações específicos, os quais serão observados no parágrafo seguinte, onde os comentários dos interagentes confirmam a consolidação de leituras carregadas de valor afetivo em relação à figura de Diana.

Partindo dos critérios definidos anteriormente que sustentam o indicador da Dimensão 1, observa-se uma clara intencionalidade curatorial na seleção das cenas que reiteram Diana como ícone da empatia e da ternura, como se observa no *edit* 1, intitulado "O legado da bondade", em que se destaca o episódio de sua visita ao hospital infantil durante a epidemia de HIV, cuja carga simbólica posiciona a personagem no centro de um regime de sacralização moral. A escolha de privilegiar esse gesto, que se trata de um acontecimento amplamente reconhecido na memória pública, opera, a partir da leitura de Assmann (2011), um processo de redução mnemônica que depura controvérsias e complexidades históricas, oferecendo uma imagem unívoca e afetivamente elevada. Tal processo de curadoria reforça o que Halbwachs (1992) identifica como os mecanis-

---

89 No original: *Only group members remember, and this memory nears extinction if they do not get together over long periods of time.*

90 No original: *The remix culture of digital media blurs the lines between remembering and inventing, between archiving and creating.*

mos seletivos da memória coletiva, nos quais a preservação de determinados quadros depende de sua capacidade de ressoar com necessidades identitárias e emocionais do presente, estabelecendo um enquadramento que privilegia o humanitarismo e silencia outras dimensões da trajetória de Diana, como suas tensões políticas, midiáticas ou institucionais.

Nesse enquadramento, a montagem recorre sistematicamente a gestos de cuidado (olhares brandos, sorrisos contidos, toques afetuosos), compondo uma estética emocional, reorganiza a hierarquia narrativa da série e reforça o arquétipo da "princesa do povo" como matriz dominante de leitura. Os fragmentos funcionam como operadores simbólicos que buscam gerar uma empatia imediata e elevar a personagem a um estatuto quase mítico, deslocando nuances dramáticas originalmente presentes na diegese. O *edit*, além de condensar um aspecto específico da representação ficcional, participa da dinâmica mais ampla de circulação e ressignificação digital, na qual trechos isolados se tornam catalisadores de interpretações afetivas e de práticas rememorativas que moldam a memória coletiva. Vemos, portanto, uma prática curatorial que simplifica para intensificar, seleciona para afetar e, ao fazê-lo, reitera a centralidade de Diana no imaginário emocional contemporâneo.

A cena não se esgota após sua primeira circulação. Ela passa a reaparecer de forma recorrente, com seus efeitos reativados a cada nova exposição. Sua permanência está associada à capacidade de mobilizar respostas emocionais no público. Por conseguinte, a lógica de reprodutibilidade intensiva organiza-se por meio de dinâmicas de intensificação perceptiva que deslocam o espectador de uma posição interpretativa para uma posição imersiva. O que Mittell (2015) aponta como uma sofisticação da serialidade baseada na acumulação de pistas narrativas pode ser estendido, aqui, à lógica dos *edits* como estruturas reiterativas que produzem sentido pela repetição concentrada de imagens arquetípicas. Nesse processo, o tempo do espectador é reorganizado por meio da insistência visual e da recorrência simbólica, conformando-se como território de memória ativada. A forma de fruição, centrada na repetição de fragmentos significativos, inaugura o terreno sobre o qual se assentam as interpretações afetivas e idealizadas que emergem no parágrafo seguinte, quando os interagentes projetam sobre Diana enunciados ab-

solutos que reiteram seu lugar simbólico como figura de pureza, luz e sacralização coletiva.

Ora, como argumenta Halbwachs (1992, p. 25 – *tradução nossa*), "a cerimônia comemorativa serve para manter a memória viva e reativá-la por meio da repetição",[91] na qual a memória se inscreve no tempo através de práticas reiteradas, que atualizam o passado à luz do presente. Sob sua perspectiva, as cerimônias comemorativas[92] são espaços privilegiados de reafirmação identitária, coesão comunitária e ressignificação de eventos marcantes, permitindo que grupos sociais reconstruam constantemente sua narrativa histórica e afetiva. E vemos isso acontecer nestes espaços em função da materialidade evocativa, que passa por processos de predileção, com foco nessas cerimônias comemorativas (também contemplativas). A composição visual, marcada pelos tons claros do vestuário, pela iluminação suave e pelos planos fechados sobre o rosto de Diana, funciona como um dispositivo de santificação simbólica, instaurando uma iconografia que a aproxima do imaginário cristão da caridade e reforça a construção de uma figura transcendental cuja vulnerabilidade é convertida em compaixão pública. Os elementos aqui reforçam a criação de uma "figura mnemônica" no sentido proposto por Landsberg (2004), operando como mediadora emocional do passado e consolidando um regime de visualidade que transforma a personagem em emblema afetivo de bondade e redenção.

A construção simbólica encontra respaldo também na organização semântica dos comentários de interagentes, que frequentemente associam Diana à luz, à pureza e à bondade em termos absolutos. Comentários como "ela era um anjo na Terra", "ninguém sofreu tanto sendo tão boa" ou "ela morreu porque era boa demais para este mundo" reiteram o enunciado principal do conteúdo, amplificando seu alcance simbólico e inscrevendo o vídeo no que poderíamos chamar de uma economia emocional da memória. Isso mostra como o conteúdo não reproduz apenas

---

91 No original: *The commemorative ceremony serves to keep the memory alive and to reactivate it through repetition.*

92 A leitura que propomos aqui é que, no contexto das redes sociais, as "cerimônias comemorativas" podem ser entendidas como práticas digitais recorrentes, como postagens em datas simbólicas, *hashtags* de homenagem ou, propriamente, os *edits*, que atualizam coletivamente o passado, reforçando laços identitários e afetivos por meio da repetição e da circulação compartilhada.

sentidos, mas os amplifica pela via da reverberação afetiva no fluxo da plataforma. No entanto, é necessário problematizar a ausência de ambiguidade na construção do conteúdo. A partir de uma leitura crítica, é possível argumentar que o vídeo, ao enfatizar exclusivamente os aspectos psicológicos que evidenciam a bondade, constrói uma representação unívoca da personagem, desconsiderando os conflitos históricos, sociais e institucionais que moldaram sua trajetória pública. A ausência do contraponto, por exemplo, da reação institucional à visita ao hospital ou das controvérsias midiáticas, compromete a densidade histórica do conteúdo. A escolha pode ser explicada pela lógica da plataforma, que favorece conteúdos de impacto emocional imediato, mas deve ser lida como um limite narrativo e político do produto.

O conteúdo analisado evidencia um processo de *emplotment* no sentido proposto por White (1973), segundo o qual a narrativa histórica não se apresenta como mera reconstituição de fatos, mas como resultado de operações de seleção, ordenação e conexão capazes de transformar acontecimentos dispersos em uma trama coerente e afetivamente inteligível. Na medida em que o *edit* reorganiza eventos, atmosferas e símbolos em estruturas narrativas extremamente condensadas, ele também reorganiza o "passado" em função de um arco interpretativo específico, como também o disponibiliza para circulação acelerada nas lógicas da plataforma, reforçando determinados sentidos enquanto silencia outros. É nesse enquadramento que se tornam legíveis os mecanismos narrativos utilizados pelos vídeos analisados.

No *edit* 1, tal dinâmica manifesta-se na condensação da ampla memória pública de Diana no gesto singular de abraçar uma criança soropositiva — operação que, embora altamente eficaz no plano evocativo, acarreta um custo narrativo e político ao reduzir uma trajetória complexa a um ícone unidimensional de pureza e compaixão. No caso do *edit* 2, por sua vez, vemos a reelaboração da figura da personagem por meio da intensificação da atmosfera de vigilância e opressão institucional, privilegiando silêncios, olhares e enquadramentos cerrados que constroem uma estética do sufocamento, convertendo a ausência de ação em metáfora da censura histórica das vozes dissonantes.

Já no caso do *edit* 3, observa-se uma prática curatorial mais complexa, fundada na justaposição de cenas ficcionais de *The Crown* e ima-

gens documentais da vida pública de Diana, e que revela como os fãs agenciam uma camada interpretativa ao verificar simbolicamente as representações ficcionalizadas e ao ativar um processo de legibilidade histórica que ultrapassa a mera admiração afetiva, demonstrando domínio técnico, capacidade comparativa e competência mnemônica para articular ficção e referencial histórico no interior do fluxo digital. Ao intercalar o material ficcional com imagens de arquivo, observa-se que os fãs, para além de reconhecerem os marcos visuais da memória coletiva, adotam um posicionamento ativo na reconfiguração do discurso historiográfico mobilizado pela série, produzindo uma espécie de cartografia crítica que aponta para a forma como o passado é dramatizado, ressignificado e reinscrito na cultura midiática.

Ricoeur (2007), ao refletir sobre os processos narrativos da memória, defende que toda rememoração implica um trabalho ativo de seleção, organização e exclusão, o que torna a memória um campo permanentemente aberto à disputa e à reconfiguração crítica. Huyssen (2003), ao analisar o uso do passado na cultura contemporânea, observa que a estetização da memória pode favorecer a irrupção de formas alternativas de lembrar, especialmente quando ativadas por gestos sensíveis que reconfiguram os afetos públicos. A partir dessas perspectivas, torna-se possível interpretar o *edit* 3 como instância de contra-memória; não se busca negar a narrativa dominante, mas por reinscrevê-la de forma ambígua, deslocando seus códigos e tensionando suas certezas. A ambivalência se torna perceptível no parágrafo seguinte, nos comentários dos interagentes que não apenas reverenciam a figura de Diana, mas também elaboram formas mais críticas e heterogêneas de lidar com sua imagem histórica e emocional.

Com base nesse entendimento, compreende-se que a complexidade narrativa característica das séries histórico-biográficas, como *The Crown*, estrutura-se por dispositivos formais que articulam múltiplas temporalidades, pontos de vista sobrepostos e estratégias discursivas que tensionam verossimilhança e dramatização, demandando do espectador competências interpretativas, cognitivas e culturais que lhe permitam decodificar pistas distribuídas de modo elíptico ou fragmentado, conforme delineado por Mittell (2015). Quando transpostas para a lógica dos *edits* no TikTok, tais estruturas não são anuladas, mas reconfigura-

das segundo operações de condensação simbólica, intensificação afetiva e reordenação dramatúrgica, que alteram, em outro regime de circulação, a exigência de uma leitura engajada. Assim, as setas narrativas, indicadores diegéticos que orientam expectativas, reorganizam relações temporais e sugerem continuidades possíveis, continuam operando nos formatos breves, na medida em que os editores, ao selecionar cenas, reorganizar sequências e manipular ritmo, cor e trilha sonora, reativam mecanismos de reconhecimento e memória cultural que reencenam a complexidade do texto televisivo em chave intensificada. Os *edits* funcionam, portanto, como condensadores semânticos que, longe de reduzir a densidade da obra original, ativam múltiplas interpretações e instauram práticas curatoriais que reposicionam o conteúdo, permitindo que a comunidade de espectadores transforme a experiência da série num exercício coletivo de rememoração e reorganização de sentidos em torno da história narrada.

Compreender criticamente o conteúdo no contexto das práticas remediadas da memória implica reconhecer que sua constituição simbólica está ancorada em múltiplos regimes de produção, circulação e conversação, que não apenas condicionam a construção do paratexto, mas também instituem padrões de inteligibilidade social do passado, conforme analisado por Erll (2011), van Dijck *et al*. (2018), Garde-Hansen, Hoskins e Reading (2009), Hoskins (2018, 2024). Em uma ecologia midiática marcada pela plataformização da comunicação e pela aceleração dos ciclos narrativos, o conteúdo deixa de operar como instância autônoma e passa a funcionar como engrenagem articulada a infraestruturas algorítmicas que filtram, priorizam e amplificam determinadas formas de lembrança, como apontam Jenkins (2006), van Dijck (2007, 2016), e Ben-David *et al*. (2024).

Tal como delineamos nesta proposta do desenvolvimento da literacia da memória, a análise crítica do conteúdo deve ser compreendida como prática de leitura situada, que envolve a habilidade de interpretar criticamente as formas de rememoração que circulam nas redes, desvelando seus mecanismos estéticos e implicações simbólicas. Os dados empíricos indicam que, enquanto o *edit* 3 mobiliza cenas cruzadas entre a Diana real e sua representação ficcional para suscitar uma reação mais reflexiva sobre a construção midiática da memória, o *edit* 2 investe na so-

breposição entre empatia e denúncia simbólica, evidenciando os limites da representação afetiva. A diferença entre os dois não incide na escolha do conteúdo, mas na forma como o conteúdo se estrutura: enquanto o primeiro fragmenta, ironiza e sobrepõe tempos narrativos distintos, o segundo estabiliza uma moralidade implícita.

No caso do *edit* 2, por exemplo, observa-se a construção de uma atmosfera emocional que tematiza o colapso subjetivo de Diana após o divórcio, estruturando-se quase inteiramente na expressividade corporal da personagem, cuja presença é marcada por gestos de choro, reclusão e silêncios prolongados, intensificados por uma trilha sonora que acentua a sensação de esgotamento, produzindo uma narrativa fundada não em eventos diegeticamente localizados, mas em um estado emocional difuso que transforma a tristeza em vetor central de identificação. Ao concentrar-se na performance afetiva, o *edit* opera uma estetização da vulnerabilidade que, embora amplifique a empatia do espectador, simultaneamente corre o risco de converter Diana em um afeto essencializado e descontextualizado, deslocando a complexidade histórica em prol de uma universalização emocional. Nesse sentido, quando cotejado aos demais *edits*, torna-se evidente que todos mobilizam uma mesma matriz discursiva que recentraliza a figura de Diana como corpo-memória de sensibilidade e sacrifício, estabilizando simbolicamente uma persona afetiva reiterada pelas práticas de remixagem no TikTok. A convergência estética e mnemônica demonstra um esforço de construir uma imagem coesa (e com certa plausibilidade histórica) da personagem, em que a centralização afetiva funciona como estratégia de legibilidade e permanência memorial no ambiente digital, mesmo que à custa do apagamento de nuances históricas, políticas e biográficas que compõem a complexidade de sua representação na obra original.

A estetização do sofrimento, a personalização da história e a montagem afetiva de personagens icônicos constituem estratégias recorrentes de dramatização do passado, cuja eficácia simbólica se sustenta precisamente na articulação entre linguagem audiovisual, afeto e reconhecimento coletivo, como assinalam Landsberg (2004), Delaplace (2024), Garde-Hansen (2009) e Hirsch (2012). A estética da identificação, ao mesmo tempo que aproxima o espectador dos eventos narrados, pode gerar efeitos de neutralização crítica, uma vez que a empatia midiática

tende a deslocar a complexidade histórica, favorecendo representações orientadas pelo apelo emocional. Assim, a memória mediatizada corre o risco de tornar-se espetáculo, mais voltada ao consumo afetivo do que à compreensão crítica dos processos históricos. Nesse sentido, é fundamental questionar em que medida essas estratégias estéticas, centradas na empatia e na personificação, contribuem para a formação de uma consciência histórica ou, ao contrário, promovem uma forma de despolitização do passado, onde a identificação substitui a análise e o afeto encobre a ambivalência dos eventos representados.

Outro ponto que merece ser destacado é a dinâmica de omissão e visibilidade seletiva que estrutura a prática rememorativa. Huyssen (2003) já alertava que a nostalgia contemporânea tende a converter o passado em produto redimido de suas contradições, transformando a memória em ritual de conforto e apagando suas tensões políticas. Essa crítica também é corroborada por Ricoeur (2007), para quem o esquecimento não é ausência de memória, mas um componente ativo do trabalho memorial, uma vez que o lembrar envolve inevitavelmente o esquecer. Tal fenômeno é evidente no *edit* 4, no qual a morte de Diana é dramatizada como evento de ruptura íntima, sem menção a cobertura midiática, ao papel da família real ou aos desdobramentos políticos de sua trajetória. A estética da dor dificulta a rememoração crítica, encapsulando o conteúdo em um circuito de empatia reiterada que, por vezes, tende a inibir a interpelação analítica.

Nesse sentido, os comentários registrados nos vídeos analisados revelam diferentes graus de compreensão crítica: nos *edits* 1 e 4 prevalece uma postura reverencial, centrada na interação afetiva e na reafirmação da figura de Diana como ícone universal de bondade. Entretanto, no *edit* 3, emergem manifestações discursivas que revelam uma leitura mais crítica e atenta, marcada por questionamentos sobre a correspondência entre as cenas ficcionais e os eventos históricos reais; o conteúdo publicado nesse vídeo opera um deslocamento no regime de crença, não por dissolver as fronteiras entre realidade e ficção, mas por elevá-las à condição de objeto de suspeição produtiva, na medida em que os comentários valorizam justamente o compromisso da série com a representação histórica. Nota-se que a curadoria realizada pelos fãs, na proporção em que articulam colagens comparativas entre os dois registros, potencializa

esse processo, fornecendo pistas que autorizam o espectador a reconhecer a verossimilhança, transformando a experiência mnemônica.

Torna-se particularmente significativo observar que os quatro *edits* analisados convergem para um processo de purificação simbólica, evitando sistematicamente temas controversos da trajetória de Diana, como as disputas jurídicas do divórcio, as tensões políticas no interior da família real ou as críticas públicas direcionadas à personagem, privilegiando registros afetivos e moralizantes que a situam como ícone de compaixão ou vítima trágica, aquilo que Sturken (1997) descreve como operação de memorialização midiática orientada pela construção de figuras heroicas emocionalmente mobilizadoras. A ausência reiterada de outras figuras históricas, como Charles ou a Rainha Elizabeth II, que surgem apenas de forma residual e invariavelmente codificados como instâncias de distanciamento ou antagonismo, reforça uma gramática narrativa polarizada que organiza o universo simbólico em torno de binarismos pré-existentes (sensibilidade *versus* instituição, humanidade *versus* tradição), e que, ao condensar a memória em "esquemas afetivos previsíveis", limita a possibilidade de leituras nuançadas, reduzindo a complexidade histórica ao consumo mnemônico instantâneo, moldado pelas lógicas sociotécnicas de circulação, reconhecimento e engajamento próprias das plataformas digitais.

Assim, ao examinar os comentários deixados pelos interagentes nos quatro vídeos, torna-se evidente a presença de um circuito afetivo reiterado, no qual enunciados como "ela merecia mais", "a verdadeira princesa do povo" ou "foi silenciada por ser boa demais" funcionam como marcadores semânticos que reforçam o luto, o reconhecimento e a indignação, compondo um regime discursivo que confirma a gramática emocional acionada pelos próprios *edits* e revela, conforme sugere Halbwachs (1992), que a memória coletiva se consolida pela repetição de quadros simbólicos compartilhados, reforçando interpretações previamente sedimentadas; nesse processo, observa-se um mecanismo de retroalimentação entre produção e consumo, no qual o conteúdo influencia constantemente os modos de interação e reação do público e, simultaneamente, se deixa moldar por ela, instaurando um sistema de ressignificação contínua ancorado em afetos estáveis. Cabe ressaltar que a eficácia desse processo não elimina, contudo, o caráter estruturalmen-

te seletivo da operação mnemônica realizada pelos vídeos, que, embora ampliem o acesso à figura de Diana para públicos jovens e desprovidos de repertório histórico prévio, promovem um apagamento simbólico que atenua ou suprime dimensões decisivas de sua trajetória, como suas tensões com a mídia, sua condição privilegiada dentro da monarquia ou a complexidade de sua instrumentalização pública.

Diante disso, torna-se essencial compreender o conteúdo como um dispositivo de poder simbólico que articula subjetividades, capaz de acionar e estimular os afetos, bem como de instituir formas legítimas de rememoração, como apontam Huyssen (1995, 2003), Assmann (2011) e Delaplace (2024). A crítica aqui deve, portanto, abandonar a ideia de que o conteúdo remete de forma direta e transparente a um passado dado, reconhecendo-o como um processo social de construção da memória, configurado por mediações técnicas e culturais. Tal perspectiva desloca o espectador da posição de mero receptor de recordações para a de cocriador da própria experiência mnemônica, situado em um campo de forças simbólicas que molda suas sensibilidades e crenças. Conforme observa van Dijck (2016) ao examinar a cultura das plataformas, os conteúdos que mais circulam são aqueles que se alinham a repertórios afetivos compartilhados e se ajustam às lógicas algorítmicas, de modo que o que se "lembra" não é necessariamente o mais relevante historicamente, mas o mais eficaz em termos de performance emocional e potencial de engajamento. A crítica ao conteúdo necessita, assim, operar como desmontagem desses mecanismos, tornando visíveis suas estruturas de legitimação e esquecimento.

A análise crítica do conteúdo, em consonância com os objetivos e a hipótese central deste estudo, precisa ser compreendida como uma prática de literacia da memória, que, com base na perspectiva teórica de Stedman (2012), que envolve não apenas o reconhecimento dos discursos hegemônicos, mas a capacidade de interrogá-los, ressignificá-los e resistir às suas formas de reinscrição no debate público. Entretanto, essa prática só é possível quando se compreende o conteúdo como um campo de disputa hermenêutica e semântica, onde se confrontam diferentes modos de apropriação do passado, mediados por dispositivos técnicos, estéticos e culturais. Nesse sentido, a crítica não visa purificar o conteúdo de suas emoções ou de sua estilização, mas revelar como tais dimen-

sões participam da estruturação simbólica do tempo e da experiência, tal como apontam Assmann (2011), Ricoeur (2007), Erll (2011) e Hirsch (2012). A função do conteúdo não se limita a nos ajudar a lembrar; ela também participa da constituição de sujeitos que recordam de maneiras específicas, inseridos em contextos historicamente situados, tecnologicamente mediados e culturalmente disputados.

***Domínio curatorial:*** análise do domínio curatorial exige compreender como os criadores reorganizam materiais audiovisuais preexistentes a partir de uma intencionalidade estética, afetiva e memorial, uma vez que, como observa Mihailidis (2014), a prática de "curar" conteúdos na cultura digital ultrapassa a dimensão técnica da seleção e constitui uma prática cultural que produz sentidos, o que evidentemente compreendemos que tal movimento ativa os regimes de memória. Nesse caso, o domínio curatorial articula-se diretamente à mobilização da memória coletiva, afetiva e cultural, funcionando como estratégia de construção simbólica da figura de Diana Spencer, de modo que a curadoria exercida por sujeitos não institucionais, como fãs e criadores de conteúdo, deve ser entendida como uma prática de inscrição seletiva da memória cultural em suportes digitais rizomáticos. As escolhas de imagens, recortes temporais e sonoridades instauram uma ética do olhar e uma política da sensibilidade afetiva, convertendo o *edit* em produção discursiva da memória e implicando, a partir dos estudos de Assmann (2011), Huyssen (2003) e Landsberg (2004).

Aqui cabe uma ressalva importante: o processo de curadoria digital não deve ser confundido com uma simples agregação estética de cenas, trilhas e efeitos, mas deve ser entendido, à luz de Halbwachs (1992), como uma operação simbólica orientada pelo e para os quadros sociais de rememoração, nos quais a memória é ativada conforme parâmetros coletivamente legitimados de valor, emoção e reconhecimento condizentes aos grupos. A forma como os *edits* analisados reorganizam as imagens da princesa Diana, especialmente nos *edits* 1 e 2, revela um gesto curatorial que, embora ancorado em códigos afetivos, atua como dispositivo de construção narrativa: a escolha por enfatizar olhares ternos, interações com crianças e silêncios dramáticos não é arbitrária, mas compete a uma ética da bondade e da empatia como núcleo da memória construída. Pollak (1989, 1992) complementa essa perspectiva ao afirmar

que os sujeitos, ao reconstituírem o passado, escolhem não apenas o que lembrar, mas o modo como recordar, e que essa escolha está inscrita em regimes de pertencimento e identidade. Ou seja, o que é visível na forma como os fãs reelaboram a imagem de Diana como símbolo da "verdadeira realeza", em contraposição às instituições oficiais.

Quando observamos o *edit 1*, nota-se que essa curadoria se materializa, portanto, na escolha de uma cena altamente simbólica da série *The Crown*, na qual Diana visita crianças hospitalizadas. A remixagem da cena original por meio de recurso como câmera lenta, desfoque seletivo, cortes suaves e a inserção da trilha sonora extradiégética *Rescue*, de *Lauren Daigle*, revela uma organização estética orientada à intensificação da comoção. A curadoria busca desencadear um sentimento nostálgico no telespectador. A escolha musical evoca elementos que remetem à redenção, vulnerabilidade e empatia, valores que são retroprojetados à figura histórica de Diana, cuja morte precoce se entrelaça com essa construção simbólica. Portanto, compreender a curadoria como parte da prática mnemônica implica reconhecer que o curador digital não está apenas organizando e justapondo elementos: ele atua performaticamente na construção da memória coletiva, selecionando e excluindo fragmentos segundo lógicas simbólicas subjacentes e inerentes aos seus interesses, que delimitam o possível e o rememorável, conforme discutem Nora (1989), Erll (2011), Garde-Hansen (2009).

Nesse ambiente midiático marcado por visualidade e recodificação estética, como observa Huyssen (2003), a estética curatorial é fundamental nos processos de abrir e fechar memórias, como vemos no *edit* 4, cuja montagem do conteúdo, acompanhada de trilha fúnebre, estimula uma rememoração sacralizada da morte de Diana que, ao mesmo tempo em que homenageia, cristaliza uma única leitura da personagem e reduz a pluralidade interpretativa de sua trajetória. Como aponta Halbwachs (1992, p. 25), "é a memória coletiva, como uma variável intermediária por assim dizer, que tanto comemora os eventos por meio de celebrações quanto é fortalecida por elas" e, assim, complementa que "não há lacunas na vida dos grupos e sociedades; o aparente vazio entre períodos criativos é preenchido pela memória coletiva em exibição simbólica, ou simplesmente mantido viva pela transmissão de pais e outros mais velhos para crianças e pessoas comuns".

Quando regressamos ao *edit* 2, percebemos que essa operação se manifesta na seleção de sequências silenciosas que enquadram Diana em ambientes opressivos e isolados, onde a ausência de trilha sonora funciona como presença narrativa do sufocamento institucional, articulando a curadoria a uma memória de resistência que, ao enfatizar o não dito e o vazio relacional, convoca uma memória cultural do apagamento. Como argumenta Erll (2011), a memória cultural é profundamente moldada pela mediação estética, e, nesse sentido, a curadoria organiza essa mediação em chave épica e moral, articulando-se ao gesto seletivo descrito por Huyssen (2003) e Nora (1989), no qual toda memória pública envolve exclusões, condensações e hierarquizações que, no ambiente digital, são intensificadas por lógicas técnicas e culturais que demandam do curador sensibilidade estética, consciência histórica e responsabilidade discursiva pelos regimes de memória que atualiza ou silencia.

Partindo da perspectiva de Mihailidis (2014) para pensar o papel do curador (seja indivíduo ou um grupo de indivíduos), nota-se que o mesmo assume uma responsabilidade que é, por consequência, uma responsabilidade mnemônica ao definir o que deve ser lembrado e como, já que a curadoria, estruturada por critérios de visibilidade, engajamento e viralização, reconfigura o acesso ao passado e estabelece o que é considerado digno de ser rememorado, situação que exige análise crítica dos dispositivos e afetos que informam essas práticas, sob pena de que a memória compartilhada se reduza a consumo emocional efêmero, voltado mais à identificação do que à historicização, como alertam Assmann (2011), Erll (2011), Hirsch (2012) e Landsberg (2004).

No caso do *edit* 4, este adota uma curadoria voltada à introspecção. A trilha sonora, grave e lenta, combina-se com cortes lentificados e filtros visuais opacos, sugerindo uma estética da saturação afetiva. O domínio curatorial se expressa na composição de quadros que reiteram a ausência, o esvaziamento emocional e o colapso subjetivo. A memória que se articula nesse *edit* configura-se como uma memória da dor íntima, centrada na interioridade dilacerada da personagem. Como observado, a curadoria não se reduz à mera seleção de imagens; o foco da prática curatorial está em orientar o espectador interagente a uma experiência estética de imersão na vulnerabilidade, organizando afetos, ritmos e enquadramentos de modo a produzir um gesto de aproximação sensível.

Tal operação converge com o que Assmann (2011) descreve como formas estéticas de reconexão emocional com o passado, nas quais a evocação não se dá pela factualidade dos eventos, mas pela capacidade de reativar atmosferas afetivas que estruturam modos particulares de lembrar e de sentir.

No âmbito do modelo desenvolvido, o domínio curatorial é uma competência mnemônica fundamental para esta análise, na medida em que implica reconhecer a montagem como prática dotada de implicações ideológicas e de poder simbólico; a comparação entre o *edit* 3, que alterna imagens reais e ficcionais de Diana com efeitos de distorção, e o *edit* 2, que constrói uma sequência linear de forte apelo materno, evidencia estratégias curatoriais contrastantes, nas quais o primeiro desestabiliza a continuidade narrativa e induz leitura crítica, enquanto o segundo reforça uma rememoração coerente, afetiva e amplamente compartilhável, exemplificando os regimes de acessibilidade emocional descritos por Landsberg (2004), segundo os quais a curadoria produz modos específicos de experienciar o passado; desse modo, ao selecionar tanto conteúdos quanto formas de rememoração, a curadoria define possibilidades de pluralização ou simplificação da memória coletiva, contribuindo, como aponta Anderson (2001), para a construção de comunidades imaginadas que pactuam o que deve ser lembrado e como deve sê-lo.

O domínio curatorial opera como uma forma de mediação, que reconstrói o passado como afeto compartilhado, moldando a experiência estética e emocional por meio de formas, estilos e códigos de montagem, o que permite compreendê-lo como tecnologia cultural da memória — mecanismo que organiza esteticamente a informação e, simultaneamente, produz normatividade simbólica ao orientar modos de ver, sentir e lembrar, conforme discutem Stedman (2012), Ferrés e Piscitelli (2012), Huyssen (2003), e van Dijck (2016). Entretanto, importa-nos reconhecer, também, que essa curadoria, ao operar segundo a lógica algorítmica da viralização, tende a simplificar as camadas históricas da figura de Diana, enfatizando recortes como sofrimento, compaixão e silêncio e reduzindo dimensões como suas estratégias políticas, sua relação com a mídia ou seu lugar no sistema colonial britânico, produzindo uma memória consensual que restringe o dissenso, dinâmica que confirma a observação de Hall (2003) de que toda representação implica seleção e exclusão.

Outro aspecto relevante é o papel da temporalidade na curadoria. Como se observa, em todos os vídeos, a ordem dos acontecimentos é rearranjada, a linearidade narrativa é rompida, e as imagens são redistribuídas conforme uma lógica afetiva e não cronológica. O papel da curadoria temporal produz o que pode ser chamado de uma tentativa de reorganização da memória coletiva: uma representação ficcional de um passado reconfigurado segundo os valores e sensibilidades do presente. Assim, o domínio curatorial nos quatro *edits* revela-se como uma prática de construção de memória cultural no ambiente digital. Na medida em que são combinados fragmentos de uma narrativa ficcional com intervenções estéticas e estratégias de intensificação emocional, os criadores produzem mais do que vídeos comoventes: produzem artefatos mnemônicos que circulam, emocionam, instruem e moldam a forma como as novas gerações (re)constroem a figura de Diana.

É necessário considerar os processos de silenciamento e exclusão simbólica que configuram aquilo que Pollak (1989) denomina memória social seletiva, organizada por estratégias de legitimação afetiva e pela supressão de leituras dissonantes. Pollak (1989, 1992) enfatiza, entretanto, que essa seletividade não deve ser compreendida como um desvio patológico, mas como um traço constitutivo da própria dinâmica da memória, que é, por definição, parcial, orientada e interessada. O desafio analítico, portanto, consiste em reconhecer os critérios de seleção acionados no gesto curatorial e em desnaturalizar seus efeitos, tornando visíveis as decisões implícitas que estruturam aquilo que é lembrado, valorizado ou apagado.

Ao observar o *edit* 4, nota-se que a representação da morte de Diana como um rito simbólico de comoção coletiva reorganiza tanto o conteúdo da rememoração quanto o campo discursivo no qual sua imagem é reinscrita. A estética fúnebre construída por filtros escurecidos, música melancólica e cortes lentos sugere um enquadramento afetivo que busca "domesticar" o acontecimento no registro do luto. Entretanto, os comentários revelam outra camada interpretativa, marcada pela emergência de debates conspiratórios, críticas à história oficial e circulação de versões alternativas do ocorrido, revelando um movimento aqui se aproxima do que Pollak (1989) denomina como a "memória subterrâneas", isto é, repertórios narrativos que persistem à margem da legitima-

ção institucional. A partilha simbólica estabelecida entre os interagentes configura, nos termos de Anderson (2001), comunidades imaginadas densas, estruturadas por afetos políticos que combinam comoção e suspeita. Nesse sentido, neste conteúdo, percebe-se que curadoria funciona como um mecanismo de ativação mnemônica insurgente, capaz de catalisar controvérsias e divergências interpretativas. A ambivalência curatorial, simultaneamente produtora de consenso emocional e convocadora de dissenso, expressa a complexidade da memória cultural em ecologias midiáticas aceleradas, conforme argumenta Huyssen (1995, 2003) e Hoskins (2016, 2024).

Neste sentido, o domínio curatorial implica uma competência ampliada, que envolve tanto a capacidade de manipular materiais audiovisuais quanto a habilidade de produzir articulações simbólicas significativas que ressoem com imaginários culturais e regimes de sensibilidade. Trata-se de uma habilidade no campo que se traduz na montagem como gesto pedagógico, capaz de ativar ou desativar zonas de memória coletiva, conforme as operações simbólicas ali inscritas. Tal prática aproxima-se da "microcuradoria coletiva" (Erll; Rigney, 2009), na qual os espectadores tornam-se mediadores do conteúdo, complementando, corrigindo e disputando versões. Aqui, a interatividade não opera como mera adesão, mas como prática cognitiva e política, na medida em que ativa o confronto entre diferentes regimes de verdade sobre o passado. O público, nesse caso, assume papel de coprotagonista da memória digital, instaurando, como propõe Landsberg (2004), uma memória "relacional", que não apenas remedia o passado, mas também o redistribui.

***Intertextualidade e paratextualidade:*** o critério da intertextualidade e paratextualidade, tal como proposto na dimensão da Materialidade Evocativa, exige uma análise da articulação dos conteúdos com referências extratextuais e sua inserção em redes de significação mais amplas. Nos quatro *edits* analisados, essa dimensão revela-se central para a forma como a memória de Diana Spencer é construída, disseminada e ressignificada. Devemos evidenciar que o conteúdo de cada vídeo não opera de forma isolada, mas se ancora em signos, discursos e arquivos que circulam entre diferentes campos midiáticos, reforçando sua potência evocativa por meio da justaposição entre ficção, documento e o engajamento participativo. A intertextualidade, compreendida como a

capacidade de um texto inscrever-se em redes de significados compostas por outros textos, discursos e práticas culturais, não pode ser abordada apenas como recurso estilístico ou mecanismo narrativo de citação, mas sim como operação cultural complexa de reinscrição simbólica da memória, especialmente quando mobilizada em contextos digitais, nos quais a multiplicidade de vozes e referências se entrelaça com dinâmicas algorítmicas e regimes de visibilidade, conforme desenvolvem Genette (1997), Jenkins (2006, 2009), Erll (2011) e van Dijck *et al*. (2018).

A intertextualidade, no contexto da cultura digital participativa, assume uma dimensão de resistência simbólica, na medida em que permite que sujeitos subalternizados, comunidades de memória ou coletivos de fãs se apropriem de discursos dominantes para reconfigurá-los, reencená-los ou contradizê-los a partir de suas próprias experiências e posicionamentos. No *edit* 1, por exemplo, a sequência dramatizada da visita de Diana a um hospital é acompanhada por uma trilha sonora que não pertence à série *The Crown*, mas que ativa, por sua letra e entonação, outros campos de referência: por exemplo, uma letra com uma conotação gospel cristã, evocando temas como salvação, cura e proteção divina. O cruzamento entre o discurso religioso e a narrativa televisiva cria uma intertextualidade afetiva que reforça o caráter mítico da personagem, inscrevendo sua imagem em um campo de sacralidade. Tal operação se aproxima do que Halbwachs (1992) concebe como "reconstrução coletiva do passado", em que a memória se atualiza a partir dos recursos disponíveis no presente, sendo, neste caso, os próprios códigos intertextuais e paratextuais do ambiente digital.

Pollak (1992) lembra que a memória social é um campo de disputas e legitimidades instáveis, e os textos intertextuais podem intensificar ou obscurecer essas tensões. Nos *edits* analisados, observa-se a recorrente justaposição de imagens ficcionais e documentais sem marcação clara, como no *edit* 3, que alterna cenas de arquivo com dramatizações, produzindo uma fusão de registros que, embora estimule uma experiência sensível da história, tende a gerar confusão ontológica entre fato e encenação. Huyssen (2003) problematiza esse colapso entre real e ficcional ao afirmar que, na cultura memorial contemporânea, tal mistura pode acentuar o presentismo e favorecer a estetização acrítica do passado. Em contraste, Landsberg (2004) propõe que a "memória prótesica", mesmo

ancorada em intertextos não factuais, pode adquirir valor político ao promover uma empatia ética, deslocando o público para uma posição de responsabilidade afetiva que ultrapassa a questão da veracidade histórica.

Como se observa, no *edit* 3, a paratextualidade é explícita, uma vez que o *edit* feito pelo criador de conteúdo alterna imagens da série com cenas documentais, criando uma sobreposição entre dramatização e arquivo tem um duplo efeito. De um lado, confere maior autenticidade ao conteúdo, pois ancora a representação em um registro documental que remete à verdade histórica; de outro, dissolve a fronteira entre o real e o ficcional, criando um espaço ambíguo de rememoração. Como propõe Landsberg (2004), esse tipo de hibridismo midiático favorece a produção de uma "memória protética", na qual a audiência participa emocionalmente do momento como se estivesse vivenciando o acontecimento. Nos comentários dos interagentes, é possível observar a ativação de intertextualidades espontâneas. Expressões como "isso me lembra do dia que ela morreu", "minha mãe contou que chorou assistindo a essa reportagem" ou "eu vi isso num documentário" revelam a presença de memórias interpostas, muitas vezes mediadas por outras obras, testemunhos familiares ou experiências pessoais. Tais manifestações inserem o vídeo em uma rede afetiva de referências múltiplas, tornando-o não apenas um conteúdo isolado, mas um nodo em uma trama de práticas rememorativas mais ampla. A partir da leitura de Assmann (2011), isso confirma a hipótese de que os edits funcionam como disparadores de memória cultural, pois reativam saberes e lembranças que excedem o texto original.

Ao focar na dor íntima e na solidão de Diana, nota-se que o *edit* 2 também ativa um campo intertextual específico: o da cultura pop e da representação das "mulheres traídas", "rejeitadas". A iconografia do sofrimento feminino, expressa por lágrimas, maquiagem borrada, silêncios prolongados e música melancólica, remete a um repertório visual que circula amplamente em videoclipes, filmes e séries. A intertextualidade estética reforça o reconhecimento imediato da situação emocional representada, permitindo ao espectador decodificar a cena com base em convenções visuais amplamente disseminadas. Nota-se ainda, nos quatro vídeos, intertextualidade interna à própria série *The Crown*. A reorganização das cenas e a justaposição de momentos que, no original, estão

distantes entre si, constroem uma nova narrativa, que não se restringe ao metatexto.

A paratextualidade estimula a leitura crítica ao expandir o universo ficcional e ativar códigos morais, espirituais e culturais que circulam socialmente, convocando sentidos já consolidados na memória coletiva. Ao acionar esse repertório compartilhado, a narrativa reinscreve valores, afetos e visões de mundo, transformando a ficção numa arena de negociação cultural onde memória, identidade e moralidade são continuamente atualizadas.

As montagens comparativas entre a Diana real e sua representação por Elizabeth Debicki, como se observa no *edit 3*, frequentemente compartilhadas nos comentários, evidenciam a força paratextual do engajamento público. Os interagentes avaliam a fidelidade performativa, correspondências de figurino e a incorporação de falas reais ao roteiro, ativando uma forma de vigilância espectatorial que expressa uma memória midiatizada e continuamente reconstruída. Nesse processo, a lembrança torna-se prática colaborativa, conforme apontam Erll e Rigney (2009), já que o consumo midiático também produz sentidos históricos. Em linha com Anderson (2001), os elementos compartilhados criam comunidades imaginadas articuladas por símbolos afetivos e interpretativos, nas quais a paratextualidade opera como mecanismo de adesão identitária. Contudo, essa mesma dinâmica potencializa bolhas epistêmicas, como se observa no *edit* 4, em que comentários acionam leituras conspiratórias da morte de Diana, intensificadas pela ausência de contextualização histórica.

Nesse ponto, Nesse ponto, torna-se pertinente a crítica de Virilio (1999, 2010) em relação à sobrecarga informacional produzida em contextos de aceleração midiática, nos quais a baixa mediação favorece a fusão entre memória, rumor e afeto, convertendo o paratexto em um vetor de desinformação mnemônica. Aqui vemos, portanto, como a responsabilidade curatorial opera na gestão desses paratextos, cuja presença não se demonstra de maneira suplementar, mas que é, especialmente, estrutural para a consolidação simbólica da percepção pública e para a orientação dos modos pelos quais o passado é apreendido e interpretado. Ora, fica evidente que a intertextualidade e a paratextualidade, portanto, não operam à margem do gesto rememorativo, mas em seu cerne, como veto-

res de atualização narrativa e instrumentos de disputa simbólica. Os vídeos se tornam eficazes enquanto dispositivos mnemônicos justamente porque estabelecem pontes com discursos anteriores, mobilizam signos culturais compartilhados e promovem conexões entre diferentes esferas da experiência histórica, midiática e afetiva. Essa rede de referências torna a memória de Diana simultaneamente reconhecível e atualizável, garantindo a reinscrição constante no imaginário coletivo por meio de plataformas digitais e práticas curatoriais participativas.

Como argumentam Moraes e Mata (2025), a presença de elementos cifrados deve convocar o espectador a assumir o papel de "espectador-investigador", capaz de identificar pistas, estabelecer relações intertextuais e reconstruir sentidos que não estão imediatamente disponíveis na superfície da narrativa. Tal dinâmica evidencia que, assim como ocorre nos *edits*, compreender o passado mediado exige a habilidade de reconhecer códigos, decifrar camadas paratextuais e navegar por múltiplos níveis de significação, competências que precisam ser ensinadas e cultivadas, primordialmente em contextos marcados pela aceleração informacional e pela recorrência de leituras automatizadas.

***Recursos mnemônicos:*** o quarto critério da dimensão trata dos recursos narrativos mobilizados para evocar e resgatar memórias, sejam elas individuais ou coletivas. Isso inclui imagens, sons, textos e outros elementos sensoriais que, ao serem organizados de forma estética, desencadeiam experiências imersivas que reforçam o vínculo entre o presente e o passado (Landsberg, 2004; Erll, 2011). No ambiente digital, tais estratégias incidem diretamente na produção de sensações visuais, sonoras e temporais que favorecem sua reatualização afetiva no presente. Nos quatro *edits* analisados, esses recursos conformam uma gramática própria, próxima de uma linguagem mnemônica, entendida aqui como uma estética sensível da recordação que articula temporalidades, afetos e materialidades características da cultura digital.

No ambiente das plataformas digitais, os *edits* assumem uma configuração fragmentada, acelerada e intensamente sensorial, que funciona como dispositivo simbólico de ativação e circulação de lembranças, conforme discutem Huyssen (2003) e van Dijck (2007, 2016). A compressão temporal e a intensidade afetiva transformam montagem, ritmo e seleção imagética em arquétipos mnemônicos, capazes de produzir lei-

turas rápidas, ainda que altamente codificadas. Nesse entendimento, a economia narrativa, apesar de eficaz para circulação e impacto, gera riscos epistemológicos e éticos, pois tende a homogeneizar experiências, cristalizar discursos hegemônicos e promover a estetização do trauma. As críticas de Hirsch (2012) e Garde-Hansen (2009) parecem corroborar essa preocupação apontando para um cenário que exige, cada vez, uma literacia crítica da memória, capaz de identificar mecanismos de compressão simbólica e de questionar se tais práticas ainda evocam profundidade histórica ou se reforçam o presenteísmo e a obsolescência crítica.

Ao analisarmos o *edit* 1, o gesto de tocar e acolher uma criança doente, apresentado na série *The Crown*, ultrapassa o plano diegético ao ser intensificado pelo uso combinado de recursos como câmera lenta, música de tonalidade redentora e iluminação suave. Os elementos, além de evidenciarem uma habilidade na manipulação estética da cena, operam também como recursos mnemônicos, elevando o gesto à condição de símbolo capaz de condensar e reativar sentidos afetivos e históricos associados à figura de Diana. Tomar o recurso mnemônico como chave de leitura permite compreender que a remediação não convoca apenas uma lembrança, mas transforma o estatuto ontológico do próprio evento representado: o gesto caridoso deixa de remeter a uma ocorrência singular e passa a operar como arquétipo, consolidando a figura da "princesa da compaixão". Já no *edit* 2, configura-se um regime mnemônico distinto, marcado pela latência. Isto é, em lugar da emoção explícita, a cena se organiza pela repetição de microgestos, como os olhares desviados, passos contidos, silêncios prolongados, que produzem sensações de angústia. Trata-se de uma memória do não dito, acionada por enquadramentos que isolam a personagem e funcionam como operadores de ausência. O tempo narrativo, sustentado pela suspensão e pela contenção, evidencia que a evocação mnemônica pode se realizar tanto pelo excesso expressivo quanto pela economia de gestos e sinais.

A mobilização de recursos da justaposição entre registros visuais para produzir uma sobreposição de tempos históricos pode ser observada no *edit 3*. À medida que se intercalam imagens documentais com cenas ficcionais, a montagem constrói um espaço-tempo híbrido que produz um efeito de reconhecimento deslocado: o espectador vê o mesmo gesto repetido em dois regimes de imagem distintos, o que reforça a

sua força simbólica e o inscreve como imagem fundadora de uma memória de resistência. A duplicação visual funciona aqui como marcador de autenticidade simbólica e operadora de fixação mnemônica, já que a repetição de um gesto em múltiplas camadas visuais produz o que Erll (2011) chama de "efeito de sedimentação da memória cultural".

No edit 4, os recursos mnemônicos desempenham papel central na organização da experiência do espectador, na medida em que reativam sentidos associados à memória pública da morte de Diana e Dodi. Enquadramentos, iluminação, movimentos de câmera e gradação cromática são articulados de modo a produzir uma atmosfera melancólica, fazendo com que a evocação do acontecimento seja conduzida menos por sua contextualização histórica do que pela intensificação de estados afetivos associados à solidão, ao abandono e à perda. Desse modo, o passado é atualizado por meio de uma experiência sensível que mobiliza imagens já sedimentadas no imaginário público e as reorganiza em uma narrativa predominantemente emocional. Neste caso, compreender de que se tratam os recursos mnemônicos é ter a ideia de que a memória coletiva aqui não é ativada pelo regime da historicidade; nesse caso, a memória é sugestionada por estados emocionais que remetem à solidão, ao abandono e à exaustão subjetiva. Trata-se de um exemplo paradigmático daquilo que Hirsch (2012) denomina como *postmemory*, ou seja, uma memória que se constitui por meio da projeção empática sobre eventos não vivenciados diretamente, mas sentidos através da performance afetiva de uma figura mediadora.

A contribuição de Pollak (1989) mostra-se particularmente pertinente neste ponto ao sustentar que a memória social se organiza não apenas pela seleção daquilo que é lembrado, mas também pela invisibilização sistemática do que é excluído. Nesse sentido, o autor conduz à problematização dos modos pelos quais certos recursos, ao mesmo tempo que enunciam, operam também como mecanismos de silenciamento na construção da memória social. A sobreposição de imagem fúnebre e trilha sacralizante, como se observa no *edit* 4, ainda que esteja num processo ritualístico de mitificação da morte de Diana, tende a ofuscar a complexidade do contexto geopolítico de sua morte, transformando o trauma em uma epifania coletiva. Entretanto, trata-se justamente da sacralização que, paradoxalmente, aumenta o potencial de circulação e

compartilhamento nas plataformas digitais. Aqui, o gesto mnemônico entra em curto-circuito com a lógica algorítmica da rede: quanto mais intenso, mais compartilhável; quanto mais compartilhável, mais simplificado. Landsberg (2004) reconheceria nesse cenário o poder da memória protética, uma experiência empática mediada por tecnologias de repetição e performance sensível, mas que também advertiria que essa experiência, se desprovida de contextualização crítica, dissolve a alteridade do passado em um simulacro reconfortante.

A análise dos conteúdos permite observar que o som desempenha um papel articulador do enredo, indo além do suporte audiovisual para desempenhar uma função interpretativa que conduz a experiência emocional proposta. A função da trilha sonora nos *edits* é dupla: por um lado, ela conecta o vídeo a universos culturais específicos (como o gospel cristão no *edit* 1ou o instrumental cinematográfico no *edit* 4); por outro, ela configura o ritmo interno da narrativa, definindo a carga emocional. Para tanto, o som, nesses casos, não é um adereço, mas um operador mnemônico que estimula a prática rememorativa a partir da experiência sensorial e atmosférica. Como observa Ferrés (1996, 2014), no audiovisual, o som é frequentemente o canal mais eficaz de evocação inconsciente.

Observa-se também que a estrutura do tempo nos quatro *edits* é manipulada por meio de cortes, repetições e elipses que organizam uma temporalidade não linear. Como ressaltamos, tal escolha não se dá somente de maneira estética: ela é mnemônica. A memória, como processo psíquico e social, não opera de forma cronológica: ela salta, reconfigura, recombina. Os *edits* reproduzem essa lógica ao não seguirem a ordem original dos episódios da série. No caso do *edit* 2, eventos separados são fundidos como se ocorressem simultaneamente. Tal reordenação temporal não busca verossimilhança histórica, mas coerência emocional, aproximando-se da lógica da lembrança afetiva. Os enquadramentos utilizados nos vídeos também funcionam como marcas mnemônicas. A presença constante de planos fechados, nos rostos, nas mãos, nos objetos simbólicos, sugere uma tentativa de capturar a intimidade da emoção, transformando o detalhe em índice de recordação. Essa estratégia, além de reforçar a empatia do espectador, opera pela intensificação de determinados fragmentos visuais, favorecendo sua inscrição na memória, de

modo que aquilo que tende a permanecer não é a totalidade da cena, mas o detalhe isolado e enfatizado.

Nora (1989) já apontava que os "lugares de memória" não são necessariamente eventos históricos grandiosos, mas pontos de condensação simbólica — o que, no caso dos *edits*, se realiza visualmente por meio desses planos fragmentários. A compressão de eventos históricos em estruturas binárias (vítima *versus* vilão, perda *versus* redenção, heroísmo *versus* traição) traduz-se em fórmulas narrativas recorrentes neste *edits*, que apelam diretamente ao reconhecimento emocional, atuando como padrões semânticos simbólicos que facilitam a circulação da memória em contextos digitais marcados pela atenção dispersa e pelo consumo acelerado. Tal cristalização revela-se particularmente sensível aos riscos da estetização do trauma e da mercantilização da dor, questões discutidas por Sturken (1997) e Huyssen (2003), que analisam como o sofrimento pode ser convertido em valor cultural e em ativo simbólico por meio da manipulação estética dos afetos.

É justamente nesse ponto que emerge o problema da desinformação mnemônica: quando os recursos mnemônicos são usados para intensificar emocionalmente a rememoração sem tensionar suas condições de produção, correm o risco de se tornarem vetores de naturalização simbólica — ou mesmo de falsificação narrativa. O *edit* 2, por exemplo, utiliza um discurso paratextual de denúncia e resistência para reencenar momentos de fragilidade de Diana, sugerindo que sua bondade foi sistematicamente oprimida por forças institucionais. Embora esse enquadramento encontre ressonância histórica, o *edit* também opera por cortes seletivos e elipses que suprimem contradições e complexidades do contexto real. Ricoeur (2007), ao tratar da tensão entre verdade e ficção na memória, propõe que todo ato de rememoração implica uma mediação "histórica" que exige responsabilidade ética: o recurso mnemônico que embala o passado também o interpreta, e pode, portanto, tanto revelar quanto deformar. Quando os códigos estéticos se tornam previsíveis, como a combinação sistemática entre luto e trilha épica, produzem um tipo de verdade sensível, fundada não em fatos, mas na coerência emocional. Tal coerência é eficaz para engajar públicos, mas perigosa enquanto estrutura de convencimento simbólico.

Na medida em que assiste aos vídeos, o espectador evoca a figura de Diana e, simultaneamente, insere-se em uma comunidade afetiva organizada em torno da partilha de sensibilidades, do reconhecimento de signos recorrentes e da produção coletiva de significados. A dinâmica coletiva, mediada pelas interações e pelas práticas expressivas da plataforma, contribui para a continuidade e transformação dos sentidos atribuídos à personagem, evidenciando o papel ativo dos interagentes na circulação e reconfiguração das narrativas que a envolvem. Os *edits*, assim, consolidam memórias públicas e culturais, moldadas por sensibilidades visuais e sonoras que operam como tecnologia social da recordação no ecossistema digital. Para tanto, a eficácia dos recursos narrativos mnemônicos reside na sua capacidade de mobilizar uma gramática estética que transforma o tempo histórico em experiência sensorialmente modulada, convertendo o passado em presença afetiva por meio de ritmos visuais, texturas sonoras e articulações imagéticas que operam simultaneamente como índices de memória e dispositivos de mediação simbólica, conforme apontam Erll (2011), Landsberg (2004), Hirsch (2012) e van Dijck (2007). Neste contexto, é fundamental, portanto, compreender os recursos narrativos mnemônicos como formas culturais de mediação da memória, cuja função não se restringe à ornamentação da narrativa, mas se estende à produção de regimes sensíveis de inscrição simbólica do passado.

O emprego de recursos mnemônicos envolve operações deliberadas de construção de sentido, cujos efeitos ultrapassam o plano estético e incidem na forma como o passado é organizado, valorizado e difundido. É uma prática profundamente ideológica, que participa da constituição do campo memorial e define as fronteiras entre o que será lembrado, como será lembrado e quem terá o direito de significar esse passado. É nesse entrelaçamento entre estética, afeto e curadoria que se configura uma das contribuições centrais desta investigação: compreender que a memória na cultura digital é menos um arquivo a ser preservado e mais um campo de performances em disputa, atravessado por tensões entre o lembrar, o esquecer e o reimaginar.

Como indica van Dijck (2007, 2016), tais recursos não operam de forma isolada, mas em sinergia com as plataformas e seus algoritmos de visibilidade, transformando procedimentos narrativos adotados em

decisões estratégicas voltadas à performatividade e não à complexidade. Por isso, o domínio narrativo mnemônico deve ser pensado, em relação à literacia da memória, como prática crítica que visa revelar os códigos estéticos dominantes, identificar seus efeitos ideológicos e estimular a produção e a interação de narrativas mais densas, plurais e eticamente implicadas com a historicidade dos eventos representados, a partir das leituras de Jenkins (2009), Erll (2011), Garde-Hansen (2009) e Hirsch (2012).

Nesse sentido, a Dimensão 1 evidencia que os recursos técnicos e estilísticos que estruturam os *edits* operam diretamente nos regimes de memória, configurando estratégias de enquadramento que não podem ser compreendidas como escolhas casuísticas ou meramente ornamentais.

## 8.2 DIMENSÃO 2: MOBILIZAÇÃO DA MEMÓRIA

Neste tópico, a análise volta-se para a Dimensão 2: Mobilização da Memória, que explora como os conteúdos digitais convocam e ativam memórias pessoais, coletivas e culturais por meio das interações afetivas e cognitivas dos interagentes. Considerando o modelo proposto, investiga-se como os *edits* estabelecem conexões temporais e emocionais que estimulam a reflexão, a identificação e o engajamento do público. O percurso analítico articula a análise do conteúdo audiovisual com a observação das respostas dos interagentes nas redes sociais, buscando evidenciar as estratégias que ampliam ou limitam o potencial de rememoração crítica. Tal enfoque permite compreender as dinâmicas afetivas que permeiam o consumo e o compartilhamento dos conteúdos, bem como sua influência na construção de narrativas mnemônicas.

***Estímulo à compreensão crítica:*** o primeiro critério da Dimensão 2 exige avaliar em que medida os conteúdos produzidos ativam a memória de forma a estimular um olhar reflexivo, historicamente situado e sensível às tensões sociopolíticas que atravessam os discursos de passado. Aqui cabe fazer um contraponto. Enquanto no critério de Análise Crítica do Conteúdo, pertencente à Dimensão 1, o foco recai sobre a avaliação analítica do material, este indicador desloca a atenção para a perspectiva do interagente, considerando como ele interpreta, reage e atribui sentido ao conteúdo. O estímulo à compreensão crítica da me-

mória pressupõe uma ruptura com a lógica do consumo acrítico, exigindo, em seu lugar, uma atitude hermenêutica que compreenda a memória como construção narrativa mediada, ideologicamente situada e culturalmente disputada.

Num cenário midiático no qual o passado é continuamente estetizado e transformado em produto de consumo simbólico, torna-se urgente fomentar processos de leitura crítica que permitam ao espectador identificar as operações discursivas e estéticas que estruturam os conteúdos mnemônicos. Para que essa criticidade se realize, os conteúdos precisam incorporar recursos que ampliem a complexidade simbólica da narrativa, como a ambiguidade, a multiplicidade de pontos de vista, a explicitação de contradições e o entrelaçamento de diferentes temporalidades. À luz de Halbwachs (1992), compreende-se que toda memória, por mais individual que pareça, está situada em quadros sociais de inteligibilidade e reconhecimento. Contudo, como adverte Pollak (1989), essa memória coletiva não é consensual: ela é um campo de tensões, de silêncios e de disputas simbólicas que estruturam os regimes de pertencimento. Toda essa complexidade é central para se pensar os limites e as possibilidades de compreensão crítica ativadas pelos *edits* analisados, que operam com diferentes graus de abertura interpretativa.

Nos quatro *edits* analisados, o estímulo à compreensão crítica manifesta-se de maneiras distintas: ora aproximando-se de formas mais complexas de rememoração, ora tendendo à reiteração de leituras consensuais e afetivamente estabilizadas. O ponto de partida desta análise é reconhecer que a evocação da memória no ambiente digital envolve disputas em torno das formas pelas quais essa memória é atualizada e interpretada coletivamente. Como defendem Erll (2011) e Assmann (2011), a memória cultural não se constrói apenas pelo que é lembrado, mas pela forma como se organiza o olhar sobre o passado, o que exige que os *edits* sejam pensados como campo de disputa simbólica e não como mera representação.

Recuperando os conteúdos analisados, nota-se que, no edit 1, embora haja uma forte ativação da memória afetiva em torno da figura de Diana, há uma limitação quanto à complexificação dos eventos históricos retratados. A cena da visita ao hospital, ressignificada como gesto de pureza e altruísmo absoluto, é apresentada de maneira a reforçar a

iconografia de Diana como "angelical", sem uma grande abertura para problematização do contexto da epidemia de HIV, das políticas públicas de saúde ou da instrumentalização midiática de tais aparições. Os recursos mnemônicos, embora reiterem uma estruturação do desenvolvimento dramático centrado na empatia, não promovem tensionamentos históricos. Como lembra Assmann (2011), a memória cultural crítica não deve se limitar à celebração de figuras exemplares, contudo, deve exigir a inscrição do passado em sua ambivalência.

A narrativa visual constrói uma atmosfera empática centrada na imagem de Diana como figura compassiva e humanizada, especialmente na cena em que interage com crianças soropositivas. A escolha curatorial recorta um gesto emblemático e o estetiza com câmera lenta, trilha emocional e filtros nostálgicos, produzindo uma narrativa de afeto que apaga suas contradições históricas e políticas. Entretanto, o conteúdo não aciona mecanismos de interpretação crítica e tal ausência também se mantém na etapa de circulação. Ricoeur (2007) advertiria que essa forma de rememoração corre o risco de operar como "configuração fechada", ou seja, uma estrutura paratextual que já entrega sua interpretação pronta ao espectador, anulando a abertura hermenêutica. Para que haja compreensão crítica, é preciso que a memória se apresente como campo de conflito e não como evidência. Ou seja, em vez de explicitar a construção narrativa da imagem de Diana pela mídia ou pelas instituições, o *edit* reitera a imagem já estabilizada, reforçando a memória como mito e não como processo em construção.

Em contraste, o *edit* 3 já mobiliza estratégias estéticas que contribuem de modo mais evidente para o estímulo à compreensão crítica. Ao combinar imagens de arquivo com trechos ficcionais, utilizar distorções visuais e efeitos de sobreposição que desestabilizam o tempo narrativo, o conteúdo não entrega uma versão unívoca do passado. A imagem de Diana torna-se aqui menos um ícone estabilizado e mais uma figura tensionada por registros divergentes, que convocam o espectador a articular os sentidos do que vê. A fragmentação aproxima-se daquilo que Huyssen (1995, 2000, 2014) considera essencial na cultura da memória crítica: a presença de ruído, de ambiguidade e de fricções internas que impedem o consumo superficial do passado. O espectador, considerando o que se apresenta *edit* 3, é menos induzido à comoção e mais desafiado a inter-

pretar as relações entre os diferentes tempos e fontes que se cruzam. Tal abertura é justamente o que define, segundo Pollak (1989, 1992), o espaço da memória crítica: a recusa da "coerência histórica" como garantia de verdade e a possibilidade de fazer emergir zonas de silêncio, de exclusão e de disputa.

Por outro lado, se observamos o *edit* 2, podemos verificar possibilidades maiores de leitura crítica, justamente por se ancorar na sugestão de silêncios, de ausências e de tensões não resolvidas. Ao retratar Diana em espaços institucionais vazios, o vídeo convoca o espectador a refletir sobre o lugar da subjetividade no interior de estruturas de poder. Ao retratar Diana em espaços institucionais vazios, o vídeo convoca o espectador a refletir sobre o lugar da subjetividade no interior de estruturas de poder. Nesse caso, a memória é estimulada não como celebração, mas como inquietação. A narrativa silenciosa possibilita o exercício de uma escuta histórica mais sensível, abrindo espaço para que o espectador interrogue o funcionamento das dinâmicas de gênero, hierarquia e sofrimento simbólico dentro da monarquia britânica. Nesse sentido, o vídeo aproxima-se da habilidade que propomos aqui: a capacidade de "ler criticamente o que é lembrado, como, por quem e com que efeitos".

Neste sentido, entendemos que o estímulo à compreensão crítica é uma competência mnemônica que exige reconhecer a memória no contexto da mediação e da circulação cultural e ideológica, atreladas às dinâmicas subjacentes a ela, e interpretar sua estrutura narrativa, identificar os discursos que a atravessam e os silenciamentos que ela opera. Isso significa que o conteúdo, para despertar um estímulo à compreensão crítica, deve apresentar sinais de construção, ou seja, não se passar por verdade imediata, e deve abrir espaço para múltiplas leituras, inclusive contraditórias. Como aponta Hirsch (2012), a pós-memória não pode se sustentar apenas na empatia: ela precisa ser acompanhada de relatos e testemunhos que apontem as condições de produção do trauma.

Neste entendimento, nota-se que a análise cruzada dos quatro vídeos permite observar que, em sua maioria, os conteúdos priorizam uma mobilização da memória ancorada na sensibilidade e na identificação emocional, em detrimento de sua dimensão crítica. Embora o impacto afetivo seja inegável, como demonstram os comentários dos interagentes, frequentemente marcados por expressões de dor, reconhecimento e

luto, a ausência de tensionamentos, contrapontos ou problematizações limita o potencial educativo das peças. A prática mnemônica, nesses casos, é tratada como objeto de fruição emocional e não como espaço de elaboração histórica ou cidadã. Ainda assim, o potencial crítico não está completamente ausente. Observamos, em certos momentos, algumas brechas interpretativas que permitem leituras mais complexas, desde que o espectador disponha de repertório prévio ou de mediadores discursivos capazes de ativá-las.

Há de se salientar, sobretudo, que as arquiteturas informacionais, como a do TikTok, no entanto, impõem desafios à emergência desse tipo de leitura crítica. A lógica algorítmica favorece conteúdos de rápida assimilação emocional, curtos, de forte apelo visual e com estrutura narrativa condensada. Nesse cenário, a crítica histórica compete com a performance afetiva. Como argumentam Erll e Rigney (2009), o ambiente digital pode ser simultaneamente espaço de aprofundamento e de apagamento da memória: tudo depende da forma como os conteúdos são curados,[93] produzidos e interpretados. A compreensão crítica da memória também implica considerar que os conteúdos midiáticos, ao articularem temporalidades, afetos e discursos, não apenas evocam o passado, mas o performam e o reinscrevem segundo regimes de verdade historicamente situados, o que exige que o espectador desenvolva competências de leitura e uma postura crítica diante dessas representações. A mediação algorítmica que regula o ambiente do TikTok, tal como delineado no parágrafo anterior, também remodela profundamente as formas de fruição das séries ficcionais, instaurando um novo regime de acesso ao conteúdo, caracterizado pela descontextualização fragmentária e pela personalização da experiência audiovisual.

O formato dos *edits*, ao privilegiar recortes emocionais e esteticamente impactantes, inseridos em dinâmicas de viralização e algoritimização, como aponta Hoskins (2024), aproxima públicos que não necessariamente acompanharam a obra original, mas que encontram nos *edits* uma porta de entrada para afetos compartilháveis, narrativas condensa-

93 Termo derivado de curadoria, utilizado para designar conteúdos que foram selecionados, organizados e apresentados intencionalmente por um usuário ou criador. No contexto digital, refere-se ao ato de curar conteúdos, isto é, escolher e reunir materiais de acordo com determinados critérios ou propósitos.

das e figuras já investidas de valor simbólico. Nessa perspectiva, o consumo deixa de ser linear e homogêneo, transformando-se em um campo de apropriações díspares, onde coexistem espectadores altamente letrados nas tramas da série e sujeitos que estabelecem uma relação parassocial com o referente histórico a partir de fragmentos recorrentes, sons virais ou estéticas reconhecíveis. Para tanto, tal dinâmica exige considerar a audiência não como um corpo uniforme, mas como uma rede heterogênea de interações, composta por trajetórias de fruição descontínuas, interesses divergentes e regimes diversos de literacia cultural e midiática, como discutimos a partir de Sandvoss (2005) e Gray (2010).

Outro aspecto a considerar é o papel dos comentários dos interagentes como possíveis vetores de crítica. Embora predominem reações emocionais e de exaltação da personagem, há também manifestações que expressam desconforto, perguntas sobre a veracidade dos fatos ou mesmo tentativas de contextualização histórica. Como se observou, muitos enunciados, ainda que minoritários, revelam a presença de interagentes atentos, capazes de rearticular e inserir o conteúdo em debates mais amplos. Isso indica que o estímulo à compreensão crítica, ainda que limitado no plano formal do conteúdo, pode emergir na dimensão da interação. Os recursos utilizados nos quatro vídeos analisados são eficazes na evocação de uma memória afetiva, mas sua capacidade de estimular a compreensão crítica do passado depende da articulação com outras práticas interpretativas. Sem contexto, mediação ou contraponto, a memória tende a ser celebrada mais do que problematizada. Ora, evidentemente que tal ação não desqualifica os vídeos como dispositivos mnemônicos, mas exige uma leitura que reconheça os limites de sua abordagem e a importância de estratégias complementares que favoreçam uma literacia crítica da memória no ambiente digital.

O estímulo à compreensão crítica da memória exige, ainda, que se reconheça o papel do espectador interagente como coautor da experiência mnemônica, uma vez que sua relação com os conteúdos é atravessada por repertórios afetivos, culturais e ideológicos que condicionam tanto a interpretação quanto a apropriação dos sentidos. Tal perspectiva encontra respaldo em autores como Stedman (2012), Jenkins (2009), Garde-Hansen (2009), Hirsch (2012), van Dijck et al. (2018) e Ferrés e Piscitelli (2012), cujas contribuições permitem compreender a memória como

uma construção mediada coletivamente. Consolidar uma compreensão crítica da memória no contexto das práticas digitais exige reconhecer que o campo da rememoração é simultaneamente um espaço de disputa epistemológica, de construção estética e de negociação afetiva, e que os conteúdos só cumprem função formativa se forem capazes de interrogar as formas pelas quais o passado é representado, estetizado e apropriado no presente, como defendem Assmann (2011), Hirsch (2012), Ricoeur (2007) e Erll (2011).

***Interatividade e engajamento:*** a análise da interatividade e do engajamento, como definido na segunda dimensão da matriz analítica, permite avaliar em que medida os conteúdos não apenas evocam memórias, mas estimulam reações, participações e reapropriações por parte dos públicos. No ecossistema digital contemporâneo, especialmente em plataformas como o TikTok, o engajamento configura-se como um conjunto diversificado de práticas interacionais. Ele se manifesta por meio de curtidas, compartilhamentos, comentários, remixes e vídeos-resposta, mecanismos que não apenas sinalizam níveis de interação do público, mas também participam ativamente da circulação, reconfiguração e ampliação dos sentidos produzidos em torno dos conteúdos. As práticas relevam, no entanto, que a interação não é meramente reacional, mas que se trata de formas ativas de reinscrição do conteúdo na memória social e na cultura participativa (Jenkins *et al*., 2013). Todavia, devemos reconhecer que a interatividade e o engajamento do público com conteúdos digitais de memória não devem ser compreendidos apenas do ponto de vista das métricas quantitativas de curtidas, comentários ou compartilhamentos, mas como processos culturais de negociação simbólica nos quais os espectadores atuam como coconstruidores da memória coletiva, inseridos em ecossistemas midiáticos participativos que reconfiguram as formas de rememoração.

No *corpus* que levantamos para a construção desta pesquisa, o *edit* 1, o que alcançou ampla circulação, apresentou o mais alto grau de engajamento entre os quatro vídeos analisados. Os comentários, majoritariamente com teor emocional, evidenciaram uma forma de interatividade afetiva que se expressa por meio da empatia com a figura de Diana, evocada como um sujeito histórico e idealizado. A repetição de expressões como “chorei muito”, “isso me destruiu” ou “ela era perfeita” aponta para

um engajamento baseado no afeto que é compartilhado com outros interagentes, o qual, embora pouco crítico, revela a constituição de uma comunidade simbólica que se reconhece na comoção mútua e na repetição ritual de enunciados. Como observam Garde-Hansen (2009) e Huyssen (2003), dentro desse novo regime de memória que está profundamente vinculado à estetização e à performatividade dos afetos, o engajamento torna-se um campo ambivalente: ao mesmo tempo em que estimula a apropriação crítica do passado, pode também induzir à sua simplificação emocional. Por isso, pensar a interatividade como elemento formativo implica articular as dimensões técnicas da participação com os processos de literacia da memória, entendida como competência interpretativa, crítica e sensível capaz de produzir respostas discursivas e afetivas que reconfigurem os modos de narrar e lembrar o passado.

O *edit* supracitado evidencia como a interatividade pode operar simultaneamente como dispositivo de consagração e apagamento. Os comentários que saturam a seção de interação, como "ela era perfeita", "chorei vendo isso", "ela foi a melhor princesa", indicam uma comunidade emocionalmente coesa, mas cognitivamente cristalizada. O padrão de resposta revela o que Jacobsen e Beer (2021) denominam como "produção automática da memória": práticas interacionais automatizadas que, embora intensas em afeto, são previsíveis em estrutura, favorecendo a ritualização da memória e não sua reelaboração. Aqui, o público entoa o que poderíamos definir como um "coro memorialístico", reiterando símbolos fixos de empatia e pureza.

Ao avaliar o *edit* 2, o engajamento se apresenta de maneira mais contida, refletindo a própria estrutura narrativa do vídeo, que aposta na sugestão, no silêncio e na ambiguidade. Os comentários demonstram apreço pela estética do conteúdo, mas também expressam dúvidas, desconforto ou questionamentos: "por que ela parecia tão triste aqui?", "essa parte é real?", "isso é da série ou da vida real?". As perguntas indicam um tipo de interatividade que extrapola a fruição estética e aciona mecanismos interpretativos que podem favorecer a elaboração de uma memória mais interrogativa. A dúvida, nesse contexto, funciona como alavanca para a reflexão histórica e para a busca por fontes complementares. A ausência de diálogos, a presença do silêncio e o uso de uma estrutura melancólica como dispositivo de opressão simbólica criam uma ambi-

ência propícia ao que Erll (2011) denomina como lacunas hermenêuticas, ou seja, zonas narrativas que exigem ativação do sentido por parte do espectador. Os espaços aqui funcionam como pontos de ativação, nos quais o público precisa preencher sentidos, articular referências culturais prévias e reconstruir significados. Em sua terminologia, os *gaps* ou lacunas identificadas são fundamentais para a circulação cultural da memória, porque convocam a participação interpretativa dos públicos.

Nos comentários como "o que ela está sentindo ali?", "isso é da vida real ou da série?", ou mesmo "ela já havia se separado nesse momento?", percebe-se como o *edit* também convoca inferência, análise, dúvida — elementos centrais da literacia crítica da memória. Tal interatividade não pode ser lida como espontânea: ela emerge da estratégia estética que, ao reter explicações, transfere ao espectador a tarefa de completar a narrativa. Há, assim, no *edit* 2, uma conversão da interatividade passiva em gesto hermenêutico ativo, com potencial para ativar formas de memória cultural contestatória, que dialoga com o presente, mas sem aderir a consensos pré-estabelecidos.

Quando olhamos para *edit* 3, observa-se uma interação baseada verificação do real. O uso de imagens documentais gera um efeito de autenticidade que é frequentemente reiterado nos comentários: "essa parte aconteceu de verdade", "ela era mesmo corajosa", "que mulher incrível". Ao mesmo tempo, surgem também interações que corrigem ou complementam informações: "na verdade, isso foi em Angola", "ela fez isso em 1997, pouco antes de morrer". Tais manifestações configuram práticas de microcuradoria coletiva da memória, nas quais os espectadores se posicionam como coautores da narrativa, contribuindo para sua contextualização, correção e ampliação — o que se aproxima da literacia da memória enquanto prática colaborativa. A interatividade, compreendida como uma estrutura técnica e simbólica que permite ao público não apenas consumir, mas também comentar, remixar e redistribuir conteúdos, reconfigura o papel do espectador na cadeia de produção da memória, situando-o como agente na circulação de sentidos, na rearticulação de afetos e na disputa pela legitimidade de determinadas versões do passado, como demonstram Hirsch (2012) e Erll (2011). Como afirmam Garde-Hansen (2009) e Huyssen (2003), essa expansão participativa da memória implica também uma transformação na sua forma: o passado

deixa de ser um relato fechado e passa a ser um campo em disputa, no qual as vozes dos interagentes podem reiterar ou subverter os sentidos previamente estabelecidos.

O *edit* 4, já voltado à introspecção emocional de Diana, apresenta uma forma distinta de engajamento: a identificação pessoal com a história de Diana. Muitos comentários mencionam vivências pessoais de sofrimento, depressão, abandono ou incompreensão familiar. Frases como "isso me lembra de mim mesma", "ela passou o que muitas de nós passamos" ou "isso parece minha história" indicam que a memória evocada pelo vídeo é apropriada de forma autobiográfica pelos espectadores, funcionando como espelho emocional. Tal tipo de interatividade reforça uma ideia de uma memória protética (Landsberg, 2004), na qual os afetos midiáticos se entrelaçam com as experiências pessoais, produzindo processos de identificação e pertencimento simbólico.

O tema da morte de Diana é abordado com forte carga emocional, reforçada por trilhas fúnebres e ritmo desacelerado, o que estimula o que Reisberg e Hertel (2003) chamariam de "efeito de intensificação afetiva". Muitos comentários, no entanto, não apenas compartilham o luto simbólico, mas elaboram tramas paralelas (algumas conspiratórias, outras contestatórias) sobre as circunstâncias da morte. A produção discursiva aqui, embora sintoma de uma memória ativa, é também terreno fértil para a proliferação de memórias imaginadas (Anderson, 2001) que, ao não serem ancoradas por critérios de historicidade, se convertem em vetor de desinformação mnemônica. Isso revela uma contradição fundamental do engajamento em ambientes digitais: quanto mais intensa a adesão afetiva, mais vulnerável a memória se torna à espetacularização. Huyssen (2003) já advertia sobre esse risco: a estetização excessiva do trauma pode gerar uma cultura do luto performativo, na qual o engajamento não promove uma rememoração crítica, mas reafirma esquemas mnemônicos fechados, muitas vezes dissociadas de qualquer compromisso com a verdade histórica.

O uso de *hashtags*, *emojis* e *tags* nos comentários e nas legendas dos vídeos também configura formas de engajamento paratextual que reforçam a construção coletiva da memória. *Hashtags* como #princessdiana, #neverforget, #justicefordiana ou #thecrown, além de categorizarem o conteúdo, os inserem em circuitos de significação compartilhada,

ativando comunidades interpretativas que prolongam e amplificam o alcance simbólico dos vídeos. Os emojis, com destaque aos emojis de coração partido, choro ou auréola, funcionam como unidades semióticas, condensando afetos que são imediatamente reconhecíveis pelos públicos da plataforma.

Cabe observar que a presença de comentários multilíngues também indica que a mobilização da memória nesses vídeos transcende fronteiras culturais. Em todos os *edits*, é possível identificar interagentes de diferentes nacionalidades interagindo com os conteúdos, o que aponta para a globalização da figura de Diana como ícone memorial. A circulação transnacional da memória, conforme discutido por Erll (2011), é mediada por formatos e linguagens globais, como o formato dos *edits*, a escolha das trilhas e a estética emocional universalizante, que favorecem o engajamento além das fronteiras nacionais, consolidando o que se poderia chamar de uma "memória midiática globalizada". A interatividade crítica com conteúdos de memória implica reconhecer que o ato de comentar, compartilhar ou remixar não é neutro, mas carrega posicionamentos ideológicos, afetivos e culturais que podem tanto reforçar discursos hegemônicos quanto reabrir fissuras no tecido narrativo dominante.

O engajamento com conteúdos digitais de memória também opera como experiência de pertencimento simbólico, pois, na proporção que o público interage com tais representações que evocam os eventos históricos, figuras públicas ou traumas coletivos, estabelece vínculos afetivos que ativam identidades, filiações culturais e posicionamentos ético-políticos. Para que o engajamento possa contribuir com a formação de uma memória crítica, é necessário que os conteúdos criem condições para o dissenso, para o desacordo produtivo e para o surgimento de perspectivas que desafiem o senso comum e a naturalização de versões dominantes. Como propõem Huyssen (2003, 2014) e Assmann (2011), a memória só se torna verdadeiramente pública quando exposta à contestação, e é nesse sentido que a interatividade pode ser pensada como prática de mediação do conhecimento, desde que orientada por dispositivos narrativos que acolham a complexidade e estimulem o posicionamento crítico dos sujeitos.

Muitos dos comentários, embora afetivamente intensos, reiteram leituras simplificadas ou mitificadas da figura de Diana, sem questionamentos sobre os contextos históricos, políticos ou sociais. O fenômeno sugere que a interatividade não é, em si, garantia de mobilização crítica da memória. Como apontam Hirsch e Spitzer (2009), a lembrança partilhada pode tanto aprofundar quanto obscurecer o passado, dependendo da mediação discursiva que acompanha a experiência estética. A presença de elementos ambíguos, a multiplicidade de camadas interpretativas, o tensionamento dos signos visuais e a abertura narrativa são algumas das estratégias que favorecem esse tipo de engajamento mais reflexivo, deslocando o foco da mera resposta afetiva para a construção de uma resposta crítica.

Neste entendimento, observa-se que os *edits* evidenciam que o engajamento ultrapassa a condição de simples indicador de sucesso e se configura como um modo de inscrição da memória em práticas sociais e comunicativas. Comentários e *hashtags* constituem camadas suplementares do *edit*, que o convertem em um artefato mnemônico de caráter colaborativo. Sob esse enquadramento, a memória deixa de operar apenas como evocação e passa a ser performada coletivamente, integrando o espectador ao processo de reconstrução simbólica do passado. Nesse sentido, torna-se essencial reconhecer que o engajamento com conteúdos de memória deve ser avaliado para além da intensidade das reações; deve centrar-se pela qualidade da participação, entendida como a capacidade do público de deslocar-se do afeto imediato para a reflexão crítica e da mera identificação para uma elaboração simbólica mais complexa.

***Reconhecimento e questionamento de ideologias subjacentes:*** terceiro critério da Dimensão 2 propõe investigar como as práticas de rememoração digital, por meio de conteúdos midiáticos como os *edits* analisados, ativam ou ocultam as ideologias que estruturam as representações do passado. Conforme apontado por Hall (2003), a ideologia não se manifesta apenas em discursos explícitos, mas também nos modos como o senso comum é reproduzido, nos afetos partilhados e nos silêncios significativos. Assim, a memória evocada nos vídeos deve ser lida como prática cultural ideologicamente situada, mediada tanto por suas escolhas formais quanto por suas omissões estruturais. O reconhecimento e o questionamento das ideologias subjacentes aos conteúdos

de memória requerem a compreensão de que toda narrativa, ainda que aparente neutralidade ou objetividade, opera como dispositivo de mediação simbólica que seleciona, hierarquiza e organiza os sentidos do passado de acordo com interesses, afetos e disputas culturais historicamente situadas, como discutem Assmann (2011) e Erll (2011).

Nessa perspectiva, interrogar as ideologias que estruturam os conteúdos de memória é um gesto analítico e ético fundamental, visto que tal movimento permite identificar os mecanismos de apagamento simbólico, naturalização histórica e estetização normativa que frequentemente operam de modo invisível, reforçando hierarquias, mitos e consensos que inibem a emergência de discursos dissidentes. No caso do *edit* 1, há uma clara ativação de um discurso ideológico que associa bondade, maternidade simbólica e sensibilidade ao feminino. A figura de Diana é construída como ideal humanitário, próxima à figura da "mãe universal", e essa imagem é reforçada pela montagem afetiva e pela trilha sonora sacralizante. A crítica aqui se estabelece menos por aquilo que é mostrado e mais pelo que é silenciado: a complexidade política do gesto (a visita a um hospital em um contexto de crise de saúde pública e estigmatização do HIV/AIDS) é eclipsada em favor de uma estetização da empatia. Como resultado, há um esvaziamento político, que é reconduzido ao campo da moralidade afetiva, reproduzindo um ideário tradicional de feminilidade compatível com o imaginário midiático ocidental. A naturalização da dor de certos sujeitos, a culpabilização seletiva de determinados grupos e a estetização do trauma de forma previsível são exemplos de como a ideologia se inscreve nas formas e não apenas nos conteúdos explícitos.

A centralidade da dimensão afetiva, reforçada pela trilha sacralizante e pela montagem lenta, mobiliza o que Landsberg (2004) denomina de "próteses afetivas de memória", cuja eficácia simbólica reside na capacidade de produzir reconhecimento imediato, mas não necessariamente reflexão crítica. Como contraponto, Huyssen (2003) advertiria que esse tipo de estetização do trauma corre o risco de transformar a memória em consumo sensível, apagando seus fundamentos históricos e estruturais. Assim, o vídeo não questiona os regimes de poder que moldaram a resposta britânica à crise do HIV, tampouco as representações midiáticas que consolidaram Diana como ícone de pureza; ao contrário, natu-

raliza tais visões e as reinscreve como verdade simbólica. Tal construção ideológica está ancorada em uma tradição visual europeia que, como observa Huyssen (1994), tende a converter o trauma coletivo em melodrama individual, opondo sujeitos "bons" a sistemas impessoais que não são problematizados. A ausência de referências às políticas públicas, à mídia britânica da época ou ao racismo institucional da saúde pública revela o que Pollak (1989) chama de silenciamento estrutural da memória: um processo pelo qual certos vetores de sentido são excluídos do enquadramento narrativo e substituídos por afetos de identificação acrítica.

No caso do *edit* 2, ao explorar a solidão e o silenciamento de Diana nos corredores da monarquia, oferece uma oportunidade para tensionar as ideologias de gênero e autoridade. A forma como o vídeo constrói espacialmente a exclusão da personagem, por meio de enquadramentos centrados na arquitetura opressiva, nos corredores estreitos e no distanciamento físico dos demais membros da família, insinua, ainda que não verbalmente, uma crítica às estruturas institucionais patriarcais da monarquia. Ainda que o vídeo não explicite a ideologia criticada, ele a torna visível por meio da ambientação e da performatividade. A ideologia nos conteúdos de memória manifesta-se naquilo que é silenciado, ausente ou invisibilizado, pois como apontam Ricoeur (2007) e Pollak (1992), a representação histórica é sempre uma construção seletiva, marcada pela exclusão de experiências, vozes e corpos que desafiam os consensos estabelecidos.

No caso dos conteúdos audiovisuais que reiteram certos arquétipos de vítima, herói ou vilão sem tensionar suas construções discursivas participam de um processo de reatualização simbólica das hierarquias sociais, reforçando estruturas de poder sob a aparência de neutralidade estética. Questionar tais ideologias implica interrogar o que ficou de fora da narrativa: quais sujeitos não são nomeados, quais memórias não são invocadas, quais afetos são bloqueados ou desautorizados.

Já no *edit* 3, ao articular múltiplas cenas de Diana e da família real extraídas da série *The Crown*, o arquivo se organiza enquanto um artefato metanarrativo que tensiona, de forma deliberada, os limites entre realidade e ficção. Diferentemente de uma montagem afetiva voltada apenas à comoção ou à celebração simbólica, o presente conteúdo mobiliza intencionalmente a intersecção entre discurso histórico e

dramatização televisiva como parte de sua estrutura argumentativa. Tal operação ativa, como observa Erll (2011), os mecanismos da remediação mnemônica, nos quais o passado é reconfigurado não apenas por meio de arquivos e testemunhos, mas pelos esquemas narrativos que o reencenam. Contudo, a forma como esse *edit* busca validar a "fidelidade" da série, convoca o espectador a confirmar a "verdade" da encenação. Embora os comentários revelem uma oscilação entre descrença e fascínio, muitos interagentes perguntam "isso aconteceu mesmo?" ou afirmam "a série é mais verdadeira que o próprio passado", essa interatividade, em vez de promover deslocamentos ideológicos, tende a reafirmar a autoridade da narrativa dramatizada como substituto do evento histórico. A confiança deslocada do documento para a ficção exemplifica, conforme adverte Huyssen (2003), a crise contemporânea dos regimes de verdade histórica na cultura da memória saturada de imagens, onde o verossímil é frequentemente preferido ao verificável.

O sofrimento individual de Diana é construído como drama íntimo, desvinculado de estruturas históricas ou políticas. No caso do *edit* 2, a tristeza da personagem é naturalizada como efeito da decepção amorosa ou do divórcio, sem menção à pressão da mídia, às normas institucionais da monarquia ou à misoginia estrutural que atravessou sua trajetória. A estetização da dor, com trilha sonora melancólica, luz difusa e planos de solidão, reforça a ideia de um feminino que sofre silenciosamente. Assim, em vez de problematizar as ideologias que moldaram esse sofrimento, o conteúdo as torna invisíveis, reforçando uma ideologia da interioridade e da passividade emocional. Neste caso, a montagem transforma a tragédia em ritual afetivo, apagando os vetores da violência simbólica que marcaram o fim de sua vida.

No caso do *edit* 4, em que vemos a trágica morte de Diana e Dodi, os comentários do público revelam uma tensão produtiva: a presença de teorias conspiratórias, de denúncias à família real ou de menções à manipulação da mídia indicam que os espectadores mobilizam, mesmo que de forma dispersa, formas de memória subterrânea que desafiam o consenso imposto pelo conteúdo. Esse embate confirma a tese de Jacobsen e Beer (2021) de que a memória nas redes é produto de automatismos e resistências simultâneos, sendo continuamente negociada entre algoritmos de visibilidade e práticas discursivas de reapropriação. O ques-

tionamento das ideologias incorporadas às lógicas digitais de memória também implica, consequentemente, uma análise atenta dos recursos paratextuais que acompanham os conteúdos, pois, como demonstram Genette (1997), van Dijck (2016), Erll (2011), Jenkins (2009) e Hirsch (2012), os paratextos operam como zonas de enquadramento ideológico que orientam a leitura do espectador. Os elementos funcionam como operadores interpretativos que antecipam emoções, definem chaves de leitura e delimitam o campo do que é possível compreender ou sentir diante do conteúdo.

Os *edits* revelam diferentes formas de engajamento com as ideologias subjacentes às representações de Diana Spencer e da monarquia britânica. Em geral, observa-se uma tendência à naturalização simbólica de papéis, valores e afetos, com poucas rupturas ou reconfigurações críticas. Quando ocorrem, essas fissuras emergem mais na dimensão visual do que na estrutura narrativa explícita dos vídeos. Reconhecer e questionar as ideologias subjacentes aos conteúdos mnemônicos no ambiente digital é exercer um gesto político de leitura, que implica compreender a memória não como espelho do passado, mas como prática discursiva atravessada por regimes de poder, estratégias de visibilidade e disputas culturais, como sustentam Assmann (2011) e Hirsch (2012). Tal gesto envolve o deslocamento do olhar do conteúdo para suas condições de produção e circulação, interrogando os dispositivos formais, afetivos e paratextuais que organizam o campo simbólico da rememoração e produzem consensos estéticos e históricos. Como demonstram Garde-Hansen (2009), Jenkins (2009) e Huyssen (2003), o campo da memória digital está cada vez mais submetido à lógica da mercadoria afetiva, na qual o trauma, a dor e a identidade são estetizados e performados segundo os imperativos da visibilidade algorítmica e da empatia controlada.

***Hibridismo temporal e conexão entre passado e presente:*** enquanto critério da Dimensão 2 diz respeito à capacidade dos conteúdos de articular passado e presente, estabelecer conexões, promovendo uma memória que não apenas recorda eventos históricos, mas os reinscreve em debates e sensibilidades contemporâneas. Esse cruzamento temporal pode ser observado tanto na forma (montagem, trilha, ritmo) quanto no conteúdo (escolha de cenas, signos culturais ativados) e na circulação (comentários, engajamentos e remixes). É nesse campo que podemos

observar se o vídeo é apenas comemorativo ou se opera como instância crítica, estabelecendo pontes entre o ontem e o agora, conforme postulam Erll (2011), Landsberg (2004) e Nora (1989). O hibridismo temporal, enquanto operação narrativa e estética que articula diferentes camadas de tempo na produção simbólica da memória, constitui um dos eixos centrais da rememoração no contexto da cultura contemporânea, pois revela a maneira como o passado é continuamente atualizado, remixado e reinscrito nas gramáticas do presente.

Passamos agora à análise. O *edit* 1 exemplifica bem a construção de um paratexto, que busca atualizar um gesto do passado para os afetos do presente. A estratégia, embora eficaz em estimular um reconhecimento emocional, esvazia o acontecimento de suas condições políticas e sociais. Os comentários dos interagentes refletem essa leitura atemporalizada: predominam frases como "ela foi um anjo", "ninguém como ela", sem menções à epidemia, à marginalização das pessoas soropositivas ou à conjuntura dos anos 1990. Falha-se, entretanto, na possibilidade de estabelecer um diálogo produtivo entre o passado e o presente, na medida em que o próprio passado é estetizado como algo mitológico, e não problematizado como processo histórico.

A visita de Diana a crianças com HIV/AIDS é deslocada de sua circunstância histórica concreta: o contexto sociopolítico dos anos 1990, auge da epidemia, estigma social e despreparo institucional. A estetização do passado aqui, que se dá através do uso dos recursos técnicos e narrativos previamente citados, embora eficaz do ponto de vista afetivo, fragiliza a densidade histórica do evento, pois substitui sua complexidade por uma memória "modelada para o presente", como adverte Landsberg (2004, p. 25). O gesto de Diana, assim, é apropriado pelo presente como índice de uma moralidade ausente, deslocando seu sentido original. Assmann (2011) problematizaria essa operação como forma de congelamento do tempo histórico: a memória se converte em mito.

Segundo a perspectiva de Delaplace (2024), Diana, nesse processo, tornar-se-ia não apenas uma personagem histórica, mas uma figura espectral que continua a agir no imaginário coletivo, na qual sua imagem reaparece ciclicamente como símbolo de empatia, ruptura com protocolos e humanidade frente à rigidez institucional. São essas as características que a tornam particularmente apta a encarnar as tensões entre me-

mória afetiva e narrativa oficial. Tal como sugere o autor, trata-se de um "transbordamento" da figura morta, que insiste em atravessar os limites do luto e retorna como referência moral em disputas públicas e midiáticas, onde Diana ressurge como agente simbólica que desafia o esquecimento e ressignifica o passado à luz de demandas éticas do presente.

Nas produções audiovisuais digitais, notamos que tal operação não se limita à justaposição de tempos históricos distintos, mas que envolve uma lógica de circulação simbólica na qual imagens, sons e relatos do passado são reconfigurados à luz das sensibilidades, afetos e disputas do presente. A conexão entre passado e presente, nessa conjuntura, não se dá por continuidade linear, mas por cortes, sobreposições, repetições e deslocamentos que produzem uma estética da simultaneidade temporal, capaz de evocar o passado como um acontecimento inacabado e politicamente ativo. Entretanto, para que essa experiência seja interpretada de modo crítico, é necessário que o espectador disponha de instrumentos de leitura que lhe permitam reconhecer essas operações de montagem temporal e compreender seus efeitos na construção da memória pública.

Neste sentido, a forma como o *edit* 1 reorganiza o gesto histórico do abraço de Diana pode ser compreendida a partir da perspectiva de Assmann e Conrad (2010), que propõem uma abordagem centrada na transição dos eventos históricos para símbolos culturais. No caso do abraço representado no conteúdo analisado, nota-se um gesto que originalmente pertencia a um contexto específico da década de 1980, mas que, ao ser reinscrito no ambiente digital contemporâneo, opera como signo de empatia atemporal, desconectado de sua localização original e recontextualizado em função das sensibilidades contemporâneas. Toda essa (des)contextualização, ao invés de esvaziar o conteúdo histórico, potencializa sua abrangência simbólica, ao permitir que o gesto seja interpretado à luz das demandas afetivas do presente, ativando formas de rememoração que não dependem de uma experiência biográfica direta com o evento.

Neste sentido, a extensão simbólica do gesto é observada na maneira como ele transcende os limites da série *The Crown* e se torna um fragmento compartilhável em outros regimes midiáticos, como o que acontece no TikTok, funcionando como dispositivo mnemônico. Ass-

mann e Conrad (2010) indicam que a eficácia de um símbolo cultural depende de sua capacidade de ativar analogias e oferecer modelos de comportamento, e é precisamente isso que se manifesta no *edit* 1: o abraço de Diana é performado como gesto universal de cuidado e reconhecimento, capaz de evocar, no público, tanto um passado idealizado quanto um presente carente de figuras públicas empáticas. A identificação emocional, tal como descrita pelos autores, funciona aqui como operador da adesão simbólica ao gesto, permitindo que espectadores de diferentes gerações se projetem no conteúdo e ressignifiquem a memória de Diana não apenas como princesa, mas como arquétipo moral e afetivo.

Quando se observa o *edit* 2, percebe-se um tratamento mais sensível da articulação temporal. A temporalidade circular, marcada por gestos interrompidos e pelo retorno constante ao mesmo estado emocional, ressoa com debates contemporâneos sobre saúde mental, *burnout*, vigilância emocional e estrutura institucional opressiva. Comentários como "parece que ela estava presa", "isso me lembrou minha própria ansiedade" ou "essa dor ainda é tão atual" revelam que o público projeta no vídeo afetos e experiências do presente. O ponto que se destaca aqui é de que a montagem não clausura a leitura: ela sugere, provoca e permite conexões críticas, sem impor uma única narrativa. No entanto, a força simbólica, talvez, seja diluída aqui pela ausência de marcas temporais explícitas, o que pode dificultar a leitura histórica por públicos com menor repertório cultural. Percebe-se, assim, que a relação entre passado e presente, considerando tal perspectiva, se constrói por meio de interrupções, justaposições, repetições e deslocamentos, procedimentos esses que produzem uma estética capaz de evocar o passado com temporalidades que se atravessam e se interconectam.

Os comentários que associam o isolamento de Diana ao *burnout* contemporâneo ou à ansiedade revelam que o conteúdo não apenas representa o passado, mas o atualiza como sintoma. Aqui, a memória não retorna como arquivo, mas como espelho: devolve ao público algo que este reconhece como parte de seu presente emocional e social. Isso confirma a tese de Hirsch (2012) sobre a pós-memória como forma de ressonância afetiva intergeracional, em que as experiências não vividas são encarnadas como herança subjetiva. O vídeo, ao não explicitar datas ou eventos históricos, constrói um relato da dor que transcende o tempo ob-

jetivo e opera no registro do tempo íntimo, sendo esse um tempo vivido que, como diria Halbwachs (1992), é reconstruído segundo os quadros sociais.

Por outro lado, no *edit* 3, vemos uma montagem que contrapõe cenas dramatizadas da série *The Crown* com imagens reais de Diana e da família real, aposta na justaposição como operação de validação histórica. A colagem de diferentes regimes de imagem (ficcional e documental) produz um efeito de aproximação entre o passado representado e o registro histórico, . No entanto, ao sugerir a veracidade da dramatização por meio de semelhanças visuais e sobreposições temporais, o vídeo participa de um processo de legitimação ficcional que pode reduzir a distância crítica entre representação e documento. Ao observarmos comentários como "isso é real demais", "a série mostrou tudo como foi" ou "é mais verdadeiro que o documentário", percebemos que, para parte do público, a performance ficcional passa a funcionar como índice de veracidade histórica. Se, por um lado, essa estratégia pode despertar interesse histórico, por outro, ela simplifica a complexidade do passado em prol da coerência narrativa. O risco também está em uma possível universalização do sofrimento, que pode ocultar as determinações históricas, institucionais e midiáticas que também compuseram esse colapso afetivo.

Apesar das diferenças entre os quatro vídeos, há um denominador comum: todos eles operam um hibridismo temporal que transforma o passado em superfície de inscrição simbólica moldada pelas demandas do presente. Essa operação, conforme discutido por van Dijck (2016), é modulada pelas plataformas digitais, cujos algoritmos favorecem conteúdos emocionalmente codificados, ritmicamente repetíveis e esteticamente compatíveis com os fluxos contemporâneos de atenção. O tempo da memória, portanto, não é apenas editado: ele é performado segundo as exigências da visibilidade afetiva. A questão que se coloca, como argumenta Garde-Hansen (2009), é se essa simultaneidade temporal estimula uma leitura crítica do passado ou apenas reforça os sentimentos dominantes do presente. Em termos estéticos, os quatro vídeos operam montagens que colapsam a linearidade histórica com a reorganização das cenas, a ausência de datações e a compressão narrativa, que favorecem uma leitura do tempo como espaço emocional, em que o passado é viven-

ciado no agora. Essa característica é coerente com as lógicas do TikTok, que exigem conteúdos para consumo instantâneo e de fácil assimilação.

É nos comentários que a articulação entre tempos se revela com mais clareza. As reações mostram que muitos interagentes leem os vídeos como janelas para o presente: eles identificam nos gestos de Diana ou em suas expressões faciais temas que os atravessam hoje, como a exposição pública de mulheres, a pressão da mídia, a negligência institucional, o ativismo emocional. Isso demonstra que a experiência estética mediada pelos *edits* pode favorecer uma leitura do passado como espelho ou metáfora do presente, o que confere aos vídeos uma potência política, ainda que implícita. A memória, nesses casos, se configura como território de negociação simbólica entre tempos distintos, conectados por afetos comuns.

A lógica do hibridismo temporal que estrutura a cultura digital da memória é indissociável da própria arquitetura das plataformas, cujos regimes algorítmicos promovem a recirculação constante de conteúdos históricos em contextos afetivos atualizados, descolando-os de suas origens e reinscrevendo-os em narrativas contemporâneas altamente estetizadas, como analisam van Dijck (2016), Erll (2011), Jenkins (2009), Hirsch (2012) e Garde-Hansen (2009). O desafio, como afirma Assmann (2011), é discernir quando a atualização do passado se transforma em sua neutralização e quando a memória, ao se tornar presente demais, deixa de funcionar como alteridade histórica e passa a ser apenas reflexo sensível daquilo que já conhecemos.

Conclui-se, portanto, que os quatro vídeos realizam um hibridismo temporal eficaz no plano sensível, aproximando passado e presente por meio de afetos, atmosferas e identificações. No entanto, apresentam limites quando se trata de explicitar os contextos históricos, os atravessamentos ideológicos e os processos que ligam diretamente os eventos representados às questões contemporâneas. São, portanto, dispositivos de memória com potencial político latente, cuja eficácia depende, em parte, da mediação interpretativa do público — o qual, em muitos casos, enxerga no passado a reverberação de suas próprias inquietações.

Para tanto, consolidar uma abordagem crítica do hibridismo temporal na cultura digital da memória implica compreender que a justaposição entre passado e presente não é um dado da técnica, mas uma

construção discursiva situada, que reorganiza o tempo segundo sensibilidades, disputas e valores do agora, como defendem Assmann (2011), Hirsch (2012), Erll (2011), Huyssen (2003) e Hoskins (2024). Nesse processo, o passado é reeditado para responder às demandas afetivas e ideológicas do presente, instaurando uma estética da simultaneidade que transforma a memória em campo performativo e altamente mediado.

## 8.3 DIMENSÃO 3: MEDIAÇÃO DA MEMÓRIA

O foco deste capítulo é a Dimensão 3: Mediação da Memória, que investiga os processos e os dispositivos que intervêm na circulação e reconstrução da memória digital. Partindo da premissa de que a memória não é um dado estático, mas um fenômeno mediado por tecnologias, plataformas e comunidades, a análise procura mapear como os interagentes, algoritmos e redes sociais influenciam a produção e a circulação dos conteúdos memorialísticos. A abordagem combina a análise das mensagens audiovisuais com o estudo das práticas interativas da cultura digital, identificando como as mediações simbólicas e técnicas moldam os sentidos atribuídos ao passado. A perspectiva permite compreender os desafios e as potencialidades da mediação digital para a construção de uma memória crítica e participativa.

***Ativismo digital no contexto da memória (ou ativismo mnemônico):*** o ativismo digital no campo da memória configura-se como prática de resistência simbólica que visa confrontar apagamentos históricos e disputa regimes de visibilidade por meio de estratégias estéticas, narrativas e performativas próprias das plataformas digitais. Trata-se de uma competência que visa agenciar e reorganizar os sentidos do passado buscando propor intervenções fragmentárias, afetivas e rizomáticas, nas quais vídeos, comentários e remediações operam como dispositivos de reinscrição cultural. Nos quatro *edits* analisados, deve-se compreender que o ativismo não deve ser reduzido à intenção do criador, mas deve ser contemplado, também, na articulação entre forma audiovisual, dinâmica de circulação e experiência estética dos interagentes, que intervêm na construção da memória coletiva. Tal perspectiva coloca em evidência que os processos ativistas podem ser tanto ampliados quanto esvaziados conforme a agência dos fãs e das comunidades de interagentes, que reconfiguram continuamente a relevância e o significado das figuras e eventos retratados.

Na etapa da análise da criação, ou seja, do conteúdo estruturado em linguagem audiovisual, o *edit* 1 apresenta uma narrativa centrada na compaixão e na ética do cuidado, evocando a visita de Diana a um hospital pediátrico durante a crise do HIV/AIDS. Embora o gesto encenado tenha valor simbólico, a montagem estetiza o evento como performance moral individual, omite as lutas dos movimentos LGBTQIA+ da época e reconfigura o acontecimento como expressão do altruísmo de uma única figura. Neste sentido, a ausência de contexto histórico e político, ainda que mínima, como o silêncio sobre a negligência estatal e o pânico moral, limita o entendimento do conteúdo como uma prática ligada ao ativismo de memória. Neste caso, a mensagem reforça a mitificação da personagem, o que pode ser oportuno na mediação da memória, mas pode esvaziar o poder de denúncia.

No caso do *edit* 2, o potencial ativista da mensagem opera como uma certa sugestionabilidade, tendo em vista que a escolha narrativa de enfatizar a ausência, a exclusão silenciosa e o colapso subjetivo diante da rigidez institucional ativa um discurso implícito de crítica à estrutura monárquica e à violência simbólica exercida sobre corpos femininos. A estética do vídeo, construída por meio de ambientes opressivos e da supressão sonora, funciona como denúncia não verbal da opressão. Diferente do *edit* 1, aqui a mensagem não é apologética, mas tensionadora. O ativismo mnemônico está no modo como o silêncio também se comunica, distanciando-se dos formatos predominantes no TikTok e se alinhando às práticas de ativismo sensível que, conforme Hirsch (2012), emergem como performatividade.

Segundo Erll (2011), a rememoração torna-se ativa quando desafia os marcos dominantes de inteligibilidade, e isso se dá, no caso do *edit* 2, pela recusa da linearidade narrativa e pela exposição indireta do poder institucional. Nos comentários, esse gesto é interpretado politicamente, nos comentários com "a monarquia destruiu essa mulher", "ela foi silenciada por dentro", que revelam que para esses interagentes o conteúdo provoca uma reatualização crítica da memória de Diana como ícone de resistência. Trata-se, assim, de um exemplo de remediação ativista, no sentido de Delaplace (2024), pois retornam ao passado não para glorificá-lo, mas para desafiar sua versão consolidada. É o uso da estética como dissenso, e não como celebração, que torna o conteúdo politicamente eficaz.

Na circulação, observa-se uma divergência significativa entre os vídeos. Analisando o *edit* 1, notamos que o conteúdo possui ampla circulação, mobilizando uma comunidade interpretativa fortemente engajada, ainda que ancorada em discursos de enaltecimento à figura de Diana. A dimensão ativista, nesse caso, desloca-se do conteúdo para os comentários dos fãs, que performam uma defesa da memória de Diana em face do que percebem como injustiça histórica. Os comentários assumem função de mediação ativa: resgatam episódios, recontam fatos e produzem contranarrativas frente ao discurso institucional da monarquia e, também, reencenada pela série. Esse tipo de "ativismo dos fãs" (Jenkins, 2013) revela como comunidades afetivas podem disputar versões da história, mesmo que a mensagem original não tenha essa intenção explícita. A circulação, assim, torna-se espaço de resistência simbólica.

Ao reunir cenas da série *The Crown* que alternam registros ficcionais e documentais, como vemos no *edit* 3, nota-se o esforço do material em validar a complexidade narrativa da produção e provocar reflexões sobre sua fidelidade histórica. Embora esse procedimento pareça convocar um olhar mais analítico, ele frequentemente reforça uma ilusão de equivalência entre representação e realidade, sem explicitar os mecanismos de dramatização. Como aponta Huyssen (2003), o risco de estetizar a história em linguagem ficcional é que o passado se torne cenário, não campo de disputa. Neste sentido, a montagem, ao reforçar a ideia de que "a série acerta mais que os livros", como aparece em diversos comentários, substitui a crítica pela confirmação estética. A ausência de tensionamento interno no conteúdo limita sua potência ativista, pois a história é oferecida como profundidade dramática, e não como campo de ressignificação política. Como contraponto, Landsberg (2009) ressalta que a rememoração crítica depende de uma "distância reflexiva", que possibilite ao espectador perceber a mediação. Embora exista um potencial de ativação crítica na audiência, o conteúdo opera principalmente como legitimação do verossímil, não como questionamento do real.

Os comentários funcionam, portanto, como espaço de confidência, com interagentes relatando experiências pessoais de ansiedade, depressão ou abandono. Sob a perspectiva de Landsberg (2004), o espectador não apenas lembra, mas sente, projeta e partilha. A experiência estética gera empatia, mas corre o risco de despolitização. A noção de

memória protética defendida por Landsberg (2004) ganha força, pois, pode ser compreendida como um desdobramento sensorial da tensão existente entre as formas de memória vivida e as estruturas da memória herdada, especialmente quando se observa como os conteúdos digitais organizam a experiência mnemônica contemporânea. Como Halbwachs (1992) propôs, toda memória individual é mediada por esquemas coletivos de significação, estruturando um campo no qual a lembrança não emerge de modo isolado, mas se ancora em quadros sociais que dão forma e coerência às experiências. Hirsch (2012) formula a hipótese de que sujeitos que não viveram diretamente os eventos traumáticos podem se engajar com essas narrativas de modo afetivo e interpretativo por meio de artefatos culturais que funcionam como vetores simbólicos de transmissão. Erll (2011) também complementa essa concepção ao apontar que a mediação tecnológica interfere diretamente na lógica da atualização mnemônica, uma vez que a forma como a lembrança é compartilhada e reinterpretada depende da materialidade do meio que a sustenta. À luz dessas contribuições, a noção de memória protética pode ser mobilizada para compreender os modos pelos quais dispositivos audiovisuais e digitais ampliam a capacidade do sujeito de experimentar afetivamente um passado que não integra sua biografia direta. Nesse enquadramento, as contribuições de Halbwachs (1992), Hirsch (2012), Erll (2011) e Landsberg (2004) devem ser articuladas como perspectivas distintas que ajudam a compreender diferentes formas de mediação e transmissão da memória, evitando tratá-las como conceitos equivalentes.

A leitura dessa matriz conceitual a partir do funcionamento das redes sociais evidencia que as práticas de rememoração digital constituem zonas de contato e aproximações entre a memória herdada e a memória vivida, reorganizando a experiência histórica a partir de uma chave afetiva. Os conteúdos analisados, uma vez que condessam os fragmentos ficcionais e ativam arquétipos vinculados à figura de Diana, funcionam como mediadores de uma rememoração que prescinde de correspondência factual e se ancora em mecanismos afetivos de reconhecimento e identificação. Assistir, remixar e comentar esses vídeos implica participar de redes de sentido que atualizam a memória pública por meio de experiências individuais e coletivas, estruturadas pela repetição, pela circulação e pela estética emocional. A articulação das contribuições

de Halbwachs (1992), Hirsch (2012), Assmann (2011), Erll (2011) e Landsberg (2004) permite compreender que o ambiente digital não implica a diluição da memória, mas sua reorganização segundo novos regimes de legibilidade e de afeto, na qual tal dinâmica torna-se particularmente evidente quando observaremos, no parágrafo seguinte, o modo como os comentários dos interagentes operam na consagração simbólica de Diana.

Ao silenciar os fatores políticos, midiáticos e institucionais que atravessaram a morte da personagem, o conteúdo reforça uma narrativa apolítica da tragédia. Como alerta Huyssen (1995), o trauma, quando estetizado sem historicidade, perde sua força disruptiva e se transforma em performance. Apesar disso, nos comentários, emergem disputas de sentido (denúncias, teorias conspiratórias, acusações à Coroa) que reativam o conflito ideológico que o conteúdo omite. Essa dissociação entre conteúdo e consumo confirma a leitura de Jacobsen e Beer (2021) sobre a mediação automática da memória: mesmo conteúdos que evitam o confronto podem gerar práticas mnemônicas dissidentes, desde que haja uma comunidade crítica e ativa. Contudo, sem intencionalidade estética de desestabilização ou marcas formais de contestação, o *edit 4* não pode ser considerado, por si, como ativismo mnemônico, apenas como plataforma de circulação de memórias contestatórias.

A experiência estética no ativismo digital de memória constitui um espaço de mobilização sensível e política. Ela se manifesta tanto no conteúdo dos relatos quanto nas formas de sua construção e circulação, considerando os trabalhos de Assmann (2011), Hirsch (2012), Erll (2011), van Dijck (2016) e Jenkins (2009). A análise revela que o ativismo digital da memória depende da articulação entre os níveis da mensagem, da circulação e da experiência estética. Quando essas três dimensões estão alinhadas, como no *edit* 2, a memória pode ser performada de modo crítico, afetivo e, antes de tudo, produtivo. Quando o conteúdo é potente, mas a circulação o absorve sem crítica, como no *edit* 1, o potencial ativista se esvazia. Quando a experiência é intensa, mas isolada de qualquer mediação política, como no *edit* 3, o reconhecimento subjetivo não se converte em reparação histórica. O desafio reside, portanto, em construir conteúdos que não apenas toquem, mas também estimulem,

tensionem, e que mobilizem a memória como espaço de disputa, e não apenas de conforto emocional.

O ativismo digital da memória também se manifesta na criação de circuitos alternativos de circulação e fruição simbólica, nos quais a remediação atua como estratégia de redistribuição do sensível, possibilitando que as memórias minoritárias ou subterrâneas, ocultadas ou apagadas pelos discursos oficiais encontrem espaço de visibilidade e ressonância afetiva, como apontam Erll (2011), Silveira (2021) e Oliveira (2018). A circulação desses conteúdos ultrapassa a simples difusão de informações e produz uma ecologia simbólica na qual o passado é atualizado por meio de linguagens estéticas que deslocam os protocolos de leitura institucionalizados (Hoskins, 2018, 2024). O ativismo mnemônico nas redes sociais implica também a capacidade de deslocar os regimes afetivos que sustentam as narrativas hegemônicas sobre o passado, operando por meio de estratégias que reorientam a emoção como vetor político, conforme discutem Hirsch (2012), Juárez (2020) e van Dijck *et al*. (2018). A mediação digital da memória, nesse sentido, torna-se campo de disputa entre afetos, que naturalizam discursos de culpa, redenção ou heroísmo, e afetos críticos, e que produzem inquietação, ambiguidade ou ruptura, como defende Hoskins (2024).

Convém destacar que, mesmo na ausência de gestos explícitos de denúncia ou de subversão simbólica, observa-se a atuação de uma forma particular de ativismo mnemônico. Nesse contexto, os fãs, constituídos enquanto comunidade afetiva, mobilizam práticas voltadas à sacralização da memória de Diana, compreendida como uma forma de salvaguarda simbólica. Ainda que tal ativismo não confronte diretamente a memória coletiva hegemônica, seu alcance não deve ser subestimado. Tal processo se desenvolve por meio de práticas recorrentes de curadoria sensível, remixagem estética e circulação reiterada de conteúdos, que atualizam e intensificam formas de engajamento afetivo associadas ao que Landsberg (2004) denomina "solidariedade memorial". Trata-se de uma solidariedade sustentada pela construção e pelo compartilhamento de um vínculo coletivo em torno de uma figura mitificada, cuja evocação simbólica amplia sentidos de pertencimento e comunidade, mesmo sem instaurar rupturas explícitas no regime dominante de lembrança. Os interagentes rememoram, resguardam e reafirmam continuamente a tom

emocional que os congrega, produzindo um pacto mnemônico que, ao resistir à volatilidade e à efemeridade próprias da cultura digital, converte a memória em um gesto de permanência e de ancoragem afetiva.

a cocriação evidencia a dimensão participativa da rememoração na cultura digital, na qual distintos públicos deixam de ocupar apenas a posição de receptores e passam a atuar como agentes simbólicos que intervêm na significação, amplificação e reconfiguração das representações históricas. No contexto da cultura digital, tal dinâmica institui um ecossistema em que os interagentes assumem funções de produtores culturais e, no campo da memória, suas ações configuram práticas narrativas que ultrapassam a fruição estética, operando como atos de inscrição e disputa de sentidos, em diálogo com Jenkins (2006) e van Dijck (2007). Tal dinâmica colaborativa, própria da cultura da convergência e da circulação participativa discutida por Jenkins (2006, 2009), possibilita que múltiplos sujeitos intervenham na remediação contínua do passado, reorganizando-o por meio de comentários, remixes, duetos e vídeos-resposta. Para tanto, a presente dimensão implica examinar como tais práticas reproduzem conteúdos e, simultaneamente, reorganizam versões da memória coletiva, instaurando processos de reinterpretação que evidenciam o papel ativo das audiências na construção contemporânea dos regimes de lembrança.

Sob nossa perspectiva analítica, percebe-se que no caso do *edit* 1, embora não haja abertura explícita para interpretações divergentes ou formas complexas de engajamento, os comentários revelam uma intensa prática de rememoração que parece ser consensualizada com os demais. O público atua como curador emocional coletivo, reiterando imagens míticas da princesa como "anjo", "símbolo de pureza" e "exemplo de compaixão". A dinâmica de repetição afetiva, ainda que não atue em chave crítica, constitui uma forma de coautoria simbólica que, como observa Assmann (2011), reforça uma memória cultural ritualizada, baseada na identificação e na estabilização de sentidos. Contudo, essa coconstrução tende a cair em uma homogeneização, uma vez que não há dissenso, nem fratura interpretativa, o que limita a potência epistêmica da memória partilhada. Em termos de literacia mnemônica, a comunidade funciona como guardiã da memória, mas não como agente de sua reconfiguração crítica. Landsberg (2004) advertiria que a empatia repetida pode fun-

cionar como anestesia histórica: a insistência na santificação de Diana impede o enfrentamento das contradições estruturais do período e da personagem.

Pela perspectiva de Pollak (1989), pode-se compreender que, nesse caso, a memória opera por meio de um esquecimento produzido pela redundância: a reiterada exaltação da imagem de Diana restringe o espaço para interpretações que considerem a complexidade de seu papel político e midiático. Landsberg (2004) acrescentaria que, nesse tipo de interação espectatorial, o público tende a se apropriar de uma memória imaginada que fornece experiências emocionais substitutas, mas não ativa a compreensão contextualizada dos eventos. Ainda que haja convergência entre os autores sobre o papel afetivo da memória compartilhada, há um dissenso importante quanto à sua capacidade crítica: enquanto Assmann admite que rituais mnemônicos têm função social agregadora, Landsberg (2009) e Huyssen (1995, 2003) denunciam seus limites políticos. Assim, embora o público atue como curador da imagem de Diana, o faz dentro de um horizonte de sentido que pouco permite a reinterpretação crítica do passado.

Nesse sentido, o ato de remixar e produzir conteúdos mnemônicos, especialmente em ambientes audiovisuais como o TikTok, envolve uma operação de mediação estética que atua simultaneamente sobre a forma e sobre o sentido. A partir das perspectivas de Jenkins (2009), Hoskins (2018, 2024), Stedman (2009, 2012) e van Dijck *et al.* (2018), pode-se compreender que a lógica da remixagem tensiona os limites da verossimilhança histórica, tendo em vista que não privilegia a coerência linear nem a fidelidade factual, mas a intensidade e a densidade afetiva. No entanto, considerando o panorama específico apresentado, não se pode afirmar que esteja ocorrendo uma memória efetivamente tensionada, friccionada ou cocriada capaz de estimular uma compreensão crítica. O que se observa, antes, é a repetição de padrões narrativos e a reafirmação de sentidos já sedimentados.

Por outro lado, o *edit* 2 já promove uma ambiência que favorece múltiplas leituras subjetivas e simbólicas, permitindo ao público ocupar o lugar de cocriador do significado. A ambiguidade da mensagem, centrada na ausência, na opressão simbólica e na solidão institucional, abre espaço para interpretações mais diversas por parte do público. Os

comentários revelam tanto empatia quanto análises sobre o papel da monarquia, da mídia e da sociedade na deterioração psíquica de Diana. Muitos interagentes apresentam paralelos com outras mulheres públicas que sofreram violência simbólica, e alguns acrescentam informações históricas, como trechos de entrevistas, documentários e relatos testemunhais. A dinâmica revela ainda uma construção coletiva mais aberta, na qual os sentidos são negociados entre os interagentes e, portanto, a memória aqui não é reiterada de forma homogênea, mas disputada, enriquecida, e até recontextualizada por interpretações que extrapolam o metatexto (tanto do *edit* como da série).

A configuração dessa coautoria se aproxima do conceito de memória palimpséstica desenvolvido por Hirsch (2012), no qual as camadas de sentido se acumulam sem se anularem, criando uma rede de interpretações possíveis. Assim como um processo palimpséstico, isto é, como uma estrutura de camadas em que diferentes tempos, narrativas e experiências se sobrepõem sem que as anteriores desapareçam completamente, Hirsch (2012) argumenta que as representações do passado são continuamente reinscritas por novas mediações culturais, imagens e narrativas, especialmente no contexto da transmissão intergeracional da memória traumática.

Assim, vamos chegando à conclusão de que o *edit 3*, ao incluir imagens reais combinadas com cenas da série, estimula nessas comunidades afetivas a vontade de validar, corrigir ou expandir o referente histórico. Nos comentários, surgem informações factuais adicionais ("essa visita foi em 1997", "ela foi com a Cruz Vermelha"), citações de fontes ("isso aparece no documentário da Netflix"), e debates sobre a fidelidade histórica da série *The Crown*. A atividade interpretativa gera, portanto, uma memória compartilhada que se sustenta na tensão entre ficção e documento, permitindo que os interagentes funcionem como mediadores culturais, agregando camadas de sentido ao conteúdo. A memória torna-se mais polifônica, e o público atua como curador coletivo, operando uma espécie de *fact-checking* afetivo e historiográfico. A cocriação da memória coletiva deve ser entendida, portanto, como prática intersubjetiva, na qual os sujeitos não apenas expressam suas lembranças individuais, mas se inscrevem em uma rede discursiva que transforma essas lembranças em matéria pública de negociação simbólica, como discutem Assmann

(2011), Erll (2011) e Hoskins (2018, 2024). Todo esse entrelaçamento entre memória pessoal e memória coletiva, intensificado pelas práticas de mídia digital, é o que permite que lembranças e testemunhos sejam articulados com arquivos culturais mais amplos, produzindo novas camadas de significação e abrindo espaço para o reconhecimento de subjetividades antes invisibilizadas. A cocriação, partindo de tal perspectiva, implica lidar com o dissenso, com o erro, com a sobreposição de versões, o que exige uma literacia da memória orientada não para o fechamento interpretativo, mas para a abertura hermenêutica. Cada nova interpretação acrescenta uma camada adicional de significado sobre as memórias já existentes, mantendo vestígios das anteriores e produzindo uma configuração complexa na qual passado e presente coexistem (Hirsch, 2012).

Nessa direção, Erll e Rigney (2009) argumentam que a memória cultural se constitui por meio de um processo contínuo de reescrita coletiva, no qual relatos históricos circulam, são reinterpretados e reconfigurados em diferentes contextos midiáticos e sociais. Para as autoras, a ficção histórica participa ativamente dessa dinâmica ao estimular práticas discursivas e interpretativas que expandem o sentido das narrativas para além da intenção autoral, permitindo que os públicos reapropriem, debatam e ressignifiquem essas representações do passado em processos de circulação cultural. Embora Huyssen (1995, 2003, 2014) advirta que esse tipo de remediação pode também consolidar novos consensos estéticos em lugar da crítica histórica, principalmente quando a montagem reforça a lógica de verossimilhança em vez de desestabilizá-la. Assim, há um embate conceitual: enquanto van Dijck (2016) e Erll e Rigney (2009) apostam na inteligência coletiva como produtora de novas formas de memória, Huyssen (2003) lembra que a estetização pode neutralizar o dissenso.

Pode-se argumentar, nesse sentido, que, no caso do *edit* 3, o público assume uma posição de coprodutor crítico, participando ativamente da interpretação, da circulação e da validação das leituras sobre a narrativa apresentada. Ainda assim, o conteúdo permanece estruturado dentro de uma estética de confirmação, na qual a montagem e a articulação das cenas tendem a reforçar interpretações já sedimentadas sobre os acontecimentos representados. Dessa forma, embora a participação dos interagentes amplie o campo interpretativo e estimule debates em

torno da relação entre ficção e história, o potencial disruptivo do conteúdo permanece relativamente tensionado, uma vez que a dinâmica participativa se organiza predominantemente em torno da reafirmação e do aprofundamento de sentidos previamente estabilizados.

A força epistêmica da remixagem mnemônica reside na sua capacidade de desestabilizar testemunhos históricos consolidadas e de abrir brechas para leituras alternativas, afetivamente densas e politicamente implicadas, como van Dijck (2016), van Djick *et al*. (2018), Assmann (2011) e Hoskins (2018, 2024). Ao introduzir dissonâncias formais, choques temporais e sobreposições narrativas, o *remix* subverte o regime de verdade linear que sustenta muitas formas tradicionais de rememoração, deslocando o foco da autenticidade factual para a potência da montagem como operador simbólico. Os *edits* operam, portanto, a partir de uma lógica de mediação mnemônica, capaz de tensionar leituras consolidadas e de reinscrever eventos históricos dentro de circuitos contemporâneos de circulação, debate e disputa de sentidos.

O *edit* 4 destaca-se pelo tipo de coautoria que promove: a identificação autobiográfica. Os comentários são marcados por confissões pessoais, relatos de sofrimento, abandono, ansiedade e traumas familiares. Os espectadores reconhecem-se na personagem e constroem, a partir do conteúdo, uma narrativa ampliada sobre dor emocional. Essa forma de coconstrução é menos histórica e mais emocional, mas não menos significativa: ao transformar o vídeo em espaço de escuta e partilha, os interagentes reinscrevem a memória de Diana em suas próprias histórias de vida. Ainda que a dimensão crítica possa estar ausente, essa prática promove uma cultura da memória afetivamente colaborativa e esse tipo de coautoria simbólica é contemplado por Landsberg (2009) como empatia projetiva, uma forma de rememoração em que o público reinscreve o conteúdo a partir de sua experiência vivida.

Pollak (2006), por sua vez, interpreta esse tipo de prática como uma forma de memória subterrânea, isto é, uma memória que não circula nos canais institucionais ou nos discursos oficiais, e que tende a emergir em espaços de partilha informal, nas interações cotidianas e nas experiências de intimidade coletiva. Nesses contextos, a rememoração aqui se constrói a partir de relatos fragmentados, afetos compartilhados e práti-

cas discursivas que preservam versões do passado frequentemente marginalizadas pelas memórias hegemônicas.

A coautoria, dentro dessas condições, revela-se campo de disputa no qual convive a possibilidade de expansão crítica da memória com sua cristalização afetiva, resultado de dinâmicas de circulação que ora ampliam, ora empobrecem o espectro de sentidos atribuídos ao passado. Neste entendimento, a partir da análise dos quatro vídeos analisados, revela-se que a memória, no ambiente digital, é menos um produto fechado do que um processo em fluxo, no qual os públicos participam ativamente, seja por comentários, remixes, complementações ou confissões. Aqui, a coautoria é afetiva, interpretativa e estética, e pode tanto enriquecer quanto empobrecer a memória coletiva. O desafio, portanto, consiste em compreender os *edits* como formas de convocação à participação, capazes de estimular interpretações múltiplas, favorecer a emergência de dissensos produtivos e fomentar processos de aprendizagem histórica construídos de forma colaborativa no interior das dinâmicas interativas das plataformas digitais.

***Remixagem de conteúdos mnemônicos:*** a remixagem de conteúdos mnemônicos, enquanto prática cultural própria do ambiente digital, refere-se à reconfiguração estética, simbólica e temporal de materiais audiovisuais preexistentes, com vistas à atualização e reinscrição de sentidos. Ao remixar fragmentos de obras como *The Crown*, trilhas sonoras populares, efeitos visuais e estruturas narrativas consagradas, os *edits* analisados não apenas reorganizam signos, mas ativam memórias de forma sensorial e colaborativa. O processo, como argumenta Navas (2012), é constitutivo de uma cultura do *remix* na qual os interagentes se apropriam criticamente de outros relatos para compor novas experiências do presente. Diferente da rememoração linear que caracteriza as formas tradicionais de transmissão da memória, a prática do *remix* instaura uma temporalidade fragmentária e rizomática, em que elementos do passado são deslocados, recontextualizados e combinados em novas constelações simbólicas, como vimos anteriormente.

No caso do *corpus* de análise desta investigação, vemos distintos tipos de práticas de remixagem de conteúdos. A começar pelo *edit* 1, observa-se uma operação de estilização devocional que, ao recombinar elementos visuais e sonoros, converte um gesto historicamente situado em

uma imagem sacralizada. A remixagem articula três vetores centrais (a cena dramatizada da visita ao hospital, a trilha sonora gospel contemporânea e o uso de câmera lenta) produzindo uma reconfiguração semântica que desloca a intenção original da série para um regime simbólico marcado pela espiritualização do gesto. A inserção musical, ao conferir tonalidade litúrgica à ação, e o efeito de *slow motion*, ao intensificar a carga afetiva da imagem, instauram um regime de significação no qual a compaixão é estetizada como virtude transcendental. Como observa Landsberg (2004), esse tipo de remixagem funciona como curadoria afetiva, orientada por critérios emocionais acima de referenciais históricos. Embora a montagem potencialize a empatia evocada pela figura de Diana, tal como discutem Landsberg (2009) e Lury (1998), evidencia-se o risco de que a experiência sensorial desloque a rememoração do campo da história para o da idolatria, produzindo uma memória devocional mais estabilizada do que crítica, como já observamos em indicadores anteriores.

No caso do *edit* 2, a remixagem se organiza por meio de procedimentos de condensação e reorganização visual, nos quais o silêncio dos diálogos, a repetição de determinadas imagens e o ritmo mais lento da montagem transformam a estrutura narrativa da cena original. A retirada da trilha sonora e a nova articulação dos planos deslocam a ênfase dramática da sequência, conduzindo o espectador a uma leitura mais concentrada no sofrimento de Diana e na dimensão institucional das pressões que atravessam sua experiência dentro da narrativa. A remixagem, nesse caso, aproxima-se de uma estética da resistência, conforme discutido por Stedman (2012), na qual a manipulação do material original ultrapassa a dimensão puramente estética e assume uma função crítica, orientada à reinterpretação e ao deslocamento dos sentidos inicialmente propostos pelo metatexto. A memória, quando remixada dessa forma, adquire uma densidade política implícita, na medida em que a reorganização dos fragmentos narrativos reorienta a interpretação dos acontecimentos e evidencia tensões estruturais presentes na representação do passado. Assmann (2011) observa que o silêncio, quando mobilizado de forma intencional, pode produzir zonas de latência mnemônica, espaços nos quais determinadas experiências permanecem suspensas ou soterradas na memória coletiva, exigindo um trabalho posterior de

interpretação e escavação hermenêutica para que possam voltar a ser reconhecidas e elaboradas.

No caso do *edit* 4, que tematiza a morte da Princess Diana, observa-se um uso mais acentuado da remixagem orientada pela intensificação afetiva. A recorrência de planos que destacam expressões de dor, articulada à trilha sonora melancólica e a efeitos visuais como desfoque e baixa saturação, produz uma atmosfera marcada pela amplificação do sofrimento e pela extensão da experiência emocional associada ao acontecimento. A cena original da série é ressignificada como ritual afetivo, em que a tristeza de Diana não apenas é representada, mas performada esteticamente para a audiência. O remix não procura ampliar o contexto narrativo, e sim intensificar a experiência afetiva associada ao acontecimento. A memória torna-se, nesse caso, uma paisagem emocional, na qual o conteúdo remixado serve como suporte para projeções subjetivas e identificações. A crítica pode residir aqui no risco de estetização do trauma, que transforma o sofrimento histórico em consumo sensível. Trata-se aqui da típica memória emocional estetizada, como discutem Landsberg (2015) e Lury (1998), em que a remediação produz um ambiente sensorial, mais do que narrativo.

Contudo, como aponta Huyssen (2003), é preciso estar atento ao risco da estetização do trauma, ou seja, à sua reconfiguração como uma "aura" que paralisa o pensamento crítico ao converter o sofrimento em uma imagem reconfortante, desprovida de mediação histórica e política. Nessa perspectiva, o trauma, ao ser esvaziado de sua contextualização, torna-se um fetiche visual que mobiliza o espectador apenas em sua superfície emocional, promovendo uma experiência anestésica em vez de uma resposta ética ou reflexiva. A crítica se revela especialmente pertinente no contexto de mídias digitais e narrativas seriadas, como *The Crown*, cuja reinterpretação pelos fãs em vídeos remixados frequentemente prioriza o *pathos* e a empatia imediata em detrimento da complexidade histórica.

O diagnóstico sugere, assim, uma tensão com a proposição de Landsberg (2004), para quem as mídias do afeto, que podem justamente operar como vias de acesso a experiências históricas que seriam, de outro modo, inacessíveis para sujeitos contemporâneos. Isto é, ao reconhecer que a memória não precisa ser fundada apenas na vivência direta,

mas pode ser mediada e construída coletivamente por meio de experiências estéticas e tecnológicas, Landsberg (2009) enfatiza o potencial das emoções como catalisadoras de empatia e de engajamento ético com o passado. Nessa chave, a comoção não seria o fim da experiência mnemônica, mas o início de um processo de identificação, questionamento e reinscrição do passado no presente. Um processo que amplia o escopo da memória coletiva, rearticulando os afetos em múltiplas direções e deslocando a atenção para sujeitos e histórias frequentemente marginalizados (Hirsch, 2012; Rothberg, 2009).

Há, portanto, um ponto de inflexão entre os dois autores: enquanto Huyssen (2003) insiste na necessidade de resistência à espetacularização e à banalização da memória no consumo midiático, advertindo para o esvaziamento de sentido quando a dor é estetizada, Landsberg (2004) argumenta que é justamente por meio das tecnologias sensíveis que novas formas de solidariedade e consciência histórica podem emergir. Toda essa tensão revela uma cisão profunda no debate contemporâneo sobre as políticas da memória: entre o temor da trivialização e a aposta na expansão do sensível como ferramenta política. De um lado, reside aí o receio de que a emoção funcione como um enclausuramento da memória, encapsulando o trauma em imagens facilmente digeríveis e viralizáveis (Debord, 1997; Baudrillard, 1981); de outro, está a possibilidade de que a emoção opere como um dispositivo de abertura, provocando desestabilizações que podem, em certas condições, levar à crítica e à rememoração coletiva, a partir da leitura crítica e da produção criativa gerada pela cultura de fãs (Booth, 2010; Fechine; Lima, 2019).

Ora, com base nos *edits* analisados, fica evidente que a remixagem opera como dispositivo mnemônico, pois reorganiza as relações entre som, imagem, narrativa e tempo de forma a provocar lembranças, sentimentos e identificações. Entretanto, nota-se que o sentido crítico implicado na remixagem pode apresentar variação de acordo com fatores internos e externos. Enquanto o *edit* 2 propõe uma reorganização que tensiona os sentidos dominantes, o *edit* 1 favorece a consolidação de um relato amplamente compartilhado e emocionalmente marcado. Já no caso do *edit* 3 existe uma experimentação no entrelaçamento de temporalidades visuais, mas deixa lacunas de contextualização, enquanto o *edit* 4 se ancora na imersão afetiva sem explicitação histórica. Para tanto,

reconhecemos que a remixagem, embora se articule com competências midiáticas que envolvem a curadoria e a criação, não garante por si só uma memória politizada: ela abre possibilidades, cuja direção depende das escolhas curatoriais e da experiência estética.

Considerando a arquitetura informacional da plataforma, é comum que interagentes combinem trechos dos vídeos com novos efeitos, falas de outros episódios ou trilhas alternativas. O fenômeno que pode ser descrito como um "remix do remix" poderia ainda mais o alcance da memória compartilhada. Contudo, à medida que o conteúdo circula, pode haver apagamento, uma distorção progressiva do contexto original, que compromete sua densidade histórica. O tensionamento revela uma contradição da cultura remix: ao mesmo tempo em que democratiza a produção de memória potencializa, também, sua ancoragem crítica. A prática da remixagem mnemônica também se encontra profundamente imbricada com os regimes de mercantilização e espetacularização da memória nas plataformas digitais, em que os conteúdos mais visíveis são, muitas vezes, aqueles que se alinham aos formatos reconhecíveis, emocionalmente intensos e facilmente compartilháveis, pela perspectiva de Zulli e Zulli (2022), van Dijck (2007, 2016), Jenkins (2009), Stedman (2012). O risco reside no fato de que a memória remixada pode ser capturada por lógicas de mercado, nas quais a dor é convertida em conteúdo, o trauma em tendência e o passado em matéria-prima para o engajamento algorítmico.

O *remix*, neste enquadramento, ultrapassa a dimensão estética: o remix é social, interacional e discursivo. Contudo, faz-se necessário problematizar os limites dessa lógica. Em uma cultura guiada por algoritmos, os conteúdos mais remixados tendem a ser os que geram maior adesão emocional imediata, não necessariamente os mais críticos. A lógica de viralização pode favorecer a estetização do passado em detrimento da sua problematização. Isso se manifesta, por exemplo, na recorrência dos *edits* que utilizam fórmulas narrativas e sonoras que reforçam uma gramática emocional previsível, visando o engajamento e a busca por efeito viral. A remixagem mnemônica, nesses casos, se dá mais em torno de uma instrumentalização da memória do que como uma provocação histórica, que desestabiliza e convida à rememoração produtiva prevista por Huyssen (2003, 2014). Ao mesmo tempo, a remixagem de conteúdos

mnemônicos instaura uma forma de curadoria afetiva em que a seleção, combinação e montagem de fragmentos históricos não obedece apenas a critérios factuais, mas é guiada por intensidades emocionais, reconhecimentos subjetivos e relações de empatia que orientam o engajamento do público, como indica Hoskins (2018, 2024) e Le Breton (2009).

A remixagem nos quatro *edits* analisados configura-se, portanto, enquanto prática de mediação da memória, capaz de atualizar, intensificar e reconfigurar sentidos. A possibilidade de uma mediação crítica, no entanto, depende do grau de curadoria, da densidade contextual e do engajamento com o conteúdo mnemônico. Quando bem orientada, a remixagem atua como instrumento de pós-memória: cria conexões, aponta para leituras alternativas, reativa afetos históricos. Quando automatizada ou superficial, tende a estetizar o passado como consumo emocional. O desafio aqui seria manter viva a potência transformadora da remixagem como forma de reinscrição ativa e crítica da memória no presente. Neste sentido, a prática da remixagem de conteúdos mnemônicos, quando orientada por uma ética da representação e sustentada por uma literacia da memória, constitui uma das práticas mais potentes de reinscrição simbólica no campo da cultura digital, pois possibilita a emergência de outras formas de relato e a reapropriação de signos historicamente silenciados.

## 8.4 DIMENSÃO 4: MOVIMENTO MNEMÔNICO

A quarta dimensão da literacia da memória apresenta-se entre as mais dinâmicas e politicamente sensíveis, já que o escopo se concentra na análise crítica dos fluxos de circulação da memória no ecossistema digital, considerando tanto o potencial de democratização e ampliação do engajamento quanto os riscos de desinformação, apagamento simbólico e mercantilização do passado. O movimento mnemônico não se restringe ao conteúdo em si; compreende a forma de mobilização desse conteúdo, as trajetórias de circulação, os agentes responsáveis por sua reinscrição, as finalidades que orientam tais operações e os efeitos socioculturais delas resultantes. A análise incide, portanto, sobre os processos de reelaboração, reinterpretação e redistribuição dos *edits*, que geram novas articulações e camadas de sentido em múltiplos contextos.

***Reflexão crítica sobre o processo de circulação do conteúdo:*** no contexto da cultura participativa, a rememoração já não se dá como um processo exclusivamente linear e descendente, mediado por instituições hegemônicas de preservação (como escolas, museus ou arquivos oficiais), mas passa a operar segundo lógicas colaborativas e tensionadas, nas quais os públicos, ao interagirem com os conteúdos, tornam-se coprodutores ativos da memória, como defende Hoskins (2018, 2024). A análise deste critério exige compreender a presença de comentários, curtidas e remixes em sua inserção nas práticas mnemônicas. A tarefa ultrapassa a mensuração do engajamento, pois envolve identificar se a participação promove reelaborações de sentido histórico, ativa debates relevantes e sustenta o prolongamento narrativo da memória cultural em rede.

À medida que avançamos na análise dos conteúdos, nota-se que o *edit 1* e o *edit* 4 oferecem uma possibilidade de observar e compreender a interação do público como rito memorial reiterativo. Os comentários evidenciam uma interação afetiva marcada por respostas que se constituem como enunciações cerimoniais de saudade, justiça simbólica e consagração. A seção de comentários revelou ainda a presença de audiências transnacionais, heterogêneas e dispersas, que interagem com o conteúdo a partir de contextos culturais distintos e sem qualquer mediação centralizada. Ou seja, interagentes situados em geografias diversas, muitas vezes explicitando suas localizações ou línguas maternas, reinscrevem Diana em imaginários plurais, produzindo uma circulação global que escapa ao controle dos produtores do vídeo e demonstra a natureza descentralizada da memória digital. Toda essa multiplicidade de vozes indica que o alcance do conteúdo ultrapassa barreiras linguísticas e territoriais, gerando uma esfera memorial policêntrica em que sentidos são continuamente renegociados por públicos diversos e imprevisíveis, em um contexto cada vez mais globalizado. Tal forma de circulação cultural manifesta o que Huyssen (1995) conceituaria como uma "temporalidade narcísica da cultura da memória", na qual o passado é continuamente convocado não para promover uma análise crítica ou histórica mais aprofundada, mas como recurso simbólico destinado a responder a demandas afetivas, identitárias e subjetivas do presente. Nessa lógica, a memória deixa de operar prioritariamente como instrumento de reflexão crítica e se converte em um espe-

lho emocional, no qual o sujeito contemporâneo busca reconhecimento, pertencimento e estabilidade em meio às incertezas do tempo presente .

Tal forma de circulação cultural manifesta o que Huyssen (1995) conceituaria como uma "temporalidade narcísica da cultura da memória", na qual o passado é continuamente convocado não para promover uma análise crítica ou histórica mais aprofundada, mas, como recurso simbólico destinado a responder às carências afetivas, identitárias e subjetivas que emergem no tempo presente. Nessa lógica, a memória não opera como instrumento de reflexão crítica e se converte em um espelho emocional, no qual o sujeito contemporâneo busca reconhecimento, pertencimento e estabilidade em meio às incertezas do tempo presente. O passado, assim apropriado, é despolitizado e estetizado, reduzido a um discurso reconfortante que reforça vínculos afetivos em vez de desafiar estruturas sociais e epistemológicas estabelecidas.

É na mesma direção que autores como van Dijck *et al.* (2018) contribuem para o debate ao demonstrar que, nos ecossistemas digitais contemporâneos, a lógica algorítmica opera com base na priorização de conteúdos cuja carga emocional seja altamente mobilizadora, facilitando a circulação rápida, viral e consensual de narrativas. A lógica favorece a visibilidade de memórias que apelam à empatia, à nostalgia ou à indignação moral, em detrimento de representações mais complexas, ambíguas ou conflituosas do passado. Como resultado, há uma tendência ao apagamento ou à diluição de tensões históricas e disputas de memória, substituídas por versões simplificadas e emocionalmente palatáveis dos acontecimentos. Conteúdos mnemônicos circulam em meio a interesses culturais e políticos e a dinâmicas tecnológicas que ampliam a visibilidade de materiais baseados em apelos afetivos, enquanto abordagens historicamente densas e analiticamente complexas perdem espaço.

Quando se observa o *edit* 2, o conteúdo convoca uma forma distinta de participação, marcada por questionamentos, indagações e tentativas de interpretação. Em vez de se concentrar na exaltação da figura de Diana, os interagentes procuram compreender a situação apresentada: "por que ela estava tão isolada?", "o que aconteceu para ela chegar nesse ponto?", "isso foi antes do divórcio?". Essa postura de busca de sentido indica que o vídeo atua como um catalisador de um processo rememorativo de caráter interpretativo, no qual a memória é mobilizada como

objeto de explicação e contextualização. As imagens que enfatizam a traição de Charles com Camilla e o sofrimento de Diana, frequentemente enquadrada como vítima das estruturas da monarquia, estimulam a elaboração de leituras sobre as circunstâncias do episódio e suas implicações. Nessa estrutura comunicacional, a interação também se articula às dinâmicas da arquitetura informacional da plataforma e tensiona a própria prática rememorativa, abrindo espaço para a circulação e o confronto de diferentes interpretações.

Partindo aqui dos preceitos teóricos de Landsberg (2014, 2025), reconhecemos que a cena não precisa ser verídica para atuar nos processos de mediação da memória — ela precisa ser potente, evocativa e ativada. No caso do *edit* 2, o campo semântico ativado pelos fãs não depende da veracidade histórica da cena, mas de sua ressonância simbólica com o imaginário social que envolve Diana. Como argumentam Erll e Nünning (2008), essa reinterpretação se articula a partir de estruturas de expectativa compartilhadas, nas quais os sujeitos envolvidos, no caso, os fãs, já mobilizam um repertório prévio de significados atribuídos à figura de Diana. O conteúdo atua como catalisador, ativando e reorganizando essas camadas de sentido. Mais do que ampliar o acesso à imagem pública da princesa, a circulação do vídeo participa da construção de sua legibilidade como figura trágica, associada à densidade simbólica que sua imagem condensa e reativa no presente.

A partir do *edit* 3, torna-se possível observar a emergência de uma racionalidade participativa dedicada à "verificação ou validação colaborativa da memória", cujo funcionamento desloca para o público parte das prerrogativas tradicionalmente reservadas às instituições e grupos de poder. Diante da justaposição de cenas reais e ficcionais, muitos mobilizam seus repertórios paratextuais e recorrem a outros materiais (entrevistas, reportagens, documentários) para confirmar ou complementar a informação. a conduta denota não apenas interesse pela figura de Diana, mas disposição para atuar como coautor da memória pública, preenchendo lacunas, corrigindo imprecisões e tensionando o campo entre ficção e fato. Nos ambientes digitais, a copresença interpretativa manifesta uma competência rememorativa específica, marcada pela atuação do público como instância coletiva de verificação da veracidade, sendo

essa uma posição ausente nas dinâmicas comunicacionais tradicionais da mídia.

A circulação do conteúdo de memória no ambiente digital carrega implicações epistemológicas profundas, visto que ela redefine os critérios pelos quais o conhecimento histórico é legitimado, a autoridade narrativa é distribuída e os vínculos entre passado e presente são atualizados, como demonstram Assmann (2011), Erll (2011) e Silveira (2021). Nas redes, a intensidade da circulação tende a converter visibilidade em legitimidade, fazendo com que certos conteúdos sejam percebidos como mais representativos, mesmo quando simplificam, distorcem ou estetizam de modo acrítico eventos historicamente complexos. A lógica de validação por visibilidade transforma o campo da memória em um território de disputa simbólica no qual a presença se converte em verdade e o alcance se confunde com relevância histórica. Entretanto, como Landsberg (2015) argumenta: quando há debate e tensionamento interpretativo, a cultura de massa pode operar como laboratório de memória pública.

A participação do público adquire uma feição marcadamente confessional quando observamos o *edit* 4, produzindo uma circulação ambivalente em que a forte carga emocional. Impulsionada pela lógica de ampla circulação do conteúdo, essa dinâmica convive com disputas intensas nos comentários sobre as circunstâncias da morte de Diana, revelando tensões entre uma memória afetiva, pautada pela identificação subjetiva, e uma memória crítica voltada à problematização de versões consolidadas dos acontecimentos. As interações não se orientam prioritariamente para a elaboração histórica da figura de Diana, mas para a constituição do relato como meio de expressão autobiográfica, à medida que espectadores projetam dores, traumas e experiências de esgotamento que reconhecem na personagem representada, utilizando o vídeo como superfície de inscrição de vivências pessoais e de processos emocionais latentes.

O exame dos quatro vídeos revela que a participação do público no processo rememorativo varia de acordo com a estética do conteúdo, com o modelo narrativo adotado e com as condições de interação definidas pela plataforma. A arquitetura participativa do TikTok, marcada por comentários imediatos, recursos como *stitch* e *duet* e indexação al-

gorítmica via *hashtags*, cria múltiplas possibilidades de intervenção dos interagentes, orientando essas intervenções segundo regimes de visibilidade e performatividade próprios do ambiente digital. A memória que emerge desses fluxos segue padrões de engajamento que tendem a reforçar interpretações já estabilizadas, o que evidencia o papel estruturante das infraestruturas técnicas na circulação dos sentidos. Conforme argumentam van Dijck (2016), os algoritmos funcionam como mediadores invisíveis, na medida em que privilegiam de maneira opaca, conteúdos alinhados à previsibilidade afetiva e à rentabilidade simbólica, condicionando tanto o alcance quanto a configuração estética dos vídeos, que passam a aderir a formatos compatíveis com dinâmicas de consumo rápido, intensificação emocional e indexabilidade.

Neste sentido, a análise também evidencia que nem toda forma de interação nem sempre equivale a um processo rememorativo produtivo. Muitas participações, com ênfase nos vídeos de maior apelo emocional, limitam-se a manifestações repetitivas de lamento ou idolatria. A memória, nesses casos, é encapsulada em fórmulas sentimentais que excluem a contradição e impedem a reflexão. Isso sugere que, embora o ambiente digital favoreça a participação, o tipo de interação que emerge depende fortemente da estrutura semiótica do conteúdo e das mediações discursivas que o acompanham. A ideia que se tem daquilo que é "viral", frequentemente tomada como sinal de eficácia comunicacional nas redes sociais, introduz desafios substanciais ao campo da memória digital ao privilegiar conteúdos que desencadeiam respostas emocionais imediatas e de rápida circulação, reduzindo a visibilidade de narrativas que exigem elaboração crítica e densidade interpretativa.

Conforme analisam Huyssen (2003) e Virilio (1999), a memória, quando mais submetida à aceleração, pode converter-se em ruído simbólico, repetição esvaziada ou estetização do trauma; paradoxalmente, a copresença temporal dos interagentes faz com que a memória não se esgote no momento da postagem, sendo continuamente reativada por novas audiências que, ao comentar, remixar ou revisitar o conteúdo dias ou meses após sua publicação, transformam o vídeo em um lugar de memória digital permanentemente atualizado, cujos sentidos emergem da reiteração das interações e da constante reinscrição do passado no tempo presente.

Assim, a interação e a participação do público nos quatro vídeos analisados demonstram que o movimento mnemônico no digital é profundamente colaborativo, mas não necessariamente crítico. O conteúdo pode ser apropriado para reafirmar narrativas consolidadas ou para tensioná-las, dependendo da disposição interpretativa dos interagentes e da abertura semântica da montagem. O desafio reside, portanto, em compreender como os formatos estéticos, os modos de endereçamento e os dispositivos de interação disponíveis influenciam diretamente a qualidade da participação pública na construção da memória. Mais do que engajamento, o que se avalia aqui é a potência da coparticipação como gesto de reinscrição histórica. Como argumentam Assmann (2011), Garde-Hansen (2009) e Huyssen (2003), não há lembrança sem mediação, e não há mediação sem circulação. Entretanto, essa circulação deve ser interrogada, tensionada e desnaturalizada como parte essencial da formação crítica dos sujeitos.

**Fluxo temporal da rememoração:** o critério que propõe analisar o fluxo temporal da rememoração exige deslocar o olhar daquilo que é lembrado para os modos como o presente, com suas sensibilidades, valores e tensões, molda a forma e o conteúdo das lembranças compartilhadas. No contexto da cultura digital, a memória assume a forma de uma estrutura em fluxo, permanentemente reconfigurada e atravessada por demandas simbólicas do presente. Para tanto, a análise dos quatro *edits* deve considerar não apenas os eventos a que eles remetem, mas a forma como são ressignificados no interior do tempo presente dos públicos que os consomem e (re)ativam. Nesse contexto, essas construções passam a funcionar segundo uma lógica rizomática, marcada pela multiplicidade de conexões e pela circulação não linear de sentidos, na qual o passado não é lembrado por sucessão, mas por colisão, recombinação e sobreposição. Tal simultaneidade produz efeitos cognitivos e sensíveis que desafiam as formas convencionais de apreensão histórica, exigindo dos espectadores operações interpretativas complexas, capazes de sustentar contradições temporais e de reconhecer a remixagem como produtora de sentido.

Aqui cabe, portanto, observar que tal forma de reorganização temporal corresponde ao que Assmann e Conrad (2010) identificam como "construção mnemônica", na qual o passado é reordenado para reafir-

mar valores do presente, apagando seus conflitos originais. Erll (2011) observa que, na mídia digital, a memória cultural se adapta à sensibilidade contemporânea, frequentemente substituindo a historicidade pela ressonância afetiva. A lógica midiática prioriza a intensidade emocional e a identificação subjetiva, deslocando o foco da análise crítica para a experiência sensível, o que transforma profundamente os regimes de visibilidade do passado.

Analisemos. O critério relativo ao fluxo temporal da rememoração exige observar de que maneira o passado é continuamente deslocado, atualizado e reinscrito no presente, produzindo temporalidades híbridas que sustentam novas formas de significação. O *edit* 1 nos permite observar uma forma de rememoração que transforma o passado em metáfora moral para o presente. Neste vídeo, vemos uma visita de Diana a crianças com HIV/AIDS, originalmente situada nos anos 1990 e marcada por significações geopolíticas e sanitárias específicas, que é reconfigurada como gesto atemporal de compaixão. Nota-se que o gesto de Diana é reinterpretado à luz de um presente pós-pandêmico, em que o cuidado, o toque e a empatia se tornaram valores reabilitados após a experiência coletiva do isolamento. A memória do gesto, portanto, é movida por afetos e discursos contemporâneos, que não estavam necessariamente presentes em sua origem, o que confirma a premissa de que o tempo presente atua como lente modeladora da rememoração. Neste sentido, importa-nos observar que a montagem temporal transforma, assim, o tempo da história em tempo da memória no qual a experiência do passado é sempre filtrada pelas exigências do presente e pela sensibilidade do agora.

Neste caso, percebemos que a memória desempenha um papel estruturante na reorganização das interações sociais, visto que atua como dispositivo que orienta modos de percepção, regimes de valor e formas de pertencimento dos grupos sociais. Nesse movimento, fatos do passado são rememorados e interpretados no presente, levando os interagentes a produzir avaliações e a reconfigurar coordenadas simbólicas da experiência coletiva. Esse processo de retomada e avaliação do passado cria matrizes de sentido que podem legitimar comportamentos, afetar posicionamentos éticos e moldar expectativas sobre o futuro. A rememoração, nesse sentido, não se limita à simples evocação do passado; trata-se de uma prática cultural que redefine fronteiras identitárias, atu-

aliza hierarquias de reconhecimento e reposiciona figuras, eventos e discussões no interior de disputas sociais mais amplas. Consiste, portanto, em um trabalho contínuo de reorganização do imaginário coletivo, no qual o passado é reativado para sustentar consensos, desafiar estruturas estabelecidas ou produzir novas orientações normativas.

Entretanto, em contraste, no caso do *edit* 2, vemos a evocação do silêncio institucional e da exclusão subjetiva da personagem como símbolo, e é particularmente ressonante com debates contemporâneos sobre saúde mental, violência institucional e o impacto das estruturas normativas sobre as subjetividades femininas. O gesto de relembrar o isolamento de Diana não se limita ao metatexto do universo ficcional de *The Crown*, mas é ativado como crítica implícita a regimes de poder ainda vigentes. O tempo presente orienta a leitura do passado como espaço de reconhecimento, levando os espectadores a interpretar o sofrimento de uma figura histórica como alegoria de suas próprias condições psíquicas. A memória aqui é mobilizada como sintoma da contemporaneidade: diz mais sobre o agora do que sobre o então passado. O fluxo temporal da rememoração digital caracteriza-se por uma estética do anacronismo, em que imagens e sons pertencentes a épocas distintas são recombinados para produzir significados contemporâneos, ativando afetos atuais e reconfigurando os vínculos simbólicos entre sujeitos e eventos históricos, como observam Landsberg (2009), Erll (2011) e Hirsch (2012).

Partindo desta perspectiva, lembrar e esquecer não equivale a recuperar fatos de forma estável, mas implica reinscrever significados segundo expectativas, sensibilidades e condições socioculturais que conferem inteligibilidade à experiência, instaurando uma performatividade da memória que reorganiza temporalidades e tensiona a própria factualidade histórica. No *edit* 3, essa lógica manifesta-se na costura entre temporalidades e regimes de imagem, pois a justaposição de cenas reais e ficcionais produz uma continuidade perceptiva entre o passado das ações humanitárias de Diana e um presente em que gestos semelhantes são socialmente demandados, instaurando um fluxo temporal que mobiliza a memória como prática interpretativa situada no presente.

À medida que avançamos, encontramos, no *edit 4*, o colapso emocional da personagem, que é revisto sob uma chave afetiva marcada por um presente saturado por discursos sobre saúde mental, esgotamento

emocional e a performatividade da dor. A imagem da princesa que chora em silêncio, longe das câmeras oficiais, é acolhida por um público que lê ali suas próprias crises, suas ansiedades acumuladas e seus colapsos invisíveis. A experiência do interagente atual é atravessada por um léxico contemporâneo de sofrimento emocional, o que transforma a memória da dor de Diana em símbolo trans-temporal. Isto é, a memória de seu sofrimento circula entre tempos diferentes, conectando o passado histórico à sensibilidade emocional do presente. A relação entre os tempos narrativos ativados pelos *edits* e as estruturas de interação do público é marcada por um deslocamento significativo no modo como a verdade é construída, percebida e partilhada em ambientes digitais.

Erll (2011) sustenta que os processos de remediação da memória cultural envolvem a repetição e a circulação intensa de signos visuais, produzindo formas de reconhecimento imediato que conferem credibilidade simbólica aos eventos representados, mesmo quando a origem das imagens se inscreve no registro ficcional. Sob essa perspectiva, os *edits* da alternância entre cenas dramatizadas e fragmentos históricos não apenas produzem um relato sobre o passado, mas ativam esquemas de percepção que reorganizam o modo como o tempo presente é experimentado e interpretado. As montagens, ao condensarem temporalidades distintas em uma sequência contínua, estimulam o espectador a projetar sensibilidades contemporâneas sobre eventos distantes, produzindo uma leitura presentista que reposiciona a figura de Diana dentro das gramáticas afetivas que estruturam o agora.

A operação estética e discursiva exige do interagente uma competência crítica capaz de distinguir camadas temporais, identificar procedimentos ficcionais e situar historicamente as imagens que recebe; contudo, essa competência é irregularmente distribuída e frequentemente tensionada pela própria dinâmica algorítmica da plataforma, que privilegia leituras rápidas, emocionalmente intensificadas e pouco historicizadas. Jacobsen e Beer (2021) convergem com tal concepção proposta por Pollak (1989), ao defenderem que essa leitura ao mostrar que a produção algorítmica da memória tende a privilegiar conteúdos que atualizam continuamente a dor — não para resolver o trauma, mas para mantê-lo em processo de circulação. A repetição estética transforma o tempo histórico em paisagem emocional disponível. Huyssen (2003), por

outro lado, sugere que essa presentificação do passado é sintoma de uma cultura em que o trauma nunca se resolve, apenas se reencena.

Nos comentários observam-se tanto esforços de contextualização, em que interagentes buscam situar fatos, datas, conjunturas políticas, quanto enunciados que atribuem aos conteúdos uma autoridade simbólica ancorada exclusivamente na força afetiva das imagens. Nesse último caso, nota-se que a credibilidade não deriva exatamente da veracidade dos fatos, mas da intensidade do vínculo emocional que os espectadores projetam sobre a narrativa visual. Assim, os *edits* operam simultaneamente como dispositivos de reforço afetivo e como provações da capacidade crítica dos públicos, revelando as condições sob as quais a memória se consolida, circula e adquire legitimidade no ambiente digital. Para tanto, percebemos que o tempo histórico é colapsado em tempo emocional e, nesse colapso, o passado não é explicado, mas revivido. A temporalidade afetiva encontra ressonância na perspectiva de Pollak (2006), para quem a memória se manifesta frequentemente como uma presença do ausente, enquanto uma forma de insistência simbólica que escapa à linearidade cronológica e resiste às lógicas estabilizadoras. Sob essa perspectiva, o passado não assume a forma de algo encerrado; manifesta-se como uma dimensão que irrompe no presente através de afetos, imagens e narrativas que preservam sua potência ativa. E, de tal maneira, a memória, assim, opera como um campo de temporalidades sobrepostas, em que a ausência é continuamente reinscrita como presença simbólica, movida pelo desejo de significar e reinscrever sentidos no agora.

Nos vídeos analisados, o tempo atua não apenas como tema, mas como material plástico na organização das imagens e sentidos. Os *edits* condensam décadas de história em segundos de fruição, reorganizam cronologias para favorecer a empatia, e transformam eventos lineares em atmosferas circulares. O fluxo da rememoração é, portanto, estético e epistêmico: ele redefine o que se sabe, o que se sente e o que se comunica sobre o passado. O tempo é montado para caber no presente. A cultura digital da memória instituiu novas sensibilidades temporais, pautadas pela simultaneidade, pela aceleração e pela recursividade dos conteúdos, que romperam com o ritmo tradicional da elaboração do passado e exigem novos dispositivos de leitura e reflexão, como afirmam Erll (2011),

Delaplace (2024), van Dijck (2016), Jenkins (2009), Stedman (2012) e Hirsch (2012).

No contexto da mediatização da memória, assim como postula van Dijck (2007, 2016), o fluxo temporal que rege a circulação dos *edits* é reorganizado pela lógica algorítmica das plataformas, que reativam conteúdos em momentos específicos, como aniversários de morte, lançamentos de novas temporadas ou conjunturas de debate público, instaurando um regime de rememoração pautado por retornos rítmicos que reinscrevem o passado nos afetos do presente. Tal operação converte os vídeos em marcadores subjetivos de tempo, pois muitos interagentes reconhecem esses conteúdos como presenças recorrentes em períodos de vulnerabilidade emocional, produzindo uma memória experimentada como retorno e não como distância histórica. Essa dinâmica de reemergência contínua configura um tempo circular e afetivamente intensificado, no qual cada nova aparição acrescenta camadas interpretativas ao material e, conforme argumentam Erll (2011) e Assmann (2011), transforma o passado em campo de disputa simbólica, já que diferentes comunidades recodificam o acontecido segundo enquadramentos estéticos, afetivos e ideológicos.

Entretanto, a temporalidade fluida que estrutura a rememoração nas plataformas digitais envolve riscos específicos, pois o predomínio do presente como filtro interpretativo pode gerar anacronias, nas quais eventos históricos densos são simplificados em afetos imediatos, experiências políticas são reconfiguradas como dramas individuais e estruturas de poder sofrem apagamentos simbólicos. A experiência da rememoração coletiva, quando convertida em um processo terapêutico, tende a perder a densidade histórica e capacidade de estimular discussões críticas. Ainda assim, o fluxo temporal observado nos *edits* analisados demonstra que a rememoração digital opera como resposta às urgências do agora, articulando passado e presente em um regime de sentido orientado pela experiência afetiva e pela disponibilidade algorítmica dos conteúdos.

Ora, compreender o fluxo temporal da rememoração no contexto da cultura digital exige reconhecer que o tempo, longe de ser um pano de fundo neutro ou um eixo cronológico imutável, é constantemente produzido, montado e disputado por meio das práticas mnemônicas que se

realizam nas plataformas, como defende Erll e Rigney (2009) e Ben-David *et al*. (2024). A narrativa do tempo deixa de ser uma linha contínua para se tornar uma superfície de inscrição simbólica na qual o passado é revisto, reeditado e recodificado segundo sensibilidades, disputas e gramáticas audiovisuais que reorganizam a história em chave afetiva e performativa. Como indicam Sturken (1997), Huyssen (2003), Garde-Hansen (2009) e Assmann (2011), a reconstrução do tempo é sempre uma operação política: ela determina quais memórias permanecem, quais são reatualizadas, quais são silenciadas e como elas se entrelaçam à experiência contemporânea.

***Riscos e potencialidades na reelaboração da memória:*** a reelaboração da memória no contexto das plataformas digitais, em especial quando mediada pela remixagem de conteúdos ficcionais como os trechos dramatizados da série *The Crown*, implica uma complexa operação de deslocamento epistêmico, onde a fronteira entre estrutura estética e documento histórico se dilui progressivamente, dando origem a zonas de ambiguidade simbólica que desafiam os modelos tradicionais de verificação, arquivo e verdade. Nos quatro *edits* analisados, tal reconfiguração torna-se particularmente visível, à medida que os fragmentos da série são mobilizados não apenas como evocação sensível de um passado coletivo, mas como dispositivos que estimulam a disputa pela memória no presente. A memória digital, nesses termos, não é mais compreendida como um espelho do que foi, mas como uma linguagem dinâmica que reinterpreta, dramatiza e atualiza os modos de lembrar — e que, por isso mesmo, carrega consigo uma série de tensões estruturais entre verdade, afeto e visibilidade.

Observamos que a edição de cenas ficcionais, a montagem de fragmentos audiovisuais e a remixagem de afetos históricos produzem novas formas de narrar, mas também instauram zonas de instabilidade interpretativa, nas quais o estatuto da verdade, da autoria e da responsabilidade simbólica se torna difuso. À proporção que essas práticas ampliam os modos de participação e ressignificação da memória coletiva, também expõem os sujeitos à ação de algoritmos, lógicas de consumo e formatos estetizados que podem comprometer a densidade histórica da rememoração. Os recursos mnemônicos mobilizados no *edit* 1, que busca a reelaboração da memória de Diana a partir da reconfiguração

da cena em que visita crianças com HIV/AIDS, operam uma estetização que, embora potente em sua capacidade de mobilizar empatia e gerar engajamento massivo, desativa parcialmente a dimensão histórica do gesto ao convertê-lo em ícone de pureza intocável, como observado anteriormente. A série, enquanto dramatização, já performa uma reinterpretação do passado; o *edit*, ao remixar essa cena sob a gramática da emoção digital, reitera essa ficcionalização sem mediação crítica, o que gera o risco de consolidação de uma memória emocionalmente eficaz, mas epistemologicamente empobrecida, que substitui a complexidade do real por uma narrativa consensual de redenção.

Nesse sentido, o *edit* não apresenta indícios de um processo efetivo de elaboração da memória, uma vez que não introduz informações adicionais, não tensiona esquemas narrativos consolidados nem convoca o público a revisitar criticamente o contexto histórico da cena reencenada. A montagem opera em regime de reforço, e não de expansão, dos sentidos já estabilizados em torno da figura de Diana, ativando uma circulação centrada no impacto afetivo imediato, sem abertura para deslocamentos interpretativos ou revisões epistemológicas. A ausência de camadas contextuais, de referências históricas ou de elementos que problematizem o enredo original impede que o conteúdo funcione como dispositivo de complexificação da memória cultural. Em vez disso, o edit reafirma uma iconografia previamente instituída e limita a qualidade das interações a respostas emotivas reiterativas, configurando um circuito mnemônico no qual a memória se reproduz com pouca fricção interpretativa e reduzido aprofundamento crítico. Ou seja, notam-se riscos explícitos de empobrecimento crítico nesse processo. As potencialidades, por sua vez, dependem da forma como a experiência mediada é recebida, contextualizada e, isto é, reelaborada pelo público.

Landsberg (2004) oferece uma leitura mais ambivalente: embora reconheça o risco da estetização, ela propõe que a experiência mediada, mesmo que ficcional, pode ativar vínculos empáticos que levem à reflexão ética. Erll (2011) complementa essa tensão ao mostrar que a remediação audiovisual pode tanto obscurecer quanto ampliar o entendimento histórico, dependendo da forma como a narrativa é estruturada e recebida. Cabe-nos aqui, portanto, propor algum tipo de reflexão sobre os riscos e as potencialidades da reelaboração da memória.

No caso do *edit* 3, observa-se uma dinâmica distinta. Mesmo diante do risco de fusão entre imagens ficcionais e registros documentais, os interagentes não se limitam a aceitar passivamente os sentidos sugeridos pela montagem. Na construção do universo paratextual do *edit*, nota-se que o conteúdo demonstra um esforço ativo de verificação, buscando entrevistas, fotos de época, reportagens e informações biográficas que confirmem ou questionem as representações ficcionais da série *The Crown*. A postura indica uma disposição crítica que reintroduz elementos históricos no fluxo de circulação, reduzindo a ambiguidade produzida pela justaposição das imagens. O movimento colaborativo contribui para reforçar aspectos documentados da trajetória de Diana, ampliando o conhecimento coletivo e dando maior espessura histórica à circulação do conteúdo. Aqui, o vídeo atua como ponto de partida para uma curadoria distribuída, na qual os fãs investigam, contextualizam e esclarecem fatos. Ou seja, ao invés de alimentar uma memória puramente emocional ou estetizada, o *edit* 3 ativa uma forma de participação que promove maior atenção ao contexto e às ações públicas de Diana, favorecendo uma circulação que combina afeto, curiosidade histórica e busca por precisão.

Entre os riscos mais relevantes da reelaboração da memória no ambiente digital está a estetização excessiva da dor e do trauma, que converte experiências historicamente violentas em produtos culturais visualmente atraentes e emocionalmente envolventes. O *edit* 4, por sua vez, desloca a problemática da veracidade para a esfera da estetização da vulnerabilidade. Há cenas em que se nota uma condensação do colapso emocional da personagem, promovendo uma reelaboração sensível da dor como experiência atemporal. Muitos comentários indicam que os interagentes se identificam com o sofrimento representado, o que pode ser compreendido como um gesto legítimo de reconhecimento subjetivo; entretanto, como já viemos constatando, tal operação também corre o risco de encapsular a memória em uma lógica de consumo afetivo, na qual o sofrimento é transformado em paisagem emocional, desvinculada das estruturas que o produziram. A monarquia, a mídia e o patriarcado tornam-se cenários implícitos, nunca nomeados, enquanto o trauma é absorvido como condição universal. Parece-nos aqui que a memória perde seu caráter de denúncia e converte-se em espelho de reconheci-

mento emocional, o que é potencializado por uma estética padronizada amplamente reconhecível nas plataformas.

O apelo emocional de determinadas remediações pode obscurecer as complexidades políticas e históricas que estruturam o acontecimento lembrado, reduzindo-o a espetáculo de empatia, consumo afetivo ou reconhecimento superficial. Como problematiza Huyssen (2003, 2014), essa estetização pode reforçar consensos simbólicos, silenciar dissensos e reproduzir discursos hegemônicos sob a aparência de um engajamento cívico. Aqui, a forma de rememoração simbólica se aproxima da ideia de empatia projetiva de Landsberg (2009), segundo a qual o regime estético audiovisual, mesmo fora da linguagem documental, pode funcionar como espaço de elaboração ética.

A rememoração digital da figura de Diana, articulada por meio de práticas afetivas, narrativas e visuais nos conteúdos produzidos por fãs, pode ser compreendida à luz do conceito clássico de catarse, conforme formulado por Aristóteles (1996). Como proposto anteriormente, no contexto da tragédia, o filósofo definia a catarse como o efeito produzido pela representação de ações dolorosas ou temíveis, provocando no espectador uma purgação emocional das paixões por meio da identificação estética e do deslocamento sensível. Tal noção pressupõe que o engajamento do público com o sofrimento representado não se restringe à contemplação, mas desencadeia um processo interno de elaboração simbólica que permite ao sujeito reorganizar, cognitiva e afetivamente, aquilo que o atravessa. Na cultura digital, parece-nos interessante observar como tal lógica permanece operante, ainda que reformulada: a intensificação das possibilidades de edição, remixagem e circulação participativa amplia as condições para que conteúdos ligados ao sofrimento encontrem novos modos de reverberação, gerando catarse distribuída, difusa e continuamente reativada pelos próprios interagentes.

Os *edits* sobre Diana mobilizam cenas de dor, injustiça e abandono e reativam o papel catártico da representação do trágico no interior de uma estética remixada, em que o sofrimento compartilhado se torna elemento de rememoração coletiva. Partindo dessa perspectiva, a mobilização em defesa de Diana configura-se menos como defesa moral e mais como operação simbólica de reparação estética, na qual a repetição sensível de gestos, silêncios e afetos busca restaurar uma imagem pública

percebida como fraturada. A remediação de cenas como o abraço no *edit* 1 ou a traição no *edit* 2 reativa, em termos aristotélicos, o circuito da compaixão e da identificação, permitindo que o trauma seja revivido de modo estetizado e convertido em experiência compartilhada. Os fãs, ao fazerem circular esses conteúdos, atuam como guardiões de uma memória afetiva, orientada para a reinscrição da dor e para a reorganização simbólica do lugar que Diana ocupa na memória coletiva. A dinâmica reafirma a princesa como figura trágica, sobre a qual se projetam sensibilidades feridas, expectativas de reparação e demandas de justiça afetiva, configurando um regime memorial centrado na elaboração emocional e na permanência simbólica dessa narrativa.

A ativação da catarse insere os fãs em um processo de reelaboração mnemônica no qual o passado é dramatizado, poeticamente elaborado e simbolicamente justificado. A poética da rememoração ocorre, portanto, em diálogo com as estruturas de sensibilidade contemporâneas, que demandam figuras exemplares para projetar afetos difusos e resolver tensões morais não pacificadas. A imagem de Diana, a partir desses modos de interação estabelecidos com os interagentes, torna-se um dispositivo narrativo e emocional que sustenta múltiplas formas de engajamento, desde os processos de empatia à militância simbólica, mobilizando os conteúdos editados como plataforma de reencontro emocional com um tempo passado cuja dor ainda exige elaboração. Tal dinâmica se torna ainda mais evidente quando os comentários dos interagentes revelam como esse gesto de advocacia simbólica é recebido, compartilhado e reiterado por audiências que não apenas relembram, mas buscam, por meio da estética digital, completar simbolicamente um processo inacabado de luto coletivo.

Cabe, neste ponto, discutir o papel decisivo das dinâmicas algorítmicas na amplificação ou no silenciamento desses riscos e potências de reelaboração e reinscrição da memória. A plataforma TikTok opera com base em lógicas de previsibilidade emocional e recompensa interacional, favorecendo conteúdos que geram respostas rápidas e emoções facilmente reconhecíveis. A reelaboração da memória digital envolve riscos significativos, de modo particularmente evidente pela proliferação de narrativas híbridas que mesclam ficção e referente histórico, criando zonas de ambiguidade nas quais a desinformação circula com facilidade.

Práticas como a edição de cenas ficcionais apresentadas como registros documentais, o uso de trilhas sonoras deslocadas do contexto histórico das imagens e a inserção de legendas que orientam a interpretação ampliam a expressividade da memória, mas também favorecem a confusão e a cristalização de versões distorcidas do passado, como apontam Sturken (1997), Huyssen (2003) e Erll (2009).

Ainda assim, os quatro vídeos analisados evidenciam que a apropriação ficcional pode funcionar como vetor de engajamento crítico quando sustentada por mediações discursivas: o *edit* 3 mobiliza interagentes que complementam a cena com dados históricos e referências institucionais, e o e*dit* 2 convoca interpretações complexas que emergem do próprio público. Tais práticas confirmam que as comunidades online desempenham papel ativo na construção da memória coletiva, desde que haja espaço para disputa semântica e negociação de sentidos, embora seja necessário reconhecer, como assinalam Jacobsen e Beer (2021), que os algoritmos tendem a priorizar intensidades emocionais em detrimento da densidade histórica, tensionando as possibilidades críticas desse processo.

Nesse processo de reelaboração da memória mediado por conteúdos ficcionais remixados, o papel do fã, entendido aqui como guardião da memória de uma figura pública, emerge como elemento central nos processos de rememoração. Diferentemente de espectadores orientados por uma lógica predominantemente parasitária, os fãs de Diana, ao interagirem com os edits analisados, reiteram sua admiração pela personagem histórica ou pela atriz que a representa na série, transformando essa afeição em prática discursiva, curatorial e afetiva. O campo de comentários, nesse sentido, torna-se espaço de ativação simbólica de memórias, de reafirmação de pertencimentos identitários e de construção de contranarrativas que desafiam, muitas vezes, as versões institucionais da história — sobretudo aquelas associadas à monarquia britânica ou à grande mídia ocidental.

A identificação dos riscos inerentes à reelaboração simbólica da memória implica reconhecer que os processos de manipulação não se restringem às operações estéticas, abrangendo também os regimes algorítmicos que determinam a visibilidade e a persistência dos discursos circulantes nesses espaços. Como argumenta Hoskins (2024), as plata-

formas estruturam ecologias de lembrança baseadas em recorrência, indexação e ranqueamento, nas quais algoritmos funcionam como filtros que selecionam o que retorna, o que se estabiliza e o que se apaga, produzindo ambientes que privilegiam intensidades afetivas e inibem problematizações históricas. Nesse enquadramento, Erll (2011) demonstra que a remediação da memória cultural opera por recodificações sucessivas, nas quais imagens e cenas ficcionais adquirem estatuto mnemônico não pela precisão factual, mas pela sua capacidade de mobilizar coerência simbólica e adesão emocional. A memória, assim, é continuamente moldada pela convergência entre a lógica técnica e o consumo afetivo, e não pela correspondência direta com o passado histórico.

A manipulação algorítmica da lembrança coletiva intensifica-se na medida em que mecanismos de personalização e recorrência estruturam bolhas interpretativas que favorecem leituras afetivamente consensuais e reduzem a pluralidade histórica. Nesse enquadramento, a noção de "memória protética", formulada por Landsberg (2004), evidencia como dispositivos digitais permitem que sujeitos experienciem o passado como vivência sensorial indireta, enquanto a teoria da codificação de Hall (1997) demonstra que tais experiências são sempre mediadas por formações ideológicas prévias que orientam a leitura de figuras como Diana. Olick (2007), ao analisar a estabilização social da memória pública, reforça que determinadas versões do passado se consolidam pela repetição simbólica e não pela acurácia histórica. A articulação desses aportes revela que o risco de desinformação mnemônica emerge menos do estatuto ficcional dos *edits* e mais das dinâmicas de circulação que privilegiam reiteradamente interpretações homogêneas, como se observará na análise subsequente dos comentários que sacralizam Diana e reduzem sua complexidade histórica.

Como se observa, esse tipo de atuação pode ser identificado por exemplo, nas respostas do público ao *edit* 1, nas quais interagentes exaltam o gesto de Diana, e o inscrevem em uma disputa simbólica contínua com a figura de Charles, com a instituição monárquica e com os aparatos midiáticos que, segundo essa comunidade interpretativa, "destruíram" a protagonista. Tais afirmações converte-se em forma de reparação histórica. A memória, nesse caso, é reelaborada seu valor afetivo e ético

graças à mediação do conteúdo mnemônico, e menos situada a fidelidade aos eventos.

Nesse sentido, o fã, ao remixar, comentar ou replicar esses conteúdos, atua como curador de uma memória emocional que, mesmo quando ficcionalizada, é assumida como mais legítima que as narrativas oficiais. Entretanto, a agência do fã revela ambivalências que atravessam a produção contemporânea da memória digital, pois o investimento afetivo pode tanto ampliar quanto limitar a complexidade interpretativa. No caso do *edit* 4, observa-se a estetização do sofrimento de Diana, na qual dor é convertida em signo de pureza moral, reforçando sua iconização e favorecendo leituras consensuais que eclipsam as estruturas sociais e políticas envolvidas em sua trajetória. A dinâmica aqui aponta para o risco de uma memória emocionalmente devocional, impermeável ao dissenso e resistente à historicização crítica. É verdade que, em contrapartida, há momentos em que os fãs operam como mediadores mais críticos, como ocorre no *edit* 3, onde os interagentes recorrem a documentos, contextualizações históricas e conexões com debates contemporâneos, gesto próximo do ativismo da memória delineado por Jenkins (2013). Nessas situações, a afeição pela figura histórica funciona como ponto de partida para práticas contra hegemônicas que acionam a ficção como ferramenta pedagógica, permitindo que a memória coletiva seja reinscrita de forma mais densa, reflexiva e politicamente situada.

É preciso cuidado ao considerar os riscos e potencialidades na reelaboração da memória, já que a circulação algorítmica das remediações de memória introduz camadas adicionais de complexidade ao processo de rememoração. As plataformas digitais não apenas mediam a visibilidade dos conteúdos, mas também modulam a forma como eles são recebidos, reinterpretados e recontextualizados, como analisam van Dijck *et al*. (2018), Ben-David *et al*. (2024), Erll (2011) e Garde-Hansen (2009). Ao privilegiarem conteúdos que suscitam interações imediatas e elevados níveis de engajamento emocional, as lógicas algorítmicas tendem a favorecer formas de representação da memória marcadas pela simplificação narrativa e pela intensificação afetiva, frequentemente acompanhadas pela redução da complexidade histórica e pela marginalização de enquadramentos interpretativos mais densos e contextualizados. Como alertam Erll (2001) e Erll e Rigney (2009), essa mediação automática pode

resultar em formas de estetização que minam a complexidade histórica e favorecem leituras consensuais e hegemônicas, mesmo quando o conteúdo em questão aborda eventos de profundo conflito ou trauma social. Diante disso, o campo da Literacia da Memória deve incluir a capacidade de interrogar os próprios regimes de circulação: quais filtros invisíveis operam na plataforma? Que afetos são sistematicamente amplificados? Que narrativas permanecem à margem?

As dinâmicas observadas abrem caminhos distintos. A repetição acrítica de cenas ficcionais tratadas como documentos históricos pode contribuir para a disseminação de desinformação e para a consolidação de discursos mitificadores sobre figuras públicas. Em outra direção, a circulação de vídeos remixados pode ser acompanhada por iniciativas educativas, práticas curatoriais e processos de letramento midiático que permitam reconhecer o caráter dramatizado das imagens e fomentar interpretações históricas mais críticas e plurais.

A reelaboração da memória por meio da remixagem de conteúdos ficcionais dramatizados, como nos quatro *edits* de *The Crown*, apresenta um campo marcado por tensões entre afeto, historicidade e disputa interpretativa. A prática evidencia que, ao ser reinscrita nos circuitos de circulação digital por meio da prática de remixagem, a ficção passa a integrar processos de enquadramento mnemônico que estruturam as formas de interpretação do passado e a inscrição da sua dimensão política. O desafio central reside na constituição de mediações críticas capazes de impedir a subsunção da dramatização às lógicas de consumo emocional, que tendem a simplificar a pluralidade de vozes, a suprimir ambivalências e a restringir o potencial reflexivo dos processos de mobilização da memória. Pensar os riscos e potencialidades da memória digital envolve reconhecer que seu futuro depende menos da fixação de arquivos e mais da formação de sujeitos críticos capazes de tensionar narrativas hegemônicas, reinventar relações entre tempos históricos e produzir formas éticas de resistência mnemônica, conforme defendem Hirsch (2012), Ben-David *et al*. (2024), van Dijck (2009), Hoskins (2018, 2024).

# 9

# POR UMA DEFINIÇÃO DA LITERACIA DA MEMÓRIA NA CULTURA DIGITAL

A emergência de práticas de rememoração mediadas por plataformas digitais tem demandado o fortalecimento de novas matrizes teóricas interdisciplinares capazes de responder às ambivalências das novas formas de reelaboração simbólica do passado (Keightley; Pickering, 2013; Hoskins, 2018, 2024). A proposição de uma literacia da memória no ambiente das plataformas digitais exige uma reflexão teórica transversal sobre os modos pelos quais as práticas criativas e afetivas dos fãs, especialmente em torno das obras histórico-biográficas como a série *The Crown*, reconfiguram a experiência da rememoração coletiva na cultura digital. Situadas no cruzamento entre memória, literacia midiática e cultura participativa, percebemos que tais práticas, além de mobilizarem conteúdos audiovisuais, influem nos regimes de leitura, inscrição simbólica e disputas por legitimidade da memória cultural e coletiva (Assmann, 2011; Erll, 2011).

No cenário das mídias digitais contemporâneas, os processos de rememoração passaram a se configurar como práticas que operam por meio de dinâmicas afetivas, fragmentadas e seletivas, e que desafiam os modelos centralizadores e hierárquicos da mídia tradicional. Os *edits*, enquanto forma de produção expressiva de caráter criativo e crítico, exemplificam esse deslocamento ao reorganizarem visualmente o metatexto relativo à obra histórica ou biográfica, rearticulando-o com imagens, trilhas e efeitos a partir das experiências particulares de seus criadores. Como observa Huyssen (2014, p. 17-18), os "confrontos e a política de memória cada vez mais fragmentada de grupos sociais e étnicos específicos levantam a questão de saber se formas de memória coletiva consensual ainda são possíveis hoje", ao passo que, segundo o autor, "a memória midiática por si só claramente não será suficiente, mesmo que a mídia ocupe parcelas cada vez maiores da percepção social e política do mundo". A reflexão aponta menos para uma crítica generalizada à

mídia e mais para os limites estruturais das mídias tradicionais, como a televisão e o cinema, em acompanhar a complexidade e a multiplicidade das demandas por memória na contemporaneidade.

Trata-se, precisamente, do espaço aberto pelo enfraquecimento dos discursos homogeneizantes e, principalmente, dos dispositivos midiáticos lineares que passam a ganhar relevo novas práticas de produção de memória, como os *edits*. Esses não se configuram como mera extensão da mídia original, mas como formas emergentes de rearticulação simbólica que reconfiguram os sentidos do passado a partir da mobilização de afetos, de disputas coletivas e das lógicas algorítmicas de circulação. A emergência dos edits responde à fragmentação da memória pública não apenas por meio de releituras do referente histórico mobilizado, mas também por meio de novas formas de engajamento estético e político.

Ao considerarmos os *edits* examinados no *corpus* deste trabalho em consonância com as competências mnemônicas em operação, torna-se evidente, dentro do escopo desta investigação que os fãs não operam como meros impulsionadores das narrativas originais, mas, sim, como guardiões da memória, propondo novas formas de mediação entre o texto dramatizado e os seus repertórios interpretativos. Como destaca Jenkins (2008), o fã é, antes de tudo, um produtor cultural que, por meio de processos de reinterpretação, recontextualização e remixagem, constrói camadas de significação suplementares que prolongam, tensionam e, por vezes, subvertem a matriz narrativa original. A remixagem, nesse sentido, não é mero adorno formal: é movimento epistemológico (Stedman, 2012; Navas, 2012).

Como destacam Assmann (2011), Huyssen (2003) e Garde-Hansen (2009), lembrar no ambiente digital implica mais do que recuperar o que foi: implica disputar os modos de inscrição simbólica do passado no tempo presente — modos que são mediados por estéticas específicas, por comunidades interpretativas e por infraestruturas de circulação. A partir disso, delineia-se o escopo conceitual da Literacia da Memória, compreendida como um entrecruzamento entre a literacia midiática e os estudos da memória, orientado para o desenvolvimento de chaves analíticas que permitam interpretar criticamente as formas de mediação do passado em ambientes digitais. Pressupõe-se que as dimensões e os indicadores potencializem a capacidade de leitura capaz de iden-

tificar estratégias de representação e enquadramento narrativo, assim como reconhecer os regimes de poder, os afetos e as tecnologias que estruturam a visibilidade das práticas e processos mnemônicos na cultura digital. Trata-se de uma literacia que transcende a decodificação do conteúdo para se constituir como prática epistêmica, crítica e cultural, situada na intersecção entre as gramáticas do sensível e as lógicas da plataformização.

Neste enquadramento, a literacia da memória não se limita à identificação de manipulações ou imprecisões históricas; define-se pela capacidade de compreender as dinâmicas de produção, circulação e reinscrição dos discursos mnemônicos no interior da cultura digital. Ela exige do sujeito contemporâneo uma postura hermenêutica ativa, capaz de operar com múltiplas temporalidades, linguagens e regimes de verdade, em permanente articulação com os processos sociotécnicos que moldam o ambiente informacional (Assmann, 2011).

À medida que referentes históricos são apropriados e remixados, sejam provenientes de materiais ficcionais, produções audiovisuais, arquivos institucionais ou da memória pública, e ganham novas inscrições atravessadas por afetos compartilhados e por estratégias de curadoria estética realizadas por interagentes comuns, observam-se práticas mnemônicas em operação; são essas práticas que reconfiguram o sentido das narrativas a partir das agendas emocionais, políticas e culturais dos espectadores interagentes. A prática tensiona o paradigma tradicional do arquivo como lugar estável de memória e propõe um modelo rizomático de rememoração (Erll, 2011). Nesse horizonte, a literacia da memória exige ser pensada a partir de um conjunto de competências interpretativas e curatoriais que permitem aos sujeitos compreender criticamente pelos circuitos memoriais da cultura digital. Assim, a literacia da memória não se constitui como um campo disciplinar, mas como uma construção sociotécnica e pedagógica que se atualiza e se exerce continuamente no interior das práticas culturais cotidianas (Landsberg, 2004). Deve operar como um filtro interpretativo que não visa eliminar os aspectos emocionais e afetivos da prática rememorativa, mas compreender os dispositivos que a mobilizam e as condições de possibilidade de seu reconhecimento público (Hirsch, 2012). De tal maneira, observamos que a interlocução entre a literacia da memória e a literacia midiática revela a

complexidade das competências necessárias para a vida digital contemporânea. Se a literacia midiática fornece ferramentas para a análise crítica dos meios e das narrativas audiovisuais, a literacia da memória amplia esse repertório no contexto da cultura digital ao incluir elementos como o tempo, o trauma, a ausência e o esquecimento como categorias integradas à análise (Erll; Rigney, 2009; Keightley; Pickering, 2013

Como discernir entre um gesto legítimo de homenagem e uma estetização acrítica do sofrimento? Em que medida a repetição de certas imagens e trilhas sonoras contribui para a cristalização de figuras históricas em arquétipos emocionais? E, nesse sentido, como garantir que a memória, mesmo mediada por afetos, continue aberta ao dissenso, à contradição e ao confronto de narrativas? Essas são questões fundamentais para se pensar os limites da prática da remixagem de conteúdos e os desafios no enfrentamento das dinâmicas que regulam as interações mnemônicas no espaço público digital. A literacia da memória, nesse caso, deve atuar como contrapeso analítico às narrativas excessivamente estetizadas ou moralizadas.

A presente investigação evidencia que os *edits* analisados abrem possibilidades para a ativação de potenciais pedagógicos e democráticos situados nas formas contemporâneas de mediação da memória, na medida em que promovem processos de reinterpretação, circulação e apropriação do passado que podem favorecer o questionamento crítico dessas representações estabelecidas e estimular formas participativas de envolvimento com a memória no ambiente digital. Muitas vezes a simplicidade técnica dos *edits* e a acessibilidade das plataformas permitem que grupos historicamente marginalizados participem da construção da memória pública, inserindo suas perspectivas, afetos e reivindicações. Reconhecemos que a prática mnemônica no contexto da cultura digital pode operar como um campo de disputa simbólica, no qual diferentes atores intervêm na definição e circulação dos sentidos atribuídos ao passado (Assmann; Czaplicka, 1995; Hoskins, 2011, 2024). Remixar conteúdos, em especial no contexto das redes sociais, aponta para uma ontologia fragmentária da memória contemporânea. Os vídeos não são arquivos fechados, como se estivessem em um museu; são gatilhos móveis que se reconstituem a cada circulação, cada comentário, cada reaparição no *feed* algorítmico, tornando-se, assim, um campo

de negociações semânticas, marcado pela plasticidade das interações em rede (Hoskins, 2011, 2024). A rememoração produtiva no contexto da cultura digital passa a depender, em larga medida, da capacidade de suscitar afeto, identificação e um engajamento cívico, num processo inter-relacionado e complexo, visto que a visibilidade e a circulação das narrativas mnemônicas tendem a ser condicionadas pelos regimes de atenção próprios das plataformas digitais. Nesse contexto, a literacia da memória deve incorporar uma dimensão crítica orientada para a leitura das infraestruturas algorítmicas que condicionam a circulação e a visibilidade dos conteúdos (van Dijck *et al*., 2018).

Como competência epistêmica, a literacia da memória não se limita a reconhecer o passado ou a perceber como ele é experienciado em conteúdos digitais; envolve igualmente compreender os regimes de historicidade que estruturam esses conteúdos. Trata-se de discernir como o tempo é narrado, em quais molduras o passado é apresentado e quais ausências organizam essas representações. A memória, no contexto da cultura digital, está longe de ser neutra: ela é produzida e performada no interior de sistemas de poder (Delaplace, 2024). A análise das interações presentes nos vídeos demonstra que o consumo de conteúdos mnemônicos também é instância de produção da memória. Os interagentes interpretam, ampliam, corrigem ou distorcem o sentido das representações históricas por meio da produção e circulação de *edits*. As plataformas de redes sociais atuam, nesse sentido, como extensões da própria experiência mnemônica, constituindo uma camada adicional de mediação que introduz novos enunciados e opera tanto na reprodução quanto na contestação das estruturas simbólicas dominantes (Landsberg, 2004).

A literacia da memória articula-se, portanto, de modo indissociável com uma ética da memória. Não se trata apenas de desenvolver competências interpretativas, mas de cultivar uma sensibilidade para o outro, para a ausência, para o luto e para o silêncio. Essa ética se traduz em um compromisso com a complexidade da rememoração em ambientes digitais e com a responsabilidade de não reduzir suas múltiplas vozes a simplificações afetivas ou a representações que esvaziam a densidade histórica dos acontecimentos (Hirsch, 2012). Pode-se afirmar, portanto, que a literacia da memória não se define aqui como um modelo para ler o passado: ela é uma forma de habitar o presente, de negociar o sentido

das lembranças e de imaginar futuros possíveis a partir do que se escolhe lembrar e e de se escolhe fazê-lo. Em uma dimensão política pensar a literacia da memória envolve que os processos midiáticos contemporâneos, no contexto das práticas rememorativas, exigem a capacidade de questionar os silenciamentos, os esquecimentos e as distorções que condicionam os modos como reinterpretamos e reenquadramos o passado no presente. Num sentido mais pragmático, essa proposta aproxima-se de uma ideia que poderia culminar na criação de uma pedagogia da memória orientada para a formação da cidadania digital.

A criação das dimensões analíticas e de seus respectivos critérios, tal como proposto nesta pesquisa, responde à necessidade de dar sentido aos questionamentos de Hoskins (2024), Keightley e Pickering (2013) e de tantos outros autores, no desenvolvimento de um conjunto de ferramentas e técnicas de análise capazes de dar conta da complexidade dos processos mnemônicos em ambientes digitais. As dimensões propostas, como definidas no capítulo destinado ao desenvolvimento das competências mnemônicas, foram concebidas não como categorias fixas ou rígidas, mas como operadores analíticos capazes de revelar diferentes camadas do fenômeno estudado. A Materialidade Evocativa, a Mobilização da Memória, a Mediação da Memória e o Movimento Mnemônico não se excluem, mas se inter-relacionam, permitindo um aprofundamento nos modos como os *edits* se tornam eventos, lugares e práticas de memória no interior das plataformas digitais. As categorias não são compreendidas como compartimentos estanques ou blocos rígidos de interpretação, mas como unidades interdependentes que podem operar de forma integrada ou separada, dependendo das características específicas do objeto de estudo, do contexto sociotécnico da circulação e da densidade simbólica da rememoração. Assim como ocorre no domínio das competências midiáticas propostas por Mihailidis (2014), que se manifestam de forma articulada, mas cuja sistematização em eixos distintos permite aprofundar a compreensão dos fenômenos, as dimensões aqui propostas foram desdobradas separadamente com o objetivo de oferecer maior clareza teórica e precisão interpretativa.

A fragmentação metodológica, portanto, não contradiz a natureza interseccional dos processos de mediação da memória, mas tem como intuito facilitar a observação das nuances e das especificidades que

emergem na análise dos conteúdos mnemônicos digitalmente mediados. Como tal, as dimensões funcionam como vetores analíticos flexíveis, sujeitos a flutuações interpretativas que refletem a natureza dinâmica e não linear da memória na cultura digital, sem comprometer a coerência do campo teórico da Literacia da Memória que sustenta a proposta da pesquisa. Do ponto de vista metodológico, essas dimensões operam como uma grade de leitura transversal, que pode ser aplicada a diferentes objetos de estudo dentro do campo das memórias digitais. Elas auxiliam a evitar análises impressionistas ou excessivamente descritivas, propondo em seu lugar um exercício de observação crítica fundamentado teoricamente. A sistematização que oferecem torna-se particularmente valiosa em pesquisas interdisciplinares, nas quais a multiplicidade de abordagens pode gerar dispersão interpretativa. Diante da saturação informacional e da constante reconfiguração das narrativas do passado, torna-se urgente formar leitores capazes de operar sobre a memória com responsabilidade, historicidade e criatividade crítica, e que reconheçam os riscos das remediações simplificadoras, mas também suas potências insurgentes.

Neste sentido, o presente esforço desta pesquisa pretende contribuir para a consolidação de um âmbito de pesquisa emergente, já situado por Lopes (2023), no qual a literacia da memória se estabelece como um campo crítico para compreender as disputas simbólicas em torno do passado. Ao fornecer uma estrutura analítica clara e dialogar com as complexidades das plataformas, das estéticas e das culturas participativas, as dimensões aqui propostas permitem tanto a análise aprofundada de casos específicos quanto a ampliação de horizontes interpretativos no campo da memória cultural contemporânea. Trata-se, assim, de articular um horizonte epistemológico que integre ética e estética, permitindo que os interagentes compreendam os processos pelos quais a memória, no contexto da cultura digital, se configura como linguagem mediada por plataformas, como construção discursiva moldada por lógicas algorítmicas e como prática situada de poder que organiza visibilidades, orienta afetos e define os contornos do que é publicamente lembrado ou esquecido.

# 10

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste estudo consistiu em investigar como as práticas criativas dos fãs influenciam a construção e a manutenção da memória coletiva sobre a Princesa Diana a partir da série *The Crown*, examinando também como tais práticas estimulam a produção criativa e a leitura crítica entre fãs e telespectadores interagentes no contexto da cultura digital, particularmente através da produção de vídeos curtos difundidos no TikTok. A investigação partiu do reconhecimento de que, na contemporaneidade, as dinâmicas da rememoração estão cada vez mais mediadas por dispositivos tecnológicos, regimes de afeto e formas de participação cultural que operam fora dos circuitos institucionais tradicionais da história e da memória. Isso ao propor um modelo analítico baseado em quatro dimensões, sendo a Materialidade Evocativa, Mobilização da Memória, Mediação da Memória e Movimento Mnemônico, que se constituíram de indicadores posteriormente.

A investigação aqui desenvolvida consiste na formulação da própria noção de literacia da memória e na proposição de um modelo com dimensões e indicadores, concebidos como chaves analíticas capazes de orientar uma leitura hermenêutica das práticas mnemônicas em contextos digitais. Trata-se de um arcabouço conceitual que permite identificar, interpretar e avaliar os modos pelos quais a memória é produzida, circulada e disputada nas plataformas, oferecendo critérios para compreender como sujeitos e coletividades constroem sentidos sobre o passado em um ambiente marcado por mediações algorítmicas.

Pode-se afirmar que o objetivo geral foi plenamente atingido, ainda que sua validação tenha exigido um processo de refinamento contínuo das categorias analíticas e de enfrentamento metodológico das ambiguidades próprias ao campo empírico. Em relação aos objetivos específicos: o primeiro foi contemplado por meio da análise detalhada da estética dos *edits* e sua relação com o arco narrativo de Diana, revelando os dispositivos formais que reconfiguram a experiência sensível dos es-

pectadores; o segundo foi desenvolvido a partir da articulação entre as práticas de edição dos fãs e os marcos teóricos dos estudos da memória, evidenciando as competências midiáticas e mnemônicas envolvidas; o terceiro objetivo foi alcançado ao mapear a circulação dos conteúdos para além do *fandom*, demonstrando como os vídeos ativam interações interpretativas em públicos com distintos níveis de literacia; e o quarto foi plenamente desenvolvido com a formulação teórico-metodológica da noção de "literacia da memória", conceito central desta investigação e que sintetiza a contribuição original da pesquisa ao campo das ciências da comunicação e dos estudos da memória cultural em ambientes digitais.

No que toca à pergunta sobre as particularidades percebidas na construção do metatexto ficcional das séries histórico-biográficas, observa-se que *The Crown* se estrutura a partir de uma tensão produtiva entre factualidade e dramatização, convocando o espectador a habitar um território narrativo que exige tanto fruição estética quanto competência histórica. Percebe-se que o enredo ficcionalizado é construído com base em eventos reais, mas potencializado por uma estética dramatúrgica que favorece a complexidade psicológica dos personagens, os dilemas institucionais da monarquia e os conflitos íntimos que moldam figuras públicas como Diana Spencer. A densidade narrativa gera um metatexto rico em ambiguidades, elipses e silêncios interpretativos que, por sua vez, estimulam processos paratextuais e parassociais, que estimulam produção criativa e a leitura crítica dos fãs e telespectadores interagentes, resultando na produção de *edits* para o TikTok. A circulação dos conteúdos e a experiência estética dos interagentes procedem à formação de comunidades interpretativas que, ao mobilizarem seus próprios repertórios afetivos e culturais, atribuem novos sentidos ao passado e o reinscrevem nas práticas rememorativas da cultura digital contemporânea.

Em relação à pergunta sobre como as práticas de produção criativa dos fãs, com ênfase na criação de *edits* para o TikTok, influenciam a construção e a manutenção da memória coletiva sobre a Princesa Diana a partir da série *The Crown*, os dados empíricos analisados neste estudo demonstram que tais práticas funcionam como formas de rearticulação simbólica da experiência mnemônica. Nota-se que os *edits*, agora enten-

didos como uma prática mnemônica e mediadora da memória, reconfiguram a experiência do universo ficcional da série *The Crown* e a inserem em novos regimes de circulação. Nesse processo, percebeu-se que a remixagem dos conteúdos ligados à figura de Diana é constantemente relembrada, ressignificada e reinscrita como símbolo de dor, resistência ou injustiça — configurando, assim, uma memória coletiva em fluxo constante. Essa memória, no entanto, não se dá em termos arquivísticos ou documentais, mas se desdobra enquanto performance da própria experiência mnemônica, que é participativa e colaborativa, modulada pelas estéticas da plataforma, pelas dinâmicas algorítmicas e pelas formas colaborativas próprias da cultura de fãs na contemporaneidade.

Em relação à hipótese 1, que pressupunha que os *fandoms*, no contexto das séries histórico-biográficas, operam como "guardiões da memória", buscando assegurar a coerência entre a ficção televisiva e a memória afetiva coletiva, especialmente no tocante à representação da figura de Diana, os dados empíricos analisados confirmam parcialmente essa proposição, embora imponham uma leitura mais aprofundada de seus efeitos. Por um lado, foi possível observar uma ação significativa de curadoria simbólica por parte dos fãs, visível na escolha das cenas, na edição das imagens, na incorporação de trilhas e nos comentários que reafirmam a verossimilhança emocional com a personagem, por outro, a remixagem não se mostrou isenta de contradições. A sacralização da figura de Diana e sua repetida estetização em estruturas devocionais revelam que a ação de "guardar a memória" muitas vezes implica também sua cristalização e certo "fechamento interpretativo", o que pode comprometer a abertura crítica desejável em práticas mnemônicas complexas.

Tal aspecto foi particularmente evidente nos vídeos que romantizam o sofrimento de Diana, transformando a dor em signo de pureza e transcendência, em detrimento de uma análise mais aprofundada das estruturas históricas, midiáticas e institucionais que contribuíram para seu sofrimento. A tendência à mitificação aponta para uma tensão entre a memória vivida (aquela vivida por tabela) e a memória imaginada (mobilizada por afetos, projeções e construções narrativas ficcionais), como discutido por autores como Huyssen (2003) e Ricoeur (2007). Tal constatação não invalida a hipótese, mas demanda que sua formulação

reconheça que os *fandoms*, ao atuarem como guardiões da memória, podem participar de processos de seleção, amplificação e consolidação de perspectivas que filtram o passado segundo sensibilidades contemporâneas, influenciando ativamente o modo como Diana é reinscrita na memória coletiva. Ainda assim, a hipótese encontra respaldo significativo quando se analisa como os fãs recorrem à linguagem audiovisual para ativar processos de rememoração. A remixagem de cenas de *The Crown*, quando conduzida com densidade estética e intencionalidade simbólica, tem potencial de elevar o texto original em um estímulo à compreensão crítica sobre os processos mnemônicos os quais estimulam a rememoração em rede.

O universo diegético ficcional deixa de ocupar o lugar de destino hermenêutico e passa a constituir-se como matriz geradora de sentidos, continuamente reapropriada pelos públicos para explicitar apagamentos históricos, tensionar versões hegemônicas ou reforçar identidades coletivas. Nesse processo, o estudo aponta a televisão como um aparato de produção cultural que fornece repertórios visuais e esquemas narrativos, estimulando práticas criativas de rememoração no ambiente digital. As imagens ficcionais, ao circularem para além de seu contexto original de emissão, convertem-se em matéria-prima, oferecendo ao público condições para recompor, reorganizar e ressignificar episódios históricos segundo sensibilidades contemporâneas. O fenômeno confirma os argumentos de Landsberg (2004) acerca da memória protética e dialoga com a concepção de Hirsch (2012) de pós-memória como campo de reconstrução simbólica no qual as gerações posteriores elaboram o passado mediante narrativas herdadas.

Quanto à hipótese 2, que sugeria que os *edits* produzidos pelos fãs desafiam a capacidade crítica dos espectadores interagentes, engajando públicos para além das comunidades de *fandom* em um processo de rememoração contínua mediado pelas dinâmicas do TikTok, os achados indicam forte aderência a essa premissa, embora revelem, também aqui, uma série de ambivalências estruturais que merecem atenção. De fato, os dados empíricos confirmam que os conteúdos analisados extrapolam o universo dos fãs e mobilizam interagentes dos mais variados tipos, considerando as definições propostas por Sandvoss (2005) e Gray (2010), desde espectadores ocasionais até indivíduos politicamente engajados, o

que amplia o alcance e a potência simbólica da rememoração. No entanto, essa ampliação nem sempre se converte em aprofundamento crítico: em muitos casos, o engajamento ocorre, majoritariamente, por identificação afetiva imediata, sem interrogação das camadas narrativas, históricas ou ideológicas do conteúdo.

A dificuldade metodológica para validar plenamente essa hipótese reside na opacidade dos algoritmos e na impossibilidade de determinar com precisão os repertórios interpretativos mobilizados pelos diferentes públicos, como já havia sido observado por Sandvoss (2005) e Gray (2010). Embora os comentários revelem graus variados de leitura crítica, não se pode afirmar, com segurança, que todos os espectadores são desafiados em sua capacidade interpretativa da mesma maneira. Para tanto, apoiando-se na abordagem qualitativa desta investigação, admite-se certa margem para a formulação de algumas inferências. Alguns conteúdos, com ênfase naqueles com forte apelo emocional e estética, tendem a produzir efeitos de empatia que, embora mobilizadores, podem inibir o distanciamento necessário à reflexão crítica. Isso indica que o desafio cognitivo imposto pelos *edits* não é uma constante, mas uma possibilidade modulada por elementos como estética, temporalidade e intencionalidade comunicativa. Ainda assim, os exemplos observados, especialmente nos casos em que há intertextualidade entre cenas ficcionais e imagens reais ou quando os comentários explicitam dúvidas, críticas ou tentativas de reconstrução histórica, apontam para um ambiente de rememoração expandida.

Considerando as dimensões desta investigação, definimos o TikTok enquanto um espaço de disputa mnemônica, no qual os *edits* ativam a memória como campo de leitura do presente, num espaço privilegiado que condiciona uma forma particular de reinscrição simbólica do passado, marcada por uma circulação de conteúdos guiados pela lógica do consumo instantâneo, a partir da cultura do *remix*. Nesse ambiente, a figura de Diana se converte em catalisadora de reflexões históricas, identitárias e afetivas, ainda que essas reflexões nem sempre se ancorem em registros documentais ou processos pedagógicos formais. A hipótese 2, portanto, é validada em seu núcleo interpretativo, na medida em que os fãs, ao interagirem com o texto ficcional, produzem sentidos que repercutem para além de seu círculo imediato. Contudo, é necessário reco-

nhecer que o impacto dessas práticas depende da arquitetura algorítmica que organiza a visibilidade dos conteúdos. Em outras palavras, a capacidade crítica é tensionada tanto pela complexidade narrativa do conteúdo quanto pelos regimes de circulação e atenção característicos da plataforma.

As duas hipóteses, quando compreendidas conjuntamente, apontam para um campo em que os processos de produção de memória não se restringem univocamente às instituições arquivísticas; a memória é reelaborada e emerge da confluência entre afeto, ficção e interações nos ambientes digitais resultado do movimento da cultura de fãs. O estudo sustenta, assim, que os *fandoms* participam ativamente da construção da memória cultural, na medida em que evidenciam os limites dessa participação, sobretudo quando mediada por lógicas de simplificação, viralização e apelo emocional. Neste contexto, a proposta da literacia da memória, pensando num conjunto estruturante deste trabalho, surge justamente como resposta à necessidade de qualificar as interações mnemônicas em ambientes digitais, promovendo competências interpretativas capazes de tensionar os sentidos consensuais e reintroduzir o dissenso no campo da rememoração coletiva.

Pensar a Literacia da Memória, enquanto um conceito ou, propriamente, uma articulação de métodos de análise em torno da linguagem audiovisual, configura-se apenas uma parte de um recorte muito específico acerca da dimensão da cultura imagética nos processos de acionamento da memória. Esta é uma das grandes limitações deste trabalho. Tal dinâmica torna-se particularmente evidente quando se observa a complexidade com que os discursos midiáticos são construídos, apropriados e difundidos nas redes sociais.

Nesse percurso de investigação, propusemo-nos, portanto, definir determinados operadores analíticos que atuaram como instrumentos conceituais e metodológicos para a compreensão das práticas de rememoração no ambiente digital, permitindo captar as dinâmicas simbólicas, estéticas e interacionais que atravessaram a produção, a circulação e o consumo dos conteúdos rememorativos na cultura de fãs. A formulação do conceito de Literacia da Memória emerge, na seção que antecede as considerações finais, como contribuição teórica central e desdobramento natural da articulação entre os campos dos estudos da memória,

da cultura de fãs e da literacia midiática. Concebida como um conjunto de chaves-analíticas que combina competências midiáticas com as preocupações latentes ao campo de estudos da memória, a literacia da memória visa capacitar sujeitos para a interagir de maneira consciente e crítica com conteúdos mnemônicos em ambientes simbólicos saturados por imagens do passado e mediados por plataformas digitais e processos algorítmicos. Espera-se que o desenvolvimento desse conceito contribua não apenas para o avanço das pesquisas no campo das ciências da comunicação e da linguagem, mas também para práticas pedagógicas, políticas culturais e intervenções museológicas que pretendam pensar a memória como espaço de disputa e cidadania crítica, e não como repositório estático de fatos.

Com base na análise realizada, este estudo oferece uma contribuição original ao campo dos estudos da memória, comunicação e linguagem, ao propor, de maneira teórica e metodológica, uma aproximação entre os conceitos de memória, literacia midiática e práticas participativas da cultura de fãs. Tensionando a memória coletiva para além das noções de arquivo ou testemunho, o trabalho revela que, no contexto digital, a rememoração passa a ser performada por sujeitos leigos, emocionalmente implicados e tecnicamente competentes, que atuam como agentes mnemônicos em ambientes mediados por plataformas e algoritmos. Sob essa perspectiva, a cultura de fãs deixa de ser um campo periférico e passa a ocupar posição estratégica na disputa pelos sentidos do passado, enquanto a literacia midiática, articulada aos estudos da memória, ganha nova potência crítica. A formulação das categorias analíticas e epistemológicas responde a uma lacuna importante da literatura contemporânea ao integrar práticas estéticas e regimes de interação em plataformas digitais, sob uma lente interpretativa capaz de captar os deslocamentos simbólicos, afetivos e políticos do presente.

Assim, espera-se que estudos futuros explorem a aplicação do modelo analítico proposto em outras comunidades de fãs, formatos narrativos e contextos geográficos, permitindo observar como distintas culturas de rememoração operam em ecossistemas sociotécnicos variados. Prevemos também possibilidade de desenvolvimento contínuo da literacia da memória, seja pela expansão das dimensões e indicadores existentes, seja pela rearticulação das chaves analíticas diante de novos

cenários culturais e tecnológicos. Como se observa, o avanço da inteligência artificial, a automatização da edição e circulação de conteúdos, a emergência de agentes não humanos na produção de narrativas memoriais e a intensificação das dinâmicas algorítmicas abrem novas frentes de investigação. Nesse contexto, a literacia da memória precisa acompanhar essas transformações e incorporar critérios capazes de enfrentar a manipulação imagética e as disputas pela autenticidade histórica.

Ademais, investigações interdisciplinares que integrem abordagens computacionais, análise de redes e etnografia digital podem refinar os critérios e a qualidade das interações e, assim, aprofundar o mapeamento das interações entre públicos, plataformas e regimes de memória. Por fim, o presente estudo propõe que a noção conceitual de Literacia da Memória, tal como aqui delineada, se consolide como eixo estruturante de práticas educativas, pesquisas acadêmicas e intervenções culturais comprometidas com a formação de sujeitos capazes de interrogar criticamente os modos pelos quais o passado é mobilizado no presente.

# REFERÊNCIAS


AARONOVITCH, D. *Voodoo Histories: The Role of the Conspiracy Theory in Shaping Modern History.* London: Jonathan Cape, 2009.

ABADIE, M.; CAMOS, V. False memory at short and long term. *Journal of Experimental Psychology: General,* v. 148, n. 8, p. 1312-1334, 2019.

ABIDIN, C. Mapping internet celebrity on TikTok: Exploring attention economies and visibility labours. *Cultural Science Journal*, v. 12, n. 1, p. 77-103, 2021. Disponível em: https://reference-global.com/article/10.5334/csci.140. Acesso em: 12 fev. 2023.

ABIDIN, C.; LEE, J.; KAYE, D. B. V. Introduction to the Media International Australia special issue on "TikTok cultures in the Asia Pacific". *Media International Australia*, v. 186, n. 1, p. 3-10, 2022. Disponível em: https://wishcrys.com/wp-content/uploads/2023/07/abidin-et-al.-2022-introduction-to-the-media-international-australia-special-issue-on-22TikTok-cultures-in-the-asia-pacific22.pdf. Acesso em: 24 nov. 2023.

ADONI, H.; MANE, S. Media and the social construction of reality: Toward an integration of theory and research. *Communication Research*, v. 11, n. 3, p. 323-340, 1984. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/009365084011003001. Acesso em: 11 jan. 2023.

AFONSO PORTAS, I.; MÜLLER SPINELLI, E. Diálogos entre Estudos Culturais e literacia midiática: convergências e aplicações teórico-metodológicas. *E-Compós*, [S. l.], v. 28, 2025. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/3139. Acesso em: 23 nov. 2025.

ALBUQUERQUE, A.; MEIMARIDIS, M. Dissecando fórmulas narrativas: drama profissional e melodrama nas séries médicas. *Fronteira*, v. 18, n. 2, p. 158-169, maio/ago. 2016. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2016.182.05. Acesso em: 14 mar. 2024.

ALJALABNEH, A. Visual media literacy: Educational strategies to combat image and video disinformation on social media. *Frontiers in Communication*, v. 9, p. 1490798, 2024. Disponível em: https://www.frontiersin.org/journals/communication/articles/10.3389/fcomm.2024.1490798/full. Acesso em: 22 nov. 2025.

ALLIER-MONTAÑO, E.; CRENZEL, E. (eds.). *The Struggle for Memory in Latin America: Recent History and Political Violence.* London; New York: Palgrave Macmillan, 2015.
AMARAL, A. R.; MONTEIRO, C. Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital. *Galáxia*, São Paulo, n. 30, p. 141-154, 2015. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20250. Acesso em: 20 jul. 2025.
AMARAL, A.; NATAL, G.; VIANA, L. Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital. *Cadernos da Escola de Comunicação*, Curitiba, v. 1, n. 6, 2008. Disponível em: https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/cadernoscomunicacao/article/view/1958. Acesso em: 13 jul. 2024.
AMERICANO, L.; AMERICANO, A.; FONTAINHA, L. Literacia midiática, audiovisual e memória: o uso do documentário como fonte histórica. *Revista de Estudos Universitários – REU*, Sorocaba, v. 50, e024016, 2025. DOI: 10.22484/2177-5788.2024v50id5532.
ANDERSON, A. *Media, culture and the environment*. London: Routledge, 1997.
ANDERSON, B. R. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London: Verso, 2016.
ANDERSON, S. History TV and popular memory. *In*: EDGERTON, G. R.; ROLLINS, P. C. (eds.). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington: University Press of Kentucky, p. 19-36, 2001.
ANDREWS, H. Film and Television Drama: The Making of a Relationship. *In*: Television and *British Cinema: Convergence and Divergence since 1990*. London: Palgrave Macmillan, p. 33-57, 2014.
ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Malcolm Heath. London: Penguin Classics, 1996. (Obra original publicada ca. 335 a.C.)
ASSMANN, A. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
ASSMANN, A.; CONRAD, S. (orgs.). *Memory in a global age: discourses, practices and trajectories.* Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010.
ASSMANN, J. *Collective memory and cultural identity*. Tradução de John Czaplicka. New German Critique, Durham, n. 65, p. 125-133, 1995.
ASSMANN, J. Communicative and cultural memory. *In*: ERLL, A.; NÜNNING, A (eds.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, p. 109-118, 2008.

ATARAMA-ROJAS, T.; GUERRERO-PÉREZ, E.; GERBOLINI, V. Participation and transmediality: audience influence on web series. *International Journal of Communication*, v. 14, p. 2534-2553, 2020. Disponível em: https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/13246. Acesso em: 23 nov. 2025.

BANKS, M.; ZEITLYN, D. *Visual methods in social research*. 2. ed. London: SAGE, 2015.

BARBOSA, M.; RIBEIRO, A. P. G. Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional. *Comunicação e Sociedade*, São Bernardo do Campo, SP, v. 28, n. 47, p. 99-114, 2007. Disponível em: https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/20145177780296057242616140954116236043.pdf. Acesso em: 14 out. 2025.

BARTHES, R. O efeito de real. *In*: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTLETT, F. C. *Remembering: a study in experimental and social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

BARTON, K. M.; LAMPLEY, J. M. (eds.). *Fan CULTture: Essays on participatory fandom in the 21st century*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2013.

BASU, L. Towards a memory dispositif: truth, myth, and the Ned Kelly lieu de mémoire, 1890-1930. *In*: ERLL, A.; RIGNEY, A. (eds.). *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory.* Berlin/New York: Walter de Gruyter, p. 139-158, 2009.

BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981.

BAUMAN, Z. *Retrotopia*. Cambridge: Polity Press, 2017.

BAWDEN, D. Origins and concepts of digital literacy. *In*: LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. (eds.). *Digital Literacies: Concepts, Policies and Practices.* New York: Peter Lang, p. 17-32, 2008.

BAYM, N. K. *Tune In, Log On: Soaps, Fandom, and Online Community*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2000.

BEAVERS, S.; WARNECKE, S. Audience perceptions of historical authenticity in visual media. *In*: ALVESTAD, K.; HOUGHTON, R. (eds.). *The Middle Ages in Modern Culture: History and Authenticity in Contemporary Medievalism*. London: Bloomsbury Academic, p. 74-89, 2021.

BECKER, B.; PINHEIRO FILHO, C. D. M. No estranho planeta dos seres audiovisuais: diálogos possíveis entre televisão e educação. *FAMECOS*, v. 18, n. 2, p. 490-506, maio/ago. 2011. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/9471. Acesso em: 23 ago. 2022.

BEHLING, K. *"Put a Finger Down, Fanfic Edition!": Fanfiction Participants on TikTok and Anonymity Collapse*. 2022. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/360325543_Put_a_Finger_Down_Fanfic_Edition_Fanfiction_Participants_on_TikTok_and_Anonymity_Collapse. Acesso em: 23 nov. 2025.

BELIM, C. Narrative structure analysis of the 2012 nominees for drama TV series: what does the pilot episode reveal? *In*: MARINESCU, B.; MITU, B. (orgs.). *Contemporary television series: narrative structures and audience perception.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, p. 59-93, 2014.

BEN-DAVID, A.; MEYERS, O.; NEIGER, M. How social memory works on social media: a methodological framework. *Memory, Mind & Media*, v. 3, e20, 2024. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/memory-mind-and-media/article/how-social-memory-works-on-social-media-a-methodological-framework/57CC8FE3831C79B935FD63C6FC25DD44. Acesso em: 12 jul. 2025.

BENTON, M. J. *Literary Biography: An Introduction*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

BERGER, J. E.; EILERT, T. (orgs.). *Time, memory, and society*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007.

BERMAN, R.; KATONA, Z. Curation algorithms and filter bubbles in social networks. *Marketing Science*, v. 39, n. 2, p. 296-316, 2020. DOI: 10.1287/mksc.2019.1208.

BHANDARI, A.; BIMO, S. Why's Everyone on TikTok Now? The Algorithmized Self and the Future of Self-Making on Social Media. *Social Media + Society*, v. 8, n. 2, 2022. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/20563051221086241. Acesso em: 12 jul. 2024.

BIGNÉ, S. B. Empathy and power: Unraveling the political fabric of an emotion. *Philosophy and Social Criticism,* v. 48, n. 8, p. 1089-1106, 2022. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/360516895_Empathy_and_power_Unraveling_the_political_fabric_of_an_emotion. Acesso em: 12 jul. 2025.

BONDEBJERG, I. From Dynasty to The Wire: American Television Series and the Sociology of Creative Media Industries. *In*: HOVDEN, J. F.; KNAPSKOG, K. (eds.). *Hunting High and Low*, p. 266-287. Scandinavian Academic Press, 2012.

BOOTH, P. *Digital Fandom: New Media Studies.* New York: Peter Lang, 2010.

BOOTH, P. Memories, Temporalities, Fictions: Temporal Displacement in Contemporary Television. *Television & New Media,* v. 12, n. 4, p. 370-388, 2011.

BOOTH, P. *Playing Fans: Negotiating Fandom and Media in the Digital Age*. Iowa City: University of Iowa Press, 2015.
BORGES, G. *et al. A qualidade e a competência midiática na ficção seriada contemporânea no Brasil e em Portugal.* Coimbra: Grácio Editor, 2022.
BORGES, G.; SIGILIANO, D. A ficção seriada brasileira no século XXI: inter-relações entre a qualidade e a literacia midiática. *In*: ROCHA, S.; FERRARAZ, R. (orgs.). *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas.* Florianópolis: Insular, p. 103-120, 2019.
BORGES, G.; SIGILIANO, D. Qualidade audiovisual e competência midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries ficcionais. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 30., 2021, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: COMPÓS, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/53255921/QUALIDADE_AUDIOVISUAL_E_COMPETÊNCIA_MIDIÁTICA_proposta_teórico_metodológica_de_análise_de_séries_ficcionais. Acesso em: 11 jan. 2024.
BOYD, D. Did media literacy backfire? *Data & Society*: Points, 5 jan. 2017.
BOYM, S. The *Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.
BRAUDY, L. *The Hollywood Sign: Fantasy and Reality of an American Icon*. New Haven: Yale University Press, 2011.
BRESSAN JÚNIOR, M. A. *A memória afetiva e os telespectadores: um estudo do Canal Viva.* 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
BRESSAN JÚNIOR, M. A. *Memória teleafetiva.* Florianópolis: Editora Insular, 2019.
BROWN, J. *Diana:* A *Cultural History – Gender, Race, Nation and the People's Princess*. London: Routledge, 2020.
BUCHER, T. *If... Then: Algorithmic Power and Politics.* Oxford: Oxford University Press, 2018.
BUCKINGHAM, D. *Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture.* Cambridge: Polity Press, 2003.
BUCKINGHAM, D. *The Media Education Manifesto.* Cambridge: Polity Press, 2015.
BULGER, M.; DAVISON, P. The Promises, Challenges, and Futures of Media Literacy. *Journal of Media Literacy Education*, v. 10, n. 1, p. 1-21, 2018. Disponível em: https://digitalcommons.uri.edu/jmle/vol10/iss1/1/. Acesso em: 15 jul. 2025.

BUONANNO, M. Transnational television drama: Special relations and mutual influence between the US and UK. *European Journal of Communication*, v. 28, n. 4, p. 480-483, 2013. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0267323113485777d. Acesso em: 01 abr. 2025.
BURY, Rhiannon. Television 2.0: viewer and fan engagement with digital TV. New York: Peter Lang, 2018.
BUTLER, A. C.; FENN, K. M.; MARSH, E. J. The hypercorrection effect persists over a week, but high-confidence errors return. *Learning & Memory*, v. 18, n. 11, p. 620-624, 2011. Disponível em: https://link.springer.com/article/10.3758/s13423-011-0173-y. Acesso em: 29 nov. 2023.
CABALIN, C.; ANTEZANA, L. Melodrama and public pedagogy: the construction of memory from television fiction. *Comunicación y Sociedad*, v. 17, e7362, 2020. DOI: 10.32870/cys.v2020.7362
CALÍ, O.; PARISI, F. Identificación, memoria, elaboración. La importancia del tiempo en el contexto del disfrute de las series de televisión. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n. 24, p. 43-54, 2017. Disponível em: https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/417. Acesso em: 29 nov. 2023.
CAPUTI, J. The Second Coming of Diana. *NWSA Journal*, v. 11, n. 2, p. 103-123, 1999. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/4316658. Acesso em: 23 nov. 2025.
CARON, D. J. *Memory, literacy and democracy: remarks made at the 150!Canada Conference: speeches and statements*. Ottawa: Library and Archives Canada, 2011. 5 p.
CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. Produção televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso Netflix. *Revista GEMInIS*, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 60-86, 2017. Disponível em: https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/281/252. Acesso em: 21 jan. 2024.
CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. TV americana e nostalgia: os desafios na recuperação de séries do passado. In: SANTA CRUZ, L.; FERRAZ, T. (org.). Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. p. 67-80.
CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. "Weaponizing Nostalgia": Netflix, Revivals, and Brazilian Fans of Gilmore Girls. In: PALLISTER, K. (org.). Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand. Lanham: Lexington Books, 2019. p. 169-184.
CASTELLS, M. *Communication power*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

CAWELTI, J. G. *The Six-Gun Mystique.* Chicago: University of Chicago Press, 2008.
CHATMAN, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
CIAMPAGLIA, G. L; NEMATZADEH, A; MENCZER, F; FLAMMINI, A. How algorithmic popularity bias hinders or promotes quality. *Scientific Reports*, v. 8, art. 15951, 2018. DOI: 10.1038/s41598-018-34203-2.
CIESIELSKA, D.; LAMERICHS, N.; ZARZYCKA, A. (eds.). *Affect in Fandom: Fan Creators and Productivity.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2025.
CINELLI, M.; DE FRANCISCI MORALES, G.; GALEAZZI, A.; QUATTROCIOCCHI, ; STARNINI, M. The echo chamber effect on social media. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 118, n. 9, e2023301118, 2021. DOI: 10.1073/pnas.2023301118.
CLICK, M. A.; SCOTT, S. (eds.). *The Routledge companion to media fandom*. New York: Routledge, 2018.
COHEN, J. Parasocial break-up from favorite television characters: The role of attachment styles and relationship intensity. *Journal of Social and Personal Relationships*, v. 21, n. 2, p. 187-202, 2004. Disponível em: https://gwern.net/doc/culture/2004-cohen.pdf. Acesso em: 19 nov. 2023.
COHEN, J. N. Exploring echo-systems: how algorithms shape immersive media environments. *Journal of Media Literacy Education*, v. 10, n. 2, p. 139-151, 2018. DOI: 10.23860/JMLE-2018-10-2-8.
COMBS, J. Television aesthetics and the depiction of heroism: the case of the TV historical biography. *Journal of Popular Film & Television*, v. 8, n. 2, 1980. DOI: 10.1080/01956051.1980.10661858.
CONNERTON, P. *How Societies Remember.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
COOK, P. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema.* London: Routledge, 2004.
CÔRTES-MOREIRA, S. C.; PÉREZ-RODRÍGUEZ, M. A.; LOPES-NETO, M. M. Promoting tourism literacy from an educommunicator's point of view. *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, v. 2025, e8937, 2025. Disponível em: https://comunicacionysociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/e8937. Acesso em: 21 nov. 2025.
COULDRY, N. *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge: Polity Press, 2012.

CROSS, G. *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism.* New York: Columbia University Press, 2015.
CRUZ, L. S.; FERRAZ, T. (orgs.). *Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.
CUSTEN, G. F. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
DARIAN-SMITH, K.; TURNBULL, P. *Memory and history in twentieth-century Australia.* Oxford: Oxford University Press, 2012.
DE ABREU, B. S. *Media literacy, social networking, and the Web 2.0 environment for the K-12 educator*. New York: Peter Lang, 2011.
DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
DELAPLACE, G. *La voix des fantômes: Quand débordent les morts.* Paris: Éditions du Seuil, 2024.
DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
DIAS, P.; JORGE, A. Audience experiencing of emotions in the contemporary media landscape. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies,* v. 13, n. 1, p. 431-445, 2016. Disponível em: https://www.participations.org/13-01-24-dias.pdf. Acesso em: 04 jul. 2025.
DOUGLAS, K. M.; SUTTON, R. M. The hidden impact of conspiracy theories: perceived and actual influence of theories surrounding the death of Princess Diana. *The Journal of Social Psychology*, v. 148, n. 2, p. 210-222, 2008. DOI: 10.3200/SOCP.148.2.210-222.
DUARTE, E. B. Maysa: dos limites entre o real e a ficção. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 81-93, 2009. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6067117.pdf. Acesso em: 13 abr. 2024.
DUFFETT, M. *Understanding fandom: an introduction to the study of media fan culture*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
DURKHEIM, É. *Les règles de la méthode sociologique* [As regras do método sociológico]. Paris: Alcan, 1895.
ECO, U.. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi.* Milano: Bompiani, 1979.
ECO, U. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
EDER, J.; HANICH, J.; STADLER, J. Media and emotion: an introduction. *NECSUS: European Journal of Media Studies*, v. 8, n. 1, p. 91-104, 2019. Disponível em: https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/7512c315-bf87-40f8-a2ed-7ee0f0e6849b/content. Acesso em: 11 abr. 2025.

EDGERTON, G. R. "Television as historian: A different kind of history altogether." *In*: EDGERTON, G. R.; ROLLINS, P. (orgs.). *Television histories: Shaping collective memory in the media age.* Lexington: University Press of Kentucky, 2001. p. 1-16.
EDGERTON, G. R.; ROLLINS, P. (orgs.). *Television histories: Shaping collective memory in the media age.* Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
ELLIS, D. *Literary Lives: Biography and the Search for Understanding*. London: Routledge, 2000.
ELLIS, J. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London; New York: I.B. Tauris, 2000.
ERLL, A. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
ERLL, A.; RIGNEY, A. (eds.). *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory.* Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009.
EVANS, E. *Transmedia Television: Audiences, New Media, and Daily Life*. New York: Routledge, 2011.
EVANS, S. *et al*. More than peer production: fanfiction communities as sites of distributed mentoring. *In*: *PROCEEDINGS OF THE 2017 ACM CONFERENCE ON COMPUTER SUPPORTED COOPERATIVE WORK AND SOCIAL COMPUTING (CSCW '17), 2017,* Portland, Oregon. New York: Association for Computing Machinery, p. 259-272, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1145/2998181.2998342. Acesso em: 11 mar. 2026.
FAURE, A.; ANTEZANA, L. El mercado de las series de ficción televisiva y la reconfiguración de los usos audiovisuales de la Historia para la formación ciudadana. *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, n. 48, 2024. Disponível em: https://journals.openedition.org/alhim/13025. Acesso em: 11 abr. 2025.
FAZIO, L. K.; BRUMBACHER, N. L.; MARSH, E. J. Knowledge does not protect against illusory truth. *Journal of Experimental Psychology: General*, v. 144, n. 5, p. 993-1002, 2015. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/26301795/. Acesso em: 19 abr. 2025.
FECHINE, Y. Transmidiação e cultura participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras. *Revista Contracampo*, v. 31, n. 1, p. 5-22, 2014. Disponível em: https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17533. Acesso em: 20 abr. 2025.
FECHINE, Y.; LIMA, C. A. R. O papel do fã no texto transmídia: uma abordagem a partir da televisão. *MATRIZes*, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 2, p. 113-130, 2019. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v13i2p113-130. Disponível em: https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/148600. Acesso em: 12 mar. 2026.

FEDOROV, A. Media Education Around the World: A Brief History. *Acta Didactica Napocensia*, v. 4, n. 2, p. 57-68, 2008. Disponível em: https://eric.ed.gov/?id=EJ1052329. Acesso em: 14 nov. 2025.
FELÍCIO, L. P.; PERES, P. The impact of TikTok on the viralization of the entertainment industry – the Netflix's series case. *Journal of Digital Media & Interaction*, v. 6, n. 2, p. 87-104, 2023. Disponível em: https://proa.ua.pt/index.php/jdmi/article/view/32159. Acesso em: 23 nov. 2025.
FERRÉS, J. *Televisión subliminal: socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Barcelona: Paidós, 1996.
FERRÉS, J. *Educar en una cultura del espectáculo*. Barcelona: Paidós, 2000.
FERRÉS, J. *Las pantallas y el cerebro emocional*. Barcelona: Gedisa, 2014.
FERRÉS, J.; PISCITELLI, A. A competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, p. 1-16, 2015. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21183/11521. Acesso em: 18 nov. 2024.
FLORIDI, L. Artificial Intelligence, Deepfakes and a Future of Truth. *Philosophy & Technology*, v. 31, n. 3, p. 317-321, 2018. Disponível em: https://link.springer.com/article/10.1007/s13347-018-0325-3?utm_source=researchgate.net&utm_medium=article. Acesso em: 11 nov. 2025.
FORDE, T. Television dramas as memory screens. *Image & Narrative*, v. 12, n. 2, p. 66-82, 2011.
FOUCAULT, M. Film and popular memory. *Radical Philosophy*, n. 11, p. 24-29, 1974. Disponível em: https://www.radicalphilosophy.com/interview/michel-foucault-film-and-popular-memory. Acesso em: 11 nov. 2025.
FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. *Métodos de pesquisa para Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
FRASER, M. Fake news: a hydra-headed monster. 7 jun. 2018. Disponível em: Matthew Fraser — Fake News: A Hydra-Headed Monster. Acesso em: 8 ago. 2026.
FRAZIER, F. *Histoire et morale dans les Vies Parallèles de Plutarque*. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
FRENCH, L. Lest we forget: Media, culture and the formation of collective memory. Journal of *Physical Activity and Human Development*, n. 5, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/128500871/LEST_WE_FORGET_MEDIA_CULTURE_AND_THE_FORMATION_OF_COLLECTIVE_MEMORY. Acesso em: 11 ago. 2025.

FRIEDMAN, H. H.; KAGANOVSKIY, L. Logical fallacies: How they undermine critical thinking and how to avoid them. *North East Journal of Legal Studies*, v. 45, p. 1-29, 2024. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/377300923_Logical_Fallacies_How_They_Undermine_Critical_Thinking_and_How_to_Avoid_Them. Acesso em: 22 set. 2025.
FRIESEM, E.; FRIESEM, Y. Media literacy education in the era of post-truth: Paradigm crisis. *In*: *Research Anthology on Fake News, Political Warfare, and Combating the Spread of Misinformation*. IGI Global, p. 589-604, 2021. Disponível em: https://mediaeducationlab.com/sites/default/files/Media-Literacy-Education-in-the-Era-of-Post-Truth_-Paradigm-Crisis.pdf. Acesso em: 22 set. 2025.
FUCHS, C. *Social Media: A Critical Introduction*. Los Angeles: Sage Publications, 2014.
FÜRST, S. The Whole World Watching? How News Media Create the Myth of an Audience of Billions and Foster Imagined Communities. *International Journal of Communication*, v. 14, p. 1524-1541, 2020. Disponível em: https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/12363. Acesso em: 23 nov. 2025.
GABBERT, F.; MEMON, A.; WRIGHT, D. B. Memory conformity: disentangling the steps toward influence during a discussion. *Psychonomic Bulletin & Review*, v. 13, n. 3, p. 480-485, 2006. DOI: 10.3758/BF03193873.
GAMBARATO, R. R.; HEUMAN, J. Beyond fact and fiction: Cultural memory and transmedia ethics in Netflix's *The Crown*. *European Journal of Cultural Studies*, v. 26, n. 6, p. 803-821,, 2023. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/13675494221128332. Acesso em: 10 set. 2025.
GAMBARATO, R. R.; HEUMAN, J.; LINDBERG, Y. Streaming media and the dynamics of remembering and forgetting: The Chernobyl case. *Memory Studies*, v. 15, n. 2, p. 271-286, 2022. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/17506980211037287. Acesso em: 14 nov. 2024.
GARDE-HANSEN, J. *Media and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
GARDE-HANSEN, J.; HOSKINS, A.; READING, A. (orgs.). Save as... digital memories. Basingstoke: Palgrave
GARIN, M. Infinite Wounds: Redefining Narrative Structure and Serial Dynamics in Television Series. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, n. 24, p. 27-41, 2017. Disponível em: https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/download/414/438. Acesso em: 14 nov. 2025.
GEERTZ, C. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.

GENETTE, G. *Fiction and Diction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. (Obra original publicada em 1966)
GENSBURGER, S.; CLAVERT, F. Is artificial intelligence the future of collective memory? *Memory Studies Review*, v. 1, n. 2, p. 195-208, 2024. DOI: 10.1163/29498902-202400019
GILLESPIE, T. The relevance of algorithms. *In*: GILLESPIE, T.; BOCZKOWSKI, P. J.; FOOT, K. A. (eds.). *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society.* Cambridge, MA: MIT Press, p. 167-194, 2014.
GRAY, J. *New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans*. *In*: International Journal of Cultural Studies, v. 6, n. 1, p. 64-81, 2003. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367877903006001004. Acesso em: 30 abr. 2025.
GRAY, J. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010.
GRAY, J.; MITTELL, J. Speculation on Spoilers: Lost Fandom, Narrative Consumption and Rethinking Textuality. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, v. 4, n. 1, p. 1-23, 2007. Disponível em: https://www.participations.org/04-01-05-gray.pdf. Acesso em: 30 abr. 2025.
GRAY, J.; SANDVOSS, C.; HARRINGTON, C. L. *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 2007.
GREIMAS, A. J. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983. (Obra original publicada em 1966)
GRIER, E. F.; ROBINSON, W. S.; WILSON, T. A.; GRIFFIN, S. TV viewing guide: The Adams Chronicles. *American Studies*, v. 19, n. 2, p. 75-84, 1978.
GUTIÉRREZ DELGADO, R. *et al*. Myth, relative evil, and anti-hero in Narcos and Fariña. *Quarterly Review of Film and Video*, v. 40, n. 8, p. 925-951, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1080/10509208.2022.2052709. Acesso em: 11 abr. 2025.
HAGEDOORN, B. Collective cultural memory as a TV guide: "living" history and nostalgia on the digital television platform. *Memory Studies*, v. 10, n. 3, p. 324-339, 2017. Disponível em: https://reference-global.com/download/article/10.1515/ausfm-2017-0004.pdf. Acesso em: 20 abr. 2025.
HAGEDOORN, B. Cultural Memory and Screen Culture. *In*: GROSSE, C. S.; DRECHSLER, R. D. (eds.). *Information Storage*. Springer, p. 179-197, 2020. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-19262-4_7. Acesso em: 13 abr. 2025.

HAJEK, A.; LOHMEIER, C.; PENTZOLD, C. (orgs.). *Memory in a mediated world: remembrance and reconstruction.* London: Palgrave Macmillan, 2016.
HALBWACHS, M. *On Collective Memory.* Chicago: University of Chicago Press, 1992.
HALL, S. Encoding/decoding. *In*: HALL, S. *et al. Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972–79*. London: Routledge, 1980.
HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
HAMILTON, N. *Biography: A Brief History.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
HARTMANN, B. J.; BRUNK, K. H. Nostalgia marketing and (re-)enchantment. *International Journal of Research in Marketing*, v. 36, n. 4, p. 669-686, 2019. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S016781161930028X. Acesso em: 15 jul. 2025.
HASHER, L.; GOLDSTEIN, D.; TOPPINO, T. Frequency and the conference of referential validity. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, v. 16, p. 107-112, 1977. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0022537177800121. Acesso em: 11 abr. 2025.
HAWKINS, A. H. *Archetypes of Conversion: The Autobiographies of Augustine, Bunyan, and Merton*. Eugene, OR: Wipf & Stock, 1985.
HELLEKSON, K.; BUSSE, K. (eds.). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, NC: McFarland, 2006.
HENRIQUES, R. M. H.; MUSSE, C. F. Memória, história e narrativas: a rememoração do 11 de setembro no twitter. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación,* [S. l.], v. 18, n. 32, 2020. Disponível em: https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/581. Acesso em: 24 nov. 2025.
HERMAN, D. *Basic Elements of Narrative*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
HERMAN, L. M. For who page? TikTok creators' algorithmic dependencies. *In*: *IASDR 2023 – International Association of Societies of Design Research Conference*, 2023. Disponível em: https://dl.designresearchsociety.org/iasdr/iasdr2023/fullpapers/224/. Acesso em: 14 nov. 2025.
HIGSON, A. *The Concept of National Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
HILL, L. The People vs. O.J. Simpson' makes fact fiction and finds something profound in the process. *Los Angeles Times*, 6 abr. 2016. Disponível em: https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-oj-essay-20160406-story.html. Acesso em: 22 abr. 2025.

HILLS, M. *Fan Cultures*. 1. ed. London; New York: Routledge, 2002.
HILLS, M. The expertise of digital fandom as a "community of practice": exploring the narrative universe of Doctor Who. C*onvergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, v. 21, n. 3, p. 360-374, 2015. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1354856515579844. Acesso em: 18 abr. 2025.
HIRSCH, M. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust.* New York: Columbia University Press, 2012.
HITCHCOTT, N. Seeing the Genocide against the Tutsi through someone else's eyes: Prosthetic memory and Hotel Rwanda. *Memory Studies*, v. 14, n. 5, p. 935-948, 2020. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1750698020959811. Acesso em: 14 jul. 2025.
HOBBS, R. *Digital and Media Literacy: A Plan of Action*. Washington, DC: The Aspen Institute, 2010.
HOBBS, R. *Digital and Media Literacy: Connecting Culture and Classroom*. Thousand Oaks, CA: Corwin Press, 2010.
HOGAN, P. C. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.
HOLDSWORTH, A. *Television, Memory and Nostalgia.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
HOSKINS, A. *Media and Memory*. Londres/New York: Routledge, 2009.
HOSKINS, A. Media Memory Metaphor: Remembering and the Connective Turn. *Parallax*, v. 17, n. 4, p. 19-31, 2011. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13534645.2011.605573. Acesso em: 13 abr. 2025.
HOSKINS, A. Archive me! Media, memory, uncertainty. *In*: HAJEK, A.; LOHMEIER, C.; PENTZOLD, C. (orgs.). *Memory in a mediated world: remembrance and reconstruction.* London: Palgrave Macmillan, p. 13-35, 2016.
HOSKINS, A. (org.). *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*. Nova York: Routledge, 2018.
HOSKINS, A. The forgetting ecology: Losing the past through digital media and AI. *In*: WANG, Q.; HOSKINS, A. (eds.). *The Remaking of Memory in the Age of the Internet and Social Media.* Oxford: Oxford University Press, 2024. p. 32-48.
HUDELET, A. Dealing with Long Duration: TV Series, Aesthetics and Close Analysis. inMedia: *The French Journal of Media Studies*, v. 8, n. 1, 2020. Dis-

ponível em: https://journals.openedition.org/inmedia/1931. Acesso em: 02 abr. 2025.
HUTCHEON, L. A. *Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.
HUTTON, P. H. *The Memory Phenomenon in Contemporary Historical Writing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.
HUYSSEN, A. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London: Routledge, 1995.
HUYSSEN, A. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
HUYSSEN, A. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.
IGAEVA, K. V.; NIKOLAI, F. V. Mediatization of communicative memory and crisis of critical thinking in digital age. *Nauchnyi Dialog*, v. 13, n. 9, p. 189-205, 2024. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-9-189-205.
IGARTUA, J. J. Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films. *Communications*, v. 35, n. 4, p. 347-373, 2010. Disponível em: https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/comm.2010.019/html?srsltid=AfmBOopRMvhOvok6L8WmiIXwrgi1ZqUXd7HBkne3eh4tKRJbNERTgQ4g. Acesso em: 01 abr. 2024.
INOBEMHE, K.; ASEMAH, E. S. Media literacy and critical thinking as tools for combating disinformation. *In*: *Communication and Media Dynamics*. [S.l.]: Franklead Printing and Publishing Company, p. 11-25, 2024.
JACOBSEN, B. N. *You have a new memory: Mediated memories in the age of algorithms*. 2020. Tese (Doutorado em Sociologia) – University of York, Department of Sociology, York, 2020. Disponível em: https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/28341/1/Jacobsen_109033505_Thesis.pdf. Acesso em: 11 mar. 2026.
JACOBSEN, B.; BEER, D. *Social Media and the Automatic Production of Memory: Classification, Ranking and the Sorting of the Past.* Bristol: Bristol University Press, 2021.
JATENE, Í. de A. *Maysa, Dalva e Herivelto: personalidades retratadas em telebiografias.* Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2013.
JENKINS, H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

JENKINS, H. Transmedia Storytelling and Entertainment: An Annotated Syllabus. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, v. 24, n. 6, p. 943-958, 2010. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10304312.2010.510599. Acesso em: 30 abr. 2025.
JENKINS, H. *Invasores do texto: fãs e cultura participativa*. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.
JENKINS, H.; FORD, S.; GREEN, J. *Spreadable media: creating value and meaning in a networked culture*. New York: New York University Press, 2013.
JENKINS, H.; ITO, M.; BOYD, D. *Participatory Culture in a Networked Era*. Cambridge: Polity Press, 2015.
JENKINS, H.; PURUSHOTMA, R.; WEIGEL, M.; CLINTON, K.; ROBISON, A. J. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century.* Cambridge: MIT Press, 2009.
JOHNSON, M. K.; HASHTROUDI, S.; LINDSAY, D. S. Source monitoring. *Psychological Bulletin*, v. 114, n. 1, p. 3-28, 1993. Disponível em: https://psycnet.apa.org/record/1993-40167-001. Acesso em: 20 nov. 2025.
JOHNSON, S. *Tudo o que é ruim é bom para você: como a cultura popular atual nos torna mais inteligentes.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.
JOLLS, T.; JOHNSEN, M. .
JOLLS, T.; JOHNSEN, J. The Foundations of Media Literacy Education. *Journal of Media Literacy,* v. 6, n. 2, p. 1-13, 2021. Disponível em: https://mediaeducationlab.com/sites/default/files/Hobbs%20ML%20Foundations%202019.pdf. Acesso em: 01 maio 2025.
JOLLS, T; WILSON, C. The core concepts: fundamental to media literacy yesterday, today and tomorrow. Journal of Media Literacy Education, v. 6, n. 2, p. 68-78, 2014. DOI:
10.23860/JMLE-2016-06-02-6
JOST, F. *L'Empire du Loft: Pour une analyse critique de la télévision.* Paris: La Dispute, 2007.
JOST, F. *Comprendre la télévision.* Paris: Armand Colin, 2011.
JUÁREZ, M. Redes sociales digitales como lugares de memória. *Revista ICONO14*, v. 18, n. 2, p. 1-25, 2020. Disponível em: https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/1880. Acesso em: 09 abr. 2025.
KALINOWSKI, S. T. A hypothetico-deductive theory of science and learning. *Journal of Research in Science Teaching*, v. 60, n. 1, p. 3-25, 2023. Disponível

em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/tea.21892. Acesso em: 09 abr. 2025.
KAUFMAN, D.; SANTAELLA, L. O papel dos algoritmos de inteligência artificial nas redes sociais. *Revista FAMECOS*, v. 27, n. 1, e34074, 2020. DOI: 10.15448/1980-3729.2020.1.34074.
KAYE, D. B. V.; ZENG, J.; WIKSTRÖM, P. *TikTok: Creativity and Culture in Short Video.* Cambridge: Polity Press, 2022.
KĘDRA, J. What does it mean to be visually literate? Examination of the definition of visual literacy. *Journal of Visual Literacy*, v. 37, n. 2, p. 67-84, 2018. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1051144X.2018.1492234. Acesso em: 21 nov. 2025.
KEEN, S. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
KEIGHTLEY, E.; PICKERING, M. *Research methods for memory studies*. Londres: Edinburgh University Press, 2013.
KELLE, U. Análise com auxílio de computador: codificação e indexação. *In*: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.* 2. ed. Petrópolis: Vozes, p. 393-415, 2003.
KELLNER, D. *Media Spectacle*. London: Routledge, 2003.
KELLNER, D.; SHARE, J. Toward Critical Media Literacy: Core Concepts, Debates, Organisations and Policy. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, v. 26, n. 3, p. 369-386, set. 2005. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01596300500200169. Acesso em: 30 jul. 2025.
KERMODE, F. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
KIM, S. A. Social media algorithms: Why you see what you see. *Geo. L. Tech. Rev.*, v. 2, p. 147, 2017. Disponível em: https://georgetownlawtechreview.org/social-media-algorithms-why-you-see-what-you-see/GLTR-12-2017/. Acesso em: 18 abr. 2025.
KING, N. *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
KLEIN, A. A.; PALMER, R. B. (eds.). *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television.* Austin: University of Texas Press, 2016.
KOMPARE, D. *Rerun nation: how repeats invented American television*. New York: Routledge, 2005.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Maas. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
KOZINETS, R. V. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. Los Angeles; London: SAGE Publications, 2010.
KRAKOWIAK, K. M.; OLIVER, M. B. How Audiences Engage With Drama: Identification, Attribution and Moral Approval. *Frontiers in Psychology*, v. 12, Article 762011, 2021. Disponível em: https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2021.762011/full. Acesso em: 19 jun. 2024.
KUHN, A.; BILTEREYST, D.; MEERS, P. Memories of Cinemagoing and Film Experience: An Introduction. *Memory Studies,* v. 10, n. 1, p. 3-16, 2017. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1750698016670783. Acesso em: 14 set. 2025.
LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
LANDSBERG, A. Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner. *Body & Society*, v. 1, n. 3-4, p. 175-189, 1995. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1357034X95001003010. Acesso em: 18 abr. 2025.
LANDSBERG, A. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2004.
LANDSBERG, A. Memory, Empathy, and the Politics of Identification. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, v. 22, n. 2, p. 221-229, 2009. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40608227. Acesso em: 11 maio 2025.
LE BRETON, D. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.
LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
LEEUW, D. L. S. Television fiction: a domain of memory: retelling the past on Dutch television. *In:* BELL, E; GRAY, A (eds.). *Televising history: mediating the past in postwar Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. p. 139-151.
LESSIG, L. *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York: Penguin Press, 2004.
LESSIG, L. *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. New York: Penguin Press, 2008.

LÉVY, P. *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. New York: Plenum Trade, 1997.
LIGON, E.; SCHECHTER, L. Motives for sharing in social networks. *Journal of Development Economics*, v. 99, n. 1, p. 13-26, 2012. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304387811001179. Acesso em: 21 fev. 2025.
LING, C.; BLACKBURN, J.; DE CRISTOFARO, E.; STRINGHINI, G. Slapping cats, bopping heads, and oreo shakes: Understanding indicators of virality in TikTok short videos. *In*: *Proceedings of the 14th ACM Web Science Conference 2022*. New York: ACM Press, p. 164-173, 2022.
LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *La pantalla global: cultura midiática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.
LIRIO, D. R. Paixões ordinárias: antropologia das emoções. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 44, n. 4, p. 195-199, 2010. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S-0486-641X2010000400018. Acesso em: 28 fev. 2025.
LIU, J. Who speaks for the past? Social media, social memory, and the production of historical knowledge in contemporary China. *International Journal of Communication*, v. 12, p. 1675-1695, 2018. Disponível em: https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/7873. Acesso em: 26 abr. 2025.
LIVINGSTONE, S. Media Literacy and the Challenge of New Information and Communication Technologies. *The Communication Review*, v. 7, n. 1, p. 3-14, 2004. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10714420490280152. Acesso em: 01 jun. 2025.
LIVINGSTONE, S. The Challenge of Changing Audiences: Or, What is the Audience Researcher to do in the Age of the Internet?" *European Journal of Communication*, v. 19, n. 1, p. 75-86, 2004. Disponível em: https://www.dhi.ac.uk/san/waysofbeing/data/governance-crone-livingstone-2004.pdf. Acesso em: 01 jun. 2025.
LIVINGSTONE, S. Why it took a decade to establish LSE's Department of Media and Communications." *Media@LSE Blog*, 22 jun. 2023. Disponível em: https://blogs.lse.ac.uk/medialse/2023/06/22/why-it-took-a-decade-to-establish-lses-department-of-media-and-communications. Acesso em: 22 nov. 2025.
LIVINGSTONE, S.; HELSPER, E. J. Parental Mediation of Children's Internet Use. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, v. 52, n. 4,

p. 581-599, 2008. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08838150802437396. Acesso em: 05 jun. 2025.
LIVINGSTONE, S. M. *Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation*. Oxford: Pergamon Press, 1987.
LOOCK, K. The Sequel Paradox: Repetition, Innovation, and Hollywood's Hit Film Formula. *Film Studies*, v. 17, n. 1, p. 92-110, 2017. Disponível em: https://www.manchesterhive.com/view/journals/fs/17/1/article-p92.pdf. Acesso em: 14 dez. 2025.
LOPES, M. I. V. D. Memória e identidade na telenovela brasileira. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2014, Belém. *Anais eletrônicos*... Galoá, 2014. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2014/trabalhos/memoria-e-identidade-na-telenovela-brasileira?lang=pt-br. Acesso em: 22 jul. 2024.
LOPES, P. Literacia da memória: ficção audiovisual e o seu contributo para a construção da memória social. *Comunicação Pública*, Lisboa, v. 18, n. 34, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.34629/cpublica.742. Acesso em: 23 nov. 2025.
LORDON, F. *La société des affects: pour un structuralisme des passions*. Paris: Seuil, 2013.
LORENZ, T. *Extremely online: the untold story of fame, influence, and power on the internet.* New York: Simon & Schuster, 2023.
LORENZO-DUS, N. Television, collective memory and the commemoration cure. *In*: PIAZZA, R.; HAARMAN, L.; CABORN, A. (Ed.eds.). *Values and Choices in Television Discourse: A View from Both Sides of the Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 15-31, 2015. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137478474_5. Acesso em: 30 nov. 2025.
LOTZ, A. D. *The Television Will Be Revolutionized*. 2. ed. New York: New York University Press, 2014.
LOTZ, A. D. *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. Ann Arbor: Michigan Publishing, 2017.
LURY, C. *Prosthetic culture: photography, memory and identity*. London: Routledge, 1998.
MAIO, A. M. D.; SILVA, M. P.; SILVA, A. R. Pasture management and contrasting narratives in audiovisual fiction: a discursive analysis of *The Crown* series. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 46, e2023109, 2023. Disponível em: https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/en/article/view/4195. Acesso em: 22 nov. 2024.

MANGAN, L. *The Crown* season 6 review – so bad it's basically an out-of-body experience. *The Guardian*, 16 nov. 2023. Disponível em: https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2023/nov/16/the-crown-season-6-review-so-bad-its-basically-an-out-of-body-experience. Acesso em: 22 nov. 2025.
MANIC, M. Short-form video content and consumer engagement in digital landscapes. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series V: Economic Sciences*, v. 17, n. 66, p. 45-52, 2024. Disponível em: https://webbut.unitbv.ro/index.php/Series_V/article/view/7965. Acesso em: 22 mar. 2025.
MANOVICH, L. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
MARANZANI, B. "Remembering 'Roots'." *History.com*, 11 fev. 2016. Disponível em: https://www.history.com/news/remembering-roots. Acesso em: 22 nov. 2025.
MARSHALL, C.; ROSSMAN, G. B. *Designing qualitative research*. 6. ed. Los Angeles: SAGE, 2016.
MARTINS, D.; CARVALHO JUNIOR, J. M. C. "Memória como prática na cultura digital." *In*: COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL (CGI.br). Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros – TIC Cultura 2016. São Paulo: CGI.br, 2017. Disponível em: https://bibliotecadigital.acervo.nic.br/entities/publication/c721b2fa-8ed2-4e57-a99a-f9071e7bc3ca. Acesso em: 22 nov. 2024.
MASSAROLO, J. C.; MESQUITA, D. Reflexões teóricas e metodológicas sobre as narrativas transmídia. *Lumina*, v. 8, n. 1, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21123. Acesso em: 12 maio 2025.
MATA, J. A. P. *O AMADOR NO AUDIOVISUAL: conteúdos gerados por cidadãos comuns na televisão brasileira.* 1. ed. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.
MAYERS-SCHÖNBERGER, V. *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
McBRIDE, B. B. *et al.* Environmental literacy, ecological literacy, ecoliteracy: What do we mean and how did we get here? *Ecosphere*, v. 4, n. 5, p. 1-20, 2013. Disponível em: https://esajournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1890/ES13-00075.1. Acesso em: 21 nov. 2025.
MCCABE, J. *Film and History: The Biographical Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
MCCARTHY, E. D. *Emotional Lives: Dramas of Identity in an Age of Mass Media*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

MCKERNS, J. P. Television docudramas: the image as history. *Journalism History*, v. 7, n. 1, p. 24-40, 1980.
MERRILL, S.; KEIGHTLEY, E.; DAPHI, P. (eds.). *Social Movements, Cultural Memory and Digital Media: Mobilising Mediated Remembrance*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
MIDDAUGH, E.. Civic media literacy in a transmedia world: balancing personal experience, factual accuracy and emotional appeal as media consumers and circulators. *Journal of Media Literacy Education*, v. 10, n. 2, p. 33-52, 2018. DOI: 10.23860/JMLE-2018-10-2-3.
MIHAILIDIS, P. *Media literacy and the emerging citizen: youth, engagement and participation in digital culture*. New York: Peter Lang, 2014.
MIHAILIDIS, P. *Civic media literacies: re-imagining human connection in an age of digital abundance*. New York: Routledge, 2018.
MIHAILIDIS, P.; THEVENIN, B. Media Literacy as a Core Competency for Engaged Citizenship in Participatory Democracy. *American Behavioral Scientist*, v. 57, n. 11, p. 1611-1622, 2013. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0002764213489015. Acesso em: 08 abr. 2025.
MILLI, S. *et al*. Engagement, user satisfaction, and the amplification of divisive content on social media. *PNAS Nexus*, v. 4, n. 3, p. pgaf062, 2025. DOI: 10.1093/pnasnexus/pgaf062. Disponível em: https://academic.oup.com/pnasnexus/article/4/3/pgaf062/8052060. Acesso em: 09 abr. 2025.
MILMO, D. TikTok is fastest growing news source for UK adults, Ofcom finds. *The Guardian*, 21 jul. 2022. Disponível em: https://www.theguardian.com/technology/2022/jul/21/TikTok-is-fastest-growing-news-source-for-uk-adults-ofcom-finds. Acesso em: 23 nov. 2025.
MISZTAL, B. A. *Theories of Social Remembering*. Maidenhead: Open University Press, 2003.
MITTELL, J. Previously on: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory. *In*: *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, p. 239-258, 2006.
MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZes*, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012. Disponível em: https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326/0. Acesso em: 09 jul. 2025.
MITTELL, J. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.
MORAES, S. de; MATA, J. A Estratégia Easter-Egg nas Produções para Crianças e Adolescentes: Traços e Tendências. *In*: PEREIRA, S.; BRANDÃO, D.

(orgs.). *Crianças, Jovens e Media: Vidas (Des)Ligadas? Atas do Congresso bYou.* Braga: UMinho Editora, p. 121-129, 2025.
MOODY, K. John Culkin, SJ: the man who invented media literacy: 1928-1993. *Center for Media Literacy*, [s. d.].
MOYER-GUSÉ, E. Toward a theory of entertainment persuasion: Explaining the persuasive effects of entertainment-education messages. *Communication Theory*, v. 18, n. 3, p. 407-425, 2008. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2885.2008.00328.x. Acesso em: 29 maio 2025.
MULLIN, K. 'You Think You Know a Story…': Reframing the Tudors on Television in the Twenty-First Century. *Adaptation*, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 89-104, 2019. Disponível em: https://academic.oup.com/adaptation/article-abstract/12/2/89/4959789. Acesso em: 23 nov. 2025.
NADLER, S. M. *Spinoza's "Ethics": An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
NAVAS, E. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Vienna / New York: Springer, 2012.
NEAL, A. G. *National trauma and collective memory: major events in the American century*. Armonk, NY: M.E. Sharpe, 1998.
NELSON, R.. *State of play: contemporary "high-end" TV drama*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
NEWMAN, M. Z. From beats to arcs: Toward a poetics of television narrative. *The Velvet Light Trap,* n. 58, p. 16-28, 2006. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/204770. Acesso em: 09 jan. 2025.
NEWMAN, M. Z.; LEVINE, E. *Legitimating Television: Media Convergence and Cultural Status*. New York: Routledge, 2012.
NICHOLS, B. *Introduction to Documentary.* 3. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017.
NIEMEYER, K. (ed.). Me*dia and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
NORA, P. *Les Lieux de mémoire*. Tome 1: La République. Paris: Gallimard, 1984.
NORA, P. Between memory and history: Les Lieux de mémoire. *Representations*, n. 26, Spring, p. 7-24, 1989.
O'CONNOR, C. *The Misinformation Age: How False Beliefs Spread.* New Haven: Yale University Press, 2018.
O'CONNOR, J. E. History in Images / Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past.

*The American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1200-1209, dez. 1988. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1873535. Acesso em: 23 nov. 2025.
O'DONOHOE, S. Netnography: Watching and asking in online communities. *In*: BELK, R. W. (ed.). *Handbook of Qualitative Research Methods in Marketing.* Cheltenham: Edward Elgar Publishing, p. 440-452, 2010.
O'MEARA, R. Changing the way we think about character change in episodic television series. *Journal of Screenwriting*, Bristol, v. 6, n. 2, p. 189-201, jun. 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1386/josc.6.2.189_1. Acesso em: 23 nov. 2025.
OLICK, J. K. *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*. London: Routledge, 2007.
OLIVEIRA, A. Identidade, memória e a ecranização. O indivíduo e a experiência na era hipermoderna. *Vista - Revista de Cultura Visual,* [S. l.], n. 2, p. 264-283, 2018. DOI: 10.21814/vista.3006. Disponível em: https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/3006. Acesso em: 23 nov. 2025.
PALLISTER, D. *Doctor Who and the media event: critical perspectives on fandom, participation and television.* London: Palgrave Macmillan, 2019.
PAUL, R.; ELDER, L. *Critical Thinking: Tools for Taking Charge of Your Learning and Your Life.* 2. ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2006.
PEARSON, R. *Star Trek and American television.* Oakland: University of California Press, 2020.
PENNYCOOK, G.; CANNON, T. D.; RAND, D. G. Prior exposure increases perceived accuracy of fake news. *Journal of Experimental Psychology: General*, v. 147, n. 12, p. 1865-1880, 2018. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/30247057/. Acesso em: 05 out. 2024.
PENNYCOOK, G.; RAND, D. G. Fighting misinformation on social media using crowdsourced judgments of news source quality. *In*: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 116, n. 7, p. 2521-2526, 2019. Disponível em: https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1806781116. Acesso em: 09 out. 2025.
PEREZ, C.; GODOY, E. C. D. Semiótica e memética: aproximações teórico-metodológicas aos estudos dos memes. *Revista de Estudos Universitários - REU*, Sorocaba, SP, v. 45, n. 1, 2019. Disponível em: https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/3634. Acesso em: 23 nov. 2025.
PETHŐ, Á. (org). *Intermedial Encounters. Studies in honour of Ágnes Pethő*. [Cluj-Napoca:] Sapientia University Press, 2022.

PETHŐ, Á. Tacita Dean's Affective Intermediality: Precarious Visions in-between the Visual Arts, Cinema, and the Gallery Film. *Arts*, v. 12, n. 4, p. 168, 2023. Disponível em: https://www.mdpi.com/2076-0752/12/4/168. Acesso em: 15 out. 2025.
PINTO, M.; CABALLERO-MARISCAL, D.; GARCÍA-MARCO, F.; GÓMEZ-CAMARERO, C. A strategic approach to information literacy: data literacy. A systematic review. *Profesional de la información*, v. 32, n. 6, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.3145/epi.2023.nov.09. Acesso em: 23 nov. 2025.
PLANTINGA, C. Collective Memory and the Rhetorical Power of the Historical Fiction Film. *Global Storytelling: Journal of Digital and Moving Images*, v. 1, n. 1, 2021. Disponível em: https://journals.publishing.umich.edu/gs/article/id/855/. Acesso em: 20 out. 2025.
POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278. Acesso em: 20 out. 2025.
POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941. Acesso em: 20 out. 2025.
POSTILL, J; PINK, S. Social media ethnography: the digital researcher in a messy web. *Media International Australia*, v. 145, n. 1, p. 123-134, 2012. Disponível em: https://www.dhi.ac.uk/san/waysofbeing/data/data-crone-postill-2012.pdf. Acesso em: 23 out. 2025.
POTTER, W. J. *Theory of Media Literacy: A Cognitive Approach*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2004.
POTTER, W. J. *Media Literacy*. 10. ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2021.
PRICE, B. *Classical Storytelling and Contemporary Screenwriting: Aristotle and the Modern Scriptwriter*. New York: Routledge, 2017.
PRICE, L.; ROBINSON, L. Being in a knowledge space: Information behaviour of cult media fan communities. *Journal of Information Science*, v. 43, n. 5, p. 649-664, 2016. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0165551516658821. Acesso em: 27 ago. 2025.
PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. *Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
PROPP, V. *Morphology of the Folktale.* 2. ed. Austin: University of Texas Press, 1968. (Obra original publicada em 1928.)

RACHMAD, Y. E. *From emotional triggers to social media algorithms*. YER E-Book Publication, 2024.
RAMSEY, Evelyn M. The basic course in communication, media literacy, and the college curriculum. Journal of Media Literacy Education, v. 9, n. 1, p. 116-128, 2017.
RAUEN, F. J. *Roteiros de investigação Científica*. 2. ed. Tubarão: Fábio Rauen, 2018.
RECUERO, R. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
RECUERO, R.; AMARAL, A.; ZAGO, G. (orgs.). *Mídia, redes e algoritmos: circulação, visibilidade e informação nas mídias sociais digitais.* Porto Alegre: Sulina, 2015.
RHEINGOLD, H. *Net smart: how to thrive online*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.
RIBEIRO, A. P. G. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. *E-Compós*, v. 21, n. 3, p. 158-169, set./dez. 2018. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1491. Acesso: 20 maio 2025.
RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. v. 1. Campinas: Papirus, 1994.
RIGNEY, A. The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. *In*: ERLL, A.; NÜNNING, A. (eds.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: De Gruyter, p. 345-353, 2008.
ROBBGRIECO, M. Digital remix for global media literacy. *In:* DE ABREU, B. S.; YILDIZ, M. N. (eds). *Global media literacy in a digital age: teaching beyond borders.* New York: Peter Lang, 2015.
ROBBGRIECO, M. *Making media literacy in America*. Lanham, MD: Lexington Books, 2018.
ROCHA, E. S.; OLIVEIRA, M. A. S. A. D. Memória e algoritmo: notas sobre a manutenção da identidade e consciência coletiva no ciberespaço. *Diálogo*, Canoas, n. 48, p. 1-7, dez. 2021. Disponível em: https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Dialogo/article/view/8674. Acesso em: 23 nov. 2025.
RODRÍGUEZ-DÍAZ, R.; CHAVERO, P.; PAULA-VELOZ, N. Between fact and fiction: Elizabeth II's funeral and its connection to The Crown on X (Twitter). *Societies*, v. 14, n. 8, p. 146, 2024. Disponível em: https://www.mdpi.com/2075-4698/14/8/146. Acesso em: 20 dez. 2025.

ROMANO, A. Does it matter how real *The Crown* is? *Vox*, 15 nov. 2022. Disponível em: https://www.vox.com/culture/23458891/netflix-the-crown-season-five-controversy-how-real-is-it. Acesso em: 21 jul. 2026.
ROSENTHAL, A. *Why Docudrama? FactFiction on Film and TV*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999.
ROSENSTONE, R. A. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history.* Cambridge: Harvard University Press, 1995.
ROSENSTONE, R. A. *History on film/film on history*. Harlow: Longman/Pearson, 2006.
ROTHBERG, M. *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization.* Stanford: Stanford University Press, 2009.
SANDVOSS, C. *Fans: The Mirror of Consumption*. Cambridge & Malden: Polity Press, 2005.
SANDVOSS, C. Toward an understanding of political enthusiasm as media fandom: blogging, fan productivity and affect in American politics. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, v. 10, n. 1, p. 252-296, 2013. Disponível em: https://www.participations.org/10-01-13-sandvoss.pdf. Acesso em: 09 maio 2025.
SANDVOSS, C. Fans and fandom. *In*: GRAY, J.; SANDVOSS, C.; HARRINGTON, C. L. (orgs.). *Fandom: identities and communities in a mediated world*. 3. ed. New York: NYU Press, 2022.
SANTOS NETO, V. S. D. O cancelamento de séries audiovisuais e as possibilidades de instrumentalização da nostalgia: um estudo de caso sobre a netflix. *Revista GEMInIS*, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 57-93, 2024. Disponível em: https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/776. Acesso em: 23 nov. 2025.
SANTOS NETO, V. S. D. Da rememoração (im)produtiva aos desarranjos da história: desafios contemporâneos para pensar as séries ficcionais histórico-biográficas no empreendimento da memória. *Revista História Hoje*, v. 14, n. 30, 2025. Disponível em: https://doi.org/10.20949/rhhj.v14i30.1221. Acesso em: 8 dez. 2025.
SANTOS NETO, V. S. D.; LESSA, L. A.; BRESSAN JÚNIOR, M. A. Pensar a memória e a função do arquivo televisivo na era do streaming: um olhar para a plataforma Globoplay. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 78, p. 182-200, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S2178-149420230110. Acesso em: 23 nov. 2025.

SCHAPER, E. Aristotle's catharsis and aesthetic pleasure. *The Philosophical Quarterly*, v. 18, n. 71, p. 131-143, 1968.
SCHELLEWALD, A. Communicative forms on TikTok: perspectives from digital ethnography. *International Journal of Communication*, v. 15, p. 1438-1457, 2021. Disponível em: https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/16414. Acesso em: 23 nov. 2025.
SCOLARI, C. A. *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa, 2008.
SCOLARI, C. A. The grammar of hypertelevision: an identikit of convergence-age fiction television, or how television simulates new interactive media. *Journal of Visual Literacy*, v. 28, n. 1, p. 28-50, 2009. DOI: 10.1080/23796529.2009.11674658.
SCOLARI, C. A.. Transmedia storytelling: implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *International Journal of Communication*, v. 3, p. 586-606, 2009.
SCHLÜTZ, D. M. Contemporary quality TV: the entertainment experience of complex serial narratives. *Annals of the International Communication Association*, v. 40, n. 1, p. 95-124, 2016. DOI: 10.1080/23808985.2015.11735257.
SCHWARZ, N.; SANNA, L. J.; SKURNIK, I.; YOON, C. Metacognitive experiences and the intricacies of setting people straight: implications for debiasing and public information campaigns. *Advances in Experimental Social Psychology*, v. 39, p. 127-161, 2007. DOI: 10.1016/S0065-2601(06)39003-X.
SERELLE, M. Memória ficcional na cultura das mídias. *LÍBERO*, São Paulo, n. 20, ano X, p. 81-90, dez. 2007. Disponível em: https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/640. Acesso em: 22 jul. 2023.
SETH, R. Princess Diana's Ghost Is The Crown's First Major Misstep. *Vogue*, 17 nov. 2023. Disponível em: https://www.vogue.com/article/princess-diana-ghost-misstep-the-crown. Acesso em: 12 mar. 2026.
SHARE, J. *Media literacy is elementary: teaching youth to critically read and create media*. 2. ed. New York: Peter Lang, 2015.
SHANDLER, J. *While America Watches: Televising the Holocaust*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
SHIELDS, D. *Reality hunger: a manifesto*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.
SHIFMAN, L. *Memes in digital culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2014.
SHIRKY, C. *Cognitive surplus: creativity and generosity in a connected age*. New York: Penguin Press, 2010.

SHUTSKO, A.. User-generated short video content in social media: a case study of TikTok. *In*: MEISELWITZ, G. (ed.). *Social computing and social media: participation, user experience, consumer experience, and applications of social computing.* Cham: Springer, 2020. p. 108-125. (Lecture Notes in Computer Science, v. 12195). DOI: 10.1007/978-3-030-49576-3_8.

SIERP, A. The politics of memory: between history, identity and conflict. *Government and Opposition*, v. 60, n. 4, p. 1464-1483, 2025. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/government-and-opposition/article/politics-of-memory-between-history-identity-and-conflict/DAB6FF02FBA7DEE05F92DE32FC833219. Acesso em: 01 jan. 2026.

SIGILIANO, D. M. V. *Literacia midiática: a compreensão crítica e a produção criativa no universo ficcional de Euphoria.* 2024. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Juiz de Fora, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/16959. Acesso em: 11 mar. 2026.

SIGILIANO, D.; BORGES, G. Competência midiática e cultura de fãs: análise do Twittertainment na social TV brasileira. *Rumores*, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 254-273, jul./dez. 2019. Disponível em: https://revistas.usp.br/Rumores/pt_BR/article/view/147789. Acesso em: 19 abr. 2025.

SILVEIRA, P. T. da. Lembrar e esquecer na internet: memória, mídias digitais e a temporalidade do perdão na esfera pública contemporânea. *Varia História*, v. 34, n. 65, p. 1-20, 2021. Disponível em: https://www.scielo.br/j/vh/a/qJ39yWqGZBNd6YvffnSLGTj/. Acesso em: 12 out. 2025.

SINGER, P. W.; BROOKING, E. T. *LikeWar: the weaponization of social media*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2018.

ŠKRIPCOVÁ, L. How TikTok is transforming film and television production. *In*: PROSTINÁKOVÁ HOSSOVÁ, M.; MARTOVIČ, M.; SOLÍK, M. (eds.). *Marketing identity: AI – the future of today: conference proceedings from the International Scientific Conference*. Trnava: Faculty of Mass Media Communication, University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava, 2023. p. 68-75. ISBN 978-80-572-0415-2.

SMITH, S. B. *Diana in search of herself: portrait of a troubled princess*. New York: Times Books, 1999.

SPINOZA, B. *Ética demonstrada segundo a ordem geométrica*. Tradução de Tomás da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Obra original publicada em 1677.

STEDMAN, K. D. "Studying the Interaction": Remix literacy in the writing classroom. *In*: GEORGIA INTERNATIONAL CONFERENCE ON INFORMATION LITERACY, 2009, Savannah. *Anais*... Statesboro: Georgia Southern University, 2009. Disponível em: https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/gaintlit/2009/2009/75. Acesso em: 23 nov. 2025.

STEDMAN, K. D. Remix literacy and fan compositions. *Computers and Composition*, [S.l.], v. 29, n. 2, p. 107-123, jun. 2012. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S8755461512000187. Acesso em: 23 nov. 2025.

STEWART, M. Towards a theory of "appropriate fandom". *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, v. 19, n. 2, p. 165-181, 2023.

STRIPHAS, T.. Algorithmic culture. *European Journal of Cultural Studies*, v. 18, n. 4-5, p. 395-412, 2015. DOI: 10.1177/1367549415577392.

SWAIN, D. V. Creating characters: how to build story people. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, 1990.

STURKEN, M. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.

ȚENEA, A. Algorithmically Mediated Nostalgia through Recordings of Post-Communist Parties on TikTok and Instagram. *Romanian Journal of Communication and Public Relations*, v. 25, n. 2, p. 49-65, 2023.

THOMPSON, K. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003a.

THOMPSON, K. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003b.

TOPLIN, R. B. *Reel History: In Defense of Hollywood*. Lawrence: University Press of Kansas, 2002.

TRUJILLO, A. J; ALLENDE, C. A. J. Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en streaming: una exploración en torno a la serie Narcos como relato de memoria transnacional. *Comunicación y Sociedad*, n. 31, 2018. DOI: 10.32870/cys.v0i31.6852.

TUKACHINSKY, R. Para-social relationships and media: A review of the literature. *Communication Yearbook*, v. 35, p. 139-189, 2011.

UNESCO. *Media and Information Literacy and Digital Competencies*. [S.l.]: UNESCO 2025. Disponível em: https://www.unesco.org/en/articles/media-and-information-literacy-and-digital-competencies. Acesso em: 14 abr. 2025.

VAN DIJCK, J. *Mediated Memories in the Digital Ag*e. Stanford: Stanford University Press, 2007.
VAN DIJCK, J. *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2016.
VAN DIJCK, J. *The platformization of primary education in the Netherlands. The New Digital Education Policy Landscape*. London: Routledge, p. 9-28, 2023.
VAN DIJCK, J.; POELL, T.; DE WAAL, M. *The platform society: public values in a connective world*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
VANDE BERG, L R.; WENNER, L A.; GRONBECK, B E. Media literacy and television criticism: enabling an informed and engaged citizenry. *American Behavioral Scientist,* v. 48, n. 2, p. 219-228, 2004. DOI: 10.1177/0002764204267266.
VEREVIS, C. Remakes, sequels, prequels. In: LEITCH, T. (ed.). *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, 2017. p. 267-284. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.15.
VEREVIS, C. E. *Film Reboots*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.
VERMEIRE, L.; VAN DEN BROECK, W.; PETERSEN, F.; VAN AUDENHOVE, L. Beyond numeracy: a data literacy topical scoping review (2011-2023). *Media and Communication*, v. 13, art. 9237, 2025. DOI: 10.17645/mac.9237.
VIRILIO, P. *The Information Bomb*. London: Verso, 1999.
VIRILIO, P. O paradoxo da memória do presente na era cibernética. *In*: CASALEGNO, F. *Memória cotidiana: comunidades e comunicação na era das redes.* Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 90-104.
VIRILIO, P. *The Futurism of the Instant*: *Stop-Eject.* Cambridge: Polity Press, 2010.
WARDLE, C.; DERAKHSHAN, H. Information Disorder: Toward an Interdisciplinary Framework for Research and Policy-Making. *Strasbourg: Council of Europe*, 2017. Disponível em: https://rm.coe.int/information-disorder--toward-an-interdisciplinary-framework-for-researc/168076277c. Acesso em: 28 out. 2025.
WASKO, M. M.; FARAJ, S. Why should I share? Examining social capital and knowledge contribution in electronic networks of practice. *MIS Quarterly*, v. 29, n. 1, p. 35-57, 2005. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25148667. Acesso em: 28 dez. 2025.
WEST, H. G.; SANDERS, T. (eds.). *Transparency and Conspiracy: Ethnographies of Suspicion in the New World Order.* Durham: Duke University Press, 2003.

WHITE, H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
WINTER, J. Media and the politics of memory: The death of Princess Diana. *In*: KITCH, C. (Ed.). *Journalism and the Politics of Emotion*. New York: Peter Lang, 2014.
WIRZ, D. S.; ORT, A.; RASCH, B.; FAHR, A. The role of cliffhangers in serial entertainment: An experiment on cliffhangers' effects on enjoyment, arousal, and intention to continue watching. *Media Psychology*, v. 25, n. 1, p. 1-23, 2022. Disponível em: https://psycnet.apa.org/record/2022-30398-001. Acesso em: 13 set. 2025.
WUYCKENS, G.; LANDRY, N.; FASTREZ, P-. Untangling media literacy, information literacy, and digital literacy: a systematic meta-review of core concepts in media education. *Journal of Media Literacy Education*, v. 14, n. 1, p. 168-182, 2022. DOI: 10.23860/JMLE-2022-14-1-12.
YANG, G.; ZHANG, Y.; LIU, H. Frontiers: pirating foes or creative friends? Effects of user-generated condensed clips on demand for streaming services. *Marketing Science*, v. 43, n. 3, p. 469-478, 2024. DOI: 10.1287/mksc.2023.0031.
YANG, S.; ZHAO, Y.; MA, Y. Analysis of the reasons and development of short video application — Taking TikTok as an example. *In*: *Proceedings of the 2019 9th International Conference on Information and Social Science (ICISS 2019)*, Manila, Philippines, p. 12-14. Disponível em: https://webofproceedings.org/proceedings_series/ESSP/ICISS%202019/ICISS19062.pdf. Acesso em: 13 out. 2025.
ZELIZER, B. *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
ZERUBAVEL, E. *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
ZULLI, D.; ZULLI, D. J. Extending the Internet meme: conceptualizing technological mimesis and imitation publics on the TikTok platform. *New Media & Society*, v. 24, n. 8, p. 1872-1890, 2022. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1461444820983603

# SOBRE O AUTOR



**Valdemir Santos Neto** é doutor em Ciências da Linguagem, com estágio de investigação financiado pela CAPES (PDSE) na Escola Superior de Educação e Comunicação da Universidade do Algarve, em Portugal. Pesquisador nas áreas de Comunicação e Linguagem, possui trajetória dedicada aos estudos da memória, do audiovisual e da cultura digital. Seu trabalho envolve investigações sobre plataformas, cultura participativa, memória coletiva, processos migratórios e dinâmicas de rememoração em ambientes mediados por tecnologia.

Atua como investigador colaborador no Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve e no *Observatory of Migration and Human Rights* da Universidade de Cádiz (Espanha). É vice-líder do grupo de pesquisa Memória, Afeto e Redes Convergentes (.marc) e integra a equipe portuguesa da *Red Interuniversitaria Euroamericana de Investigación sobre Competencias Mediáticas* (Alfamed). Além de atuar como editor associado da *Revista Memorare*, faz parte de redes internacionais de destaque no setor, como a *Memory Studies Association* (MSA) e a *Asociación Española de Investigación de la Comunicación* (AE-IC).

Como idealizador do projeto MediaWiki "Literacia da Memória" (literaciadamemoria.org), busca fomentar esse campo de estudos e o desenvolvimento crítico de competências mnemônicas contemporâneas. Atualmente, dedica-se a aprofundar e aplicar esse conceito no âmbito das imigrações, investigando as relações entre memória coletiva, comunicação intercultural, discursos de ódio e experiências migratórias em contextos digitais transnacionais. www.vsneto.eu