

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM-RS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS

JOÃO PIETRO MEILI BRIDI

OS ARCOS DE AARON:
A REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY DE *THE WALKING DEAD*
ANALISADA PELO VIÉS DO DISCURSO MULTIMODAL

ERECHIM-RS

2023

JOÃO PIETRO MEILI BRIDI

OS ARCOS DE AARON:
A REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY DE *THE WALKING DEAD*
ANALISADA PELO VIÉS DO DISCURSO MULTIMODAL

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Vojniak

ERECHIM-RS
2023

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Bridi, João Pietro Meili

Os Arcos de Aaron: A representação do personagem gay de The Walking Dead analisada pelo viés do discurso multimodal / João Pietro Meili Bridi. -- 2023.
264 f.:il.

Orientador: Doutor Fernando Wojniak

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Erechim,RS, 2023.

1. Cultura Pop. 2. Homossexualidade. 3. Identidade. 4. Linguagem. 5. Séries Televisivas. I. Wojniak, Fernando, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

JOÃO PIETRO MEILI BRIDI

OS ARCOS DE AARON:
A REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM GAY DE *THE WALKING DEAD*
ANALISADA PELO VIÉS DO DISCURSO MULTIMODAL

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 26/06/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Vojniak – UFFS
Orientador

Prof. Dr. Gerson Wasen Fraga – UFFS
Avaliador

Prof. Dr. Marlon Santa Maria Dias – UNOCHAPECÓ
Avaliador

Dedico este trabalho à comunidade
LGBTQIA+, que segue na luta por espaço,
representatividade e vida.

AGRADECIMENTOS

Li que o processo de escrita da dissertação pode ser solitário. Meu pai fala que é na solidude que nos encontramos. Minha terapeuta disse que escolhi esse tema, pois precisava aprender algo sobre mim. Não sei se cheguei a aprender, mas descobri. E mais do que os resultados conclusivos da pesquisa, eu descobri a disciplina, a força de vontade, a organização, as possibilidades.

Das possibilidades, essas só foram, são e serão possíveis a quem colocou - literalmente - a cara a tapa para viados como eu conseguirem se descobrir enquanto pesquisador, professor e mestre. Agradeço, inicialmente, a quem estremece e foge das normas buscando, agindo e lutando pela mudança social por meio de suas diversas linguagens e formas de manifestação.

Agradeço, também, a todos que entenderam esse processo solitário e necessário. Obrigado ao meu grande amigo Diego, por me instigar a assistir *The Walking Dead* e prestar atenção ao drama que se estabelecia nos episódios, quando eu já havia desistido da série porque os personagens viviam escondidos no mato sem matar zumbis. Obrigado a minha grande amiga Diulia, por ter me incentivado a dar início ao Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e por entender todas as vezes que eu tive de me isolar no quarto e não estar muito presente no dia a dia. Obrigado ao meu grande amor Matheus, por ser tão compreensivo, querido e amável, que lia meu trabalho sem entender muita coisa, mas me elogiava sempre e que esteve ao meu lado mesmo quando eu não pude estar. Agradeço aos meus pais e meu irmão - irmãs também - que seguraram a saudade junto comigo por eu não poder visitá-los até finalizar esse trabalho.

Sou grato também a todos amigos e amigas que compreenderam meu sumiço; também a quem trabalhou comigo e torceu por mim; aos meus colegas do Mestrado; aos meus alunos e alunas que me impulsionaram dentro e fora de sala de aula, para eu terminar a pesquisa e por me ensinarem a amar a docência.

Ainda, registro meus agradecimentos a todos professores e professoras do PPGICH, em especial meu orientador Fernando, que geraram uma troca muito rica de conhecimento. E, claro, aos membros da banca, Gerson e Marlon, pelas ótimas contribuições e disponibilidade em acompanhar esse processo.

Encerro esse ciclo com olheiras e andando no mesmo ritmo de um zumbi, mas, diferente dessa figura da cultura pop, o meu coração ainda bate. E ele seguirá batendo pelo que acredito, pelo que agradeço e pela mudança positiva, colorida e possível que todos podemos gerar na sociedade. *Gay power!*

- Nós não somos os mortos-vivos.
(Daryl Dixon)

RESUMO

A pesquisa traz a série televisiva *The Walking Dead* - que teve sua 11ª e última temporada exibida em 2022 - como universo de análise. Ao observar a série televisiva, um produto midiático de grande relevância na cultura pop, como um gênero do discurso (BAKHTIN, 1997) constituído de diferentes linguagens e modos semióticos - linguagens sonora, imagética, verbal oral e escrita, cores, efeitos sonoros, enquadramentos, efeitos visuais -, essa pesquisa entende a série televisiva como um gênero multimodal. Para análise de textos multimodais surge, como uma vertente semiótica da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2016), a Gramática do Design Visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001; 2006), metodologia adotada para analisar a série *The Walking Dead*, entendendo que, ao acionar uma ou mais linguagens, um discurso é constituído. A análise busca entender como é representado o personagem gay “Aaron” no mundo inconfundível (RODRIGUES, 2014) da série, buscando responder como são construídos os arcos narrativos do personagem; como sua sexualidade opera para dar significado à sua história e ao enredo geral da série - observando se há uma quebra citacional da sua performance de gênero e sexo; e ainda, quais posições o sujeito assume no discurso da sua narrativa. Para entender a forma de representação, o trabalho tem como base teórica os estudos de Stuart Hall (2016; 2011) em relação a identidade e de Michel Foucault (1988; 2014) em relação à sexualidade e poder. Com isso, traz teóricos como Guacira Lopes Louro (2014; 2001), Judith Butler (2018) e Jeffrey Weeks (2018), vinculando e atualizando os estudos para a contemporaneidade. Essas teorias inferem no decorrer da análise, aprofundando a forma de representação do personagem, bem como o destaque que ele pode receber de acordo com a construção dos episódios e temporadas, o que tem o embasamento teórico de Rodrigo Seabra (2016), Jaqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva (2021) e Sonia Rodrigues (2014), autores que estudam séries televisivas e seus aspectos enquanto um gênero específico. Após a análise da trajetória do personagem, entendemos que a representação de Aaron se dá pelos contextos em que ele é colocado e assim os significados são construídos, levantando não apenas o debate em relação à performance de gênero e sexualidade, como também destacando identidades múltiplas em um único personagem.

Palavras-chave: cultura pop; homossexualidade; identidade; linguagem; séries televisivas.

ABSTRACT

The research brings forward the TV series “The Walking Dead” - which had its 11th and final season shown in 2022 - as a universe of analysis. By observing the TV series, a media product of great relevance in pop culture, as a speech genre (BAKHTIN, 1997) made up of different languages and semiotic modes - sonorous, imagery, oral verbal, written verbal, colors, sound effects, framing, visual effects -, this research understands the TV series as a multimodal genre. To the analysis of multimodal texts, as a semiotic aspect of Critical Discourse Analysis (FAIRCLOUGH, 2016), the Grammar of Visual Design (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001; 2006) emerges, the methodology adopted to analyze the series "The Walking Dead", understanding that by activating one or more languages, a discourse is constituted. The analysis search to understand how the gay character “Aaron” is represented in the unmistakable world (RODRIGUES, 2014) of the series, seeking to answer how the character's narrative arcs are constructed; how his sexuality operates, to give meaning to his story and the overall plot of the series - noting whether there is a citational breakdown of his gender and sex performance; and also, which positions the subject assumes in the discourse of his narrative. In order to understand the form of representation, the final paper is based on the studies of Stuart Hall (2016; 2011) in relation to identity and Michel Foucault (1988; 2014), about sexuality and power. With this, it brings theorists such as Guacira Lopes Louro (2014; 2001), Judith Butler (2018) and Jeffrey Weeks (2018), linking and updating the studies for contemporary times. These theories infer during the analysis, deepening the way the character is represented, as well as the prominence he can receive according to the construction of episodes and seasons, which is theoretically based on Rodrigo Seabra (2016), Jaqueline Cantore and Marcelo Rubens Paiva (2021) and Sonia Rodrigues (2014), authors who study TV series and their aspects as a specific genre. After analyzing the character's trajectory, we understand that Aaron's representation is given by the contexts in which he is placed and thus the meanings are constructed, raising not only the debate in relation to the performance of gender and sexuality, but also highlighting multiple identities in a single character.

Keywords: homosexuality; identity; language; pop culture; television series.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Processo de Ação	62
Figura 2 - Processo de Ação em The Walking Dead - T05E05	62
Figura 3 - Subornador e Subordinados em The Walking Dead - T11E10	63
Figura 4 - Estrutura de Parte e Todo em The Walking Dead - T03E09	63
Figura 5 - Processo Simbólico em The Walking Dead - T03E11	64
Figura 6 - Olhar de demanda e baixa afinidade social em The Walking Dead - T11E05	65
Figura 7 - Olhar de demanda e alta afinidade social em The Walking Dead - T11E05	65
Figura 8 - Oferta em The Walking Dead - T11E05	65
Figura 9 - Ângulo e ponto de vista em The Walking Dead - T01E02	66
Figura 10 - Mesmo ponto de vista em The Walking Dead - T11E05	66
Figura 11 - Novo ponto de vista em The Walking Dead - T11E05	67
Figura 12 - Dimensões do espaço visual para Kress e Van Leeuwen	68
Figura 13 - Do real para o ideal em The Walking Dead - T11E05	68
Figura 14 - O dado e o novo em The Walking Dead - T01E01	69
Figura 15 - Moldura de disparidade para de similaridade em The Walking Dead - T03E13 ..	69
Figura 16 - Saliência pelo efeito de desfoque em The Walking Dead - T04E08	70
Figura 17 - Saliência pelo contraste em The Walking Dead - T04E09	70
Figura 18 - Meme “finalmente histórias de gays trambiqueiras”	85
Figura 19 - Introdução de Aaron - T05E10	94
Figura 20 - Aaron se apresenta o grupo - T05E11	95
Figura 21 - Aaron com maior poder - T05E11	96
Figura 22 - Processo de ação contra Aaron - T05E11	97
Figura 23 - Aaron perde poder - T05E11	97
Figura 24 - Rick e o grupo assumem o poder - T05E11	97
Figura 25 - Molho de maçã como atributo simbólico 01 - T05E11	98
Figura 26 - Molho de maçã como atributo simbólico 02 - T05E11	99
Figura 27 - Molho de maçã como atributo simbólico 03 - T05E11	100
Figura 28 - Primeiro aspecto de igualdade - T05E11	101
Figura 29 – “Deixe-me sair” - T05E11	101
Figura 30 - Afeto - T05E11	102
Figura 31 - Encontrando Eric - T05E11	102
Figura 32 - Beijo gay 01 - T05E11	103
Figura 33 - Placa de Carro como atributo simbólico 01 - T05E11	103
Figura 34 - Aaron e o grupo como similares - T05E11	104
Figura 35 - Aaron se posiciona contra Rick - T05E11	105
Figura 36 - Aaron surge como novidade para Daryl - T05E13	106
Figura 37 - Daryl e Aaron encontram um cavalo - T05E13	106
Figura 38 - Daryl e Aaron acertam os zumbis - T05E13	107
Figura 39 - Daryl e Aaron como similares no enquadramento - T05E13	107
Figura 40 - Daryl e Aaron como similares e íntimos - T05E13	108
Figura 41 - Aaron precisa matar o cavalo - T05E13	108
Figura 42 - Aaron e Daryl como diferentes - T05E13	109

Figura 43 - Daryl é convidado para o jantar como um igual - T05E13.....	109
Figura 44 - Aaron denomina um papel de igualdade para Daryl - T05E13	110
Figura 45 - Aaron e Daryl enquadrados entre as árvores - T05E15	110
Figura 46 - Aaron e Daryl enquadrados pela cerca - T05E16.....	110
Figura 47 - Aaron assume a culpa e maior valor informacional - T06E05	111
Figura 48 - Aaron percebe Maggie - T06E05.....	112
Figura 49 - Memorial como atributo simbólico de culpa - T06E05.....	112
Figura 50 - Aaron se propõe a ajudar Maggie - T06E05.....	113
Figura 51 - Aaron mostra o novo local de fuga - T05E06.....	113
Figura 52 - Maggie e Aaron como similares - T06E05.....	114
Figura 53 - Maggie e Aaron do real para o ideal - T06E05.....	114
Figura 54 - Maggie apaga o atributivo simbólico no memorial - T06E05	115
Figura 55 - Intimidade com Aaron e Maggie - T06E05	115
Figura 56 - Aaron olha para Maggie como uma novidade - T06E16.....	117
Figura 57 - Aaron como parte dos subordinados de Rick - T06E16	118
Figura 58 - Aaron e o grupo como iguais perante Negan - T06E16	118
Figura 59 - Rick lembra de Aaron 01 - T07E01	120
Figura 60 - Público lembra de Aaron - T07E01	120
Figura 61 - Alexandrinos como iguais e Negan com maior poder - T07E01.....	120
Figura 62 - Aaron no “uni-duni-tê” de Negan - T07E01.....	121
Figura 63 - Aaron como parte de Maggie – T07E01.....	121
Figura 64 - Aaron almoçando com o grupo no fim do episódio – T07E01.....	122
Figura 65 - Rick e Aaron com mesmo nível de poder - T07E08.....	123
Figura 66 - Do real para o ideal - T07E08.....	123
Figura 67 - Masculinidade em Aaron - T07E08.....	124
Figura 68 - Remando para a novidade - T07E08.....	124
Figura 69 - Atributo simbólico nos remos - T07E08	125
Figura 70 - Aaron é atacado por um zumbi - T07E08.....	125
Figura 71 - “Eu estou bem” - T07E08.....	126
Figura 72 - Rick e Aaron no mesmo enquadramento de masculinidade - T07E08.....	126
Figura 73 - Rick e Aaron performam a masculinidade - T07E08	127
Figura 74 - Rick e Aaron no mesmo enquadramento de nação – T07E08.....	127
Figura 75 - Salvadores encontram o bilhete como informação nova - T07E08.....	128
Figura 76 - Salvadores como subordinadores de alexandrinos - T07E08	128
Figura 77 - Aaron apanha dos Salvadores – T07E08	129
Figura 78 - Rick e Aaron com maior valor informacional – T07E08	129
Figura 79 - Aaron protege Eric - T07E08.....	130
Figura 80 - Aaron e Eric surgem juntos com maior valor informacional - T07E09	131
Figura 81 - Aaron demonstra afeto com Eric - T07E09	131
Figura 82 - Aaron e Eric com poder e igualdade pelo ângulo baixo - T07E09.....	132
Figura 83 - Eric confronta Aaron - T07E09	132
Figura 84 - Eric se aproxima de Aaron - T07E9	132
Figura 85 - Eric se afasta de Aaron - T07E09	133
Figura 86 - Eric volta a se aproximar de Aaron - T07E9	133

Figura 87 - Aaron e Eric chegam em Oceanside com o grupo - T07E15.....	134
Figura 88 - Aaron e Eric trocam olhares como processos de ação 01 - T07E15.....	135
Figura 89 - Aaron e Eric trocam olhares como processo de ação 02 - T07E15	135
Figura 90 - Aaron e Eric adquirem uma nova função - T08E01	136
Figura 91 - Aaron e Eric ouvem seus subordinadores - T08E01.....	137
Figura 92 - Aaron e Eric conversam no pré-ataque - T08E01.....	137
Figura 93 - Ator que interpreta Aaron é creditado na abertura da série - T08E01	138
Figura 94 - Aaron abre o episódio olhando para o passado ideal - T08E02.....	138
Figura 95 - Aaron encerra o cold open - T08E02.....	139
Figura 96 - Tobin é atingido - T08E02.....	139
Figura 97 - Aaron parte para salvar Eric - T08E02	140
Figura 98 - Aaron percebe que Eric foi atingido - T08E02.....	140
Figura 99 - Aaron ajuda Eric - T08E02.....	141
Figura 100 - Aaron fecha o episódio olhando para o futuro - T08E02	141
Figura 101 - A árvore e sol como atributos simbólicos de vida e morte - T08E03.....	142
Figura 102 - Pessoalidade entre Aaron, Eric e o espectador 01 - T08E03	142
Figura 103 - Pessoalidade entre Aaron, Eric e o espectador 02 - T08E03	143
Figura 104 - Intimidade entre Aaron, Eric e o espectador 01 - T08E03	143
Figura 105 - Beijo gay 02 - T08E03.....	144
Figura 106 - Eric incentiva Aaron a voltar à luta - T08E03	144
Figura 107 - Eric olhando para o passado ideal - T08E03	145
Figura 108 - Aaron encontra a árvore manchada de sangue - T08E03	145
Figura 109 - Aaron procura por Eric - T08E03	145
Figura 110 - Aaron percebe que Eric virou um zumbi - T08E03.....	146
Figura 111 - Aaron chora por Eric 01 - T08E03	146
Figura 112 - Aaron chora por Eric 02 - T08E03	147
Figura 113 - Aaron chora por Eric 03 - T08E03	147
Figura 114 - Sangue como atributo simbólico de Eric - T08E03.....	148
Figura 115 - Aaron conhece Gracie 01 - T08E03	148
Figura 116 - Aaron conhece Gracie 02 - T08E03	148
Figura 117 – “Hey, Gracie” - T08E03.....	149
Figura 118 - Aaron e Enid similares e neutros - T08E10.....	150
Figura 119 - Ponto de vista de Enid - T08E10	150
Figura 120 - Aaron busca recrutar Oceanside na informação nova - T08E10	151
Figura 121 - Aaron entrega o poder para as mulheres de Oceanside 01 - T08E15	151
Figura 122 - Aaron exhibe seu poder longe das mulheres de Oceanside - T08E15.....	152
Figura 123 - Aaron entrega o poder para as mulheres de Oceanside 02 - T08E15.....	152
Figura 124 - Aaron entrega o poder para as mulheres de Oceanside 03 - T08E15	152
Figura 125 - Aaron consegue recrutar as mulheres de Oceanside - T08E16	153
Figura 126 - Nova abertura de The Walking Dead - T09E01	154
Figura 127 - Aaron e Jesus matam zumbis juntos - T09E01.....	154
Figura 128 - Olhares entre Aaron e Jesus - T09E01.....	155
Figura 129 - Aaron na posição de trabalhador e pai - T09E02	156
Figura 130 - A notícia da amputação do braço de Aaron - T09E02.....	157

Figura 131 - Enid amputa o braço de Aaron - T09E02	157
Figura 132 - Poder para Enid, Rick, Daryl e Aaron - T09E02	158
Figura 133 - Rick fala sobre Aaron com um olhar de demanda - T09E02.....	158
Figura 134 - Novo visual de Aaron - T09E06.....	159
Figura 135 - Novo papel de Aaron - T09E06.....	160
Figura 136 - Aaron e Gracie - T09E06.....	160
Figura 137 - Michonne com poder pelo ângulo baixo - T09E06	161
Figura 138 - Conselho de Alexandria - T09E06	161
Figura 139 - O poder de Aaron no Conselho de Alexandria 01 - T09E06.....	162
Figura 140 - O poder de Aaron no Conselho de Alexandria 02 - T09E06.....	162
Figura 141 - Toques e olhares entre Jesus e Aaron 01 - T09E07	163
Figura 142 - Toques e olhares entre Jesus e Aaron 02 - T09E07.....	164
Figura 143 - Jesus e Aaron conversam 01 - T09E07.....	164
Figura 144 - Jesus, Aaron e Daryl observam a horda de zumbis - T09E08	165
Figura 145 - O zumbi observa Jesus, Aaron e Daryl - T09E08.....	166
Figura 146 - Jesus e Aaron conversam 02 - T09E08.....	167
Figura 147 - Jesus, Aaron e Daryl como similares pela identidade - T09E08	167
Figura 148 - Jesus e Aaron se preparam para lutar - T09E08	168
Figura 149 - Jesus é atacado por um zumbi - T09E08	169
Figura 150 - Aaron grita "não!" - T09E08	169
Figura 151 - O atributo simbólico dos sentimentos - T09E08	170
Figura 152 - Grupo leva o corpo de Jesus 01 - T09E09	171
Figura 153 - Enid abraça Aaron pela perda de Jesus - T09E09	172
Figura 154 - Aaron percebe o ideal dos protocolos - T09E09	172
Figura 155 - Siddiq demonstra solidariedade – T09E09	173
Figura 156 - Exército medieval - T10E01	174
Figura 157 - Aaron como general do exército - T10E01.....	175
Figura 158 - Aaron abre a parte 2/6 do episódio - T10E01	176
Figura 159 - Cavalgada medieval - T10E01.....	176
Figura 160 - Espada como atributo medieval e sentimental - T10E01	177
Figura 161 - Aaron sai do papel de mocinho - T10E01	178
Figura 162 - Aaron volta ao papel de mocinho - T10E01	179
Figura 163 - Aaron abre as partes 3/6 e 4/6 do episódio - T10E01	179
Figura 164 - Aaron observa as hordas de zumbis - T10E03	180
Figura 165 - Aaron lidera o grupo para defesa das hordas - T10E03.....	180
Figura 166 - Aaron no Conselho de Alexandria - T10E03.....	181
Figura 167 - Estrela da manhã como atributo medieval – T10E03.....	181
Figura 168 - Embate entre Aaron e Negan - T10E03.....	182
Figura 169 - Diferentes atributos simbólicos para o pé de cabra - T10E03	183
Figura 170 - Aaron desloca sua identidade de mocinho para com Negan 01 - T10E03	183
Figura 171 - Aaron desloca sua identidade de mocinho para com Negan 02 - T10E03	184
Figura 172 - “Me diga por que o amor da minha vida teve de morrer” - T10E03	184
Figura 173 - “Se eu falhei com Eric, então, você falhou com sua esposa” – T10E03	185
Figura 174- Um único atributo simbólico para o pé de cabra - T10E03	185

Figura 175 - Justiça, Aaron e Mary - T10E05.....	187
Figura 176 - Aaron é introduzido para Mary - T10E05	187
Figura 177 - O pão como atributo simbólico - T10E07	188
Figura 178 - Representação de família - T10E07.....	188
Figura 179 - Similaridade entre Aaron e Mary - T10E07	189
Figura 180 - Mary ameaça Aaron - T10E07.....	189
Figura 181 - As representações de Lydia - T10E07	190
Figura 182 - Mary adquire um novo papel - T10E08.....	190
Figura 183 - Intimidade entre Aaron, Mary e o espectador - T10E08	191
Figura 184 - Aaron e Gracie, pai e filha - T10E08.....	192
Figura 185 - Aaron e Gracie, uma família - T10E08.....	193
Figura 186 - Placas de carro como atributos simbólicos - T10E08.....	193
Figura 187 - “Temos uma boa milícia” - T10E11	194
Figura 188 - Aaron como líder da milícia 01 - T10E011	195
Figura 189 - Aaron como líder da milícia 02 - T10E011	195
Figura 190 - Aaron como líder da milícia 03 - T10E011	196
Figura 191 - Abertura da subtrama de Aaron e Gabriel - T10E19	197
Figura 192 - Aaron e Gabriel surgem como novidade - T10E19	198
Figura 193 - Primeira representação de família no episódio - T10E19.....	198
Figura 194 - Natureza e sangue no logo de The Walking Dead - T10E19.....	199
Figura 195 - Segunda representação de família no episódio - T10E19.....	199
Figura 196 - Terceira representação de família no episódio - T10E19	200
Figura 197 - Bicho de pelúcia como atributo simbólico de família - T10E19	200
Figura 198 - Atributo simbólico do uísque 01 - T10E19	201
Figura 199 - Atributo simbólico do uísque 02 - T10E19	202
Figura 200 - O poder de Mays - T10E19	202
Figura 201 - Intimidade para se despedir de Aaron - T10E19	203
Figura 202 - Cicatriz como atributo simbólico de família - T10E19	204
Figura 203 - Quarta representação de família no episódio - T10E19.....	204
Figura 204 - Aaron similar com Alexandria - T11E03	205
Figura 205 - Novo atributo simbólico para o cavalo - T11E03.....	206
Figura 206 - Tom avermelhado - T11E05	206
Figura 207 - Aaron vê os vilões 01 - T11E05	207
Figura 208 - Aaron vê os vilões 02 - T11E05	207
Figura 209 - Aaron vê os vilões 03 - T11E05	207
Figura 210 - Aaron reflete sobre seu passado em Alexandria - T11E05.....	208
Figura 211 - Aaron resiste por Alexandria - T11E05.....	209
Figura 212 - Aaron e o grupo chegam em Hilltop - T11E05	209
Figura 213 - Aaron parte para combater os Sussurradores - T11E05	210
Figura 214 - Poder de Aaron em relação ao Sussurrador 01 - T10E05.....	210
Figura 215 - Poder de Aaron em relação ao Sussurrador 02 - T10E05.....	211
Figura 216 - Poder de Aaron em relação ao Sussurrador 03 - T10E05.....	211
Figura 217 - Poder de Aaron em relação a Carol - T10E05.....	212
Figura 218 - De alexandrino à esquerda para pai à direita- T11E09.....	214

Figura 219 - Aaron surge para salvar as crianças - T11E09.....	214
Figura 220 - Aaron como herói - T11E09	214
Figura 221 - Aaron busca se salvar - T11E09	215
Figura 222 - De pai à direita para alexandrino à esquerda - T11E09.....	216
Figura 223 - A saliência entre Pamela e Aaron - T11E12.....	217
Figura 224 - Aaron e Lance sob a mesma perspectiva - T11E12.....	217
Figura 225 - Aaron e Lance sob diferentes perspectivas - T11E12.....	218
Figura 226 - Aaron como papel central na narrativa - T11E13.....	218
Figura 227 - Aaron indo a uma nova situação - T11E13.....	219
Figura 228 - Aaron com mais destaque - T11E13.....	219
Figura 229 - Frango como atributo simbólico e Aaron com mais destaque - T11E13	220
Figura 230 - Aaron sai ao encontro de Maggie - T11E13.....	221
Figura 231 - TWD como série do gênero policial 01 - T11E14.....	222
Figura 232 - Aaron e Gabriel encurralam Carlson - T11E14.....	223
Figura 233 - Aaron se vinga de Carlson - T11E14.....	223
Figura 234 - TWD como série do gênero policial 02 - T11E15.....	224
Figura 235 - O novo real para Alexandria - T11E16.....	225
Figura 236 - O novo real para Hilltop - T11E16	225
Figura 237 - O novo de Oceanside - T11E16.....	225
Figura 238 - Atos de Deus para os norte-americanos - T11E16	226
Figura 239 - Criando famílias encontradas - T11E17	227
Figura 240 - Aaron parte para uma nova jornada 01 - T11E18.....	228
Figura 241 - Toque no ombro como ação romântica/sexual - T11E18.....	228
Figura 242 - Aaron parte para uma nova jornada 02 - T11E18.....	228
Figura 243 - Olhar como ação romântica/sexual - T11E19.....	229
Figura 244 - Aaron como líder da expedição - T11E19.....	230
Figura 245 - O zumbi observa o grupo e Aaron - T11E19.....	230
Figura 246 - Aaron aponta para a informação nova - T11E19.....	231
Figura 247 - Aaron e Lydia do ideal para o real - T11E19	231
Figura 248 - Aaron e Lydia conversam em um plano social - T11E19.....	232
Figura 249 - Aaron adquire impessoalidade na conversa com Lydia - T11E19	232
Figura 250 - Aaron adquire intimidade na conversa com Lydia - T11E19.....	232
Figura 251 - Aaron adquire destaque na conversa com Lydia - T11E19	233
Figura 252 - Aaron relembra do passado com Eric - T11E19.....	233
Figura 253 - Aaron idealiza o futuro com Eric - T11E19	233
Figura 254 - Aaron e Lydia retomam a conversa em um plano social - T11E19.....	234
Figura 255 - Mão de zumbi - T11E19	234
Figura 256 - Nova ação por parte dos zumbis - T11E19.....	235
Figura 257 - Aaron lidera o grupo - T11E19.....	235
Figura 258 - Aaron derruba o zumbi - T11E19.....	236
Figura 259 - Aaron percebe que o zumbi não era um Sussurrador - T11E19	236
Figura 260 - Aaron mata o zumbi -T11E19	236
Figura 261 - Aaron explica o intertexto com a primeira temporada de TWD - T11E19	237
Figura 262 - Lydia e Elijah se beijam - T11E19	237

Figura 263 - Armas como atributos simbólicos - T11E23	238
Figura 264 – “Há sempre um custo” - T11E23	239
Figura 265 - Aaron e o grupo infiltrados na horda de zumbis - T11E23	239
Figura 266 - Aaron e Lydia surgem como novidade - T11E24.....	240
Figura 267 - Aaron assume a luta - T11E24.....	241
Figura 268 - Aaron retoma sua posição de líder da milícia - T11E24	241
Figura 269 - Beijo lésbico - T11E24	242
Figura 270 - Memorial como atributo simbólico de perda - T11E24.....	242
Figura 271 - Aaron, um pai alexandrino - T11E24	243
Figura 272 - Primeiro compilado de momentos de Aaron na série para o episódio final - T11E24	243
Figura 273 - Segundo compilado de momentos de Aaron na série para o episódio final – T11E24	244

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Visão geral da Gramática do Design Visual	88
Quadro 2 - Episódios selecionados para análise enquanto personagem recorrente	91
Quadro 3 - Episódios selecionados para análise enquanto personagem fixo	92

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACD	Análise Crítica do Discurso
AIE	Aparelhos Ideológicos do Estado
T00E00	Episódio 00 da Temporada 00
FTWD	<i>Fear The Walking Dead</i>
GDV	Gramática do Design Visual
GSF	Gramática Sistêmico-Funcional
HQ	História em Quadrinhos
LGBTQ+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros (Queer, Questionando, Intersexuais, Curioso, Assexuais, Aliados, Pansexuais, Polisssexuais, Familiares, 2-espíritos e Kinke Queer)
PR	Participante Representado
SC	Significados Composicionais
SI	Significados Interativos
SR	Significados Representacionais
TWD	<i>The Walking Dead</i>

SUMÁRIO

1 PILOTO: INTRODUÇÃO	20
2 BEM-VINDO(A) AO MEU ÚNICO MUNDO: <i>THE WALKING DEAD</i>	27
2.1 PERSONAGENS EM CONTEXTO PÓS-APOCALÍPTICO	35
3 LINGUAGENS EM AÇÃO: DISCURSO, MULTIMODALIDADE E IDENTIDADE	39
3.1 O DISCURSO.....	41
3.1.1 O discurso como prática social: o sujeito e os sujeitos	42
3.1.2 O discurso como prática discursiva: contexto e intertexto	46
3.1.3 O discurso como texto: o material, o produto, a série de televisão	48
3.2 A SEMIÓTICA.....	51
3.3 CULTURA (POP) E REPRESENTAÇÃO	53
3.3.1 As abordagens da representação: a escolha construtivista.....	59
3.4 A GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL	60
3.4.1 Analisando textos multimodais: os significados representacionais.....	61
3.4.2 Analisando textos multimodais: os significados interativos	64
3.4.3 Analisando textos multimodais: os significados composicionais.....	67
3.5 IDENTIDADE E DIFERENÇA, GÊNERO E SEXUALIDADE.....	70
3.5.1 Roteirizando a identidade homossexual	77
4 OS ARCOS DE AARON: ANÁLISE	86
4.1 QUINTA TEMPORADA	93
4.1.1 Eles	93
4.1.2 Distância	95
4.1.3 Esquecer, Tentar e Conquistar.....	105
4.2 SEXTA TEMPORADA	111
4.2.1 Agora.....	111
4.2.2 O último dia na Terra	116
4.3 SÉTIMA TEMPORADA	119
4.3.1 Chegará o dia em que você não agradecerá.....	119
4.3.2 Os corações ainda batem.....	122
4.3.3 Pedra na estrada	130
4.3.4 Algo que eles precisam	134
4.4 OITAVA TEMPORADA	136
4.4.1 Misericórdia	136
4.4.2 Os Condenados	138

4.4.3 Monstros	141
4.4.4 Os perdidos e os saqueadores, Valor e Fúria	149
4.5 NONA TEMPORADA	153
4.5.1 Um novo começo	153
4.5.2 A Ponte	155
4.5.3 Quem é você agora?	159
4.5.4 Stradivarius	162
4.5.5 Evolução	165
4.5.6 Adaptação	165
4.6 DÉCIMA TEMPORADA	173
4.6.1 Limites que cruzamos	173
4.6.2 Fantasmas e Acabe com os Sussurradores	179
4.6.3 O que sempre é, Abra seus olhos e O mundo antes	186
4.6.4 Estrela da manhã	194
4.6.5 Mais um	196
4.7 ÚLTIMA TEMPORADA	205
4.7.1 Aqueronte - Parte 1, Caçado e Fora das Cinzas	205
4.7.2 Por Sangue e Não há outro jeito	213
4.7.3 Os sortudos, Senhores da guerra, Ceptro Podre, Confiança e Atos de Deus	216
4.7.4 Confinamento e Um novo acordo	226
4.7.5 Variante	229
4.7.6 Fé, Família e Descanse em Paz	237
5 NÓS SOMOS OS QUE VIVEM: CONCLUSÃO	245
CRÉDITOS: REFERÊNCIAS	251

1 PILOTO: INTRODUÇÃO

No dia 31 de outubro de 2010 estreava o primeiro episódio da série “The Walking Dead”¹ (TWD). Baseada nas histórias em quadrinhos criadas por Robert Kirkman, a produção teve sua primeira aparição pela AMC² justamente no Dia das Bruxas e colocava um dos mais característicos ícones do terror em foco: zumbis.

No entanto, o ponto central da trama não são os *walkers* - como são nomeados os zumbis na série - e sim as relações sociais entre humanos sobreviventes que se estabelecem a partir de um colapso mundial. Logo na primeira temporada, isso já começa a ser debatido. O personagem principal, Rick Grimes (Andrew Lincoln), direciona a narrativa da série: ele precisa encontrar sua família e acaba se deparando, não apenas com os zumbis, mas também com outros humanos sobreviventes. Com isso, situações de troca³ são estabelecidas para escapar da contaminação do vírus zumbi e manter-se vivo.

Em novembro de 2022, TWD estreou seu último episódio, na terceira parte da então 11ª e última temporada. A sequência narrativa da produção evidenciava relações de poder, (des)colonização, a readequação da sociedade, a recriação da democracia, a moral, a ética, e até mesmo, em um sentido de ordem prática, a retomada da caça e coleta, a agricultura, o uso do moinho de vento e a utilização da roda d’água. Isso tudo em meio a sequências empolgantes de fuga, tiroteio, luta e muito sangue - como não poderia faltar em uma série que mistura horror e ação entremeados ao seu gênero dramático que se assemelha muito ao *western*⁴.

Durante os mais de 12 anos desde a estreia, a série foi recebendo novos personagens, em novos arcos⁵ e temporadas⁶. Se mantiveram as discussões sociais que permeiam TWD, tais como etnocentrismos, preconceitos, política, ciência, religião, etc., as quais são postas em discussão. Todos esses temas podem ser analisados na série, contudo, neste trabalho, as

¹ “Os mortos-vivos” ou “Os mortos andando” em tradução livre. Por vezes a abreviação TWD será utilizada no decorrer do trabalho.

² Canal de televisão por assinatura dos Estados Unidos da América. No Brasil a série foi exibida pelo canal Fox na primeira semana de novembro de 2010. A série estreou em TV aberta no Brasil pelo canal Band em 2013.

³ Na primeira temporada, essas relações se apresentam de diversas maneiras, seja abrigo, poder de fogo, resgate ou auxílio para fugir/enfrentar dos/os *walkers*.

⁴ Fugimoto (2015), ao analisar *The Walking Dead*, identificou a referência dos filmes de faroeste com o herói solitário cavalgando para salvar o dia e lutar pela justiça.

⁵ Conforme Seabra (2016) o arco se refere a um recorte da trajetória. Ou seja, a trajetória inteira da série é formada por diferentes arcos. O personagem, assim como a série em um geral, também possui seu arco. Se refere a como o personagem se transforma (RODRIGUES, 2014)

⁶ “Uma temporada é uma leva de produção (por esse motivo, é também chamada em inglês de “production cycle”) e/ou exibição contínua de episódios, com um término previsto conforme acertado em contrato” (SEABRA, 2016, p. 69). “Na internet, os fãs costumam se referir exclusivamente à ordem em que os episódios são levados ao ar, usando as notações s02e04 ou 2x04 (para Season 2, Episode 4) (SEABRA, 2016, p. 72). Neste trabalho, adota-se a linguagem dos fãs, trazendo ao português: T02E04, para Temporada 2, Episódio 4 ou Episódio 04 da Temporada 02.

discussões a serem observadas estão relacionadas aos discursos da (homos)sexualidade (em especial a masculina), embora os demais marcadores sociais de diferença suscitem discussões permeadas a esta temática.

TWD apresenta alguns personagens não-heterossexuais em seu enredo. No fim da T04, o público conhece a personagem Tara Chambler (Alanna Masterson). De forma sutil, a série mostra a sexualidade de Tara, quando ela interage e parece se interessar pela personagem Alisha (Juliana Harkavy). Ela é a primeira personagem LGBTQ+⁷ na série, e se afirma dizendo “Eu gosto de mulheres” ao fim da T04. Isso é mais elucidado na T06, quando ela inicia um relacionamento com a personagem Denise Cloyd (Merrit Wever). Ainda, mais personagens são trazidos para as telas da tv: o casal gay Aaron (Ross Marquand) e Eric (Jordan Woods-Robinson) (T05), o personagem Jesus (Tom Payne) (T06, mas que só faz sua afirmação na T07) e o casal lésbico Yumiko (Eleanor Matsuura) e Magna (Nadia Hilker) (T09).

Contudo, num primeiro momento, a sexualidade desses não parece ser aprofundada ou ter relevância no decorrer das temporadas. É como se a homossexualidade, apesar de fazer parte das características dos personagens, não sobressaísse à complexidade que o contexto pós-apocalíptico provoca nas posições que eles desempenham na trama - chama-se atenção aqui para a pesquisa de Lima Neto (2018), que apresenta uma certa invisibilização das relações afetivas desses personagens em *The Walking Dead*. A representatividade⁸ dos personagens LGBTQ+’s na série se mostra presente, mas sua representação parece trazer uma nova performance da identidade (aqui, a homossexual masculina). Em outras palavras, a forma com que o personagem gay masculino constrói significado no decorrer da série, com seus discursos, não parece ter o impacto nas relações sociais que vinha se desenhando nos roteiros de ficções seriadas conhecidas popularmente.

Esse distanciamento da forma de representação de personagens gays e lésbicas vem do histórico de suas aparições na televisão e no cinema. Foi por volta dos anos 1960 que esses personagens surgiram em produções audiovisuais e, tanto na televisão quanto no cinema, os formatos seguiam uma mesma linha de discurso e representatividade do sujeito gay: um ser

⁷ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Travestis. Acompanha o movimento social e político LGBTQIA+ em busca de direitos e inclusão de pessoas de diversas orientações sexuais e identidades de gênero.

⁸ Quando falamos de uma coletividade, a representatividade se dá a partir daquelas características que são percebidas comumente em um grupo, como, por exemplo, a cor da pele. Nesse contexto, um ator negro pode ser visto como representativo não por possuir todas as características da população negra, uma vez que essa é plural e diversificada, mas apenas aquelas comuns ao grupo, sendo, talvez, a mais significativa socialmente, a cor da pele. Do mesmo modo, quando vemos uma atriz trans nos palcos, não estamos diante de alguém que traz todas as características dessa população, mas, certamente, aquelas que interferem em sua vida social de forma coletiva. Assim, aquilo que poderia, em primeira instância, ser considerado essência, não passa, na verdade, da “condensação de um conjunto de elementos significantes” (Sánchez, 2017, p.63). (DESS, 2022, p. 7).

cômico. Alguns anos depois, algumas produções de TV inseriram personagens gays procurando não voltar a atenção ao alívio cômico ou a uma aparição passageira. Acabava não gerando audiência. Com lésbicas a situação era ainda mais delicada, já que não conseguiam trazer as personagens para um aspecto cômico das produções (HADDEFINIR, 2020).

Na década de 1990, a representação dos personagens gays foi levada à "normalidade" por parte dos criadores e roteiristas e também da audiência. O padrão "normal" ou "natural" é um tema discutido por Guacira Lopes Louro, e está presente de forma implícita e explícita em diversos discursos, práticas, manuais, regramentos, rituais da contemporaneidade:

O modelo "normal" é a família nuclear constituída por um casal heterossexual e seus filhos. Essa forma de organização social é, na verdade, mais do que normal, ela é tomada como natural. Processa-se uma naturalização - tanto da família como da heterossexualidade - que significa, por sua vez, representar como não natural, como anormal ou desviante todos os outros arranjos familiares e todas as outras formas de exercer a sexualidade (LOURO, 2014, p. 137 e 138).

Essa forma de representação acabou por ser inserida nas séries de televisão. Mas, ao entender que essa característica poderia ser o arco narrativo dos personagens, criou-se outra constante na maneira de representar gays e lésbicas nessas produções. Geralmente havia uma história de superação a ser desenvolvida a partir da sua sexualidade - como problemas de aceitação, a própria heteronormatividade⁹, homofobia¹⁰, a difícil busca de encontrar um amor e amar em liberdade - ou ainda, o homem gay como melhor amigo da protagonista rica, o "magical gay" (SEGARRA *apud* ALONSO, 2021) que irá salvá-la de seus problemas superficiais.

Outra constante foi - e ainda é - o tropo "Enterrem Seus Gays", especialmente em produções de horror, em que os personagens LGBTQ+ sempre acabam sendo mortos no decorrer da narrativa. Mesmo que os personagens acabem por não serem enterrados, de forma literal, eles são tapados por camadas e camadas de uma terra infértil à uma narrativa mais abrangente, que vai além da sua sexualidade.

⁹“(…) para Warner (1991) a heteronormatividade (normas estabelecidas pelos regimes históricos da heterossexualidade) exigiria de todas as pessoas uma organização da vida coerente com a heterossexualidade. Pessoas com a genitália masculina precisam se identificar como homens, sendo másculos, coerentes com a masculinidade hegemônica” (GONZATTI, 2022, p. 93).

¹⁰“(…) designa o preconceito que se estabeleceu ao longo dos tempos contra o comportamento homossexual. Utiliza-se o conceito para exprimir emoções repulsivas à homossexualidade. A homofobia revela comportamentos humilhantes e degradantes ao lado de preconceituosos” (OLIVEIRA, 2013, p.21).

Mas quando seu personagem é reduzido apenas a esse sofrimento para torná-lo um mártir ou um bode expiatório moral, essa mídia não está mais fazendo justiça ao personagem LGBTQ ou à sua narrativa; eles foram despojados de sua identidade para serem usados como uma ferramenta. O tropo trata personagens LGBTQ+ *queer* como se fossem facilmente dispensáveis e indignos de seu próprio desenvolvimento. Também normaliza perigosamente a ideia de que ser *queer* ou LGBTQ+ é viver uma vida cheia de sofrimento, trauma ou infelicidade (THE NEXUS, 2022).

Quando não é morto, o personagem LGBTQ+, ao menos em uma breve análise das grandes produções da televisão mundial, precisa passar por seu arco e conseguir o aceite do público ou sua própria aceitação. Em TWD isso parece não acontecer, causando a sensação de uma representação que não se abstém à luta (interna e externa) da sexualidade. É como se o fato de o personagem ser gay ou lésbica não influenciasse em um enredo envolto a isso, ou, ao menos, que essa característica não fosse o direcionamento do seu arco narrativo. “À medida que mais histórias *queer* estão sendo contadas, os criadores estão deixando para trás [a prática narrativa de] “enterrar seus gays” para abraçar personagens LGBTQ+ totalmente desenvolvidos e suas histórias” (THE NEXUS, 2022).

O contexto narrativo de TWD é pós-apocalíptico, caracterizado pelo fim das normas e regras sociais implementadas no decorrer dos séculos. Tudo acaba e começa de novo, incluindo aqui as relações de sexo e gênero. Contudo, os resquícios da sociedade pré-apocalíptica permeiam os discursos e atos dos personagens. Ao mesmo tempo que roubar e matar se torna comum nas relações, outras situações e relações que envolvem identidades e diferenças dos personagens são evidenciadas e reestruturadas - “Ortiz (1994) e Larraín (2001) entendem que as identidades são plurais, mas se constroem em relações de poder” (MAGALHÃES, MARTINS E RESENDE, 2017, p. 227).

Dessas novas estruturas pontua-se aqui o entendimento do sujeito gay no contexto de TWD. Aaron é um homem branco, de olhos verdes, cabelos castanhos, alto e magro: o dito padrão. Antes do apocalipse zumbi atuava como político e membro de uma ONG, lidando com militares e membros da milícia para auxiliar pessoas em vulnerabilidade social. Por sua atuação política, após o surto zumbi, ele foi orientado a se refugiar em uma zona segura chamada Alexandria. No decorrer da série, Aaron assume diferentes papéis na narrativa, chegando a ser membro do Conselho de Alexandria. Esses papéis de maior peso na história - e de poder no contexto da série - iniciam uma diferenciação do que vinha sendo trazido nas produções de televisão anteriores, especialmente na cultura pop e no universo nerd/*geek*¹¹.

¹¹ “(...) corresponde a um recorte específico da cultura pop que articula determinadas mídias, gêneros midiáticos, celebridades, canais de divulgação e práticas de fã. (...) Entre os gêneros midiáticos mais relacionados ao ser nerd estão a superaventura (...) a aventura, a fantasia, a ficção científica e o horror (geralmente produções associadas a zumbis, como *The Walking Dead*, *The Last of Us* e *Resident Evil* são mais nucleares” (GONZATTI, 2022, p. 57).

Ao observar essa forma em evidência do personagem gay, abrem-se alguns questionamentos: 1) como são construídos os arcos narrativos de Aaron e como eles se relacionam com a homossexualidade do personagem?; 2) como sua sexualidade opera, junto de outras linguagens, para dar significado à sua história e ao enredo geral da série?; 3) quais papéis, ou seja, posições o personagem desempenha na trama que o colocam em representações reiteradas (ou não) pela norma no discurso dessa narrativa audiovisual?. As questões vão ao encontro do chamado Teste Russo¹² que, embora não seja um teste de análise científica, permite observar se o personagem que é abertamente gay, a partir de suas posições na história, é essencial para a trama e se a forma de construção do seu arco fornece a ele outras características além de sua orientação sexual.

Dessa forma, entendendo que TWD tem alcance mundial, sendo uma produção da indústria cultural estadunidense e, portanto, é uma mídia da cultura pop de massa¹³, e que está diretamente ligada com relações de poder e, assim, com discursos que possibilitam o debate público e a mudança social, o objetivo geral da pesquisa é analisar como se dá a representação do personagem Aaron em TWD a partir da combinação de diferentes linguagens na construção de sentidos na série. Este trabalho entende a série televisiva como sendo um gênero multimodal, ou seja, segundo os preceitos dos autores Kress e Van Leeuwen (2006), um gênero formado pela co-ocorrência de diversos modos semióticos, ou diversas linguagens, que contribuem para a produção de sentidos. A análise é feita pela Gramática do Design Visual, formulada por Kress e Van Leeuwen, e seus significados representacionais, interativos e composicionais.

O estudo inicia desde a T01, mas se atém ao intervalo entre a T05 e a T11, período em que o personagem adentra na série, para observar todos os arcos de Aaron e assim estabelecer uma análise que perceba o desenvolvimento de toda a sua trajetória e representação. Partindo do entendimento de que os textos são elementos dos eventos sociais e, para serem compreendidos, precisam estar situados nos eventos e nas práticas sociais, organizando as relações sociais de forma a reforçar (ou não) poderes e privilégios (MAGALHÃES, MARTINS E RESENDE, 2017, p. 221), percebemos que a simples inserção desses personagens já gera um debate em relação à homossexualidade masculina. Contudo, este estudo observa as linguagens

¹² “Em 2013, uma associação LGBTQIA+ estadunidense criou um teste que avalia a representação diversas de sexualidade e gênero em produções audiovisuais. Ele foi chamado de Teste Russo, em homenagem a Victor Russo, co-fundador da associação. Para passar no teste, uma produção deve atender a três critérios:1) ter pelo menos um personagem explicitamente identificado como LGBTQIA+; 2) o personagem não pode ter como única característica sua identidade de gênero/orientação sexual; 3) o personagem deve ser essencial para a trama” (GONZATTI, 2022, p. 163).

¹³ “um espaço mais marcado, inclusive no senso comum, como de reflexão sobre as grandes produções [...] que mobilizam multidões de fãs e todo um conglomerado de extensão, sinergia e franquia transmidiático” (GONZATTI, 2022, p. 46).

que constituem o sujeito gay inserido no contexto da série TWD. “É a inter-relação entre textos e discursos na ordem do discurso que constitui as interdições da sexualidade, construindo significados (...), representações, crenças e identidades” (MAGALHÃES, MARTINS E RESENDE, 2017, p. 221).

Nessa linha, tendo como objetivo específico, a pesquisa visa elucidar que personagens LGBTQ+ podem ter uma história, podem ter nuances na sua narrativa, sem que o ponto ápice da sua trajetória seja a superação por ser quem ele é enquanto orientação sexual. No caso, não parece que em TWD a orientação sexual dos personagens impacte a história, mas que eles são parte dos sobreviventes do apocalipse, buscando se reestruturar enquanto sociedade. Ou seja, ao observar o personagem, não há - à primeira vista - características que o coloquem apenas e unicamente como um ser desviante da norma.

A análise, também enquanto objetivo específico, busca contribuir com o garimpo de outras temáticas que relacionam o sujeito e sua visão e relação com o mundo, corroborando à interdisciplinaridade do campo das Ciências Humanas, entendendo produções como a série televisiva serem ferramentas de reflexão e aprendizagem, a fim de produzir um conhecimento novo. A pesquisa segue a linha crítica, para destacar o poder no discurso e colaborar com a mudança social nas representações da classe homossexual, afinal “os elementos textuais representam (discurso) e (res)significam grupos em situações de exclusão (identidades) para manter relações assimétricas de poder” (MAGALHÃES, MARTINS E RESENDE, 2017, p. 213).

Portanto, o trabalho segue a Análise Crítica do Discurso de Fairclough (2016) e distribui o método nos capítulos seguintes. Sendo assim, após a Introdução, intitulada Piloto - uma associação ao episódio que introduz uma série de televisão - o Capítulo 2 apresenta o universo de análise da pesquisa: a série televisiva *The Walking Dead*. Aqui compreendemos um pouco da série e sua produção, em especial a ligação com audiovisuais que retratam zumbis e seu vínculo com os anseios sociais da época em que foram criadas. Contextualizamos as principais características de uma série de TV e seu Mundo Inconfundível (RODRIGUES, 2014), bem como de personagens e sua aplicação no contexto pós-apocalíptico de TWD.

O capítulo 3 trata das linguagens, entendidas nesse trabalho como o que pode ser utilizado para nos expressarmos, e apresenta a perspectiva de análise. A primeira parte do capítulo contextualiza os usos da linguagem para gerar um discurso, tendo como fio condutor a Teoria Social do Discurso, que permite observar o discurso como sendo, ao mesmo tempo, um texto, uma prática social e uma prática discursiva. Em seguida, aprofundamos o entendimento sobre Semiótica, Representação e Multimodalidade - sublinhe aqui que a

linguagem é entendida como um “modo semiótico”, e quando um texto é formado por mais de uma linguagem ela é multimodal (muitos modos semióticos). Sendo assim, ao analisar um texto multimodal, estamos observando o uso desses modos, e não das linguagens em si. Neste capítulo é apresentada a Gramática do Design Visual (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006) e exemplificados seus significados com aplicações práticas já na série TWD. Por fim, compreendendo que identidade e diferença são o resultado de atos de criação linguística (SILVA, 2014, p. 76), ou seja, dependem e recebem significado da linguagem, resgatamos os estudos de gênero e sexualidade e apresentamos a identidade homossexual como criação cultural e social, baseada em relações de poder.

O corpus de análise e a análise de fato são trazidos no capítulo 4. Aqui apresentamos os episódios selecionados para análise, os quais foram escolhidos devido à relevância de Aaron na narrativa. Separamos os episódios em dois quadros, sendo o primeiro quando o personagem era recorrente - possui várias aparições, mas não faz parte do elenco principal - e o segundo quando o personagem era fixo - o elenco regular, com aparições já nos créditos de abertura da série. Neste capítulo também apresentamos um quadro que resume e dá uma visão geral da GDV, possibilitando a análise de forma mais dinâmica.

O último capítulo conclui a análise, respondendo às três questões-problemas apresentadas e o objetivo geral. Entendemos, portanto, que o trabalho permitiu uma análise multimodal da série televisiva e que levantou discussões pertinentes às ciências humanas trazendo não apenas o debate em relação à performance de gênero e sexualidade, como também destacou identidades múltiplas em um único personagem. O estudo, ainda, fornece aplicação da GDV funcionando até mesmo enquanto um manual e ampliando sua aplicação em território brasileiro.

2 BEM-VINDO(A) AO MEU ÚNICO MUNDO: *THE WALKING DEAD*

Após ser baleado, você acorda de um coma em um hospital e percebe que o local está abandonado. Na busca por ajuda se depara com uma porta trancada que diz “Não abra. Mortos dentro”. Sem entender, você sai do local e percebe que, assim como o hospital, a cidade toda está abandonada. Há corpos no chão. Ruas paralisadas. Um helicóptero e um acampamento das forças armadas foram deixados de lado. A sua casa está vazia e você sem nenhum contato com a família. Somente quando encontra outra pessoa tudo é, superficialmente, explicado: um vírus contaminou a Terra e todos que morrem se transformam em zumbis.

Essa é uma breve contextualização de *The Walking Dead*, que teve seu universo iniciado em 2003 com as histórias em quadrinhos criadas por Robert Kirkman e Tony Moore. O contexto narrativo coloca os personagens em uma situação em que cadáveres voltam à vida para devorar seres humanos, muito embasado no filme “A Noite dos Mortos-Vivos” de George Romero (1968), mas em um conceito original. Em tradução livre “The Walking Dead” significa “O Morto-Vivo” e coloca a humanidade no pós-apocalipse zumbi.

A história é protagonizada por Rick Grimes, um policial que inicia a série no contexto apresentado anteriormente. Contudo, apesar de os zumbis serem o grande chamariz da produção, a narrativa se afasta do terror dos mortos e evidencia as relações estabelecidas entre os vivos. “Devido às circunstâncias de um mundo pós-apocalíptico, os mortos não são apenas o perigo existente, e sim, os próprios sobreviventes que nele habitam, tornando-os de fato, os verdadeiros mortos caminantes, que faz referência ao título da série” (WALKINGDEADB, 2022).

A perspectiva de que produções sobre zumbis não tratam sobre os mortos, mas sim sobre os vivos é recorrente quando se observa esse nicho. Ainda, diversas alegorias ao que os zumbis¹⁴ estariam representando são discutidas por cineastas e pesquisadores da cultura pop. Fugimoto (2015), na pesquisa intitulada “Os vivos, os mortos e os mortos-vivos: uma análise sociológica do seriado *The Walking Dead*”, coloca que o filme de Romero ajudou a pontuar diferentes

¹⁴ Ver a pesquisa de Almeida (2016), que pretendeu fazer uma análise aprofundada da figura do *zombie*, desde a sua origem como um elemento cultural e religioso até os tempos modernos. Observou, em especial, a influência que esta figura teve nos Estados Unidos da América ao longo de todo o século XX até os dias de hoje, em particular a nível cinematográfico e televisivo.

discussões de fundo social¹⁵, além de reforçar a importância do zumbi enquanto fenômeno da cultura pop para o entendimento da sociedade¹⁶ em que o produto está inserido.

Na mesma linha, Thiago Guimarães discute a ideia de que essas produções não tratam apenas sobre zumbis. “Nos últimos 20 anos a cultura pop nos agraciou com uma *caralhada* de histórias pós-apocalípticas (...) [que] envolvem cadáveres reanimados que vagam pelo mundo sem muita ideia na cabeça espalhando uma doença sem cura por tudo que é lugar” (THIAGO, 2023). O *youtuber*, que divulga vídeo-ensaios em seu canal Ora Thiago, busca entender os motivos de o nicho do apocalipse zumbi se recusar a morrer. A partir da mais recente série sobre o assunto, *The Last Of Us*¹⁷ da HBO, ele compila, em menos de 30 minutos, diversas produções e como os zumbis surgem para representar algumas ansiedades sociais da época em que cada uma delas foi realizada. Dentre elas: a rebelião de escravizados em “A Morta-Viva”¹⁸ (1943), a guerra fria e o comunismo na história em quadrinhos “*Corpses... Coasts to Coasts*” (1954), a guerra nuclear em “O Cadáver Atômico”¹⁹ (1955), o ser humano como o verdadeiro monstro em “O Extermínio”²⁰ (2002) e o medo literal de uma grande contaminação em “*Resident Evil*”²¹ (1996). Além destes, Thiago reúne - entre filmes, séries, jogos, livros e histórias em quadrinhos²² - narrativas que assumem o apocalipse zumbi e o transformam em um contexto para discutir a humanidade dos sobreviventes.

Dentre as produções citadas está, também, *The Walking Dead*. O universo de TWD teve grande impacto na cultura pop devido a estreia da série em 2010 - figura como um fenômeno

¹⁵ “... como as que envolveram os eventos relacionados à Guerra do Vietnã, a luta social dos negros, aos assassinatos de Martin Luther King Jr. e Robert Kennedy e à aprovação, pelo Congresso dos Estados Unidos, de uma nova Lei dos Direitos Civis” (FUGIMOTO, 2015, p. 07)

¹⁶ “Platts enumera três vertentes acadêmicas na caracterização da questão do zumbi: : 1) os “zumbis” são vistos como sintomas (“Zombies as symptoms of social anxiety” v. 2013, p. 5), isto é, tentar entender como uma produção cultural pode chamar a atenção para algum aspecto das sociedades em que são produzidas e consumidas; 2) pela maneira como a produção e circulação afetam o conteúdo do produto (“Producing zombie culture”, p. 7); 3) o modo pelo qual os consumidores recebem o produto cultural e o interpretam (“Consuming zombie culture”, p. 9)” (FUGIMOTO, 2015, p. 8).

¹⁷ “A HBO apresenta uma série pós-apocalíptica inspirada no aclamado videogame que segue a jornada brutal e angustiante de um homem cínico e uma garota de 14 anos enquanto cruzam os Estados Unidos, dependendo apenas um do outro para sobreviver” (HBO Max, 2023).

¹⁸ Dirigido por Jacques Tourneur. Sinopse: “Uma enfermeira é contratada para cuidar da esposa de um dono de plantação de açúcar, que tem agido de forma estranha, em uma ilha do Caribe” (IMDB, 2023).

¹⁹ Dirigido por Edward L. Cahn. “Um ex-cientista louco nazista usa zumbis atômicos controlados por rádio em sua missão para ajudar um gângster americano exilado a retornar ao poder” (IMDB, 2023)

²⁰ Dirigido por Danny Boyle. “Quatro semanas depois de um vírus misterioso e incurável se espalhar pelo Reino Unido, um punhado de sobreviventes está tentando encontrar um santuário” (IMDB, 2023).

²¹ Jogo para videogame do gênero “horror de sobrevivência” que abriu portas para outras produções, como filmes e séries da franquia, quanto para outros jogos eletrônicos do gênero.

²² O filme “Zumbi Branco” (1932), o filme “Invasão Zumbi” (2016), “Eu sou a Lenda”, o livro (1954) e o filme (2007), o filme “Army of the Dead: Invasão em Las Vegas (2021), os filmes “Madrugada dos Mortos” - original (1978) e remake (2004) -, o filme “Todo mundo quase morto” (2004), o filme “Zumbilândia” (2009), o jogo eletrônico “Dead Rising” (2006), o jogo eletrônico “Plantas VS Zumbis” (2009) e a série limitada de histórias em quadrinhos “Marvel Zombies” (2005-2006).

de audiência na TV paga norte-americana²³ e brasileira²⁴ e uma das séries mais assistidas de todos os tempos²⁵. Podemos dizer que, com a popularização da TV a cabo, a cultura pop, a chegada dos serviços de *streaming*²⁶ e até os downloads ilegais²⁷ tornam TWD um marco na história dos audiovisuais para televisão. Porém, muito além da série e das HQs, no decorrer das mais de duas décadas de produção o universo se expandiu, permitindo uma narrativa transmídia em que os receptores da história pudessem acompanhá-la em diversos formatos, frentes e momentos.

A narrativa transmídia é um termo trazido por Henry Jenkins ao trabalhar a Convergência das Mídias, ou seja, quando as mídias passaram a ser consumidas e utilizadas ao mesmo tempo em diversos espaços e momentos.

Por convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam (JENKINS, 2009, p. 29).

Nesse sentido, a narrativa transmídia é mais do que apenas a exibição de um conteúdo em diferentes plataformas: como, por exemplo, uma notícia que é exibida na televisão, no jornal, no rádio e na revista. Ela se refere a criação de um universo, em que essa narrativa se torna um todo com a soma de suas partes, influenciando a audiência a buscar novos locais para se abastecer de informação. Um entretenimento para a era da convergência, “integrando múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia”²⁸ (JENKINS, 2009, p. 137).

TWD, portanto, amplifica seu universo com a série de televisão sendo exibida ainda durante a distribuição das histórias em quadrinhos. Mas, mais que isso, outros textos começam a ampliar esse universo. Existem micro-episódios feitos especialmente para a internet, os conhecidos *webisodes*²⁹, em que tratam de aspectos extras à série. São novas narrativas que se

²³ “Depois de repetir o feito de *Game of Thrones* (2011-2019), *Yellowstone* supera *The Walking Dead*, outra série no rol das mais populares da TV norte-americana desta década” (PAZ, 2020).

²⁴ “Final da sexta temporada da série obteve o melhor resultado no Ibope da história do canal pago FOX” (REDAÇÃO, 2016).

²⁵ As 41 séries mais assistidas de 2023 e as mais famosas de todos os tempos. (...) As séries mais vistas e famosas com base em pesquisas em sites que medem audiência na TV e nas plataformas de *streaming*. (MAIORES E MELHORES, 2023).

²⁶ *The Walking Dead* está disponível na Netflix e Star+.

²⁷ “O drama zumbi da AMC, *The Walking Dead*, ganhou a duvidosa honra de ser o programa de TV mais pirateado de 2018, batendo *The Flash* e *The Big Bang Theory*” (DOLORES, 2018).

²⁸ Frase redigida por Jenkins ao tratar da narrativa transmídia do universo de Matrix, o qual é formado por quatro filmes, dois jogos, histórias em quadrinhos e um compilado de curtas em animação chamado de Animatrix. “[As irmãs Wachowski] jogaram o jogo transmídia muito bem”.

²⁹ Em um primeiro momento - em uma prática que se estende até hoje e deve continuar -, séries comuns da TV fizeram uso da web para ganhar uma exposição além da televisão, sob a forma de vídeos ou mini episódios

entremeiam com as primeiras temporadas da série televisiva, logo após o surto de contaminação.

Ainda, existem dois jogos de videogame que contribuem com a narrativa transmídia. “The Walking Dead” foi lançado em 2012 e se passa entre o início do surto e o acordar do protagonista da série Rick Grimes. O jogo é composto por quatro temporadas e amarra as narrativas com outros personagens (FREDERICO, 2018, p. 66). O segundo game, “The Walking Dead: Survival Instinct”, foi lançado em 2013 e se passa antes da narrativa da série, dos quadrinhos, ou do jogo anteriormente citado. Contudo, ele traz a perspectiva de dois personagens criados para a série de televisão – Daryl (Norman Reedus) e Merle Dixon (Michael Rooker).

Além dos jogos, novas séries foram criadas compartilhando os mundos da série mãe. São os chamados *spin-offs*:

Na concepção de *spin-off*, toma-se um personagem já estabelecido em um programa (ou mesmo um filme) - geralmente um coadjuvante, um vizinho ou amigo que aparece ocasionalmente, mas poderia ser também um protagonista e se desenvolve outro programa em torno dele e de suas circunstâncias. Mudam o contexto das histórias, as locações e as motivações, e são introduzidos novos personagens, geralmente seguindo moldes plantados pela série-mãe. O *spin-off* é uma coisa nova e a parte que, por definição, nasce na rasteira de um sucesso, o que implica que é sempre criado com a ingrata obrigação de repetir o feito da série-mãe (SEABRA, 2016, p. 212).

Dentre os *spin-offs* existentes e já anunciados para lançamentos estão: “Fear The Walking Dead”, “The Walking Dead: World Beyond”, “Tales of The Walking Dead”, “Dead City”, “Daryl Dixon” e “Summit”. “Fear The Walking Dead” acompanha uma família no início do apocalipse. Diferentemente de “The Walking Dead”, em que seguimos a percepção de Grimes ao acordar no mundo pós-surto de contaminação, em FTWD acompanhamos a população assustada com os primeiros registros de zumbis nas cidades. “Fear The Walking Dead” foi lançado em 2015 e estreou sua oitava e última temporada em 2023.

“The Walking Dead: World Beyond” é ambientada 10 anos após “The Walking Dead” e fala sobre uma geração de pessoas que não viveram no mundo pré-apocalipse. Esse *spin-off* permite desvendar segredos da série-mãe e até mesmo costura narrativas com seus personagens.

“Tales of The Walking Dead” foi lançado em 2022 como uma série antológica, ou seja, cada episódio traz uma história isolada, permitindo assistir sem uma ordem específica. O *spin-off* traz novos personagens, bem como a história de alguns já apresentados na série principal.

promocionais que somente tangenciam a trama principal, como fizeram *Lost*, *Community*, *The Walking Dead*, *24*, *The Office* e muitas outras (SEABRA, 2016, p. 275).

Alguns episódios mostram o início do surto, outros se passam no período próximo ao que se acompanha em *The Walking Dead* e um episódio é contextualizado 35 anos após o apocalipse.

Com o fim da série principal, em 2022, foram anunciados três novos *spin-offs* com previsão de estreia para 2023: “Dead City”, que foca na narrativa dos personagens Maggie (Lauren Cohan) e Negan (Jeffrey Dean Morgan) desbravando Nova Iorque; “Daryl Dixon” vai narrar o personagem que intitula o *spin-off* em uma aventura na França; e “Summit” promete esclarecer o que aconteceu com o protagonista Rick, que foi afastado da série principal na nona temporada, e Michonne (Danai Gurira), que se afastou na décima temporada.

Apesar das inúmeras direções que o universo permite acompanhar, este trabalho tem como objeto de estudo a série principal: “The Walking Dead”.

[...] uma série quase sempre se encerra quando a personagem atinge seu objetivo. [...] O personagem (o herói) está chegando lá, mas não chega. Isso porque teremos um próximo capítulo, e queremos prender a atenção do espectador, ou então teremos uma segunda temporada, e talvez uma terceira, uma quarta... (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 42)

Para os autores acima, o que define uma série televisiva como TWD são as histórias que repetem uma mesma estrutura narrativa em episódios seriados ou em que a narrativa prossegue e não se encerra numa única exibição (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 21). Esse é um modelo que vem evoluindo desde os anos 40, a dita “primeira era de ouro” da TV.

A segunda era surge com a TV a cabo e com a possibilidade de encontrar públicos específicos, nichados. A programação passou a levar em conta a faixa etária, classe social, raça, escolaridade e religião dos telespectadores, por exemplo. A terceira era de ouro foi quando “Família Soprano”³⁰ estreou e gerou uma narrativa que mesclava aspectos da TV e do cinema (CANTORE; PAIVA, 2021).

Contudo, se até então tinha-se o conhecimento dessas Eras de Ouro na televisão, com a chegada da globalização, da convergência midiática e suas possibilidades da atualidade, a televisão embarcou em um novo momento: a renascença.

Mudanças reais e objetivas no modo de se pensar a produção televisiva, ocorridas em torno da virada do século, permitiram um enorme salto evolutivo e uma consequente reintegração da importância da série de televisão, um fenômeno às vezes apelidado pela imprensa especializada como a “Renascença da TV”, uma nova era de ouro em comparação a outros momentos que ganharam qualificação parecida (SEABRA, 2016 p. 15).

Neste novo momento, especialmente a televisão norte-americana influenciou todo o globo em novos formatos e preocupações para as séries televisivas - “é a indústria que mais

³⁰ Produção original da HBO, vencedora de prêmios Emmy e Globo de Ouro, que retrata um mafioso e seus problemas em casa e nos negócios (HBO Max, 2022). Estreou em 10 de janeiro de 1999.

investe em cultura de massas” (RODRIGUES, 2014, p. 63). A inovação na área, com programas mais realistas, chegou a levar a televisão como sendo “o novo cinema”, ao mesmo tempo que valoriza a qualidade dos clássicos produtos para a televisão, “como a periodicidade semanal, a brevidade dos episódios e a serialização” (SEABRA, 2016, p. 16).

Dentre as características que definem uma série de televisão está a questão de uma produção roteirizada, que conta a história de um grupo de personagens e não tem a previsão de um encerramento quando lançada - ao contrário de uma franquia de filmes, minisséries ou novelas brasileiras. Outro ponto é a periodicidade. Uma série para a televisão é, geralmente, semanal, exibida sempre no mesmo dia, horário e canal. Sua narrativa é dividida em episódios, que podem contar uma história contínua ou trabalharem com uma história isolada a cada exibição (SEABRA, 2016, p. 20).

É válido sublinhar que a série de televisão é um formato específico criado para ser consumido dessa maneira - semanalmente, com roteiro estabelecido para instigar o telespectador a cada fim de episódio e de temporada. Apesar de muitas das séries feitas para a televisão estarem disponíveis em plataformas online - como é o caso de TWD, que atualmente está disponível na Netflix³¹ e no Star+³² -, elas não são produzidas para este fim. Porém, existem séries, na atualidade, com roteiros preparados para o espectador maratonar e acompanhar um episódio após o outro, permitindo que ele assista toda uma temporada em apenas um dia.

Também é essencial entender que uma série de televisão e sua narrativa nascem da história que se vai contar. O dito *storyline*, para os profissionais do audiovisual, é o fator estável. A narrativa e o enredo, no entanto, são variáveis. “Uma mesma *storyline* pode resultar numa trama completamente diferente, dependendo de quais elementos variáveis o roteirista imagina para a narrativa” (RODRIGUES, 2014, p. 15). E o que irá introduzir os espectadores nessa história, e deve conquistar o público, é o primeiro episódio, também conhecido como o episódio Piloto.

Piloto é a matriz de uma série, e podemos dividir sua criação em quatro passos: o que ele vai estabelecer para a história começar, a definição de personagens e do universo, o evento disparador da história e um quarto que é a carga emocional. [...] De qualquer maneira, para ser bem-sucedido, é fundamental mostrar o conflito principal que vai se repetir todas as semanas, como se o piloto tivesse dentro dele um mini episódio (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 125 e 126).

³¹ Serviço online de *streaming* norte-americano de vídeo sob demanda por assinatura lançado em 2010, disponível em mais de 190 países. Até o momento da pesquisa a Netflix possuía em seu catálogo 10 temporadas de *The Walking Dead*.

³² Serviço de *streaming* por assinatura de entretenimento e esportes da The Walt Disney Company, lançado em 2021 no Brasil. O Star+ contém todas as temporadas de *The Walking Dead*, tendo disponibilizado os episódios da temporada final na plataforma logo após a exibição deles na televisão norte-americana.

Como bem pontuam Cantore e Paiva (2021), o conflito é fundamental que seja apresentado. Ele é a base da dramaturgia, e o drama televisivo traz o conflito em diversas camadas – física, social, interior e de relações sociais - distribuindo-o de forma equilibrada em diferentes personagens e suas complexidades.

Moloney (2011), diz que a narrativa transmídia se relaciona bem com temas complexos, extensos e que envolvam vários pontos de vista, origens e consequências, como uma guerra, imigrações e lutas sociais. Apesar do autor se referir à perspectiva transmidiática no jornalismo, pode-se observar que na série ficcional - no caso *The Walking Dead* - isso ocorre. Ademais, os conflitos existem pelo fato de que existem personagens.

Qualquer série ficcional é elaborada essencialmente em cima de conflitos que envolvem os personagens principais. Se não houver conflito, aqueles personagens não têm como se revelar e não há necessidade de série. Então para manter a atenção do espectador, esses problemas propostos devem ser todos muito razoáveis, bem implantados, justificados e explicados dentro do universo próprio da série. Qualquer tentativa de beirar o absurdo e de envolver elementos estranhos e/ou pouco plausíveis que fugiam da premissa acordada entre quem produz e quem consome vai saltar aos olhos do espectador e fatalmente macular a confiabilidade do programa (SEABRA, 2016, p. 33 e 34).

Por ser a característica de uma trama serializada, são os conflitos entre os personagens, as relações sociais e o futuro dessas interações que prendem a audiência. No roteiro, a história tem de ser contínua, com episódios dependendo um do outro para chegar a uma história maior, pois o que acontece em um episódio tem reflexos que nem sempre se resolvem plenamente e continuarão se desenvolvendo no exibido na semana que vem (SEABRA, 2016, p. 37).

A possibilidade de amplificar os conflitos e as histórias, especialmente na Era da Renascença, é mais destacada em séries dramáticas. Esse tipo de série conta uma história, com episódios que dependem um do outro, e personagens que crescem com detalhes a cada temporada - sem perder suas características básicas. “Não foi à toa que “The Walking Dead”, uma série essencialmente de ação, suspense e horror, passou a bater recordes de audiência depois que começou a trazer episódios também centrados em desenvolvimento e aprofundamento de personagens” (SEABRA, 2016, p. 44).

De acordo com Seabra, o roteiro é a alma de uma série de TV. E “a série dramática e de conteúdo fortemente serializado são certamente o tipo específico de séries de televisão que mais cresceu e se multiplicou dentro da Renascença iniciada no fim do século XX” (SEABRA, 2016, p. 38). Segundo o autor, é a qualidade das tramas, a complexidade e humanidade de personagens que gera cumplicidade e identificação da série para com o espectador, tornando-o cativo e fã.

“Exemplos dessa onde incluem *The Wire*, *Breaking Bad*, *Heroes*, *The Walking Dead*, *Lost*, *Game of Thrones*, *Mad Men*, entre outras no primeiro escalão” (SEABRA, 2016, p. 38).

E se o roteiro é a alma da TV. O tema é a alma do roteiro (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 43). É ele que liga a história da série, da temporada, do episódio. É o tema que delimita as tramas e os personagens, e como esses se desenvolvem a partir dele. O tema também pode ser entendido como a premissa de uma série. No caso da série televisiva, sua temática, o desenvolvimento dos personagens, a serialização do produto e também a premissa da série constituem o roteiro.

[O modelo, molde ou] A premissa é o que faz da série o que ela é. Ela dá a direção ao esforço criativo e faz um programa ser único e diferente [...] é uma delimitação do escopo da série, fora do qual ele [o roteirista] não tem como pensar em um episódio consistente e só conseguiria elaborar roteiros aleatórios e irreconhecíveis (SEABRA, 2016, p. 30 e 31).

Assim, com a premissa, o roteirista sabe com quais regras está jogando - e quais escolhas fazer no momento da sua criação (SEABRA, 2016). Vejamos “*The Walking Dead*”: “Após um apocalipse zumbi, um grupo de sobreviventes liderados por um policial viaja em busca de um local seguro para viver. No entanto, seus conflitos interpessoais são um perigo maior para a sua sobrevivência do que os zumbis que vagueiam pelo país (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 151). Essa sempre foi a premissa da série, ou seja, não tratar apenas dos zumbis, mas sim das relações entre os sobreviventes neste mundo.

Com a premissa, o roteiro se desenvolve e assim os sentidos e representações de mundo começam a ser desenvolvidos.

[...] é preciso observar que séries “reciclam” o mundo constantemente. Uma referência inesperada é justamente o que cria graça ou curiosidade, ajuda e enriquece o roteiro. Ou seja, escritores devem conhecer muito de textos clássicos, da cultura pop em geral e dos acontecimentos de sua época e sim, acima de tudo, conhecer muita, muitíssima televisão (SEABRA, 2016, p. 50).

É nesse sentido que as produções sobre zumbis captam os acontecimentos atuais de sua produção para criar suas alegorias. E é com o repertório do roteirista que nasce, para Sonia Rodrigues (2014), o “Mundo Inconfundível” de uma série de televisão. Nas séries dramáticas, o mundo inconfundível é constituído pelo lugar, cenário, época, personagens e suas motivações. E a forma como esses elementos são apresentados ditam a narrativa da série. Por exemplo Rick, em TWD, acordando de um coma em um mundo devastado por um vírus zumbi. Ele e os espectadores são apresentados ao mundo inconfundível de TWD quase que na mesma intensidade.

O mundo inconfundível de qualquer obra é criado a partir dos elementos da narrativa. O local onde a *storyline* se concretiza, em que época, quais são os personagens, quais os cenários a que estão ligados e onde atuam, quais suas motivações, fraquezas e objetivos nessa narrativa. [...] A forma como os elementos da narrativa são apresentados já demonstra como a série de TV tem uma poética própria. O mundo inconfundível precisa ser apresentado rápido e sem delongas (RODRIGUES, 2014, p. 26).

Em séries não realistas, como é o caso de *The Walking Dead*, o lugar e os cenários tomam mais importância do que a época. A série propõe a construção de um mundo à parte, implicando ligações com ficção científica e fantasia (SEABRA, 2016, p. 144). Mas também sabe direcionar temas que refletem aos espectadores. “O mundo inconfundível vai determinar em que direção os grandes temas como amor, sexo, dinheiro e poder vão conduzir seus personagens” (RODRIGUES, 2014, p. 37).

A afirmação da apresentação desse mundo inconfundível se dá justamente ao final do episódio piloto de *The Walking Dead*. Após Rick acordar do coma, encontrar alguns sobreviventes e partir em busca de sua família, ele chega em Atlanta. Lá ele se depara com uma realidade ainda mais desconhecida: uma grande cidade tomada por mortos-vivos. Ao ficar cercado por zumbis, sua única saída é se esconder em um tanque de guerra. O episódio de mais de 1h de duração finaliza com a música Space Junk, da banda Wang Chung, que diz: “Bem-vindo ao meu mundo. Bem-vindo ao meu único mundo”³³. É a apresentação de que tanto Rick, quanto o espectador, são apresentados ao contexto da série: um mundo novo e inconfundível.

2.1 PERSONAGENS EM CONTEXTO PÓS-APOCALÍPTICO

“A principal razão pela qual assistimos a uma série pode ser resumida numa palavra: personagem” (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 127). Esse entendimento da relevância dos personagens em uma série não é uma particularidade de Cantore e Paiva. Rodrigo Seabra também concorda que:

Os grandes e verdadeiros motivos pelos quais as pessoas assistem as séries são os personagens, seja pela curiosidade que despertaram logo no começo, seja por que se criou o costume de acompanhá-los. O público quer vê-los reagirem a situações novas, mas não vai sempre guardar os detalhes da trama principal secundária. A história em si pode nem ser tão atraente em todos os termos e quase todas deixaram passar algum furo maior ou menor, desde que não abusem da lógica (o que certamente depõe contra qualquer programa). O extremamente bem-sucedido produtor Chuck Lorre revela o ponto principal de suas séries: “as histórias devem tratar daqueles personagens vivendo sua rotina, obstáculos aparecem em seu caminho e é daí que vem a comédia”. Mas a forma como os personagens lidam com seu cotidiano às vezes extravagante deve ser sempre condizente com aquilo que se conhece de sua personalidade já consolidada, e essa consistência dos personagens - se não do nível ou teor das histórias - é que deve ser uma marca de todo bom roteirista (SEABRA, 2016, p. 32).

³³ Tradução do autor. Trecho original: “Welcome to my world. Welcome to my only world”

São os personagens que cativam a atenção do público e geram identificação. Suas características complexas atraem o espectador, e fazem com que ele queira mais desses personagens, seja por simpatia ou empatia. São os personagens que empurram o drama para frente, com seus desejos, objetivos e fraquezas (RODRIGUES, 2014). Eles se tornam companheiros semanais (CANTORE; PAIVA, 2021) e, tão cheios de camadas, o espectador quer conhecê-los cada vez mais, e ir entendendo o que eles têm em comum ou não.

Os personagens, como nós, são complexos, contraditórios, surpreendem, por vezes agem de modo irracional, em outras a razão fala mais forte. Se existe uma virtude, existe também um defeito. Para cada aptidão, uma falha. Se existe um jeito de ser, pode existir também o seu oposto - como dizia Jung, tem a sombra. E, muitas vezes, o conflito surge porque o antagonista revela aquilo que o outro queria ser, rivalizando com ele. Como teoriza René Girard: “Através dos personagens, nosso próprio comportamento é exibido. Todos se apegam com firmeza à ilusão da autenticidade dos próprios desejos. [...]” (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 129).

“No drama [...] o que os personagens fazem na narrativa de ficção, o que sofrem, o quanto erram, o quanto machucam é semelhante ao que pessoas de carne e osso fazem na vida” (RODRIGUES, 2014, p. 42). Ou seja, assistir a narrativa de um personagem, muitas vezes, é assistir a si próprio e suas questões sendo (des)construídas no contexto da série - refletidas no contexto do mundo real. “[...] a série de TV é um alicerce cultural de primeira grandeza dentro do modo de pensar norte-americano [e mundial]. [...] programas desse tipo ajudam os espectadores a formar novas visões de mundo sempre que eles se deparam com as encruzilhadas dos personagens” (SEABRA, 2016, p. 303).

Duas estruturas criam o mundo de um personagem: a primeira é onde a história se passa; a segunda é composta pelas regras da sociedade, suas leis e tradições e o que esperar da época. “Ou seja, fica estabelecido um universo físico, uma determinada sociedade e regras específicas para aqueles personagens interagirem. E quanto mais drama, melhor” (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 155).

Nesse sentido, é essencial compreender que neste novo mundo (de TWD) há um fim das normas e leis vigentes na sociedade. A primeira temporada da série dá o tom do encerramento de ideais colonialistas trazidos histórica e tradicionalmente pelo eurocentrismo - como machismo, racismo e homofobia. “As coisas são diferentes agora. Não existem mais negros. E nem branquelas lixas idiotas também. Só carne branca e escura. Existem nós e os mortos. Sobreviveremos trabalhando juntos, não separados”, diz Rick Grimes ao personagem Merle no T01E02.

No início da série, muito dos ideais colonialistas se apresentam, mas começam a ser destituídos para o grupo protagonista. Ao mesmo tempo, os personagens se agarram às ideias

de civilização pré-apocalipse para sua organização social. Fugimoto (2015), ao observar a sociabilidade presente na série se concentra no conceito de “pós-civilização” para tratar da realidade do mundo inconfundível de *The Walking Dead*:

Ao falarmos da série, não estaremos tratando de um momento de ruptura abrupta com as noções partilhadas pelos indivíduos, “aprendidas” na sociedade em que vivem e ao longo de sua própria história, mas de uma situação extrema, catastrófica ou apocalíptica, causada por um fator desconhecido que faz com que os mortos se levantem e ataquem os vivos, como monstros canibais. Chamamos de “pós-civilização”, pois, o momento em que as personagens são colocadas, diante do desaparecimento das bases e estruturas sociais, políticas e econômicas, que afetam não só seu cotidiano, mas também as respostas que estavam acostumadas a oferecer quando em situações de rompimento de certa regularidade. As concepções de tempo e espaço, o modo como se portar à mesa ou diante dos outros, a maneira como lidar com a intimidade, o modo de se organizar para a realização de tarefas cotidianas, bem como as lutas e conflitos envolvendo disputas de poder, não são perdidas ou esquecidas rapidamente, dado que a intensidade e velocidade de destruição da sociedade é diferente da velocidade com que são perdidos valores e determinadas formas de viver, que há muito foram internalizados. (...) Em certo sentido, é como se a destruição do mundo presente no seriado apontasse, transfiguradamente, à destruição de certas amarras civilizacionais. São poucos os sobreviventes e por isso não ocorre mais uma intensa socialização, ocasionada, especialmente, pela quebra da rede densa que enclausurava o indivíduo. No entanto, é nessa densa rede que as personagens lançam mão para desenvolverem estratégias não apenas de sobrevivência, mas para a produção de sociabilidade, de vida em grupo, de organização, de apropriação de espaços, etc. (FUGIMOTO, 2015, p. 31 e 32).

Ao mesmo tempo que se agarram ao mundo pré-apocalipse, a necessidade de sobrevivência no pós-civilização causa uma mudança nas relações sociais que corrobora em novas representações no decorrer da série. Um exemplo bastante direto disso é a personagem Carol (Melissa McBride). Sua narrativa foi analisada na pesquisa “Queer The Walking Dead - uma análise contrassexual de Carol Peletier” de João de Souza Lima Neto em 2018. Na pesquisa, Lima Neto observa Carol no intervalo da T01 e T06, mostrando sua evolução a partir da Jornada da Heroína.

O autor disserta sobre a monstrificação da personagem a partir do contexto de *The Walking Dead*, em que ela teria adquirido “habilidades masculinas” nesse processo. Como a pesquisa de Lima Neto encerrou na sexta temporada, ele não pôde concluir a jornada da heroína, mas percebeu alguns pontos importantes: um deles é de que Carol irá utilizar do equilíbrio entre suas “habilidades femininas e masculinas”, adquiridas no contexto pós-apocalíptico, “para enfrentar as duras provações desse mundo monstrificado, sem que ela tenha inseguranças sobre quem ela é e qual sua função neste universo” (LIMA NETO, 2018, p. 111). Também, ele descobriu “diversas reproduções de discursos preconceituosos, em especial machismo e misoginia. Não só Carol é afetada por isso, mas diversos outros personagens passam por esses filtros hegemônicos”.

Dentre os personagens citados por Lima Neto estão também Tara e Jesus. Ambos homossexuais, na conclusão de Lima Neto a jornada dos personagens é marcada pela invisibilidade de suas relações afetivas: “Tara é lésbica, e apesar de seus afetos serem mostrados com menos timidez, ao contrário dos personagens gays masculinos, sofre com uma abordagem higienizadora e de desumanização” (LIMA NETO, 2018, p. 112). Já Jesus,

que nas histórias em quadrinhos teve uma das saídas de armário mais discutida em fóruns de fãs apenas pelo fato de ninguém ter imaginado que aquele homenzinho, másculo, atlético e excelente sobrevivente poderia ser um homenzinho homossexual. Esta questão tem efeito na série de TV que não desenvolve nem os personagens gays nem as narrativas homoafetivas que eles têm na obra fonte (LIMA NETO, 2018, p. 114).

Também com este ponto de vista em mente, é que olhamos para Aaron, um personagem que Lima Neto não se debruçou. Esta pesquisa, diferentemente do corpus de análise de Lima Neto, consegue olhar todo o desenvolvimento do personagem, observando as posições que o sujeito adquire no decorrer da narrativa e se ele passa a ter uma atualização na construção de sentidos, identidade e performatividade - que Lima Neto pontua e que vinha sendo apresentada nas produções audiovisuais -, em vez de simplesmente uma não-narrativa homoafetiva. Ainda, leva em conta o contexto pós-apocalíptico e pós-civilização do qual trouxe Fugimoto:

Os sobreviventes quando em grupos parecem adquirir um autocontrole extremamente forte que não permite que seus instintos, impulsos ou sentimentos, por vezes considerados inerentes aos seres humanos, se manifestem. (...) Um aspecto dessa imagem de estabilização dos grupos construída dentro da série está ligada à quase inexistência, por exemplo, de sequências de homofobia, racismo, estranhamentos com relação à forma de se vestir ou à aparência, ou mesmo ciúmes e inveja (...) (FUGIMOTO, 2015, p. 160).

Ou seja, o fim das normas e leis, o processo de atualização dos ideais, levantes de discurso de discriminação - a não-importância da carne branca e negra, masculina e feminina, heterossexual e homossexual - que pode implicar nessa atualização de construção narrativa do personagem gay.

3 LINGUAGENS EM AÇÃO: DISCURSO, MULTIMODALIDADE E IDENTIDADE

Neste capítulo vamos observar a linguagem e suas formas de manifestação. Partimos de uma contextualização da linguística, campo que observa a linguagem como ciência. Passamos pelo seu uso a fim de perceber que, quando a linguagem está em uso, um discurso é construído e acionado. Esse discurso pode ser elaborado com uma ou mais linguagens atuando simultaneamente - é o que pontuamos para entender a multimodalidade. E, por fim, segundo o que coloca o linguista suíço Ferdinand de Saussure - “a linguagem é, fundamentalmente, um sistema de diferenças” (SILVA, 2014, p. 77) -, nos debruçamos a entender as identidades como criações culturais e sociais, chegando às compreensões dos estudos de gênero e sexualidade.

Saussure aparece neste contexto, pois foi ele quem deu origem à linguística científica ao observar a linguagem como objeto e ciência. Antes disso tem-se registros de outros linguistas, mas com motivações religiosas e políticas e não-científicas, que impulsionaram seus estudos. Dentre esses linguistas está o indiano Panini, e os gregos Platão e Aristóteles (MARCUSCHI, 2008).

Essa linguística como ciência autônoma foi demarcada após a publicação do livro *Curso de linguística geral*³⁴, em 1916. Do século XIX para cá, outros autores podem ser destacados para este trabalho, tais como Chomsky (1928 -), Jakobson (1896 - 1982) e Halliday (1925 - 2018).

A sociossemiótica, colocada por Saussure, entende que a língua é um fenômeno social, podendo ser analisada como um código e um sistema de signos. No início, a visão saussuriana observava a língua, mas não analisava seu uso, enunciação ou texto. Ela considerava a fala como não acessível ao estudo sistemático, por ser essencialmente uma atividade individual (FAIRCLOUGH, 2016). Cada indivíduo utilizaria a língua de forma individual e imprevisível, sendo impossível analisar a forma de sua ativação.

Contudo, como cita Marcuschi (2008), os novos manuscritos publicados em 2004 trazem um novo olhar de Saussure ao uso da língua e da linguagem: “(...) não há nenhuma entidade linguística, entre as que nos são dadas, que seja simples porque, mesmo reduzida à sua mais simples expressão, ela exige que se leve em conta, ao mesmo tempo, um signo e uma significação” (SAUSSURE, 2004, p. 44 e 45 *apud* MARCUSCHI, 2008, p. 29).

³⁴ Obra que leva Saussure como autor, mas que foi editado após a morte do linguista. É baseada em anotações feitas por seus alunos ao longo de cursos oferecidos por Saussure.

Signo e significação são entidades semióticas de análise e a relação entre elas é uma das dicotomias propostas por Saussure - a qual será aprofundada a seguir. Outra dualidade extremamente relevante para os estudos da língua e da linguagem é a questão entre *langue* e *parole*. Enquanto uma se refere à estrutura gramatical da língua e seus códigos pré-estabelecidos, a outra se dá em relação à forma de a utilizar, o modo de a empregar para se expressar e socializar. De acordo com Stuart Hall (2016, p. 61),

Saussure dividiu a linguagem em duas partes. [...] [A primeira se refere a] Essa estrutura de linguagem subjacente, governada por regras e que nos permite produzir sentenças bem formadas, foi chamada por Saussure de *langue* (o sistema da linguagem). A segunda parte consiste nos atos particulares da fala, escrita ou desenho que - usando as estruturas e as regras da *langue* - são produzidos por um interlocutor ou escritor real. Ele chamou isso de *parole*.

“A implicação da posição saussureana é que qualquer estudo sistemático da língua deve ser um estudo do próprio sistema da *langue*, e não de seu uso” (FAIRCLOUGH, 2016, p. 94). Para Saussure, a *langue* é a parte social da linguagem, enquanto a *parole* sua superfície. Ao separar a linguagem dessa maneira, o autor apresentou um novo entendimento de como ela funciona. Para ele, a linguagem é um fenômeno social e não individual. “Sua fonte reside na sociedade, na cultura, nos nossos códigos culturais compartilhados, no sistema da linguagem - não na natureza ou no sujeito individual” (HALL, 2016, p. 63).

Num entendimento próximo ao de Saussure, Bakhtin (1997, p. 280) postula que “todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de se surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana”. A língua, portanto, pode se apresentar de diferentes maneiras. A fala, como citado anteriormente, pode se apresentar em diferentes linguagens. A linguagem verbal oral é uma delas. Mas a fala também pode ser ilustrada na linguagem verbal escrita.

Ainda na linha de Saussure, ao olharmos para a linguagem na sociedade, esta precisa da anterior. Em outras palavras, para que as trocas sociais ocorram é necessário utilizar da língua e da linguagem. E não apenas a linguagem verbal - falada ou escrita - mas sim de todos os signos, símbolos e seus significados, que se apresentam no cotidiano. Contribuem para esse entendimento os autores Weil e Tompakow (1995). Para eles, muitas vezes, a linguagem não-verbal pode comunicar o mesmo que a verbal: "A placa de “PARE”, e o sinal vermelho do semáforo, por exemplo?" (WEIL; TOMPAKOW, 1995, p. 9).

É válido registrar que a(s) linguagem(ns) podem ser acionadas individualmente ou unidas e articuladas a partir de um propósito comunicativo. Ao acionar a(s) linguagem(s) um

discurso é construído. Quando *The Walking Dead*, assim como qualquer outra produção audiovisual, utiliza das suas linguagens - imagens, sons, textos, falas -, ela concebe seu discurso. O discurso, portanto, é constituído de linguagem. Ou, ainda, a linguagem é discurso (SAUSSURE *apud* MARCUSCHI, 2008, p.28).

3.1 O DISCURSO

A análise do discurso direciona a metodologia deste trabalho. Os principais nomes da área, na perspectiva desta pesquisa, são Michel Pêcheux - conhecido como o fundador da Análise do Discurso francesa, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin e, um linguista mais recente na área, Norman Fairclough.

Fairclough traz uma visão atualizada da Análise do Discurso. Com influência de Michel Foucault, mas ao dissertar com diversos outros autores da área, deu início à Análise Crítica do Discurso. O autor observa os discursos em textos - sobretudo os da mídia - e analisa a influência das relações de poder, tanto na forma da redação - observando quem escreve, quem lê, qual o conteúdo - quanto por tomadas de turno, tempo e escolha de palavras. Observando TWD como um produto midiático, a Análise Crítica do Discurso fundamenta a sequência desta subseção.

A ACD, para Fairclough, é uma forma de analisar as relações entre o discurso e outros elementos da prática social. Segundo ele, o discurso constitui a realidade social e ao mesmo tempo é constituído por ela. Esse conceito é o foco do livro “Discurso e Mudança Social” (2016) e um entendimento fundamental dessa pesquisa, especialmente por já termos citado anteriormente como o produto cultural “série televisiva”, no instante em que cria seu mundo inconfundível, está baseado no mundo social. Na mesma ideia, “O espectador assiste a uma história [em uma série] para entender alguma coisa sobre a vida” (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 69).

Para defender seu ponto de vista, Fairclough apresenta sua Teoria Social do Discurso, a qual entende que qualquer evento discursivo, ou seja, quando utilizada a língua e a linguagem, como sendo, ao mesmo tempo, um texto, uma prática discursiva e uma prática social. De acordo com o autor, a Teoria Social do Discurso tem uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, ou seja, que o discurso constitui as relações sociais, sistemas de crenças e identidades sociais³⁵.

³⁵ Esses três efeitos correspondem, respectivamente, a três funções da linguagem e a dimensões de sentido que coexistem e interagem em todo discurso - relacional, ideacional e interacional (FAIRCLOUGH, 2016, p. 95 e 96).

Dentro das suas três dimensões, o discurso é, portanto, uma prática social (1), que auxilia na representação, na significação e na transformação do mundo social, tendo muita relação com a ideologia - a qual é entendida como uma forma de representar o mundo - e o poder. Dentro dessa prática social, o discurso também é uma prática discursiva (2), ou seja, a prática interativa entre dois ou mais sujeitos. É a interação se colocando discursivamente e que se realiza, portanto, enquanto texto (3).

A prática discursiva, para Fairclough, envolve maneiras de produção, distribuição e consumo - são os três pontos de atenção do discurso enquanto prática discursiva -, pois a maneira com que um discurso é produzido, distribuído e consumido estaria contribuindo às relações de dominação³⁶ presentes no mundo social. Ainda, essa prática discursiva (2), a qual se realiza enquanto texto (3), contribui para a prática social (1).

A seguir vamos discriminar cada uma das três dimensões do discurso para dissertar entre os diferentes autores e fazer-se perceber como a série TWD assume essas características.

3.1.1 O discurso como prática social: o sujeito e os sujeitos

Nesta seção, apresentamos a relação entre discurso e ideologia, discurso e poder e hegemonia. A intenção é dissertar sobre os diferentes estudos e influências, as quais foram reestruturadas pela Análise Crítica do Discurso de Fairclough.

Aqui é necessário ter a ideia de Michel Pêcheux de que existe uma formação discursiva dominante na sociedade: “As palavras recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas” (PÊCHEUX, 1988, p. 160). Para o autor, o sujeito que utiliza dessas palavras é dominado pela formação discursiva, ou seja, aprende e apreende a forma de utilizar, quando e como utilizar da linguagem para simbolizar o que esta formação moldou.

De forma mais específica, a formação discursiva, para Pêcheux, está diretamente relacionada a uma formação ideológica. Em sua concepção, para que o sujeito reproduza os discursos da formação discursiva dominante, ele, antes, precisa se tornar sujeito. A proposta de Pêcheux, de relacionar discurso e ideologia, tem base nos preceitos de Louis Althusser (2015; 2017).

Althusser foi influenciado por Marx e trabalha especificamente a partir das relações de produção. O autor elaborou o conceito de Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) e, junto disso, a luta ideológica existente no interior das relações internas na sociedade. Para o autor, a

³⁶ Expressão utilizada por Fairclough ao comentar sobre supostas ideologias existentes na prática discursiva (2016, p. 122).

ideologia interpela o indivíduo em sujeito, “‘recruta’ sujeitos entre os indivíduos [...] ou ‘transforma’ os indivíduos em sujeitos [...] por esta operação muito precisa a chamei de interpelação” (ALTHUSSER, 1971, p. 146 *apud* WOODWARD, 2014, p. 61).

Em outras palavras, e de maneira bem resumida, Althusser coloca que é a ideologia imposta pelo Estado e suas instituições - o governo, a igreja, a escola - que formam os sujeitos. É a ideologia que faz com que os indivíduos se reconheçam como sendo sujeitos existentes: “- Quem é você? - Eu sou eu!”.

Com base no entendimento dos AIE de Althusser, Pêcheux faz sua análise do discurso levando em conta as relações de produção, e entendendo que o Estado impõe as ideologias de classe dominante, as quais não se apresentam como ideias, mas como práticas. “É pela instalação dos AIE, nos quais essa ideologia é realizada e se realiza, que ela se torna dominante” (ALTHUSSER *apud* PÊCHEUX, 1988, p. 145).

O sujeito é a figura de interpelação, uma interpretação que ocorre por ser reconhecida e imaginada. Observando essa figura é tangível o vínculo entre o aparelho repressivo do Estado nas relações de produção - relação contratual dentro da fábrica, todos são funcionários, todos são iguais perante o contrato de trabalho - e os AIE - aquele, como dito anteriormente, que o sujeito diz ao falar de si mesmo: “eu sou eu”. Essa figura, ainda na concepção de Pêcheux, também mostra a falta de autonomia do sujeito em impor seu discurso - “se fala do sujeito [...] se fala ao sujeito, antes de que o sujeito possa dizer: eu falo” (PÊCHEUX, 1988, p. 154) - ou seja, diz muito mais sobre como observar o sujeito, do que como o sujeito se vê.

Ainda, outro método dessa figura de interpelação é a própria diferença entre o indivíduo e sujeito. O sujeito é chamado à existência (PÊCHEUX, 1988), ele surge depois. O sujeito não é interpelado pela ideologia, pois ele só existe após a ideologia interpelar o indivíduo em sujeito. Sendo assim, o indivíduo é interpelado pela ideologia como é sempre-já sujeito. E nesse ponto entra em disputa a identidade de um sujeito, que se formula a partir de si mesmo dada a influência ideológica do Estado. O sujeito se constitui pelo “‘esquecimento’ daquilo que o determina” (PÊCHEUX, 1988, p. 163).

Diferentemente do que coloca Pêcheux com base em Althusser, Michel Foucault não atribui que o sujeito é formado pela ideologia do Estado, e muito menos que o “sujeito é assujeitado”, que ele esquece o que o determina. Em primeiro lugar, vale deixar exposto que Foucault, em nenhuma de suas explicações, traz a ligação de ideologia com discurso. O que ele traz é a visão de poder.

Foucault (2014) postula, em seu livro “Microfísica do Poder”, que existem diversas formas de relações de poder e que, por mais que, em um primeiro momento, passemos a

entender o poder do Estado e suas instituições como o poderio máximo de influência, as relações de poder ocorrem em inúmeros contextos, locais e formações discursivas³⁷ sem que o Estado esteja colocando sua ideologia. Essa ideia se deve às suas análises genealógicas do poder. Foram elas que produziram um deslocamento com relação à ciência política, que limitava ao Estado o fundamental poder.

Na análise de Foucault, os poderes se exercem em níveis variados e em pontos diferentes da sociedade. Assim, os micropoderes podem ou não estar integrados ao Estado. Ainda, para o autor, o poder não existe apenas para reprimir, mas também para organizar, produzir e direcionar a sociedade. Essa perspectiva foucaultiana diz que o poder cria corpos dóceis e os disciplina para agirem como sujeitos na vida social. Ou seja, o poder disciplinar não destrói o indivíduo, mas fabrica o sujeito nas práticas e o coloca em determinados papéis no discurso. No cotidiano de TWD, o Estado e sua “aparelhagem” não estão agindo, mas as relações de poder permanecem acontecendo e muitas trazendo representações ideológicas existentes antes do apocalipse.

No contexto da série o poder se institui de diversas maneiras, mas a principal delas é em relação à segurança. Quem possui muros, armas, comida e pessoas tem mais poder. Quem está desprotegido, menos. Isso gera conflitos entre grupos que foram se formando no decorrer da narrativa.

Sobre esses grupos, todos possuem um líder, uma pessoa que comanda os sobreviventes à seu favor. Esses sobreviventes se submetem às vontades de seu líder, em troca de moradia, segurança e, muitas vezes, pela ilusão de permanecer em um mundo anterior ao surto. Muitos desses líderes são nomeados por representações ideológicas de poder, o que gera a proliferação de corpos dóceis ao seu favor.

Por exemplo, na T03 conhecemos o personagem Governador (David Morrissey). Segundo ele, foi o “seu povo” quem o nomeou assim. Ou seja, ele foi escolhido - assim como em uma votação - pelas pessoas para ser seu guia e exercer seu poder. Ainda, na T10 também conhecemos a personagem Governadora Pâmela Milton (Laila Robins), a qual lidera uma comunidade nos moldes da sociedade pré-apocalipse. Ambos são responsáveis por sobreviventes, e buscam oferecer segurança em troca de uma relação de submissão às suas vontades.

Ainda, na mesma ideia de representações ideológicas, na T07 a comunidade “O Reino” é introduzida. E, como o próprio nome sugere, ela é liderada pelo Rei Ezekiel (Khary Payton).

³⁷ Conceito que será melhor aprofundado a seguir.

Nessa comunidade as pessoas utilizam cavalos e armaduras, como se estivessem nos tempos medievais, e acatam às vontades e decisões do Rei. Também, na T11, outra representação ideológica surge no líder dos “Ceifadores”, o qual se denomina Papa (Ritchie Coster) e diz ouvir Deus para executar quem se aproxima do seu grupo. Por fim, outro ponto válido de comentar é sobre “Hilltop”, uma comunidade que é chamada de Colônia pelo seu líder Gregory (Xander Berkeley) - retomando ideais do início da colonização.

Esses são alguns exemplos de relações de poder e ideologias introduzidas em uma série de alcance mundial. Seus discursos são entregues enquanto prática social, com um alcance hegemônico. Fairclough trata do alcance hegemônico do discurso tendo grande influência de Gramsci:

[Num primeiro momento] todos são filósofos - ainda que a seu modo - inconscientemente - já que, até mesmo na mais simples manifestação de uma atividade intelectual qualquer, na “linguagem”, está contida uma determinada concepção de mundo -, passa-se [então] ao segundo momento, ao momento da crítica e da consciência, ou seja, ao seguinte problema: é preferível “pensar” sem disto ter consciência crítica, de uma maneira desagregada e ocasional, isto é, “participar” de uma concepção do mundo “imposta” mecanicamente pelo ambiente exterior, ou seja, por um dos muitos grupos sociais nos quais todos estão automaticamente envolvidos desde sua entrada no mundo consciente, ou é preferível elaborar a própria concepção do mundo de uma maneira consciente e crítica e, portanto, em ligação com este trabalho do próprio cérebro, escolher a própria esfera de atividade, participar ativamente na produção da história, do mundo, ser o guia de si mesmo e não aceitar do exterior, passiva e servilmente, a marca da própria personalidade? (GRAMSCI, 2001, p. 93 e 94).

O pensamento de Antonio Gramsci em “Cadernos do Cárcere” vai ao encontro do que Fairclough se refere à capacidade do discurso na mudança social, de tanto representar quanto transformar as concepções de mundo. E, ainda, é dos preceitos de Gramsci seu entendimento sobre ideologia no senso comum. Para Gramsci o sujeito estrutura-se por diversas ideologias implícitas em sua prática³⁸ - e não apenas pela interpelação althusseriana - além de uma visão de que os efeitos das lutas ideológicas do passado se mantêm presas no senso comum, que assim naturaliza e automatiza a ideologia (FAIRCLOUGH, 2016, p. 128).

O conceito de hegemonia fornece para o discurso uma forma de analisar a prática social como um modelo. São analisadas se as relações de poder inseridas no discurso de determinada prática reproduzem, reestruturam ou desafiam as hegemonias e também a própria prática discursiva como um modo de luta hegemônica, que reproduz, reestrutura ou desafia as ordens de discurso existentes. Para Fairclough (2016, p. 131), a hegemonia também facilita o foco de mudança social do qual o autor se debruça e que Gramsci vem a complementar: “A consciência

³⁸ “O problema fundamental de toda concepção de mundo é o de conservar a unidade ideológica em todo bloco social que está cimentado e unificado justamente por aquela determinada ideologia” (GRAMSCI, 2001, p. 98 e 99).

de fazer parte de uma determinada força hegemônica [...] é a primeira fase de uma ulterior e progressiva autoconsciência” (GRAMSCI, 2001, p. 103).

3.1.2 O discurso como prática discursiva: contexto e intertexto

Para Fairclough as formas de produção, distribuição e consumo dos textos se referem à prática discursiva. Ou seja, as maneiras de uso do discurso. Ele pontua que a natureza desses processos varia entre diferentes tipos de discurso de acordo com fatores sociais³⁹. Com isso, nesta seção o autor Mikhail Bakhtin direciona a discussão com a colaboração de demais estudiosos do campo do discurso. A intenção aqui é estudar o contexto em que os discursos são, portanto, construídos, entregues e recebidos.

Bakhtin se refere aos enunciados como possibilidade de terem diferentes significados se em diferentes contextos. Por vezes, alguma palavra pode ter um simbolismo diferente se empregada em uma situação diferente - palavras escolhidas em determinados ambientes, contextos ou grupos sociais, podem ter significados diferentes. Esse contexto, essa esfera humana para Bakhtin, pode ser entendida como as formações discursivas citadas anteriormente - termo original de Foucault, mas que Pêcheux tomou emprestado.

Para Foucault (*apud* FAIRCLOUGH, 2016, p. 67) uma formação discursiva consiste de regras de formação para o conjunto de enunciados que a ela pertencem, ou seja, regras para a formação de objetos - textos/gêneros do discurso/discursos. Essas regras formam, além dos discursos, as modalidades enunciativas e as posições do sujeito falante. As modalidades enunciativas são tipos de atividade discursiva que posicionam o sujeito na formação discursiva. Ao tomar emprestado de Foucault, Pêcheux coloca que a formação discursiva é o lugar em que se constitui o sentido, como visto anteriormente.

No caso de TWD tem-se o contexto pós-apocalíptico em que a série se passa. Há também o contexto de que no universo do seriado a palavra 'zumbi' não existe, ou seja, naquela realidade nunca se ouviu falar dessa figura da cultura pop do mundo social. Ao mesmo tempo, há o contexto em que a série é produzida, nos Estados Unidos e no século XXI, e distribuída via televisão, primordialmente, e serviços de *streaming* para o mundo todo.

Nesse ponto, retomamos a compreensão de que produções sobre zumbis retratam ansiedades sociais da época em que são trabalhadas. Nos últimos anos, com a globalização e a

³⁹ Isso vai ao encontro do início de “A Ordem do Discurso”, de Foucault, que inclusive trata sobre as normas, regras e orientações a serem seguidas para que, de fato, um sujeito consiga ter voz dentro de um discurso. “Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e (re)distribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p. 8 e 9).

possibilidade de elevar discussões através da mídia e da cultura pop - sejam portais de notícias, cinema e séries televisivas - muitas produções passaram a inserir minorias e dar voz para grupos invisibilizados. Contudo, entendendo que “a cultura pop estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante” (SOARES, 2014, p. 140), o universo *geek/nerd*, que abraça produções como *The Walking Dead* como sua “propriedade”, há a presença de um *nerd*⁴⁰ preconceituoso que, para ele, qualquer voz dada à esses grupos é sinônimo de algo vazio, ridículo e sem importância (GONZATTI, 2020). Um exemplo foi a exibição do primeiro beijo gay em *The Walking Dead*, em que muitos fãs se revoltaram nas mídias sociais fazendo comentários como: “Desnecessário, não gostei e nem sou obrigada a gostar” (THE WALKING DEAD WALKER’S, 2015). Outra situação é o ataque racista à inserção de elfos negros na série “Os Anéis do Poder”⁴¹, uma adaptação do livro “O Senhor dos Anéis”⁴². “Não existem elfos negros”, diziam alguns. Esses *nerds*, ditos autênticos, “condenam como "agenda política" o que vai contra sua própria agenda política conservadora, que tem o objetivo de manter o mundo segregado como era até meados do século 20” (MODERNA, 2022).

Além do contexto, tem-se também o intertexto. É o que os estudiosos entendem por um texto ser formado, muitas vezes, por outro texto. É o caso das inserções de frases bíblicas do personagem Padre Gabriel (Seth Gilliam) em TWD. O discurso religioso está inserido no discurso da série, como no T11E18, quando Gabriel insere os versículos 5 e 6 do capítulo 31 de Deuteronômio, da Bíblia: “[...] fareis com eles conforme todo o mandamento que vos tenho ordenado. Sede fortes e corajosos; não temais, nem vos atemorizeis diante deles; porque o Senhor vosso Deus é quem vai convosco. Não vos deixará, nem vos desampará”. Isso é um intertexto. Ainda, o título do T03E11 “Não sou Judas”, faz referência ao discurso bíblico em que Judas teria traído seu líder.

Interdiscurso e intertexto são os conceitos colocados por Foucault e Pêcheux - e também utilizados por outros estudiosos da linguística e do discurso, como o próprio Fairclough. Ao começar por Foucault, ele coloca que as relações interdiscursivas podem ser diferenciadas

⁴⁰ Na mente dos grupos *nerds* masculinistas, as fronteiras na cultura *nerd* que remetem a marca do gênero da sexualidade, portanto, são espaços que não devem ser ultrapassados sobre o risco deles perderem a sua unidade (GONZATTI, 2022, p. 147).

⁴¹ “Tendo início em uma época de relativa paz, a série acompanha um grupo de personagens que enfrentam o ressurgimento do mal na Terra-média. Das profundezas escuras das Montanhas de Névoa, das majestosas florestas de Lindon, do belíssimo reino da ilha de Númenor, até os confins do mapa, esses reinos e personagens criarão legados que permanecerão vivos muito além de suas partidas” (PRIME VIDEO, 2023).

⁴² Livro de fantasia e aventura, escrito por J. R. R. Tolkien, lançado em 1954.

conforme pertençam a campos de presença - formações discursivas, esferas da vida humana -, os quais seriam "todos os enunciados formulados noutra lugar e aceitos no discurso, reconhecidos como verdadeiros, envolvendo uma descrição exata, um raciocínio bem fundamentado ou uma pressuposição necessária" (FOUCAULT, p. 57 e 58 *apud* FAIRCLOUGH, 2016, p. 74). O autor resume essa concepção ao dizer que não pode existir enunciado que de uma forma ou de outra não realize novamente outros enunciados.

Retornando a Pêcheux, o interdiscurso se refere ao discurso colocado pelo sujeito sob a influência da formação discursiva a qual ele faz parte e é dominado. "(...) os elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma, enquanto pré-construído) que constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina, são reinscritos no discurso do próprio sujeito" (PÊCHEUX, 1988, p. 163). Em outras palavras, o sujeito reproduz o discurso que o tornou sujeito. No caso da cena citada anteriormente, Gabriel cita o trecho bíblico, pois se reconhece enquanto um sujeito de Deus, um Padre⁴³.

Os olhares de intertexto e interdiscursos dos autores vão ao encontro do que postula Bakhtin. O filósofo é responsável por propor uma organização dos textos, os quais ele denomina como gêneros do discurso.

3.1.3 O discurso como texto: o material, o produto, a série de televisão

Como bem visto no início do capítulo, o texto é um dos aspectos que torna o discurso tridimensional. O texto é a forma em que o discurso se apresenta aos leitores, interpretadores e aos próprios autores, é a sua materialidade. Muitas vezes, os próprios autores podem selecionar a melhor forma de apresentar seu discurso, adicionando mais ou menos relevância a um ou outros aspectos do seu discurso - "por exemplo, as maneiras e a ordem em que os elementos ou os episódios são combinados para constituir uma reportagem policial no jornal, ou uma entrevista para emprego" (FAIRCLOUGH, 2016, p. 110).

O entendimento de que tanto a reportagem jornalística quanto a entrevista de emprego são textos, vai ao encontro do que postula Bakhtin em "Estética da Criação Verbal". Para Bakhtin, cada esfera humana, na qual a linguagem emana, produz seu repertório de discursos relativamente estáveis – os gêneros do discurso. Adaptando isso a uma linguagem corriqueira, podemos entender que em todos os momentos da vida nos deparamos com o uso das linguagens

⁴³ No T06E12 Rick pergunta para Gabriel: - "Por que ainda veste isso?", se referindo à batina. Ele responde: - "Ainda sou quem eu era".

em diferentes textos. Ao acessar o e-mail, ver uma foto, ler um jornal, assistir televisão. Ainda, ao atravessar a rua, ir ao banco, ao cinema, ao teatro.

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso) (BAKHTIN, 1997, p. 279 e 280).

Todos esses textos, que acabam por repassar alguma mensagem, são gêneros do discurso. Os textos, produzidos de e para diferentes formatos, são dotados de significados para que tenham suas funções no âmbito social - “os textos são em geral altamente ambivalentes e abertos a múltiplas interpretações” (FAIRCLOUGH, 2016, p. 107).

Os gêneros textuais são os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas. [...] são entidades empíricas em situações comunicativas e se expressam em designações diversas, constituindo em princípio listagens abertas. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais e assim por diante. Como tal, os gêneros são formas textuais escritas ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas (MARCUSCHI, 2008, p. 155).

Marcuschi ainda observa que é necessário ver os gêneros como “entidades dinâmicas”. Ou seja, que não são rígidos, impossíveis de modificar e de evoluírem - veja a carta enviada pelos correios, hoje o e-mail. Os gêneros textuais são “como formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem” (MARCUSCHI, 2008, p.156).

Neste sentido, é válido lembrar que *The Walking Dead* já foi produzido em outro formato além da série: a história em quadrinhos. A HQ é um gênero do discurso, assim como a série televisiva. Cada uma com suas características, seus elementos, sua funcionalidade, sua interação com o interpretante, sua relação num geral com o(s) discurso(s), seus enunciados.

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação (BAKHTIN, 1997, p. 279).

O enunciado é trazido como problemática por Bakhtin, uma vez que nem todos os gêneros do discurso comportam ou são propícios para representar o sentido individual na língua do enunciado. Para o filósofo, o enunciado possui um estilo individual, podendo refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). São as escolhas feitas pelo produtor da mensagem a fim de gerar sentido por meio das linguagens.

Neste trabalho, portanto, serão aplicados os conhecimentos na análise da série televisiva, a entendendo como um gênero do discurso. Pois, a série televisiva é um gênero que utiliza a linguagem de uma forma específica. Diferentemente do cinema, ou da telenovela, a série televisiva tem suas características únicas. “Como é natural em qualquer gênero textual, roteiros para séries de televisão exigem o conhecimento de técnicas específicas, o domínio de conceitos bem particulares e uma mentalidade direcionada” (SEABRA, 2016, p. 29). E não só em relação ao roteiro, mas ao próprio uso dos artefatos de ser um produto para a televisão, ser um gênero narrado em temporadas, em episódios, com personagens comuns e até mesmo na sua relação com os fãs.

Em uma breve análise, é possível perceber diferentes e diversas linguagens articuladas para dar sentido e levar os discursos ao produto. A série televisiva, portanto, constitui-se de, pelo menos: linguagem verbal - tanto na oralidade, nas falas dos personagens, como na escrita, ao surgir os nomes de atores, diretor(es), produtor(es), etc. e o próprio título da série e de seu episódio em questão ou ainda um bilhete, carta ou placa que se mostra na tela durante a narrativa; linguagem sonora, com uso de trilha sonora original ou não e efeitos de som; linguagem visual, observando a fotografia dos episódios - ângulos de câmera, cores, efeitos visuais manuais ou executados a partir de um suporte virtual.

Com essa multiplicidade de linguagens a série televisiva é compreendida, neste estudo e a partir de autores como Kress e Van Leeuwen, como sendo um gênero textual multimodal. Ora, a multimodalidade implica que em um texto exista mais de uma linguagem - mais de um modo - que atuam ao mesmo tempo no discurso.

Um texto falado nunca é apenas verbal, mas também visual, combinando-se com modos como expressão facial, gesto, postura e outras formas de auto-apresentação. Um texto escrito, da mesma forma, envolve mais do que linguagem: está escrito em alguma coisa, em algum material (papel, madeira, pergaminho, pedra, metal, pedra, etc.) e é escrito com alguma coisa (ouro, tinta, (en)gravuras, pontos de tinta, etc.); com letras formadas como tipos de fonte, influenciados por considerações estéticas, psicológicas, pragmáticas e outras; e com o layout imposto à substância material, seja na página, na tela de computador ou uma placa de latão polido (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 41)⁴⁴.

Utilizando desses modos semióticos, é possível, através da imagem, representar visualmente “pessoas, lugares e coisas como se elas fossem reais, como se elas realmente existissem de um modo, ou como se elas não existissem - como se elas fossem imaginárias, fantasias, caricaturas, etc.” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 156)⁴⁵.

3.2 A SEMIÓTICA

A semiótica é um campo de estudo que entende a comunicação através de signos e seus significados. Dessa maneira, surgiu com os estudos da língua e seus estudiosos, como Saussure, mencionado anteriormente. Foi ele quem observou a semiótica como uma ciência da comunicação.

A ideia dos estudos semióticos partiu de observar a linguística e adaptar seus estudos aos modos não verbais da comunicação (SANTOS; PIMENTA, 2014, p. 297). As teorias iniciaram, segundo o resumo de Santos e Pimenta (2014), na escola de Praga (1930 e 1940). Foram desenvolvidos trabalhos no campo da arte, a partir da linguística estudada pelos Formalistas Russos. Em seguida, a mais referenciada Escola de Paris (1960 e 1970), trouxe conceitos que são considerados estabelecidos ao tratar da semiótica atualmente: “signos”⁴⁶,

⁴⁴ Tradução do autor. Trecho original: *“A spoken text is never just verbal, but also visual, combining with modes such as facial expression, gesture, posture and other forms of self-presentation. A written text, similarly, involves more than language: it is written on something, on some material (paper, wood, vellum, stone, metal, rock, etc.) and it is written with something (gold, ink, (en)gravings, dots of paint, etc.); with letters formed as types of font, influenced by aesthetic, psychological, pragmatic and other considerations; and with layout imposed on the material substance, whether on the page, the computer screen or a polished brass plaque”*.

⁴⁵ Tradução do autor. Trecho original: *“people, places and things as though they are real, as though they actually exist in this way, or as though they do not – as though they are imaginings, fantasies, caricatures, etc.”*.

⁴⁶ “[...] o signo é uma manifestação que representa algo que lhe deu origem. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir um outro diferente dele” (NIEMEYER, 2007, p. 36).

“significante”⁴⁷ e “significado”⁴⁸, por exemplo. Por fim, surge a terceira escola na Austrália, denominada Semiótica Social (1980).

A Semiótica Social marca o início dos estudos em Semiótica Social aplicada a textos multimodais ao considerar todos os modos semióticos que acompanham o modo verbal, propondo uma nova abordagem calcada na concepção de Halliday (1985), cujo foco está centrado nas funções sociais da linguagem (SANTOS; PIMENTA, 2014, p. 298).

Essa semiótica abarca, além do ponto central da “significação”, o processo de produção e reprodução do signo. Seguindo a forma de expor os conhecimentos de Santos e Souza (2016), este trabalho adentra nos conceitos da Semiótica Social. Pois, entende-se que a modalidade, os modos, as linguagens, são recursos semióticos para representar e gerar um discurso e seus sentidos. E ainda, que estes sentidos são gerados a partir de um texto dado um contexto.

Ao observar a semiótica social, Santos e Souza trazem o estudo específico dos autores Hodge e Kress (1988). Levando em conta os preceitos de Bakhtin, apresentados na temporada anterior, eles delinearão uma relação entre os signos e a sociedade, entendendo que a linguagem faz parte de “conjuntos de recursos que estão a escolha dos falantes de uma determinada cultura para realizar sentidos em contextos sociais” (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 40 e 41).

Vemos a comunicação essencialmente como um processo, não como um conjunto desencorpado de significados ou textos. O sentido é produzido e reproduzido sob condições sociais específicas através de agências e formas materiais específicas. Ele existe em relação a sujeitos e objetos concretos, e é inexplicável exceto em termos desse conjunto de relações. A sociedade é tipicamente constituída por estruturas e relações de poder, exercidas ou resistidas; é caracterizada pelo conflito tanto quanto pela coesão, assim sendo as estruturas de significado em todos os níveis, desde as formas ideológicas dominantes às ações semióticas locais apresentarão traços de contradição, ambiguidade, polissemia em várias proporções, por vários meios (HODGE; KRESS, 1998, p. 8 *apud* SANTOS; SOUZA, 2016, p. 41).

Em semelhança a Fairclough, ao observar o discurso e as mudanças sociais das/as quais eles são gerados/geram, Hodge e Kress estudam o fenômeno semiótico levando em conta a dimensão social e as lutas de poder que a caracterizam e que são refletidas nos eventos comunicativos (SANTOS; SOUZA, 2016). Sendo assim, a semiótica social trata os modos semióticos como recursos com potencial limitado de significados. Esses significados podem ser ativados pelos interlocutores em contextos sociais específicos (JEWITT; OYAMA, 2001, p.

⁴⁷ É o elemento tangível do signo. Sua materialidade. “Para que se conheça algo é necessário que este algo seja passível de representação. As estratégias pelas quais esse algo se faz representar constituem seu Objeto” (NIEMEYER, 2007, p. 40).

⁴⁸ É o conceito do signo. Sua abstratividade. “O interpretante consiste nas possibilidades interpretativas do signo. Não confundir com o intérprete, que é um sujeito do mundo natural, uma mente interpretadora que processa o signo. Esse intérprete é o observador capaz de elaborar algum interpretante proposto pelo signo” (NIEMEYER, 2007, p. 42).

135), adquirindo uma representação específica. Para tal efeito, este trabalho se debruça na série *The Walking Dead* e seu contexto pós-apocalíptico. Ao mesmo tempo, observa o contexto de produção da série e suas características e recursos enquanto um produto audiovisual de massa produzido para a televisão - prevendo intervalos e episódios lançados semanalmente -, além de se fazer presente no âmbito *nerd/geek* e da cultura pop.

Parafraseando Van Leeuwen (2005, p. 11 *apud* SANTOS; PIMENTA, 2014, p. 299), o foco dessa semiótica está na “forma como as pessoas usam os recursos semióticos para produzirem artefatos comunicativos e eventos para interpretá-los – que é uma forma de produção semiótica – no contexto de situações sociais e práticas específicas”. Ou seja, a escolha dos signos é essencial. Pois, da mesma forma como a ACD observa os discursos nos textos entendendo que eles são formados por ideologias e relações de poder, na Semiótica Social “quem produz um signo escolhe o que considera ser a representação mais apropriada do que se quer significar” (SANTOS; PIMENTA, 2014, p. 299), possibilitando a leitura de processos ideológicos e de poder.

Para Hodge e Kress (1988, p. 05 *apud* SANTOS; PIMENTA, 2014, p. 300) “a mensagem tem direcionalidade – ela tem uma origem e uma meta, um contexto social e um objetivo”. Dessa maneira, o olhar para a série pelo ponto de vista da Semiótica Social está direcionado ao homem gay, com ideologias e as relações de poder estabelecidas e apresentadas na narrativa de TWD. Mais do que a representatividade do sujeito gay, buscamos qual a representação dele como personagem e sua(s) identidade(s) no contexto.

3.3 CULTURA (POP) E REPRESENTAÇÃO

Conforme o que comentam Hodge e Kress (1988), para a Semiótica Social há dois níveis importantes a se levar em conta na construção de significação: a comunicação e a representação. Neste subcapítulo vamos nos atentar mais ao conceito de representação e sua ligação com a cultura. Contudo, se torna importante um breve aprofundamento no significado de comunicação, afinal, ao se comunicar, os atores sociais fazem escolhas - de termos, palavras, entonação, gestos e imagens - as quais eles consideram ser aptos e plausíveis para que uma mensagem seja entendida no contexto em que ela acontece. “As escolhas, isto é, as formas de expressão dos atores sociais são ativadas a partir do que eles consideram ser mais transparente naquele contexto e naquela cultura” (SANTOS; PIMENTA, 2014, p. 301).

A comunicação é “um processo no qual um produto ou evento semiótico é ao mesmo tempo articulado ou produzido e interpretado ou usado” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p.

20)⁴⁹. Dessa forma, o processo comunicacional leva em conta um emissor - aquele que codifica a mensagem original e emite sinais codificados ao receptor da mensagem; e um receptor - que recebe sinais emitidos, decodificando-os de forma a recuperar a mensagem original produzida; O processo ainda estabelece que a mensagem é transmitida por meio de um canal - também conhecido como veículo, ou o caminho pelo qual trafegam as mensagens; A mensagem em si - que pode ser passada de inúmeras formas, utilizando-se de várias opções de canais; E por fim o ruído - tudo o que pode modificar, distorcer ou atrapalhar o fluir da mensagem, em qualquer fase do processo comunicativo (PEREZ; BAIRON, 2002, p. 21) O mesmo do processo comunicativo é visto por Niemeyer, mas com aspectos da semiótica aplicada ao design:

O Gerador [Emissor] e o Interpretador [Destinatário] são os interlocutores do processo de comunicação. São elementos ativos no envio e recebimento da mensagem, num processo de alternância de posições com sua reação, o Interpretador passa a produzir mensagens, que por sua vez são processadas (ou não) pelo Gerador.

A mensagem tem como objetivos, em primeiro lugar, fazer crer e, em segundo, levar o Interpretador a fazer algo, tomar uma decisão. Ele é crítico o suficiente para selecionar suas ações em virtude da compreensão da mensagem. O repertório é um recorte do acervo que cada indivíduo constrói no decorrer da sua vida. São todos os valores, conhecimentos históricos, afetivos, culturais, religiosos, profissionais e experiências vividas. O código é o conjunto de signos que compõem a mensagem, perceptíveis ao receptor. O substrato, o meio pelo qual a mensagem é enviada se chama canal. O Gerador é responsável pela escolha das estratégias - código, mensagem e canal para se comunicar, mas o repertório do Interpretador será o fator determinante para que os objetivos do processo comunicacional sejam atingidos. Portanto, é necessário que o Gerador elabore a sua mensagem de modo que os elementos ao passarem por um processo perceptivo do Interpretador tenham repercussão consistente com aquela visada pelo Gerador. Quanto mais o Gerador tem conhecimentos do repertório do Interpretador (e os aplica) maior será a possibilidade de êxito de seu propósito comunicacional (2007, p. 29 e 30).

Entender o processo comunicativo, em especial com o viés semiótico, se torna mais simples na compreensão dos comentários de Kress e Van Leeuwen. Os autores assumem que a interpretação da mensagem vai depender da “comunidade interpretativa”⁵⁰ (2001, p. 08). Ou seja, “é necessário que o interpretante tenha conhecimento semiótico para entender uma mensagem. A comunicação não acontece somente no polo do produtor, mas depende também do interpretante” (SANTOS; PIMENTA, 2014, p. 302). Nas palavras de Hall (2016, p. 23), os participantes do processo comunicativo devem ser capazes de “falar a mesma língua” para elaborar um sentido na mensagem.

⁴⁹ Tradução do autor. Trecho original: “*We defined communication as a process in which a semiotic product or event is both articulated or produced and interpreted or used*”.

⁵⁰ Trecho original: “*In fact we might go one step further and say that communication depends on some ‘interpretive community’ having deduced that some aspect of the world has been articulated in order to be interpreted*”.

Stuart Hall no livro “Cultura e Representação” levanta o debate da necessidade de nos referirmos às formas de produção e transmissão de sentido como sendo “línguas”.

[...] podemos afirmar que essas práticas funcionam “como se fossem línguas” [...] porque todas se utilizam de algum componente para representar ou dar sentido àquilo que queremos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento (HALL, 2016, p. 23 e 25).

Ora, já foi comentado anteriormente das inúmeras linguagens e de seus usos. Contudo, a importância desses elementos - sons, palavras, gestos, expressões, roupas - se referem a sua função da mensagem. Seu uso constrói significados e os transmite. Eles por si só carregam sentido, operam como signos, ou seja, representações de conceitos, ideias e sentimentos que permitem ao receptor interpretar seus sentidos enquanto funcionam como símbolos para representar o que o emissor deseja (HALL, 2016, p. 24).

É válido deixar registrado que há uma diferença fundamental em relação à semiótica, discurso e a representação. “A abordagem semiótica se concentra em como a representação e a linguagem produzem sentido [...], enquanto a abordagem discursiva se concentra mais nos efeitos e consequências da representação” (HALL, 2016, p. 26 e 27). Ao observar as representações no âmbito do discurso - o qual é o objetivo dessa pesquisa - examina-se “não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades” (HALL, 2016, p. 27). Ou seja, nesta pesquisa atua-se com a abordagem discursiva, a fim de entender os efeitos da representação, a partir de uma análise semiótica de como os elementos produzem sentido.

A partir disso, vamos entrar no nível da representação. O conceito de representação é debatido em diferentes cenários, como no político. “Houve época, já dentro do período da história escrita, em que a ideia de representação não existia. Os gregos não possuíam esse conceito. [...] No latim clássico, *repraesentare* significava simplesmente fazer presente, manifestar ou apresentar pela segunda vez” (PITKIN In CARDOSO; MARTINS, 1979, p. 8). O cenário religioso também se utilizou do conceito, ao considerar o Papa e os cardeais como representantes de Cristo e dos Apóstolos, como sua imagem e encarnação. No entanto, a concepção de Pitkin está ligada a essa ideia de uma personificação coletiva dentro da instância política. Alguém para representar o povo ou um partido - já comentamos sobre a existência dos personagens Papa, Governador e Governadora em TWD e sua representação de Deus e de suas comunidades.

O conceito de representação recebe uma multiplicidade de significados. Na história da filosofia ocidental, a ideia de representação se conecta à busca de tornar o “real” presente - por meio de signos como a pintura ou a própria linguagem ou por meio da consciência (SILVA, 2014, p. 90). Indo na contramão dessa ideia clássica, no pós-estruturalismo se rejeita conotações realistas ou miméticas. Nessa perspectiva,

a representação é concebida unicamente em sua dimensão de significante, isto é, como um sistema de signos, como pura marca material. A representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nessa concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é, aqui, sempre marca ou traço visível, exterior. Em segundo lugar, na perspectiva pós-estruturalista, o conceito de representação incorpora todas as características de indeterminação, ambiguidade e instabilidade atribuídas à linguagem. (...) A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder (SILVA, 2014, p. 91).

Seguindo essa linha, no caso deste trabalho, o conceito de representação está mais ligado à cultura e seu uso dentro das linguagens. Fairclough (2003) diz que representar é construir textualmente o mundo social⁵¹, em outras palavras, nas de Hall (2016, p. 31) especificamente, a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura. “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p. 31). Para Kress e Van Leeuwen (2006, p. 7)⁵², representação é

[...] um processo no qual o produtor de um signo, seja adulto ou criança, tenta fazer a representação de algum objeto ou entidade seja ele físico ou semiótico, e no qual o seu interesse naquele objeto no ponto de fazer a representação é complexo e acontece conectado com a história cultural, social e psicológica do produtor do signo e focalizado pelo contexto específico no qual o signo é produzido.

⁵¹ “*Contemporary social science has been widely influenced by ‘social constructivism’ – the claim that the (social) world is socially constructed. Many theories of social constructivism emphasize the role of texts (language, discourse) in the construction of the social world. These theories tend to be idealist rather than realist. A realist would argue that although aspects of the social world such as social institutions are ultimately socially constructed, once constructed they are realities which affect and limit the textual (or ‘discursive’) construction of the social. We need to distinguish ‘construction’ from ‘construal’, which social constructivists do not: we may textually construe (represent, imagine, etc.) the social world in particular ways, but whether our representations or construals have the effect of changing its construction depends upon various contextual factors – including the way social reality already is, who is construing it, and so forth. So we can accept a moderate version of the claim that the social world is textually constructed, but not an extreme version (Sayer 2000)*” (p. 8 e 9).

⁵² Tradução do autor. Trecho original: “*we see representation as a process in which the makers of signs, whether child or adult, seek to make a representation of some object or entity, whether physical or semiotic, and in which their interest in the object, at the point of making the representation, is a complex one, arising out of the cultural, social and psychological history of the sign-maker, and focused by the specific context in which the signmaker produces the sign*”.

Com isso, entende-se que o contexto cultural em que uma mensagem é transmitida irá fornecer um sentido, uma representação específica - já comentamos algo semelhante ao tratar do uso dos discursos em diferentes contextos. Esse sentido é levado em conta na escolha das palavras, por exemplo, a serem utilizadas para representar. “Ao escolher uma representação, o ator social o faz com referência ao que, no seu entendimento, pode ser considerado o modo mais apto e plausível naquele contexto e naquela cultura” (SANTOS; PIMENTA, 2014, p. 301).

Os sentidos de uma representação só serão efetivos quando inseridos em uma determinada cultura. Em outras palavras, o sentido da cultura oriental, por exemplo, pode ser alterado quando lido no ocidente⁵³. Da mesma forma, alguns sentidos da série produzida nos Estados Unidos podem ser diferentes ao ela ser entregue no Brasil.

Junto a isso estabelecemos neste trabalho atuar com o contexto da cultura pop, que “está na música, nos games, nos livros, nos filmes, nos desenhos animados, nas séries, nas histórias em quadrinhos, em diferentes gêneros ficcionais, nas celebridades, nos fãs, na cultura nerd, na cultura digital” (GONZATTI, 2022, p. 45). Thiago Soares auxilia ao reunir algumas abordagens teóricas para trabalhar com cultura pop no âmbito da comunicação: “A primeira tônica da definição de cultura pop diz respeito a práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática” (SOARES, 2014, p. 139). O autor estabelece uma aproximação entre a cultura e o marketing, compreendendo os dois como espaços de disputa e tensão, construídos a partir de linguagens e experiências contextuais que acionam simbolismos e representações.

Para abrir a discussão em relação ao uso das representações na cultura, vamos discorrer a partir da contribuição de Hall (2016). De acordo com o autor, no processo de significação na cultura surgem dois “sistemas de representação”.

O primeiro nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas - pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas etc. - e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais. O segundo depende da construção de um conjunto de correspondências entre esse nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos. A relação entre “coisas”, conceitos e signos, se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de “representação” (HALL, 2016, p. 38).

O sentido, a partir desses sistemas, está nos códigos compartilhados e estabelecidos na cultura - o repertório, do qual Niemeyer (2007) comenta no processo comunicativo, relacionando-o com a semiótica aplicada ao design. O sentido se relaciona, portanto, ao sistema conceitual e a linguagem. A partir desses códigos, os indivíduos percebem o sentido dentro das

⁵³ Ver Bridi (2014).

linguagens e culturas. São eles que estão postos para auxiliar na escolha de linguagens para exprimir uma ideia, gerar uma representação.

Em outras palavras, há o código, estabelecido em uma cultura por uma convenção social e histórica. No entanto, tal qual os signos, os sentidos não são fixos. Não há apenas um sentido para uma palavra, ou apenas um sentido para um objeto. No enredo de TWD, por exemplo, a palavra zumbi - ao se referir aos contaminados - nunca faria sentido, enquanto “caminhante” ou “errante” sim. Contudo, são apresentados diferentes termos, no decorrer da produção, para se referir aos zumbis: mordedores, infectados, espreitadores, podres, doentes e vazios. Todos se referem ao mesmo objeto, mas são termos construídos em diferentes esferas sociais do universo da série. “O principal ponto é que o sentido não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significativa - uma prática que produz sentido, que faz os objetos significarem” (HALL, 2016, p. 45).

Assim, conectando aspectos anteriormente discutidos a respeito de produções relacionadas a zumbis, a cultura pop e nerd/*geek* e discursos midiáticos, contemplamos aqui o que reuniu Thiago Soares sobre “cultura da mídia” de Kellner (2001, p. 09). Para o autor a cultura pop está ligada com a cultura da mídia, a qual “almeja a grande audiência, por isso, deve ser eco de assuntos e preocupações atuais, sendo extremamente tópica e apresentando dados da vida social contemporânea” (*apud* SOARES, 2014, p. 146). Christian Gonzatti (2022, p. 46) embasado em Soares, também concorda com essa aproximação ao dizer que “As lutas concretas da sociedade moderna também são colocadas em cena nos textos da mídia. As preocupações do povo devem estar presentes na ficção para serem populares e criativas. (...) a cultura da mídia pode ser tomada como um termômetro das transformações sociais”.

É nessa linha que Fairclough se debruça a estudar os discursos midiáticos e buscar sua relação com o mundo social. Também com base nisso, entendendo que os meios de massa têm um discurso dominante que é projetado para toda a sociedade e são peças-chave no processo de formação do consenso político e da reprodução de poder na sociedade, a Análise Crítica do Discurso, ao observar TWD, tem um papel que contribui para a luta das minorias - como o acesso a bens simbólicos. “A ACD é ferramenta teórico-prática para se entender os processos envolvidos, o que deve incluir a transferência desse conhecimento aos grupos minoritários em busca de ascensão nesse domínio simbólico” (MAGALHÃES, MARTINS E RESENDE, 2017, p. 181).

3.3.1 As abordagens da representação: a escolha construtivista

Conforme Stuart Hall (2016) reuniu, em termos gerais, existem três abordagens da representação. A ideia do autor, ao abarcar esses enfoques, foi entender a ‘veracidade’ dos significados de uma palavra ou imagem. E ainda, de onde vem esses significados. Neste trabalho partimos da abordagem construtivista, contudo é válido dissertar a respeito dos demais enfoques: reflexivo e intencional.

Na abordagem reflexiva, como o próprio nome sugere, a linguagem reflete o sentido verdadeiro de um objeto, pessoa, ideia ou evento no mundo real. A intenção, aqui, é de que a linguagem funciona como reflexão ou imitação da verdade que já existe e está fixada no mundo. Essa teoria é às vezes chamada de “mimética” e entende que signos visuais carregam alguma relação com o formato ou a textura de objetos que elas representam, mas um signo - representado em uma imagem - não deve ser confundido com o objeto real. Hall (2016, p. 47) exemplifica utilizando a imagem em duas dimensões de uma rosa, a qual tem relação com a flor, mas não é, de fato, a planta real.

A abordagem intencional leva em conta a intenção do emissor da mensagem. Ou seja, defende que é o autor que, através da linguagem, impõe seu - e apenas o seu - sentido no mundo. “As palavras significam o que o autor pretende que signifiquem” (HALL, 2016, p. 48). Como discutido na subseção 3.3, o emissor da mensagem sim tem o poder de escolha de termos, palavras e gestos para representar e dar sentido, no entanto, é necessário levar em conta a comunidade cultural e seus códigos compartilhados para que a mensagem seja entregue com a carga de sentido ‘verdadeira’. “Nossos sentidos particularmente intencionados, ainda que pessoais, têm que entrar nas regras, códigos e convenções da linguagem para serem compartilhados e entendidos” (HALL, 2016, p. 48).

Levando em conta que a linguagem é um sistema social, a abordagem construtivista reconhece que os significados não podem ser fixos. Seja pelas coisas em si, ou pelo uso individual de um código linguístico, o sentido não é dado, ele é construído. E essa construção é moldada a partir de sistemas representacionais, com o uso de conceitos e signos inseridos na cultura. O significado da palavra zumbi - no mundo social, mas não no mundo ficcional de TWD -, por exemplo, só se popularizou a partir do filme “A Noite dos Mortos-Vivos” de George Romero em 1968.

De acordo com essa abordagem, não se deve confundir o mundo material - onde as coisas e pessoas existem - com as práticas e processos simbólicos em que a linguagem, os sentidos e as representações operam. A ideia não é negar a existência do mundo material, mas

entender que o que transmite o sentido é o sistema de linguagem e não o mundo de forma natural.

O sentido depende não da qualidade material do signo, mas de sua função simbólica. Porque um som ou palavra em particular indica, simboliza ou representa um conceito, ele pode funcionar, na linguagem, como um signo e transportar sentido - ou, como os construtivistas dizem, significar (HALL, 2016, p. 49).

Ao adotar a abordagem construtivista da representação, entende-se, neste trabalho, que são os atores sociais que usam os sistemas da cultura para construir sentido. Ao utilizar desses sistemas - conceituais, da linguagem e outros sistemas representacionais - os atores sociais fazem com que o mundo seja compreensível e passível de ser comunicável para os outros (HALL, 2016). “A questão do sujeito dentro do contexto pop aponta para a definição de que o público interpreta, negocia, se apropria de artefatos e textos culturais, compreendendo-os dentro da sua experiência de vida” (SOARES, 2014, p. 145). Assim dizendo, a série televisiva é construída de sistemas representacionais para constituir sentido ao seu mundo ficcional. E o seu discurso, evidenciado a partir de diversas linguagens e seu uso, contribui para a mudança social no mundo material.

3.4 A GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL

Nesta subseção o trabalho aprofunda o entendimento de multimodalidade ao apresentar a forma de analisar textos multimodais com a Gramática do Design Visual.

[Na Perspectiva da multimodalidade] Um ‘tecer’ junto, um objeto fabricado que é formado por fios ‘tecidos juntos’ – fios constituídos de modos semióticos. Esses modos podem ser entendidos como formas sistemáticas e convencionais de comunicação. Um texto pode ser formado por vários modos semióticos (palavras e imagens por exemplo) e portanto, podemos chegar à noção de multimodalidade. Com o advento de materiais computadorizados, multimídia e interacional, esta forma de conceituar a semiose se torna cada vez mais pertinente (KRESS, 1995, p.7-11 *apud* SANTOS, 2011, p. 4).

The Walking Dead é um texto multimodal, como reforçado em vários momentos deste trabalho, e será analisado pela Gramática do Design Visual, uma metodologia de análise de imagens criada por Kress e Van Leeuwen (2006). Os autores tiveram a Gramática Sistêmico-Funcional ou GSF, proposta por M.A.K. Halliday (1985; 1994; 2004), como base. A proposta de Kress e Van Leeuwen para a análise de imagens utilizando os aportes da GSF é de relacionar a noção teórica de metafunção de Halliday com a análise de imagens.

[...] tomamos a abordagem semiótica social da linguagem de Michael Halliday como um modelo, como uma fonte para pensar sobre processos sociais e semióticos gerais, ao invés de uma mina de categorias para aplicar na descrição das imagens. Seu modelo com suas três funções é um ponto de partida para nosso relato de imagens, não porque o modelo funciona bem para a linguagem (o que faz, até certo ponto), mas porque funciona bem como uma fonte para pensar sobre todos os modos de representação (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 20).⁵⁴

Seguindo os preceitos de Halliday, os autores acreditam que o visual cumpre três funções principais. Cada modo semiótico exerce a função “ideacional”, afim de representar o “mundo ao redor e dentro de nós” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 15), a função “interpessoal”, a qual se refere às interações e relações sociais, e a função “textual”, na qual “um mundo no qual todos os elementos do texto são coerentes internamente, e ele próprio é coerente com seu ambiente relevante” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 15).

Com base nessas funções, nasce a Gramática do Design Visual. Kress e Van Leeuwen adaptaram a Gramática Sistêmico-Funcional de Halliday, criando os significados na GDV. Nessa metodologia, a função ideacional se refere aos significados representacionais (SR); a interpessoal aos significados interativos (SI); e a textual aos composicionais (SC). Por meio da Gramática do Design Visual, a multimodalidade indica que “cada símbolo, cor, proporção, fonte e demais elementos utilizados para a formação de um símbolo, têm um interesse e motivação por parte do produtor” (FREITAS; MACHADO SOARES, p. 152, 2020).

3.4.1 Analisando textos multimodais: os significados representacionais

Nos significados representacionais, os enunciados são vistos como representações. Dessa forma, as imagens são analisadas a partir dos fatores que sugerem ou revelam a representação proposta pelo texto e as interações entre os participantes que possam estar envolvidos na imagem (GUALBERTO, 2016, p. 66). Os significados representacionais são obtidos pelos participantes da imagem - pessoas, objetos, lugares. Essa função se divide em duas estruturas: narrativa⁵⁵ e conceitual.

A narrativa se refere ao processo de ação existente entre os Participantes Representados (PR) na imagem. A ação, na concepção dos autores, se apresenta como um vetor que conecta

⁵⁴ Tradução do autor. Trecho original: “Or, as another instance, we have taken Michael Halliday’s social semiotic approach to language as a model, as a source for thinking about general social and semiotic processes, rather than as a mine for categories to apply in the description of images. His model with its three functions is a starting point for our account of images, not because the model works well for language (which it does, to an extent), but because it works well as a source for thinking about all modes of representation”.

⁵⁵ É relevante salientar que essa categoria ainda é subdividida em subcategorias: de ação, sendo transacional ou não-transacional - a transacional ainda é subdividida em unidirecional ou bidirecional; de reação, também subdividida em transacional e não-transacional; processo verbal e processo mental.

os participantes. No caso, “eles estão representados como se estivessem fazendo algo um com o outro ou para o outro” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 59)⁵⁶.

Figura 1 - Processo de Ação



Fonte: (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p.49)

Figura 2 - Processo de Ação em The Walking Dead - T05E05



Fonte: The Walking Dead (2015)

Já a estrutura conceitual representa os participantes em termos de sua “essência”. Essa estrutura está subdividida em três tipos de processos: os classificacionais, os analíticos e os simbólicos. Nos processos classificacionais não há vetores, mas aparece a relação entre os participantes como tendo um subornidador e um subordinado - como na Figura 3, em que os soldados com uniforme branco são subordinados ao soldado com o uniforme laranja, visto a cor da roupa, a posição do PR e que sua armadura não possui capacete, ou seja, ele precisa ser identificado. Os processos analíticos dizem respeito a uma estrutura de parte e todo, sendo que um Participante Representado é o todo que carrega as partes - como na Figura 4, que apresenta

⁵⁶ Tradução do autor. Trecho original: “When participants are connected by a vector, they are represented as doing something to or for each other”.

a sequência em que o Governador coloca dois irmãos para lutarem entre si, em um local chamado “Arena Woodbury”. Ele representa o todo, o povo, formado pelas pessoas, as partes. Ao ser questionado pela decisão, ele mesmo diz que foi o povo quem decidiu⁵⁷. E os processos simbólicos se referem ao que o participante significa ou é, “o participante que é significado é o portador, já o participante que representa o significado é o atributivo simbólico” (SANTOS; PIMENTA, 2014, p.310) - na Figura 5, a fotografia significa a falecida mãe de Carl (Chandler Riggs), bem como família, conforto, etc.

Figura 3 - Subornidador e Subordinados em The Walking Dead - T11E10



Fonte: The Walking Dead (2022)

Figura 4 - Estrutura de Parte e Todo em The Walking Dead - T03E09



Fonte: The Walking Dead (2013)

⁵⁷ “Não posso fazer nada. O povo se manifestou”.

Figura 5 - Processo Simbólico em The Walking Dead - T03E11



Fonte: The Walking Dead (2013)

3.4.2 Analisando textos multimodais: os significados interativos

Os significados interativos, como o próprio nome sugere, diz respeito à interação dos Participantes Representados (observado) na imagem com seu leitor/espectador (observador). “Kress e Van Leeuwen (2000) argumentam que as imagens além de realizarem a interação entre os elementos que as compõem, elas estabelecem uma interação entre quem as vê e quem as produz” (NOVELLINO, 2007, p. 66).

Essa função se orienta ao observar o contato, distância ou afinidade social, ponto de vista e modalidade⁵⁸. O contato possibilita a classificação das imagens a partir do olhar. Enquanto num olhar de demanda o Participante Representado (na imagem) olha diretamente para o leitor ou telespectador (conforme Figuras 6 e 7), gerando um processo de ação através dos olhos ou demais gestos, num olhar de oferta isso não acontece. Primeiro pelo fato de que o observado não interage diretamente com vetores, ele nem se quer é humano. Ele é visto, pelo observador, como um objeto de desejo. No caso da Figura 8, a oferta é a comunidade “Commonwealth”, sendo oferecida aos sobreviventes que assistem a um Vídeo de Apresentação⁵⁹ do local.

⁵⁸ Esta subcategoria, em um primeiro momento, não deve ser observada nesta pesquisa, afinal a estética da imagem da série se mantém padrão. “[...] os criadores da série fizeram algumas escolhas relacionadas à textura e à cor da imagem, e o resultado foi uma imagem final bastante granulada, com pouca saturação e cores mais frias. Essas escolhas pretendiam transcodificar os traços da linguagem gráfica dos quadrinhos para a linguagem audiovisual da série *live action* (FREDERICO, 2018, p. 105).

⁵⁹ Ver Bridi (2022) para uma análise específica apenas do Vídeo de Apresentação a partir da Gramática do Design Visual.

Figura 6 - Olhar de demanda e baixa afinidade social em The Walking Dead - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2022)

Figura 7 - Olhar de demanda e alta afinidade social em The Walking Dead - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2022)

Figura 8 - Oferta em The Walking Dead - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2022)

A distância ou afinidade social se apresenta no tamanho da moldura e tipos de enquadramento, o que pode representar a proximidade social dos participantes representados

(Na Figura 7 o PR se mostra mais próximo do leitor do que na Figura 6). E o ponto de vista é expressado pelos ângulos, cores, contexto, detalhes e profundidade - na Figura 9⁶⁰ o ponto de vista do leitor representa o personagem Merle acima, dando ao leitor uma visão de que é ou está inferior a ele. Já na Figura 10, o leitor tem o mesmo ponto de vista dos personagens, que estão assistindo ao Vídeo de Apresentação de “Commonwealth”, mas esse ponto de vista é modificado quando a imagem se afasta da tela da televisão (Figura 11).

Figura 9 - Ângulo e ponto de vista em The Walking Dead - T01E02



Fonte: The Walking Dead (2010)

Figura 10 - Mesmo ponto de vista em The Walking Dead - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2022)

⁶⁰ Na cena Merle fala: “Vamos bater um papinho. Falar sobre quem está no comando”.

Figura 11 - Novo ponto de vista em The Walking Dead - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2022)

3.4.3 Analisando textos multimodais: os significados composicionais

Os significados composicionais se relacionam com o *layout* do gênero, ou seja, a organização dos elementos na composição do material. A posição que esses elementos ocupam no visual confere “valores informativos específicos”⁶¹ (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 177). Esses significados são subdivididos em três aspectos: o valor da informação, a moldura e a saliência.

O valor da informação é maior ou menor de acordo com o espaço que um elemento ocupa na imagem. Sendo assim, para realizar a análise, os autores dividem a imagem ao meio, no sentido vertical. O que está posto ao lado esquerdo é entendido como a “Informação Dada” já conhecida do leitor, e o que está posto ao lado direito como a “Informação Nova”, como uma solução ou um futuro. O semelhante ocorre quando se divide a imagem ao meio no sentido horizontal, sendo o que fica na parte superior como a “Informação Ideal”, no sentido de idealização, e o que fica posto na parte inferior a “Informação Real”, no sentido do palpável e próximo. Ainda, os autores inferem que as informações postas ao Centro da imagem possuem mais Valor Informacional do que o que está posto às margens (Ver Figura 12).

⁶¹ “The placement of elements (participants and syntagms that relate them to each other and to the viewer) endows them with the specific informational values attached to the various ‘zones’ of the image: left and right, top and bottom, centre and margin.”

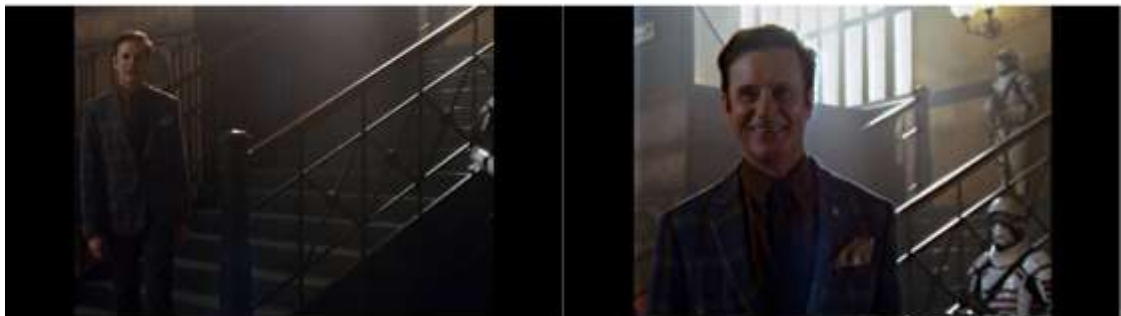
Figura 12 - Dimensões do espaço visual para Kress e Van Leeuwen



Fonte: Adaptado de Kress e Van Leeuwen (2022)

Na Figura 10 pode-se perceber que ao centro está colocado o elemento de maior valor informacional em relação à margem, o logotipo de “Commonwealth”. Na sequência da Figura 13, o movimento da câmera faz com que a imagem mude da dimensão do Real para o Ideal - esse Ideal é reforçado por uma luz em meio a um ambiente escuro. Na Figura 14, observa-se a imagem dividida ao meio, sendo o que está ao lado esquerdo a informação Dada, antiga, passada e ao lado direito a informação Nova, o futuro, o desconhecido.

Figura 13 - Do real para o ideal em The Walking Dead - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2022)

Figura 14 - O dado e o novo em The Walking Dead - T01E01



Fonte: The Walking Dead (2010)

Já a moldura diz respeito aos elementos escolhidos para enquadrar a imagem. A moldura demonstra se os elementos fazem parte de uma mesma identidade ou não, dependendo do que os abraça. Pode representar conjuntos, ao enquadrar vários elementos dentro de uma mesma moldura, ou mostrar similaridade ou disparidade ao exibir diferentes elementos com molduras similares ou diferentes. No caso da sequência da Figura 15 temos os personagens Glenn (Steven Yeun) e Maggie. Eles estão em uma discussão referente a um fato ocorrido no decorrer da temporada.

Apesar de ambos estarem emoldurados por uma cerca, Maggie está enquadrada em uma outra moldura de madeira. Eles têm opiniões diferentes neste momento. Ao se entenderem, Maggie sai dessa moldura de disparidade e eles permanecem apenas dentro da moldura da cerca de metal. Passam a estar na mesma energia, enquadrados por similaridade.

Figura 15 - Moldura de disparidade para de similaridade em The Walking Dead - T03E13



Fonte: The Walking Dead (2013)

A saliência, por fim, se refere ao destaque de um ou mais elementos em relação aos demais na imagem. Seja pela cor, saturação, contraste, nitidez ou desfoque. Vai revelar qual informação é mais importante, ou seja, a hierarquia construída na imagem ao observar toda a composição na tela. Na Figura 16, por exemplo, temos a transição da saliência entre três personagens. Primeiro o personagem Hershel (Scott Wilson) tem mais destaque, em seguida o Governador e por fim a personagem Michonne e sua reação passam a ter mais saliência. Outro

exemplo está na Figura 17, em que há dois personagens - Carl (à esquerda) e Rick (à direita). O personagem Rick possui mais destaque de acordo com a luz e contraste direcionados a ele.

Figura 16 - Saliência pelo efeito de desfoque em The Walking Dead - T04E08



Fonte: Reproduzido de The Walking Dead (2013)

Figura 17 - Saliência pelo contraste em The Walking Dead - T04E09



Fonte: Reproduzido de The Walking Dead (2014)

3.5 IDENTIDADE E DIFERENÇA, GÊNERO E SEXUALIDADE

Para o senso comum, “sexo” implica automaticamente “macho” ou “fêmea”. Da mesma maneira, “gênero” também implica automaticamente em “macho” e “fêmea” para essa maioria. Contudo, “não para um biólogo” (ROUGHGARDEN, 2005, p. 24). Para esse ou essa profissional, de maneira bem direta, “macho” significa produzir gametas pequenos - espermatozoides - e “fêmea” produzir gametas grandes - óvulos. A autora estabelece que o “ponto-chave aqui é que “macho” e “fêmea” são categorias biológicas, enquanto “homem” e “mulher” são categorias sociais” (ROUGHGARDEN, 2005, p 25).

Quando se trata de humanos, o critério biológico de macho e de fêmea não coincide 100% com o critério social atual de homem e mulher. Na verdade, usar categorias biológicas como se fossem categorias sociais é um erro chamado “essencialismo”. Essencialismo corresponde a passar a responsabilidade para outro. Em vez de tomar a responsabilidade por quem conta socialmente como homem ou mulher, as pessoas dirigem-se para a ciência, tentando usar os critérios biológicos de macho, para definir um homem, e de fêmea, para uma mulher. Entretanto, a definição de categorias sociais depende da sociedade, não a ciência, e categorias sociais não podem ser feitas para coincidir com as biológicas, a não ser por decreto (ROUGHGARDEN, 2005, p 25).

A ideia do determinismo biológico também é trazida no *best-seller* “Sapiens”. Harari, autor do livro, comenta que essa ideia de sexo ser uma característica biológica e gênero uma categoria cultural é “para tornas as coisas menos confusas” (2017, p. 157). Contudo, o próprio autor traz a intersecção entre sexo e gênero e como os sujeitos devem performar seu gênero para se afirmar de um ou outro sexo.

Como a maior parte das qualidades masculinas e femininas são culturais, e não biológicas, nenhuma sociedade coroa automaticamente cada pessoa do sexo masculino como homem e cada pessoa do sexo feminino como mulher. Tampouco cada um desses títulos são louros sobre os quais descansar assim que adquiridos. Os indivíduos do sexo masculino precisam provar sua masculinidade constantemente durante toda a vida, do berço ao túmulo, em uma série interminável de ritos e performances. E o trabalho de uma mulher nunca tem fim - ela deve, continuamente, convencer a si mesma e aos demais de que é feminina o bastante.

O sucesso não é garantido. Os indivíduos do sexo masculino, em particular, vivem um temor constante de perder sua afirmação de masculinidade. Durante toda a história, estiveram dispostos a arriscar e até mesmo sacrificar a vida, apenas para que as pessoas dissessem: “Ele é um homem de verdade!” (HARARI, 2017, p. 158)

Essas discussões são aprofundadas nas pesquisas sobre gênero e trazidas a seguir. Os Estudos Feministas buscavam entender o que diferenciava homens e mulheres, e os motivos pelos quais essa diferença era tida como norma na sociedade. A visão e preocupação teórica da emergência do gênero - além de política e social - surge por volta dos anos 1960, na denominada Segunda Onda do Feminismo”⁶² (LOURO, 2014, p. 19).

Os estudos passaram a tentar conceituar o que seria gênero. Buscando tornar a mulher como um ser visível em uma sociedade em que o homem é tido como referência e representatividade. Por isso a “emergência do gênero”, não no sentido de uma situação grave ou perigosa - talvez para os homens e seus ideais colonialistas - mas sim no ato de emergir, sair das profundezas e chegar à superfície.

Sendo assim, foi dado luz a diferentes conceitos de gênero. Mas foi a partir das feministas anglo-saxãs que gênero passa a ser distintivo de sexo. A intenção foi, ao mesmo tempo, rejeitar o determinismo biológico e abarcar “o caráter fundamentalmente social das

⁶² A Primeira Onda ocorreu na virada do século no Movimento Sufragista, em que as mulheres reivindicaram o direito ao voto.

distinções baseadas no sexo” (SCOTT, 1995, p. 72 *apud* LOURO, 2014, p. 25). Ou seja, começa-se a observar e analisar o que foi sendo determinado para um homem ou uma mulher (ou todo homem e toda mulher), a partir da sua “diferença sexual” – observada essencialmente a partir da diferença anatômica -, e utilizar disso como ferramenta política.

Vale observar a evolução dos estudos feministas até a chegada de uma Terceira Onda, em que autoras passam a aprofundar as reflexões, buscando observar as mulheres dentro do ser mulher. Se antes as conclusões eram tidas observando mulheres brancas, de classe-média e heterossexuais, com a terceira onda são vistas as peculiaridades, são vistas as mulheridades - mulheres pretas, pardas, indígenas, lésbicas, bissexuais, transexuais, todas mulheres, mas com suas diferentes lutas e identidades.

Ainda há os recentes estudos voltados a uma Quarta Onda do Feminismo, levando em conta o uso das redes sociais digitais. Teria surgido após os anos 2011 com um levante de discussões feministas permeando diferentes âmbitos da sociedade. Conforme o que reúne Diulia Soares (2021), no Brasil, considera-se a primeira Marcha das Vadias⁶³ como ponto de partida da Quarta Onda Feminista no país. Porém, alguns movimentos como as Jornadas de Junho, em 2013, e campanhas virtuais, a partir de 2014, que teriam consolidado de fato essa onda mais recente do feminismo - em especial o movimento #EleNão, que tornou “possível ver, na prática e nas ruas, a articulação à luta majoritariamente feminista brasileira que conseguiu extrapolar os [...] “estatutos das minorias”⁶⁴.

É a partir da terceira onda que os Estudos Lésbicos passam a ganhar força, e com isso os estudos Gays e referentes a homossexualidade. Para adentrar nesses estudos, vale sublinhar debates referentes à sexualidade de fato.

Em "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", publicado inicialmente em 1905, Freud (2016) discorre sobre a sexualidade e como ela teria influência em todas as ações realizadas pelo ser humano. De acordo com Freud, existe uma pulsão sexual, a qual motiva o ser humano a desempenhar suas atividades cotidianas. Desde o acordar, trabalhar, viajar, até o próprio ato sexual.

Em 1908, Freud publica "Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna", tratando sobre a sociedade do século XVIII e a existência de uma moral sexual da qual a civilização tinha de obedecer - e que essa obrigação imposta à sociedade acabou por desenvolver uma doença. Já Michel Foucault, em seu primeiro livro da trilogia "A História da

⁶³ Realizada em junho de 2011, em São Paulo.

⁶⁴ Modo sarcástico utilizado por Soares para criticar a postura de movimentos que têm pregado a inclusão e ainda permanecem trocando apenas entre os pares, de maneira inacessível, nada didática e fechada em sua bolha.

Sexualidade" faz uma crítica à hipótese repressiva do final da Era Vitoriana⁶⁵. Ele não deixa de admitir que possa ter existido uma depuração do vocabulário autorizado em sociedade e um certo controle das enunciações: "definiu-se de maneira muito mais estrita onde e quando não era possível falar dele [sexo]; em que situações, entre quais locutores, e em que relações sociais" (FOUCAULT, 1988, p. 22). Contudo, a ideia de Foucault é que essa repressão poderia estar muito mais presente no discurso ensaiado do que nos atos espontâneos. De que a repressão acabava incitando a sociedade a falar de sexo cada vez mais⁶⁶.

Foucault já foi citado ao tratarmos de discurso. Ao retomá-lo, lembramos que o autor trabalha fortemente questões relacionadas ao poder. Na análise de Foucault, os poderes se exercem em níveis variados, em pontos diferentes da sociedade. Ocorrem em diferentes instâncias, e não apenas na ligação entre Estado e sociedade.

Para Foucault, o poder atinge a realidade mais concreta dos indivíduos: o seu corpo. "O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade - por exemplo, para a identidade sexual." (WOODWARD, 2014, p. 15). Nesse sentido, vale destacar que o poder, tangível, não existe. Mas sim, práticas ou relações de poder funcionando como uma máquina social, estabelecendo as estruturas da sociedade e assim, comandando os sujeitos, seus corpos e assim suas identidades.

A Igreja e o Estado têm mostrado um contínuo interesse no modo como nos comportamos ou pensamos. Podemos observar, nos últimos dois séculos, a intervenção da medicina, da psicologia, do trabalho social, das escolas e outras instâncias, todas procurando nos dizer quais as formas apropriadas para regular nossas atividades corporais (WEEKS, 2018, p. 52).

Jeffrey Weeks é um historiador e sociólogo que discute a sexualidade. Por também ser um ativista gay, discorre sobre a homossexualidade e o controle dos corpos colocado por Foucault. O autor utiliza o termo "sexualidade" para tratar da "série de crenças, comportamentos, relações e identidades socialmente construídas e historicamente modeladas" (WEEKS, 2018, p. 53). Ele vai ao encontro dos postulados de Foucault, quando, ao reforçar a negativa em relação à hipótese repressiva, supracitada, coloca que esse estudioso acreditava a sexualidade ser um mecanismo desenvolvido para regular a sociedade, organizando, modelando e policiando corpos e comportamentos individuais (WEEKS, 2018, p. 55).

⁶⁵ Entre 1837 e 1901.

⁶⁶ "A experiência ocidental da sexualidade, ele [Foucault] sugere, não é a da repressão do discurso. Ela não pode ser caracterizada como um "regime de silêncio", mas, ao contrário, como um constante e historicamente cambiante incitamento ao discurso sobre o sexo" (WEEKS, 2018, p. 63).

Nessa linha, para ambos os autores, o poder não possui apenas o aspecto destrutivo e repressivo, mas também um aspecto positivo, produtivo e transformador. “É preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos. [...] De fato, o poder produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade” (FOUCAULT, 1975, p. 196 *apud* MACHADO, 2014, p. 20). Na linha de Foucault, o alvo do poder é o corpo humano, não para destruí-lo, mas para aprimorá-lo, cadastrá-lo, fazê-lo funcionar nas linhas de produção e reprodução do cotidiano, como resume Machado (2014, p. 20):

O seu objetivo básico não é expulsar os homens (e mulheres) da vida social, impedir o exercício de suas atividades, e sim gerir a vida dos homens (e mulheres) e controlá-los(las) em suas ações para que seja possível e viável utilizá-los ao máximo, aproveitando suas potencialidades e utilizando um sistema de aperfeiçoamento gradual e contínuo de suas capacidades. Objetivo ao mesmo tempo econômico e político: aumento do efeito de seu trabalho, isto é, tornar os homens força de trabalho dando-lhes uma utilidade econômica máxima; diminuição de sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição contra as ordens do poder, neutralização dos efeitos de contrapoder, isto é, tornar os homens dóceis politicamente. Portanto, aumentar a utilidade econômica e diminuir os inconvenientes, os perigos políticos; aumentar a força econômica e diminuir a força política.

Em suma, o poder estaria disciplinando os sujeitos, criando corpos dóceis para agirem como sujeitos na vida social. No caso de *The Walking Dead*, como já comentado anteriormente, muitos sobreviventes acabam sendo moldados para que as comunidades permaneçam sustentáveis. São divididos papéis, realizados acordos e estabelecidas normas e regras a serem seguidas. Isso fica ainda mais evidente quando é introduzida a comunidade chamada “Commonwealth”⁶⁷, a qual é comandada pela Governadora Pamela Milton e busca seguir os moldes do “velho mundo”.

As discussões de Foucault, bem trazidas por Machado, entraram nas pesquisas voltadas à genealogia do saber. Ao estudar a sexualidade, Foucault entra na discussão dos dispositivos de controle dos corpos. O Estado desde o século XVIII começa sua implementação perversa (FOUCAULT, 1988, p. 37) classificando a população por gênero e se importando com a sexualidade - organizando assim, até hoje, a pedagogia, o rito jurídico, rituais sociais, o roteiro de séries televisivas e seus personagens LGBTQ+.

A análise do autor reflete que o controle dos corpos não se dá apenas para disciplinar os sujeitos - “formar e transformar o indivíduo pelo controle do tempo, espaço, da atividade e pela utilização de instrumentos como a vigilância e o exame” (MACHADO, 2014, p. 29); “O

⁶⁷ Para ser aceito a participar de “Commonwealth” todas as pessoas passam por um sistema de triagem e, se aprovados, assistem a um Vídeo de Apresentação. Dentre as frases dispostas nesse vídeo está: “Se está assistindo a esse vídeo, você passou pelo rigoroso processo de triagem da comunidade de Commonwealth e foi aprovado para se juntar a nós. Sob a liderança da Governadora Pamela Milton somos mais de 50 mil pessoas, cada uma designada para o trabalho mais adequado às suas habilidades para manter a comunidade próspera”.

dispositivo da sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global” (FOUCAULT, 1988, p. 101) -, mas para regular a população a partir do seu corpo: o chamado “biopoder”. Nesse conceito, a sexualidade tem papel fundamental, sendo o sexo o pivô do desenvolvimento da vida - tanto da reprodução das espécies, quanto do comportamento da população (WEEKS, 2018, p. 64).

A sexualidade, em ambos os aspectos trazidos de Weeks, aparecem em diferentes temporadas de TWD. Na T02, os espectadores descobrem junto da personagem Lori (Sarah Wayne Callies), que ela está grávida. Isso gera reflexões relacionadas à maternidade e as responsabilidades impostas historicamente pelo “biopoder”. Lori tem uma filha na T03, mas acaba morrendo no parto. Além do aspecto reprodutivo, o comportamento desta e demais personagens em relação aos atos sexuais são trazidos à tona - Lori não sabe quem é o pai do seu filho, pois acaba transando com o amigo de seu marido em meio à mata próxima ao seu acampamento. Também, os personagens Glenn e Maggie, ao sair em uma busca por medicamentos, acabam transando na farmácia abandonada.

Os dispositivos de controle dos corpos, citado anteriormente, são as dicotomias impostas na sociedade. São práticas que foram criadas e acionadas para controlar homens e mulheres, instituindo lugares socialmente diferentes para os gêneros (LOURO, 2014, p. 45). Esse conceito foucaultiano de “biopoder” pode ser observado desde os banheiros separados por masculino e feminino, com o *plus* da inserção de berçários dentro de banheiros femininos, o voleibol ser um esporte feminino e o futebol um esporte masculino, até o controle de taxas de natalidade e mortalidade com medidas de incentivo ao casamento e procriação.

As práticas e locais diferenciados entre homens e mulheres são debatidos *em The Walking Dead*. No T01E03 as mulheres e homens são separados em atividades. Enquanto os homens utilizam armas e saem em busca de suprimentos, as mulheres ficam com a responsabilidade de lavar as roupas do grupo em um rio. Nessa sequência, elas estão sendo fiscalizadas por um homem⁶⁸ ao fundo. Essa é a primeira vez que o debate de gênero aparece

⁶⁸ No contexto do episódio: alguns homens estão indo resgatar outro homem que ficou preso no terraço de um prédio. Outro está ensinando um menino a pescar, enquanto brinca com ele. E neste momento uma das personagens reflete: “Estou começando a questionar a divisão do trabalho por aqui (...) “Alguém me explica por que as mulheres acabam fazendo o papel de Amélia?”. Outra responde: “O mundo acabou, não recebeu o memorando?”. Após ser tocada pela reflexão a personagem Carol olha para o seu marido Ed, que está sentado numa área mais alta do local, sem fazer nada e diz: “As coisas são assim”. A personagem Andrea diz: “Sinto falta do meu vibrador”. Carol, olha em direção a Ed, e então responde: “Eu também”. Elas então começam a rir. Nesse instante, Ed sai do seu local, se direciona até onde estão as mulheres e pergunta: “O que é tão engraçado?”. A personagem Andrea responde: “Só estamos fofocando, Ed” - numa ideia de reforçar o entendimento de que mulher apenas faz fofoca para fazê-lo parar de incomodar. Pois ele retruca: “É melhor fazer o trabalho de vocês direito. Isso aqui não é clube de comédia”. A cena continua. Andrea então levanta de onde está e vai falar com Ed: “Ed é o seguinte. Se não gosta

com mais força, o que depois começa a ser cada vez mais elucidado, como com as mulheres e homens dividindo as funções, até então, separadas - a percepção de Lima Neto (2018) sobre Carol adquirir habilidades “masculinas” e as utilizar junto de suas habilidades “femininas”.

Em “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo””, Judith Butler discute a materialidade do corpo, relacionando, inicialmente a diferença sexual e diferença material e como isso se apresenta na sociedade. O grande cerne que direciona a discussão de Butler, e como o próprio título do trabalho sugere, é a relação do discurso envolto ao sexo. “A diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas” (BUTLER, 2018, p. 194).

Abarcada nos conceitos da linguagem, a estudiosa problematiza o entendimento dos corpos e traz, em uma nova roupagem, a visão foucaultiana de “biopoder”. Ela trata da normatização dos corpos e dos sexos.

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir - demarcar, fazer, circular, diferenciar - os corpos que ela controla. [...] Em outras palavras, o “sexo” é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. [...] um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas (BUTLER, 2018, p. 194 e 195).

A autora relaciona como as normas impostas provocam efeitos e relações de poder, mas questiona, forçosamente, a retroalimentação dessas normas nesses efeitos. A performatividade dos gêneros - masculino e feminino - é criada a partir das normas voltadas aos “sexos”. Contudo, não é um ato singular. É uma norma ou conjunto de normas que, ao adquirir status dominante, oculta as convenções que fizeram dessa norma o que ela é (BUTLER, 2018, p. 213). Ou seja, de certa maneira, as normas que orientaram a maneira da sociedade agir e reagir se tornaram ocultas, foram abarcadas pelos sujeitos.

do jeito que sua roupa é lavada, fique à vontade e faça você mesmo. Tome”. Ela joga uma peça de roupa para Ed. Ele joga a roupa de volta em Andrea, com força e diz: “Não é trabalho meu, moça”. Carol tenta impedir: “Andrea, não”. Andrea continua: “Qual é seu trabalho, Ed? Ficar sentado fumando cigarros?”. Ele responde: “Bom, com certeza não é ficar ouvindo uma vadia presunçosa boca aberta, é isso aí”. Ed pede para que Carol saia dali. “É melhor você vir agora, senão vai se arrepender depois”. A personagem Jacqui pergunta: “Aí ela vai aparecer com machucados depois, Ed? É, nós já o vimos.”

Se o "sexo" é assumido da mesma forma que uma lei é citada, então a "lei do sexo" é repetidamente fortalecida e idealizada como a lei apenas na medida em que ela é reiterada como a lei, produzida como a lei — o ideal anterior e não-aproximável — pelas próprias citações que ela diz comandar (BUTLER, 2018, p. 216).

As normas e as leis direcionadas ao sexo teriam se tornado inerentes ao comportamento humano, às identidades dos sujeitos. E é válido sublinhar que essa normatividade, as táticas de controle, disciplina e poder aos corpos são regulatórias a um ideal heterossexual. São “normas que têm a finalidade de assegurar o funcionamento da hegemonia heterossexual” (BUTLER, 2018, p. 219) para formar o que seria um corpo viável de existência.

Foucault aponta quatro unidades estratégicas que ligam, desde o século XVIII, uma variedade de práticas sociais e técnicas de poder. Juntas, elas formam mecanismos específicos de conhecimento e poder centrados no sexo. Elas têm a ver com a sexualidade das mulheres; a sexualidade das crianças; o controle do comportamento procriativo e a demarcação de perversões sexuais como problemas de patologia individual. Essas estratégias produziram, ao longo do século XIX, quatro figuras submetidas à observação e ao controle social, inventadas no interior de discursos reguladores: a mulher histérica; a criança masturbadora; o casal que utiliza formas artificiais de controle de natalidade e o “pervertido”, especialmente o homossexual (WEEKS, 2018, p. 64).

Nesse sentido, introduzimos a relação de pessoas homossexuais em meio a esse “biopoder” e a luta contra uma normatividade imposta aos corpos (BUTLER, 2018). Conforme Louro (2001) a homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX, sendo categorizados e nomeados como desvio da norma. "A ciência, a Justiça, as igrejas, os grupos conservadores e os grupos emergentes irão atribuir a esses sujeitos e a suas práticas distintos sentidos" (LOURO, 2001, p. 542).

Esses sentidos se referem às maneiras de se comportar e de identificar os desviantes, ou seja, a partir de suas diferenças, definir a eles uma identidade. De maneira indireta, cria-se uma forma de controle desses corpos, marcando simbolicamente sua prática social. Nessa linha, uma maneira de controlar esses corpos é colocá-los em determinadas posições na prática social. Como pontua Foucault, “Lá onde há poder, há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (1988, p.91), e nesse sentido iniciam-se movimentos sociais concentrados em lutas em torno da identidade. "Afirmava-se, discursiva e praticamente, uma identidade homossexual" (LOURO, 2001, p. 543).

3.5.1 Roteirizando a identidade homossexual

O nascimento da identidade homossexual nos permite relacionar aos estudos de Stuart Hall. De acordo com o teórico britânico-jamaicano, na pós-modernidade se estabelece uma

“crise de identidade” aos sujeitos, vista como um processo “que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2011, p. 7).

Ou seja, ao observar as identidades como instáveis, surgem as problemáticas referentes aos homossexuais - que estariam fugindo do determinismo biológico - e ainda mais às pessoas trans e a identidade de gênero. De qualquer maneira, mesmo que a pessoa se identifique com o gênero ao qual lhe é determinado a partir do seu sexo, há uma frase muito conhecida de Simone de Beauvoir: “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (1975, p. 9).

Beauvoir (1975, p. 9) entende a identidade como algo construído social e culturalmente⁶⁹. E isso vai ao encontro do que postula Hall. Para o autor, as transformações culturais - entendimento de gênero, sexo, classe, raça, nacionalidade - estão mudando as identidades pessoais, abalando a ideia que se tem de sujeitos integrados. “Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2011, p. 9).

Com a pós-modernidade, a globalização, as mídias sociais, os serviços de *streaming*, se tornou mais fácil o acesso à informação, permitindo aos sujeitos novas possibilidades do que consumir e assim se constituírem como tais. “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2011, p. 12). De forma simples, pode-se entender um sujeito constituído de diferentes identidades ao observarmos a Terceira Onda do Feminismo, em que as mulheres passam a separar os marcadores da diferença - mulheres negras, mulheres lésbicas, mulheres trans e ainda, mulheres negras, lésbicas e trans ao mesmo tempo.

[...] compreendemos os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias assim, o sentido de pertencimento a diferentes grupos - étnicos, sexuais, de classes, de gênero, etc. - constitui o sujeito e pode levá-lo a se perceber como se fosse “empurrado em diferentes direções”, como diz Stuart Hall (1992, p. 4) [...] A ideia é perceber o gênero fazendo parte do sujeito, constituindo-o - o sujeito é brasileiro, negro, homem, etc. (LOURO, 2014, p. 28).

Nesse sentido, compreendemos que a identidade - assim como as diferenças - não são fixas. Elas são indeterminadas e instáveis, assim como a linguagem da qual dependem e recebem significado. Ou seja, assim como a fala e as imagens, a identidade também gera

⁶⁹ De fato, embora a radical distinção entre sexo e gênero tenha sido crucial à versão beauvoiriana do feminismo, ela tem sido criticada, mais recentemente, por degradar o natural como aquilo que existe “antes” da inteligibilidade, como aquilo que precisa da marca do social, quando não da sua ferida, para significar, para ser conhecido, para adquirir valor (BUTLER, 2018, p. 200).

representações e significados, e só recebe seus significados em um contexto cultural e social. A identidade, portanto, significa uma coisa, pelo fato de ela não significar outra. Isto é, identidade e diferença andam juntas, são inseparáveis. Mas, mais que isso, “Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação linguística” (SOARES, 2014, p. 76)

Esse entendimento vai ao encontro do linguista citado no início deste capítulo. Saussure coloca que os elementos, os signos, não fazem sentido se considerados de forma isolada. Em outras palavras, um signo só é o que é, porque ele não é um outro:

o signo carrega sempre não apenas o traço daquilo que ele substitui, mas também o traço daquilo que ele não é, ou seja, precisamente da diferença. Isso significa que nenhum signo pode ser simplesmente reduzido a si mesmo, ou seja, à identidade. (...) a declaração de identidade "sou brasileiro", ou seja, a identidade brasileira, carrega, contém em si mesma, o traço do outro, da diferença- "não sou italiano", "não sou chinês" etc. A mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença) (SOARES, 2014, p. 79).

Pois, a afirmação de uma ou outra identidade acaba por se relacionar com estruturas de poder. Estruturas de incluir e de excluir, de demarcar fronteiras e separar o “nós” e “eles”. Afirmar uma identidade implica, automaticamente, em diferenciar uma coisa da outra. “Os pronomes "nós" e "eles" não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder” (SOARES, 2014, p. 82).

Uma forma aplicada do poder em relação à criação de identidades - a fim de diferenciar uma coisa da outra - está posta nas pessoas homossexuais. Estas eram caracterizadas, portanto, como seres desviantes, os quais não condiziam com o que lhe era estabelecido, o que era normatizado, histórico, social e culturalmente falando. Um homem deve ser masculino⁷⁰. Uma mulher feminina⁷¹. Ambos deveriam se relacionar, a fim de reproduzir. Ou seja, normas hegemônicas da heterossexualidade a fim de controlar esses corpos.

Em TWD essas normas são trazidas à tona em pelo menos duas situações. A primeira no T03E08, em que a personagem Carol - por ter cabelos muito curtos, a fim de evitar que seu marido a agarrasse para a espancar - é entendida como lésbica. Ou seja, fugindo da norma de uma “mulher feminina”. A segunda no T04E15, em que o personagem Abraham (Michael

⁷⁰ Meninos e rapazes - em sua maioria - aprenderiam uma conduta e sentimentos apropriados aos homens e, assim, se afastariam do comportamento das mulheres. Da mesma forma, as mulheres aprenderiam uma conduta feminina e se afastariam do comportamento dos homens (LOURO, 2014, p. 52).

⁷¹ Até mesmo dentro do movimento lésbico havia essa ideia. Contudo, ao ressignificar termos como *butch* (masculina), essa e outras expressões do mesmo sentido passaram a ser entendidas como expressões de visibilidade, em contraponto às imagens suaves e “femininas” das lésbicas aderentes à política de identidade predominante (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 49).

Cudlitz) teorizou que a personagem Tara estava apaixonada por Glenn, mas diz que sua teoria caiu por terra quando “Reparei como olhava para a camisa da Rosita (Christian Serratos) enquanto ela lhe servia o jantar. São peitos hipnóticos”.

Retomando, contudo, a própria heterossexualidade - assim como a homossexualidade - é uma invenção social surgida a partir da dita “repressão sexual”. Até o século XIX, “a “homossexualidade” existia, mas o/a “homossexual” não” (WEEKS, 2018, p. 81). De acordo com Jeffrey Weeks, a heterossexualidade foi instituída como norma neste período⁷², a fim de definir a homossexualidade como fora da norma, ou seja, uma forma anormal de sexualidade. Ou ainda, algo diferente do heterossexual.

Ao perceber que a definição da identidade depende da diferença e que a definição do normal depende da definição do anormal, entendemos que a identidade, tal como a diferença são relações sociais, sujeitas às relações de poder e que não são apenas definidas, mas impostas. “O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. Podemos dizer que onde existe diferenciação - ou seja, identidade e diferença - aí está presente o poder” (SOARES, 2014, p. 81).

A diferença é, pois, marcada. É um sistema classificatório baseado numa oposição binária - nós e eles, brancos e pretos, homem e mulher, homossexual e heterossexual, normal e anormal, positivo e negativo. “Dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados” (SOARES, 2014, p. 82)

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger - arbitrariamente - uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais. (...) É a sexualidade homossexual que é “sexualizada”, não a heterossexual (SOARES, 2014, p. 83).

Contudo, se homossexuais eram um desvio à norma, então os representantes do movimento LGBTQ+ passaram a realmente questionar o que se entende em relação às noções

⁷² “[...] embora a homossexualidade tenha existido em todos os tipos de sociedade, em todos os tempos, e tenha sido, sob diversas formas, aceita ou rejeitada, como parte dos costumes e dos hábitos sociais dessas sociedades, somente a partir do século XIX e nas sociedades industrializadas ocidentais, é que se desenvolveu uma categoria homossexual distintiva e uma identidade a ela associada” (WEEKS, 2018, p. 81 e 82).

de uma essência do masculino e do feminino. Com a afirmação da identidade, os integrantes do movimento LGBTQ+ buscam, de certa forma, demarcar suas fronteiras, implicando numa disputa quanto às formas de representação na mídia, nos filmes e nas séries, por exemplo. Contudo, mesmo que a imagem "positiva" de homossexuais fosse disseminada no cinema, na televisão e no teatro, isso não queria dizer que os integrantes desse movimento iriam seguir essa normalização, afinal, "os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta" (BUTLER, 2018, p. 195).

Muito antes de sequer a sigla LGBTQ+ ser adotada, ou da luta ter avançado para representatividade em aspectos da cultura pop, o movimento homossexual travava diversas lutas contra o que lhe era imposto. De acordo com Simões e Facchini (2009), o ativismo homossexual iniciou na Europa, na virada do século XIX para o XX. A luta era contra a criminalização da homossexualidade. "A defesa dos homossexuais dava-se no bojo de uma luta mais ampla por reforma sexual, incluindo mudanças na legislação e campanhas educativas, que atraíram a aliança de movimentos trabalhistas e socialistas, além de vários agrupamentos libertários" (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 41). A visão do sujeito homossexual, na década de 30, era de um inimigo. Na Alemanha, eram presos em campos de concentração, na Rússia, punidos por traição, espionagem e acusados de contrarrevolucionários.

No final dos anos 40 iniciam-se as lutas nos Estados Unidos. São publicados estudos e criados núcleos de ativistas a fim de construir uma imagem pública mais "respeitável" para os homossexuais e buscar a integração desse grupo na sociedade. O mesmo ocorreu no período pós-guerra na Europa.

Nas duas décadas seguintes, o movimento começa a se tornar mais radical e político, entremeando *clusters*⁷³ da cultura da época, como a "geração beat"⁷⁴ e os "hippies"⁷⁵. Mas é em 1969 que ocorre um icônico acontecimento que vem, inclusive, a demarcar o "Dia do Orgulho Gay e Lésbico" em 28 de junho. "A Revolta de Stonewall" (D'EMILIO, 1988 *apud* SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 46) simboliza o dia em que, homossexuais frequentadores do

⁷³ Grupo, em tradução livre. Pessoas que se identificam entre si e formam um *cluster*.

⁷⁴ Foi um movimento literário originado em meados dos anos 1950 por um grupo de jovens intelectuais que estava cansado do modelo quadrado de ordem estabelecido nos EUA após a Segunda Guerra Mundial. Com o objetivo de se expressarem livremente e contarem sua visão do mundo e suas histórias, esses escritores começaram a produzir desenfadadamente, muitas vezes movidos a drogas, álcool, sexo livre e jazz – o gênero musical que mais inspirou os beats. Mais do que escrever, esse grupo de amigos tinha interesse em estar sempre junto, compondo, viajando, bebendo e, por vezes, transando em grupo (SANT'ANA, 2011; 2018).

⁷⁵ O lance dessa galera era ser contra o "sistema" – a sociedade branca de classe média que pregava o apego aos bens materiais. Baseados nos princípios da não-violência e da cooperação, os hippies mais tradicionais costumavam viver em grupos. (NAVARRO, 2011; 2018).

bar Stonewall Inn, em Manhattan, se rebelaram contra a repressão policial. O dia seguinte amanheceu com pichações com a frase ‘*gay power*’⁷⁶ nos muros da região.

A partir dos anos 70 começa uma certa “ruptura” na tida “comunidade” homossexual. O ideário do homem macho, ou melhor, do macho gay passa a ser valorizado. Com isso, mulheres lésbicas começam a sentir a necessidade de um ativismo separado, trazendo como característica a ênfase nas diferenças e especificidades de gênero - a terceira onda do feminismo, citada anteriormente. Coincidindo e colaborando com o debate, na mesma época também se formam as primeiras organizações de transexuais nos Estados Unidos.

Dessa maneira as questões de gênero e de identidade passam a permear as discussões e divisões dentro da “cultura dos homossexuais”. Com a eclosão da HIV nos anos 80 e a ligação naturalizada de ser uma “peste gay”, a epidemia da AIDS “se tornou uma poderosa metáfora para nossa cultura sexual” (WEEKS, 2018, p. 46), reafirmando, na época, a dita “perversão” da homossexualidade e até mesmo uma ameaça à heteronormatividade e seus valores hegemônicos da sociedade. Hoje em dia já se sabe que, apesar de terem sido homens gays os primeiros a serem diagnosticados com a doença - o que gerou a famigerada “peste gay” - o vírus afeta heterossexuais e homossexuais, mulheres e homens, jovens e velhos.

Houve, no entanto, com a eclosão da AIDS, um novo momento de luta, voltado à saúde pública e em busca do tratamento. “Hostilidades renovadas à parte, as respostas à epidemia do Hiv-Aids resultaram também em experiências inovadoras no ativismo pela homossexualidade em muitos lugares” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 52). Na mesma época, um novo olhar para a “comunidade gay” é elucidado - “mostrando-a atravessada pelas mesmas hipocrisias, preconceitos e hierarquias de classe, gênero e “raça” que marcavam a sociedade norte-americana” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 52).

Assim nasce um novo momento do ativismo homossexual, com a adoção do termo *queer*. Historicamente, *queer* tem sido empregado para se referir de forma depreciativa às pessoas homossexuais. A intenção do ativismo *queer* foi de recuperar a palavra, revertendo a conotação negativa, e trazendo um significado de resistência e de afirmação da sua estranheza - ““queer” joga também com um de seus significados, o de “estranho”. Os movimentos homossexuais falam, assim, de uma política *queer* ou de uma teoria *queer*” (BUTLER, 2018, p. 198). Dessa forma, o ativismo buscou reconstituir a homossexualidade como uma forma possível, legítima e vitoriosa de ser e viver (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 53).

⁷⁶ Poder gay.

Esse reconhecimento de resistência vai ao encontro do que Jeffrey Weeks denomina como uma das ênfases de identificação do ser homossexual. A identidade como resistência pode ser vista como uma forma de resistir ao princípio organizador de atividades sexuais tradicionais e suas normatizações. Vai em uma linha diferente da “identidade como destino”, uma suposição ligada à biologia, ou da “identidade como escolha”, em que haveria uma conexão entre comportamento construído e uma identidade sexual (WEEKS, 2018).

O Movimento LGBTQ+ vem de uma perspectiva que convida a reavaliar a sexualidade com suas diversas possibilidades. É uma contribuição para repor ambiguidades e ambivalências no lugar de definições e fronteiras referentes a corpos, desejos e comportamentos, mesmo os inseridos na própria comunidade LGBTQ+ (SIMÕES E FACCHINI, 2009, p. 53).

Em meio a isso tudo, vale uma atenção especialmente ao que Butler introduz com sua teoria *queer* e essa afirmação da estranheza e do diferente. A teoria cultural e social pós-estruturalista vem para desestruturar a ideia de uma identidade fixa - como já pontuamos na crise de identidade trazida por Hall. Ao analisar as identidades nacionais, as identidades de gênero, as identidades sexuais, as identidades raciais e étnicas, estudiosos observaram que alguns processos impedem a fixação da identidade homossexual masculina, por exemplo.

Um homem (gay ou hétero) consegue atuar de forma híbrida ao se montar⁷⁷ de Drag Queen, da mesma forma uma mulher (lésbica ou hétero) se monta de Drag King. Na mesma linha, há travestis e pessoas transexuais que são compreendidas como o terceiro sexo ou terceiro gênero em algumas realidades. Embora guardem traços das identidades ditas originais, por meio desse hibridismo, essas identidades que cruzam as fronteiras do masculino e do feminino desestabilizam e subvertem a tendência da identidade à fixação (SOARES, 2014). Neste ponto, em especial, que a forma de expressão da linguagem do gênero e da sexualidade passam a atribuir sentidos e representar.

Contudo é essencial que desliguemos a ideia da representação apenas como sendo descritiva e passemos a (re)captar o conceito de performatividade trazido por Butler. O entendimento da identidade, enquanto linguagem, não deve se limitar a descrever um estado das coisas, mas sim de que fazem com que alguma coisa aconteça. O que dissemos, expressamos, representamos, anunciam um resultado.

⁷⁷ Se montar se refere a montagem, ou seja, o processo de aplicar maquiagem e roupas para assumir a persona drag.

“(...) aquilo que dizemos faz parte de uma rede mais ampla de atos linguísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo. (...) Em termos da produção da identidade (...) é de sua repetição e, sobretudo, da possibilidade de sua repetição, que vem a força que um ato linguístico desse tipo tem no processo de produção da identidade” (SOARES, 2014, p. 93).

Na concepção da performatividade, utilizada por Butler, tudo depende da citacionalidade⁷⁸ da linguagem – “(...) a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, em vez disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2018, p. 195). Ao reforçar ou repetir uma representação, o processo de produção da identidade performa. Da mesma forma, a não-repetição possibilita a interrupção das identidades hegemônicas, permite um questionamento e uma contestação de uma identidade. É nesse sentido que o trabalho entende a performance de uma não-repetição do estereótipo do homossexual masculino em TWD e busca compreender que posições o sujeito tem adquirido na narrativa. Pois,

é nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. É essa possibilidade de interromper o processo de "recorte e colagem", de efetuar uma parada no processo de "citacionalidade" que caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades (SOARES, 2014, p. 95).

O meme de internet⁷⁹ da Figura 18 apresenta como há uma necessidade, por parte do público gay masculino, de uma nova representação de personagens gays em produções. O meme é um comentário do Facebook em relação a uma notícia em que um casal de homens foi preso no Rio de Janeiro após pagar hotel com cartões clonados. Como a linguagem do meme é viva, ela passa a circular e adquirir novos sentidos no contexto em que é aplicada. Dessa forma, permite que seja associada essa ideia do meme que busca, também em séries televisivas, fugir do aspecto recorrente e repetitivo da representação de gays na televisão e cinema.

⁷⁸ "Citacional" e "citacionalidade" (em inglês, "citational" e "citationality"), são conceitos utilizados por Jacques Derrida, os quais Butler adota.

⁷⁹ É uma ideia ou conceito que se difunde na rede, geralmente se tornando um viral. Pode ser uma frase, link, vídeo, imagem, etc. que não necessariamente possuem um sentido fixo, mas sim adaptável de acordo com o contexto em que é utilizado. A pesquisadora de redes sociais digitais Raquel Recuero (2009) se dedica aos estudos de redes sociais e de memes na internet.

Figura 18 - Meme “finalmente histórias de gays trambiqueiras”



Fonte: Reproduzido de Twitter (2022)

A análise a seguir compreende o conceito de performatividade, bem como se vale de todas as linguagens abordadas neste capítulo para compreender quais posições o sujeito assume na narrativa, a fim de trazer essa representação que desloca a identidade até então fixada de personagens gays.

4 OS ARCOS DE AARON: ANÁLISE

Com base na metodologia da ACD, que divide os aspectos da pesquisa em três partes: os dados, o corpus e a análise - é importante deixar posto neste início cada um destes pontos. O Universo de Análise foi descrito no segundo capítulo deste trabalho, bem como a perspectiva de análise embasada pelas teorias apresentadas no terceiro capítulo.

O Corpus de Análise é constituído dos episódios selecionados para analisar. Ele está disposto a seguir. Posto isso, e levando em conta a ACD, a análise é de caráter interdisciplinar desde sua definição na etapa do projeto - e fazendo sentido para o Programa no qual o trabalho é realizado.

A análise de discurso deve ser idealmente um empreendimento interdisciplinar. Tal afirmação decorre da concepção de discurso que eu venho defendendo, a qual envolve um interesse nas propriedades dos textos, na produção, na distribuição e no consumo dos textos, nos processos sociocognitivos de produção e interpretação dos textos, na prática social em várias instituições, no relacionamento da prática social com as relações de poder e nos projetos hegemônicos no nível social. Essas facetas do discurso coincidem com os interesses de várias ciências sociais e humanistas, incluindo a linguística, a psicologia e a psicologia social, a sociologia, a história e a ciência política. O que é específico acerca de uma prática discursiva particular depende da prática social da qual é uma faceta. Projetos de pesquisa em análise de discurso são, portanto, mais sensivelmente definidos primeiro em termos de questões sobre formas particulares de prática social e suas relações com a estrutura social; diante do enfoque que tenho adotado, em termos de aspectos particulares de mudança social ou cultural. Isso quer dizer que são as disciplinas que se ocupam com essas questões - a sociologia, a ciência política, a história - que deveriam ser consideradas em primeiro lugar na definição dos projetos de pesquisa. A análise de discurso seria mais bem tratada como um método para conduzir pesquisas sobre questões que são definidas fora dela (FAIRCLOUGH, 2016, p. 98).

Sendo assim, a interdisciplinaridade constituída deste trabalho é demonstrada nos aspectos de produção, distribuição e consumo da série televisiva. Enquanto produção, são trabalhadas as características de uma série, como seu roteiro e narrativa e os usos de linguagens que são específicas deste gênero textual. A distribuição se refere essencialmente por ser um produto cultural e social midiático dos Estados Unidos da América exibido pioneiramente na televisão norte-americana e divulgado mundialmente. Apesar de que, na atualidade, a série está disponível em plataformas de *streaming*, é essencial o entendimento de que ela é originalmente um material produzido para exibição para o formato televisivo. O consumo é observado essencialmente pela interpretação ao observar os discursos construídos de forma multimodal e levando em conta que a identidade é uma linguagem com potencial de fazer com que alguma coisa aconteça.

A análise tem como base o referencial teórico da Análise Crítica do Discurso, bem como da Gramática do Design Visual, com o objetivo de encontrar de que maneira é representado o personagem gay Aaron na série, bem como possíveis efeitos discursivos levantados e

distribuídos aos espectadores. Dessa maneira a análise é feita a partir dos significados representacionais (SR), interacionais (SI) e composicionais (SC) que atuam ao mesmo tempo nos textos multimodais - como é o caso da série televisiva *The Walking Dead*. Junto do método da ACD e GDV, se aprofunda em pesquisa bibliográfica para direcionamento da análise e inferências durante o processo prático de análise.

Para facilitar a análise, adaptamos o quadro proposto por Carmo (2014, p. 241), para reunir os significados da GDV e ter uma visão geral no momento de percebê-los nas sequências.

Quadro 1 - Visão geral da Gramática do Design Visual

VISÃO GERAL DA GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL					
SIGNIFICADO NA GDV	CATEGORIA	SUBCATEGORIAS			
Representacional	Estruturas Narrativas	De ação	Transacional	Unidirecional	
			Não-transacional	Bidirecional	
		De reação	Transacional		
			Não-transacional		
		Processo verbal			
		Processo mental			
	Estruturas conceituais	Classificacionais			
		Analíticas			
		Simbólicas			
	Interativos	Contato			Demanda
					Oferta
Distância social		Íntima/pessoal			Plano fechado
		Social			Plano médio
	Impessoal	Plano aberto			
Atitude/Perspectiva	Envolvimento	Ângulo frontal			
	Destaque	Ângulo oblíquo			
	Visão de poder	Ângulo vertical			
	Igualdade	Nível dos olhos			
	Poder do personagem	Ângulo baixo			
Composicionais	Valor da informação	Ideal/Real	Topo/Base		
		Dado/Novo	Esquerda/Direita		
		Centro/Margem	Maior/Menor		
	Enquadramento	Enquadre/ Moldura			
	Saliência				

Fonte: Adaptado de Carmo (2014, p. 241)

Sendo assim, a análise se concentra em arcos desenvolvidos por temporadas. No total foram selecionados 47 episódios, mas que tendem a se complementar enquanto arco. Os episódios foram selecionados pelo grau de envolvimento do personagem Aaron na narrativa, especialmente os que apresentam as posições do sujeito e quando sua sexualidade opera. Sua primeira aparição ocorreu na T05 de TWD. Contudo, faz-se necessário contextualizar o leitor em relação aos acontecimentos da série em geral, a fim de servir de base para o entendimento do que ocorre em cada temporada/episódios/arco analisados.

A T01 apresenta o mundo inconfundível de *The Walking Dead* e seu protagonista Rick Grimes, xerife de uma pequena cidade do estado da Georgia. Após ser baleado por criminosos, ele entra em coma e, semanas depois, acorda em um hospital abandonado e danificado. Ao sair do hospital, Rick se depara com o mundo pós-apocalíptico dominado por zumbis. Após entender o que estava acontecendo, Rick vai atrás de sua família em Atlanta, mas a cidade também caiu. No local ele é resgatado por Glenn e demais personagens, que acabam formando o grupo principal em que os conflitos se desenrolam no decorrer de seis episódios.

O *storyline* continua na T02, agora acompanhando o grupo de protagonistas. “Qualquer boa série tem uma boa *storyline* com protagonista que tem um objetivo e um problema entre ele e o que deseja. Pode ser um grupo de protagonistas, como *Game of Thrones*, *Treme* ou *The Walking Dead*. Indivíduo ou grupo, o conceito de *storyline* não muda” (RODRIGUES, 2014, p. 109). O grupo está em busca de um novo local, longe das hordas de zumbis que se aproximam de onde está acampado. Assim, acaba se instalando em uma fazenda e dividindo o espaço com os moradores locais. Contudo, todos precisam ir em busca de um novo abrigo já que uma grande horda de zumbis se aproxima do local, os forçando a sair.

Após a invasão na fazenda, o grupo se instala em uma prisão abandonada na T03. No entanto, O Governador, líder de uma comunidade próxima chamada “Woodbury”, que buscava conquistar a prisão, se rebela e luta contra a comunidade de Rick. O grupo de Rick encerra a temporada vitorioso do primeiro embate. Contudo, a T04 traz O Governador novamente para uma segunda batalha. Ele destrói a prisão, mas acaba sendo morto pela personagem Michonne. Na segunda metade da T04 o grupo está dividido, criando assim diferentes histórias e narrativas dentro da trama principal.

Na T05, os sobreviventes, agora reunidos, descobrem “Terminus”, um possível novo refúgio que se auto intitulava um santuário. “Santuário para todos, comunidade para todos. Aqueles que chegam sobrevivem. Terminus” era uma mensagem espalhada nas proximidades do local. Contudo, quando o grupo protagonista chega em “Terminus”, descobre que os habitantes praticavam canibalismo - atraindo pessoas para se alimentarem delas. Após, mais

uma vez, vencerem a luta, o grupo fica sem rumo ou abrigo, vagando pelas ruas. É aí, no T05E10 que Aaron é introduzido. Ele é recrutador de uma comunidade chamada “Alexandria” e convida Rick e os demais a se unirem a eles. Aaron aparece nos próximos seis episódios que concluem a temporada.

A T06 apresenta a adaptação do grupo de Rick em “Alexandria”. E Aaron passa a se aproximar mais desse grupo. Ao que tudo parece bem, “Alexandria” vira alvo de dois grupos de sobreviventes: “Lobos”, psicopatas que invadem “Alexandria” para matar a população e saquear a comunidade, e “Salvadores”, o qual ameaça a comunidade de “Alexandria” exigindo suprimentos em troca de proteção dos zumbis e deles próprios.

“Salvadores” é liderado por Negan, o qual possui tamanha influência ideológica sobre seus subordinados a ponto de todos repetirem “Eu sou Negan”. Negan e os “Salvadores” subjagam não somente “Alexandria”, como também outras comunidades próximas apresentadas com mais profundidade na T07: “OceanSide”, “HillTop”, “O Reino” e os “Catadores”. Após Negan matar brutalmente dois personagens do grupo de Rick, este busca reunir as comunidades ameaçadas para um ataque aos “Salvadores”.

A T08 trabalha a narrativa da rivalidade entre “Alexandria” e “Salvadores”, finalizando com a vitória do grupo de Rick sobre o de Negan. A T09, portanto, busca reestruturar as comunidades aliadas após a guerra. No entanto, um novo grupo denominado “Sussurradores” ameaça a vida do grupo protagonista. Os “Sussurradores” se vestem e convivem com os zumbis, entendendo seu comportamento, e direcionando grandes hordas contra quem ousa entrar em seu caminho. Esse grupo não aceita a possibilidade de viver em civilização e busca mostrar que o mundo é dos mortos-vivos.

A T10 estreia já sem o protagonista Rick, mas ainda com o grupo principal, e trata de um embate dos protagonistas com os “Sussurradores”. Novamente o grupo sai vitorioso, mas, por conta da invasão de uma horda de zumbis direcionada pelos “Sussurradores”, fica sem alimento ou estrutura para sobreviver em “Alexandria”. O fim da T10 encerra com a descoberta de uma nova comunidade denominada “Commonwealth”.

“Commonwealth” é liderada pela personagem Governadora Pâmela Milton e segue os moldes do “mundo antigo”. A T11 - última temporada - gira em torno dessa comunidade, que conquistou as terras de “Alexandria” enquanto dizia estar acolhendo e auxiliando os sobreviventes do grupo protagonista. “Commonwealth” é organizada em classes sociais, com pessoas destinadas a cargos específicos, recebendo salários, e sendo uma sociedade higienizadora - dividindo ricos e pobres. A T11 e a série encerram buscando expor a verdade

de “Commonwealth” e abrindo caminho para os *spin-offs* com os personagens Maggie, Negan, Daryl, Michonne e Rick.

A seguir apresentamos os episódios selecionados para análise, divididos em duas estruturas. A primeira apresenta os episódios escolhidos enquanto Aaron era um personagem recorrente, ou seja, até aparecia de vez em quando na série, mas não fazia parte do elenco principal. A segunda determina os episódios em que Aaron está posto como elenco fixo e, de fato, membro do grupo protagonista.

A análise está separada por temporadas, e cada temporada apresenta os episódios. Em algumas situações os episódios foram unificados em um mesmo subcapítulo, por retratar uma continuação de um arco específico de Aaron.

Quadro 2 - Episódios selecionados para análise enquanto personagem recorrente

Temporada	Episódio	Nome	Abreviação
5	10	Eles	T05E10
	11	Distância	T05E11
	13	Esquecer	T05E13
	15	Tentar	T05E15
	16	Conquistar	T05E16
6	05	Agora	T06E05
	16	O último dia na terra	T06E16
7	01	Chegará o dia em que você não agradecerá	T07E01
	08	Os corações ainda batem	T07E08
	09	Pedra na estrada	T07E09
	15	Algo que eles precisam	T07E15

Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Quadro 3 - Episódios selecionados para análise enquanto personagem fixo

8	01	Misericórdia	T08E01
	02	Os condenados	T08E02
	03	Monstros	T08E03
	10	Os perdidos e os saqueadores	T08E10
	15	Valor	T08E15
	16	Fúria	T08E16
9	01	Um novo começo	T09E01
	02	A ponte	T09E02
	06	Quem é você agora	T09E06
	07	Stradivarius	T09E07
	08	Evolução	T09E08
	09	Adaptação	T09E09
10	01	Limites que cruzamos	T10E01
	03	Fantasma	T10E03
	04	Acabe com os Sussurradores	T10E04
	05	O que sempre é	T10E05
	07	Abra seus olhos	T10E07
	08	O mundo antes	T10E08
	11	Estrela da manhã	T10E11
	19	Mais um	T10E19
11	01	Aqueronte - Parte 1	T11E01
	03	Caçado	T11E03
	05	Fora das cinzas	T11E05
	08	Por sangue	T11E08
	09	Não há outro jeito	T11E09
	12	Os sortudos	T11E12

11	13	Senhores da guerra	T11E13
	14	Cetro podre	T11E14
	15	Confiança	T11E15
	16	Atos de Deus	T11E16
	17	Confinamento	T11E17
	18	Um novo acordo	T11E18
	19	Variante	T11E19
	22	Fé	T11E22
	23	Família	T11E23
	24	Descanse em paz	T11E24

Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

É importante salientar que as análises iniciais irão discorrer sobre o contexto dos episódios, a fim de proporcionar mais familiaridade com o enredo. Os demais episódios, em especial os que Aaron passa a ser parte do elenco fixo, se complementam no decorrer na análise, não se fazendo tão necessária a contextualização. Ainda, como nos primeiros episódios mostramos a aplicação da metodologia de forma mais estratificada, conforme avançamos na análise decidimos por entremear a teoria durante a análise das cenas, tornando a leitura mais dinâmica.

4.1 QUINTA TEMPORADA

4.1.1 Eles

O T05E10 é o episódio que introduz Aaron na história. Por esse motivo foi selecionado para análise. O enredo mostra o grupo protagonista na estrada, sem abrigo. No episódio anterior, dois personagens recorrentes, Beth (Emily Kinney) e Tyreese (Chad Coleman), foram mortos, o que deixa Maggie - irmã de Beth - e Sasha (Sonequa Martin-Green) - irmã de Tyresse - abaladas. O episódio gira em torno dessa situação, bem como da escassez de água, alimento e abrigo que o grupo vem enfrentando.

O grupo se divide em busca de água. Em uma das buscas, Carl encontra uma caixinha de música com defeito e entrega para Maggie, a fim de confortá-la. Ao grupo retornar ao acampamento, em outra das buscas, se depara com algumas garrafas de água e uma mensagem com a escrita “De um amigo”. Desconfiados, não bebem a água e logo começa a chover. O tempo começa a ameaçar uma tempestade e todos se abrigam em um celeiro abandonado, localizado próximo a onde estavam. Após sobreviverem durante à noite, Maggie convida Sasha para acompanhá-la a ver o nascer do sol.

Maggie mostra a caixinha de música que Daryl teria consertado. Mas a caixinha não funciona. Nesse momento Maggie fala: “Você deve estar brincando”, e as personagens soltam uma leve risada. É nesse momento que Aaron surge.

A partir de agora analisamos a sequência com base nos significados da Gramática do Design Visual. O primeiro que permite análise, nesta sequência, é o composicional. Aaron surge da parte direita da tela, ou seja, da informação nova. Ele é a novidade no contexto da série e das personagens.

Isso se reforça nos significados representacionais-narrativos, quando Aaron diz “Trago boas notícias”. A novidade tem ainda mais profundidade nos significados representacionais-simbólicos, pois, ao dizer isso, a caixinha de música começa a funcionar. Aaron é o participante significado, a novidade, a boa notícia, enquanto a caixinha de música que volta a funcionar é o atributo simbólico. Está representando essa boa notícia.

Ainda, os significados interativos se estabelecem pela afinidade social de Aaron. Ele busca ser amigo de Maggie e Sasha, e vem se aproximando da imagem cada vez mais, a fim de mostrar proximidade.

Figura 19 - Introdução de Aaron - T05E10



Fonte: The Walking Dead (2015)

Nesse sentido entendemos que a posição do sujeito é de algo novo, uma novidade e de algo positivo, uma boa notícia - tanto para o espectador, quanto para as personagens. Sua posição também é relevante na construção do episódio da série, já que ele é o gancho para o próximo episódio - gerando o suspense para o público conhecer Aaron apenas na semana seguinte.

No sentido das identidades, somente nos identificamos com algo, porque não nos identificamos com outro algo. Nessa linha percebemos que o título do episódio faz referência ao ponto de vista de Aaron: “Eles”. “Eles” não somos “nós”, e assim o sentido de algo identificado como novo é aprofundado.

4.1.2 Distância

O T05E11 é a sequência da introdução de Aaron. É o personagem quem direciona a narrativa do episódio com a história mais importante da trama. Maggie e Sasha, portanto, levam Aaron até o celeiro em que o grupo permanecia abrigado. Aaron convida Rick e os demais para se juntar à sua comunidade, a qual está repleta de recursos - alimento, energia, água, muros, munição - mas está em busca do principal: pessoas. Rick, o líder do grupo de protagonistas, não sabe se pode confiar. E assim o episódio se desenrola.

A Figura 20 é a cena de abertura do T05E11. É o instante em que Aaron se apresenta ao grupo. Novamente, vamos observar as imagens a partir dos três significados da GDV.

Nos SC, mais uma vez, Aaron surge do lado direito da tela, ou seja, a informação nova a ser apresentada ao grupo de protagonistas. Ele permanece ao lado direito pela maior parte da cena. No entanto, no decorrer, ele passa a ocupar o centro, ou seja, ele vai adquirindo maior valor informacional conforme se apresenta e apresenta a comunidade em que vive. Ainda nesse significado, Aaron é o elemento de maior valor, devido a sua saliência na imagem. Ele é o participante que possui mais luz e cor na tela.

Nos SR-conceituais, Aaron está representado como subordinador. Ele detém mais poder, no contexto da série, por ter uma comunidade segura para viver. Seu maior poder também é representado devido a sua roupa limpa e mais colorida - em relação aos demais participantes - e, assim, o personagem subordina o grupo protagonista.

Figura 20 - Aaron se apresenta o grupo - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Seu papel de maior poder é reforçado pelo ângulo e ponto de vista, nos SI. A última imagem da Figura 20, coloca Aaron como estando acima do espectador. Isso fica mais evidente na Figura 21. O espectador está olhando-o de baixo, estando ele numa posição superior.

Figura 21 - Aaron com maior poder - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Até esse momento a ideia de Aaron enquanto novidade continua, conjuntamente a sua identidade de diferente. Essa diferença é representada, como citado acima, pela sua saliência em relação aos demais PRs na tela - Aaron tem uma roupa azul e limpa, enquanto todos estão com vestimentas em tons terrosos e sujas; Aaron possui mais luz em sua direção, enquanto alguns personagens sequer recebem foco na sequência da cena.

Outrossim, o personagem é o que tem mais poder na narrativa. Primeiro pela sua posição de superioridade representada pelo SI - ele é o único que aparece com esse ângulo - e também por ele abrir o episódio, ser o dito “cold open”. O *cold open* “trata-se da exposição do “problema da semana”, uma cena de curta duração que evolui rapidamente e combina com abertura da série, levando-nos aos comerciais e ao suspense quanto ao que virar. [Sua função] é criar interesse no espectador pelo episódio que se segue” (SEABRA, 2016, p. 45).

No entanto, o *cold open*, de fato, só acontece após Rick, desconfiado da proposta - e até do bom humor - de Aaron, partir para cima dele (ver Figura 22) e retirá-lo da posição de subordinador e de maior poder. Nos SR-narrativos, há um vetor que parte de Rick em direção a Aaron. O processo de ação é transacional e unidirecional, o soco em Aaron. Já nos SR-analíticos, surge uma estrutura de Parte e Todo. Rick, enquanto líder do grupo, é o todo, que representa os demais protagonistas - as partes. Nos SI, o leitor tem o ponto de vista muito similar ao de Aaron. Vê Rick se aproximando e lhe dando o soco. O ponto de vista é alterado após a

ação realizada, mostrando Aaron caindo no chão. Nos SC, portanto, Aaron perde seu valor informacional ao sair do centro da imagem.

Figura 22 - Processo de ação contra Aaron - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Aaron cai e, a partir de agora, como visto nas Figuras 23 e 24, ele está posto na parte de baixo da imagem. Nos SC, Aaron fica inerte à informação real, parte de baixo da tela - é o que Rick busca a fim de proteger seu grupo. Nos SI, o ângulo reforça a ideia de que Aaron não possui mais o poder, e sim Rick - em um primeiro momento - e seu grupo.

Figura 23 - Aaron perde poder - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Figura 24 - Rick e o grupo assumem o poder - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Aaron, nesse sentido, perde a posição de maior poder e quem a assume é Rick. Assim, o líder do grupo cria uma estratégia para verificar se as informações que Aaron diz são verdadeiras. Divide o grupo, fazendo com que cinco membros vão aonde Aaron diz que deixou seu carro, e com que o restante se espalhe próximo ao celeiro para se esconder. O grupo de cinco membros tem uma hora para retornar, pois, “Se não voltarem eu vou colocar uma faca na sua nuca”, diz Rick para Aaron - reforçando seu poder na linguagem verbal.

Após isso, a sequência ocorre apenas entre Rick e Aaron. Após Aaron revelar mais da sua estratégia de recrutamento, o grupo sai para confirmar a veracidade dos fatos. A história é

dividida em duas narrativas, mas mantém Aaron na principal. Neste momento, apenas Rick e a bebê Judith⁸⁰ ficam junto de Aaron no celeiro. Judith começa a chorar e, com medo de serem atacados por zumbis, Aaron informa Rick que trouxe molho de maçã na mochila. O molho de maçã é produzido em sua comunidade.

Os três significados de análise da GDV novamente são acionados para esta interpretação, contudo chamamos atenção aos SR na estrutura conceitual-simbólica, já que a representação do elemento molho de maçã tem seu simbolismo modificado no decorrer da cena.

Após Aaron informar que trouxe molho de maçã em sua mochila, a imagem mostra a Figura 25 na tela. Observando, inicialmente, pelos SR, o atributivo simbólico do molho de maçã é o alimento, a sobrevivência e a possibilidade de subsistência ao viver na comunidade de Aaron. Isso é reforçado nos SC, enquanto uma moldura de similaridade entre os elementos da imagem. Todos se enquadram enquanto itens para sobrevivência – alimento, água, papel higiênico e munição.

Nos SI, o leitor observa a imagem do mesmo ponto de vista que o personagem Rick. E há uma oferta, pela categoria de contato. Aaron oferece o molho de maçã para Rick utilizar como alimento para sua filha.

Figura 25 - Molho de maçã como atributo simbólico 01 - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Contudo, Rick ainda segue desconfiado. E então o molho de maçã recebe outro atributivo simbólico nos SR. Ao invés de vida, o de morte. Rick pega um pouco do molho de maçã em uma colher e direciona para Aaron comer, a fim de que ele prove que o alimento não está envenenado.

⁸⁰ Filha de Rick e Lori. Interpretada por um bebê não creditado.

Na sequência da Figura 26 ainda podemos observar a posição de Rick em relação a Aaron. Nos SI, temos o ponto de vista de Aaron, observando Rick em uma posição acima, de maior poder, o forçando a comer o molho de maçã. O ângulo da imagem coloca Rick nesta posição.

Contudo, para de fato dar o molho de maçã para Aaron, Rick desce em seu nível – quase como se interagisse com uma criança. E é neste ponto que o atributo simbólico do molho de maçã recebe uma nova representação (Figura 27).

Figura 26 - Molho de maçã como atributo simbólico 02 - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Quando Rick estica o braço e tenta dar o molho de maçã para Aaron comer, Aaron diz: “Eu odeio molho de maçã. Minha mãe me obrigava a comer coisas que não gostava para me tornar mais masculino. Salmão empanado, molho de maçã e cebola”. O simbolismo do molho de maçã, e a ação de Rick o obrigando a comer o molho, retoma um certo padrão na vida do sujeito gay masculino: o de ser forçado à performatividade de gênero heteronormativa: um homem masculino. O alimento surge como uma forma de o “redesviar” ao caminho correto, pré-estabelecido⁸¹ ao ser entendido enquanto um homem⁸² na sociedade. Contudo, Aaron continua a fala, trazendo um aspecto de perdão, e retoma o simbolismo inicial do molho de maçã, alimento: “Era uma mulher confusa que deu tudo de si. Eu trouxe o pote para mostrar que temos macieiras”. Rick não desiste, e o força a comer o molho. Após Aaron comer, Rick aceita que o alimento não está envenenado.

⁸¹ Pessoas com a genitália masculina precisam se identificar como homens, sendo másculos, coerentes com a masculinidade hegemônica (GONZATTI, 2022, p. 93).

⁸² Em uma breve busca na internet, foi possível encontrar um artigo que tenta explicar a diferença entre alimentos de homem e alimentos de mulher: “a associação entre carne e masculinidade são mais determinantes do que a maneira como cada um dos sexos percebe os sabores e as texturas dos alimentos?” (MISMETTI, 2010). Também foi encontrado o “Pequeno Manual de Comida para Macho” (CORSO, 2019) em uma coluna no jornal gaúcho Zero Hora.

Figura 27 - Molho de maçã como atributo simbólico 03 - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

O grande destaque dessa sequência é a movimentação de sentido que esse elemento recebe, quando analisado pelos Significados Representacionais, chegando ao ponto de ser um atributo simbólico ligado ao controle dos corpos de homens gays – que devem ser masculinos. Ainda, na sequência toda da cena, Aaron está preso e é obrigado a aceitar o que Rick – aqui até simbolizando um pai – lhe impõe durante a narrativa. Há um momento de Aaron demonstrando certa compaixão pelos atos da mãe, e por isso acaba aceitando comer o molho de maçã para se provar uma pessoa boa.

Esse é o primeiro momento que a sexualidade opera na identidade de Aaron e na posição do sujeito na narrativa. Contudo, é essencial reafirmar que ele ainda está na posição de menos poder nos SI e também tem reforçada a sua diferença com os demais personagens pela saliência de cor e luminosidade.

Após a introdução de Aaron como um homem gay, sua sexualidade passa a ser mais presente no discurso e ações do personagem no episódio. Após o grupo de cinco membros retornar afirmando que as informações que Aaron havia dito são verdadeiras, Rick e o grupo aceitam ir até a comunidade de Aaron.

Agora todos estão no carro de Aaron, indo em direção à Alexandria, e a ideia de diferença entre eles é minimizada, dando espaço a representações de igualdade. Dentro do carro, todos estão em um mesmo nível nos SI e também recebem a mesma saliência, nos SC, na questão da luminosidade.

Figura 28 - Primeiro aspecto de igualdade - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

O grupo acaba indo de encontro com uma horda de zumbis em meio a rodovia. Após atravessarem - perigosamente - pelos zumbis, Aaron vê o disparo de um sinalizador. O público ainda não sabe, mas quem dispara é Eric, namorado de Aaron. É aí que ele diz que precisa sair do carro. Rick não deixa. Assim Aaron adquire poder, pelos SI de perspectiva, em um ângulo baixo da imagem, e diz “deixe-me sair”. Ele quer encontrar Eric que pode estar ferido.

Figura 29 – “Deixe-me sair” - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Rick, Glenn, Michonne e Aaron seguem o disparo do sinalizador, pois imaginam que o restante do grupo também iria segui-lo. Assim, os personagens que estavam no carro chegam ao encontro do grupo protagonista. Aqui há uma análise nos SR na estrutura narrativa, ou seja, quando há uma ação – a presença de vetores. Glenn encontra Maggie e lhe dá um abraço. O mesmo acontece com Rick que encontra seu filho Carl. Já Eric não tem ninguém para dar um abraço, realizar um afeto, e desempenhar sua sexualidade.

Além disso, nos SC, ele possui menor saliência na imagem – pois está desfocado e sem iluminação. Ao observar as ações de afeto ao seu redor ele chama: “Eric? Eric!”. Mas isso só acontece quando ele sai de cena, ou seja, perde qualquer valor informacional. Numa análise dos SI, é quando ele sai da visão do observador.

Figura 30 - Afeto - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

A busca por Eric continua na sequência apresentada na Figura 31. Agora Aaron e seu afeto possuem mais saliência na imagem. É quando ele encontra Eric, com um tornozelo quebrado, deitado em repouso. A primeira coisa que Eric diz para Aaron ao vê-lo é: “Eu estou bem. Até parece lesão de vôlei”, e dá uma leve risada.

Figura 31 - Encontrando Eric - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Ao observarmos a série pelos SR, na estrutura narrativa, temos uma ação nova acontecendo com o personagem gay. Após verificar o tornozelo de Eric, Aaron se aproxima e lhe dá um beijo. Apesar da existência do beijo, este não é trazido com tanta visibilidade – nos SC. Como é possível observar na Figura 32, o toque das bocas não é iluminado, há pouca saliência para o ato. Contudo, foi o primeiro beijo gay da série, trazido de forma explícita. Ao observarmos pelos SR, na estrutura conceitual-simbólica, o beijo representa o afeto e uma nova performance para esses personagens - considerando, ainda, que a cena foi ao ar no ano de 2015. Foi um beijo carinhoso, de reencontro, que demonstrou tanto a preocupação quanto o afeto que Aaron tem pelo namorado.

Figura 32 - Beijo gay 01 - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

A partir de agora, o episódio é centrado no afeto entre Aaron e Eric. Eles conversam entre um tom sério mesclado e cômico. Eric chega a dizer para Eric: “A culpa [do tornozelo machucado] é sua. Porque eu te amo. Quando fico preocupado, faço burrices. E quando faço burrices, termino de baixo de uma lata-velha cercado por zumbis que rolaram um pneu sobre o tornozelo esquerdo”. Eles sorriem. Em seguida Eric dá uma placa de carro do Estado da Indiana de presente para Aaron, como é possível observar nas mãos de Aaron na Figura 33. Aqui, pelos SR conceitual-simbólico há um novo atributo simbólico para a placa de carro – um presente, uma lembrança, amor. Contudo, a cena se encerra em um novo tom cômico, já que Aaron acabou perdendo o carro com toda a coleção de placas que estava reunindo.

Figura 33 - Placa de Carro como atributo simbólico 01 - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Nessa sequência o que mais é representado é o afeto de Aaron por Eric e vice-versa, o que fica bastante evidente pelo vetor dos olhares entre Aaron e Eric, nos SR da estrutura narrativa de reação. O romance gay é estabelecido pela primeira vez na série, trabalhado fora de estereótipos que coloque os personagens como perversos ou hipersexualizados, mas sem oferecer tamanha visibilidade aos sentimentos e atos, como com personagens heterossexuais. No entanto, há um reforço citacional para os personagens gays: o cômico e o jogador de vôlei – Soares de Oliveira (2010) traz um estudo em relação ao jogo de vôlei ser tido como um esporte

de mulher – ou até mesmo de “viado”- muito em contraponto ao futebol ser entendido como um esporte especificamente masculino, de homem, de uso da virilidade.

Nesse sentido inferimos a relação da identidade com a diferença, pontuada especificamente na performatividade de gênero que utiliza – também - o corpo do homem e da mulher como ferramenta de um discurso normativo. Os corpos, de acordo com a base teórica já explanada anteriormente, são controlados, destinados e determinados à ritos, escolhas e posições na sociedade, como no esporte e nas séries de televisão. Porém, é válido elucidar que essa ideia está mais para Eric do que para Aaron.

Na Figura 34, após Aaron verificar que Eric está bem, ele se volta ao grupo protagonista para agradecer. Nos SC, Aaron está posto ao centro da imagem, com maior valor informacional. Diferentemente das cenas apresentadas anteriormente, agora, ainda nos SC, Aaron e o grupo estão todos postos em uma moldura de similaridade, já que o tom da cena deixa todos os participantes em um mesmo grupo – antes Aaron era o único com uma roupa que o diferenciava, sua roupa era colorida, enquanto os demais estavam com tons próximos ao marrom do galpão em que estavam alojados.

Essa similaridade entre eles é posta com mais afinco quando Aaron, pela primeira vez, revela o nome de sua comunidade para eles: Alexandria. A maioria do grupo olha para Aaron sorrindo, e isso fica mais evidente quando ele diz: “Não sei vocês, mas eu prefiro não rodar à noite”, se referindo aos perigos que acabaram de encontrar recentemente ao se deslocarem no período noturno para irem até a comunidade até então não revelada. Ao dizer isso em tom cômico, ele sorri (como visto na terceira imagem da Figura 34), e outros personagens sorriem de volta, como Abraham (na última imagem da Figura 34).

Figura 34 - Aaron e o grupo como similares - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Após um episódio que Aaron adquire diferentes posições na narrativa, especialmente a de distância do grupo - fazendo referência ao nome do episódio - agora ele começa, de fato, a ser tido como parte desse todo. No entanto, Rick ainda está desconfiado e diz que Aaron não irá dormir com Eric. “Você vai dormir lá”. Aaron retruca, representando um poder vinculado a sua identidade - e trazendo sua sexualidade operando no seu discurso. “Só atirando em mim vai

me impedir de ficar com ele”. Assim, rearranja sua posição de novidade na sequência final do episódio.

Figura 35 - Aaron se posiciona contra Rick - T05E11



Fonte: The Walking Dead (2015)

Ao decidirem viajar ao amanhecer, o tom cômico permanece na narrativa. Contudo com o personagem Abraham. Ele verifica que o trailer em que estão se deslocando para Alexandria apresenta um defeito em seu visor e questiona quantos quilômetros faltam para chegar. Ele conclui: “vamos conseguir”, sorrindo. Contudo, a cena seguinte apresenta todo o grupo parado na estrada, ou seja, eles não conseguiram. É um alívio cômico a toda a tensão apresentada no episódio.

O que mais chama a atenção é o discurso cômico, mesmo que breve, relacionado ao personagem gay na série. Contudo, também destacamos uma certa transferência dessa representação divertida para outro personagem, bem como a não-diferenciação do personagem gay em relação ao grupo protagonista. Aaron é tido, então, como parte do grupo, apresentado em uma moldura de similaridade em relação aos demais – ele não é mais diferente, e a comédia pôde muito bem ser trabalhada com outro(s) personagem(ns) além do(s) gay(s).

4.1.3 Esquecer, Tentar e Conquistar

No T05E13 o grupo de Rick já está instalado em Alexandria. No episódio anterior a este, cada personagem do grupo foi designado a assumir um papel dentro da comunidade e assim ser, de fato, um recurso humano para Alexandria. O presente episódio, portanto, é dividido em histórias A e B trazendo diferentes tramas para a narrativa. “As séries que não se propõem a esgotar tramas num episódio, geralmente têm histórias A, B, C. Essas histórias, as três ou uma delas, podem se estender por vários episódios” (RODRIGUES, 2014, p. 89).

Aaron faz parte da história B, a qual se desenrola também nos episódios T05E15 e T05E16. Ele, com seu papel já estabelecido de recrutador de Alexandria, está tentando encontrar um papel para Daryl. E assim se desenrola a história, até que Daryl aceita o convite e os dois partem juntos para recrutar mais pessoas.

Apesar do arco se desenvolver nesses três episódios, aqui nos atentamos especialmente ao T05E13. Após o *cold open*, Daryl surge na tela caçando no lado externo dos muros de Alexandria, quando ouve um barulho na mata e ordena que a pessoa se revele. É Aaron, que também estava caçando. Numa análise dos SC, Aaron novamente surge do lado direito da tela, se mostrando, mais uma vez, como uma novidade. No entanto, ele encerra seu movimento no lado esquerdo, ou seja, ele já é conhecido de Daryl. E, ainda, permanece ao centro da imagem, adquirindo maior valor informacional.

Figura 36 - Aaron surge como novidade para Daryl - T05E13



Fonte: The Walking Dead (2015)

A partir de então os dois seguem juntos e se deparam com um cavalo. É possível analisar como quando os dois percebem o cavalo e avançam juntos e de forma igualitária para observar o animal. Este, nos SR conceituais-simbólicos, pode representar inúmeras soluções para todo o grupo. Mas, nesse caso, representa o deslocamento e transporte⁸³ para ir em busca de novos membros para Alexandria, tanto que Aaron pergunta para Daryl: “Sabe andar de cavalo?”. Ele responde: “Sei andar de moto”. É importante ressaltar que o cavalo está posto ao centro da imagem, adquirindo maior valor informacional para essa representação.

Figura 37 - Daryl e Aaron encontram um cavalo - T05E13



Fonte: The Walking Dead (2015)

⁸³ “A primeira característica no seriado desta espécie de animal (...) diz respeito a sua utilização como meio de transporte cotidiano para as pessoas (...)” (FUGIMOTO, 2015, p. 100).

Aaron já conhecia o cavalo e conta para Daryl que tenta apanhá-lo há meses. E ainda comenta que o animal se assusta quando ele ou Eric se aproximam. Nesse ponto o discurso apresenta a sexualidade de Aaron operando, falando sobre seu namorado, mas nada a respeito disso é aprofundado.

A conversa segue naturalmente, até que Daryl, então, assume a responsabilidade e tenta capturar o animal. Porém, quando se aproxima, um grupo de zumbis se apresenta e afasta o cavalo do local. Ambos então, se unem para acabar com os zumbis, de forma igualitária, novamente, e com processos de ação similares - em uma análise a partir dos SR-narrativos.

Figura 38 - Daryl e Aaron acertam os zumbis - T05E13



Fonte: The Walking Dead (2015)

Após a retomada da história A, retornamos a história B com Aaron e Daryl. Eles seguem juntos em busca do cavalo. É quando se inicia um diálogo. Aaron: “Sei que se considera um *outsider*⁸⁴. Não é sua culpa, sabia?”. Até esse momento os personagens estão postos em um enquadramento de disparidade - Aaron está atrás das árvores e Daryl sem nada na sua frente. No entanto, quando Aaron diz: “Eric e eu somos tidos como *outsiders* de muitas formas”, ambos são colocados na mesma estrutura - entre os galhos de árvore. Eles estão similares, iguais, de acordo com os SC de enquadramento. Neste instante, além das linguagens verbais e visuais, a identidade sexual do personagem passa a operar conjuntamente.

Figura 39 - Daryl e Aaron como similares no enquadramento - T05E13



Fonte: The Walking Dead (2015)

⁸⁴ O termo pode ter diversas traduções, como forasteiro, externo, intruso. Na tradução disponibilizada na legenda está estranho. Mas consideramos que não aprofunda, de fato, o que o termo pode significar.

Aaron continua: “Já ouvimos uma bela dose de coisas bem ofensivas ditas por homens e mulheres bem intencionados. Gente é gente. Quanto mais medo sentem, mais burros ficam. O medo faz o cérebro encolher. Eles nos temem por razões diferentes. Têm menos medo de mim porque me conhecem. A cada dia é menos. Então, deixe que o conheçam”. A identidade sexual de Aaron continua operando, colocando-a como algo que faz com que os outros o temam. Em linha superficiais, a homofobia pode ser entendida como o medo à homossexualidade. Mesmo que por razões distintas, ele se coloca como um igual com Daryl, por entendê-lo como um diferente, o qual também gera o medo às pessoas. Durante a fala, ambos permanecem numa estrutura de igualdade. Apesar de diferentes entre si, são iguais para quem os vê. Junto a isso, quanto mais Aaron se coloca como um igual com Daryl, a distância social dos personagens, nos SI, vai se tornando mais íntima pelo plano da imagem que avança de médio a fechado.

Figura 40 - Daryl e Aaron como similares e íntimos - T05E13



Fonte: The Walking Dead (2015)

A igualdade entre eles permanece na sequência do episódio. Após encontrarem o cavalo cercado de zumbis, eles partem juntos para detê-los. No entanto, acabam também sendo cercados. Nesse instante há uma troca de salvamento: Daryl salva Aaron, que agradece: “Obrigado”. Logo em seguida, Aaron salva Daryl, que devolve: “Obrigado”. Os processos de ação seguem em atividade similares.

Apesar da tentativa, eles não conseguem salvar o cavalo e precisam sacrificá-lo. Aaron adquire uma posição de poder, pela perspectiva nos SI, e acaba com a agonia do animal. Ambos partem juntos de volta para casa, tristes, por terem perdido o cavalo e, assim, o simbolismo do que ele traria. Nesse retorno, ao observarmos pelos SC, ambos estão indo em direção ao lado esquerdo da imagem, ou seja, para a informação dada - de volta para casa.

Figura 41 - Aaron precisa matar o cavalo - T05E13



Fonte: The Walking Dead (2015)

Ao retornarem, após anoitecer, Aaron encontra Daryl andando pelas ruas de Alexandria. Nesse momento há uma diferenciação entre os dois: Aaron possui mais poder pelo SI, além de possuir mais saliência em questão de contraste e cor pelos SC. Essa diferenciação se dá pelo fato de que, afinal, Aaron já era um residente de Alexandria e possuía uma casa. Já Daryl, ainda estava acampando com todo o grupo que dividia uma única casa, e estava andando na rua no momento da cena.

Figura 42 - Aaron e Daryl como diferentes - T05E13



Fonte: The Walking Dead (2015)

No entanto, a diferença entre os dois é quebrada quando Aaron convida Daryl para entrar e jantar. Ou seja, ele adentra a casa. Assim, ambos, novamente, estão postos em igualdade na mesa do jantar - agora também com Eric, um terceiro *outsider*.

Figura 43 - Daryl é convidado para o jantar como um igual - T05E13



Fonte: The Walking Dead (2015)

Durante o jantar, Eric acaba revelando a intenção de Aaron para Daryl: a de convidá-lo para ser outro recrutador de Alexandria. E assim, Aaron leva Daryl até a garagem onde estão guardadas uma moto e várias peças. Aqui, nos SR na estrutura conceitual-simbólica, o atributo simbólico são as peças da motocicleta, atualizando a representação do cavalo que ambos tentaram salvar juntos. Aaron, de forma muito sutil, possui mais poder que Daryl - visto pelo ângulo da câmera no SI e a direção que Daryl olha para Aaron no último quadro da Figura 44.

O poder é reforçado na fala “Acho que tenho um trabalho para você”, fazendo com que Daryl também assuma um papel na comunidade: o de recrutador. Novamente, apesar de ser uma hierarquia modulada pelo poder que Aaron tem, ele coloca Daryl em um papel similar ao seu, de igualdade. Ambos agora serão recrutadores de Alexandria.

Figura 44 - Aaron denomina um papel de igualdade para Daryl - T05E13



Fonte: The Walking Dead (2015)

A ideia de igualdade entre Daryl e Aaron permanece na sequência da história B nos demais episódios listados no início do 4.1.3. Agora os dois enquanto recrutadores partem para o trabalho e permanecem em um enquadramento de similaridade analisado pelos SC. Na Figura 45 no T05E15 ambos estão entre as árvores. Já na Figura 46 no T05E16 ambos estão enquadrados pela cerca.

Figura 45 - Aaron e Daryl enquadrados entre as árvores - T05E15



Fonte: The Walking Dead (2015)

Figura 46 - Aaron e Daryl enquadrados pela cerca - T05E16



Fonte: The Walking Dead (2015)

Ainda é bom pontuar que, apesar de Aaron estar na história B, ele adquire uma narrativa própria junto de Daryl. Ainda, o fato de ter uma história no T0516 soma valor para o personagem, pois este é o último episódio da temporada - conhecido por *season finale* -, o qual geralmente possui mais audiência e revela os ganchos para a próxima temporada. É válido registrar aqui, que um dos ganchos deixados na *season finale* é que Aaron acaba deixando sua mochila, repleta de informações de Alexandria, em um local abandonado. Neste local, um membro do grupo “Lobos” acaba a encontrando.

4.2 SEXTA TEMPORADA

4.2.1 Agora

Após a saída de Aaron e Daryl no final da T05, o grupo de saqueadores denominado “Lobos”, que encontraram a mochila de Aaron, acabaram invadindo Alexandria para tomá-la. Os alexandrinos saem vitoriosos da invasão, mas sofrem muitas perdas. O T06E05 é a continuação dessa invasão ocorrida nos episódios iniciais da T06.

O T06E05 inicia, então, com o discurso de Rick para com o povo de Alexandria. Um discurso de líder - o Todo entre as Partes pelos SR conceituais-analíticos - buscando amenizar a situação. O povo não acredita muito na fala de Rick, pois está preso ao acontecido e às mortes. Nesse instante Aaron surge da parte esquerda da tela, avançando para a direita, reforçando o que Rick diz. Ou seja, numa análise dos SC, Aaron surge da informação dada para a informação nova, revelando um novo papel para com o povo alexandrino. Ele então revela que havia perdido sua mochila e por isso se sente culpado pela invasão e pelas mortes. No instante que ele diz “[Os Lobos] nos acharam por minha causa”, o personagem passa a ser o centro da imagem (conforme Figura 47), ou seja, a assumir maior valor informacional pelos SC.

Figura 47 - Aaron assume a culpa e maior valor informacional - T06E05



Fonte: The Walking Dead (2015)

No decorrer da T06, também, o personagem Glenn acaba desaparecido e Maggie, sua parceira, quer encontrá-lo. Aaron (conforme Figura 48) surge do lado direito da imagem e

percebe a ação de Maggie. Ou seja, ele aparece na cena como uma novidade, ao observarmos os SC, ao que o espectador já está assistindo.

Figura 48 - Aaron percebe Maggie - T06E05



Fonte: The Walking Dead (2015)

Ele continua avançando para o lado direito da imagem, indo ao encontro das informações novas nos SC de valor da informação, e se depara com os moradores de Alexandria escrevendo, nos muros, os nomes dos moradores que foram mortos no combate com os Lobos. O último nome a ser escrito é o de Glenn. O memorial, observando por um SR conceitual-simbólico, adquire um atributo simbólico à culpa de Aaron.

Figura 49 - Memorial como atributo simbólico de culpa - T06E05



Fonte: The Walking Dead (2015)

Tomado por essa culpa, Aaron decide ajudar Maggie a sair de Alexandria para ir em busca de Glenn. Novamente ele surge do lado direito da tela, se mostrando uma novidade para Maggie, que está reunindo equipamentos para sair do local. Ele se aproxima dela e se coloca ao seu lado, na extremidade esquerda da imagem. Após mostrar empatia, Aaron fala que não vai deixá-la fazer isso sozinha e se propõe a ajudar. Neste momento, o jogo de câmeras coloca Aaron ao lado direito da tela, é quando Aaron traz a novidade: existe uma saída desconhecida de Alexandria. A partir disso, ambos saem novamente pelo lado direito da tela, indo atrás dessa saída até então desconhecida.

Figura 50 - Aaron se propõe a ajudar Maggie - T06E05



Fonte: The Walking Dead (2015)

Dessa forma, Aaron e Maggie assumem a história B da trama. Aaron agora apresenta para Maggie o local para ela escapar. Mais uma vez, ele está posto no lado direito da tela. Afinal, o local é uma novidade, bem como sua posição de culpa. Essa posição é reforçada pelo personagem quando ele comenta que não pode ver escreverem mais nomes no muro - o qual está aqui como um atributo simbólico, pelos SR, dessa culpa - e diz para Maggie: “Tenho parte da culpa. E terei de viver com isso”.

Figura 51 - Aaron mostra o novo local de fuga - T05E06



Fonte: The Walking Dead (2015)

Os dois, então, entram pela passagem, que dá no esgoto de Alexandria, e seguem até o portão de saída. Porém, há muitos zumbis próximo do local, impedindo Aaron e Maggie de sair em segurança. Nesse momento, uma música instrumental e melancólica direciona a cena: Maggie decide desistir de sair e se mostra vulnerável pela primeira vez na história B do episódio, é quando Maggie conta para Aaron que está grávida. Chorando, ao pensar e falar que Glenn pode estar morto, Maggie agora se iguala à Aaron: “Tenho de viver com isso, você também”. Assim, eles se abraçam.

Apesar de Maggie se colocar numa mesma posição de Aaron apenas nesse momento, a narrativa traz a ideia de similaridade entre os dois desde o início da história B do episódio.

Observando os SR, na estrutura conceitual-simbólica, os dois estão tendo de lidar com o atributo simbólico do nome Glenn escrito no memorial. Já nos SC, ambos estão com roupas de cores similares, além de possuírem a mesma saliência na imagem em questão de contraste. Ainda, dentro dos SC, Maggie e Aaron até encontram a “luz no fim do túnel”, mas acabam enquadrados pela mesma grade que os impede de seguir e, assim, terem de conviver com isso. A ideia de igualdade e de unidade, agora novamente dentro dos SR, mas na estrutura narrativa de ação, está representada pelo abraço, uma ação bidirecional: surge, aí, um afeto entre amigos.

Figura 52 - Maggie e Aaron como similares - T06E05



Fonte: The Walking Dead (2015)

A história B tem seu encerramento após Maggie e Aaron saírem do túnel do esgoto e retornarem para a comunidade. Os dois estão fazendo a ronda na entrada da comunidade e olhando para o alto. Tanto o olhar dos personagens, quanto o movimento de câmera, sugere a ideia de sair do real e ir para o ideal - ou seja, nos SC, o real é o que está na parte inferior da tela, e o ideal na parte superior.

Figura 53 - Maggie e Aaron do real para o ideal - T06E05



Fonte: The Walking Dead (2015)

Maggie, então, ao se concentrar nesse “ideal”, avisa Aaron que logo retornará para a ronda. Em seguida, novamente o muro do memorial surge na tela. Na sequência, ao lado direito da imagem (informação nova nos SC), surge Maggie. Ela vai até o muro e começa a limpar o nome de Glenn. Ao observarmos a partir dos SR, Maggie está afastando o atributivo simbólico de que Glenn está morto e de que ela - assim como Aaron - terá de conviver com isso. Ou seja, está focada no ideal de que ele ainda está vivo.

Figura 54 - Maggie apaga o atributivo simbólico no memorial - T06E05



Fonte: The Walking Dead (2015)

Aaron surge logo após, também pelo lado direito da tela (informação nova, nos SC), e começa a limpar os nomes. A cena é encerrada com Aaron dizendo para Maggie que, quando Glenn voltar, eles podem dar o nome do filho de Aaron ou Erin. “A pronúncia é parecida, o que muda é a grafia”. Observando a cena pelos SI, somos postos em uma distância social íntima, com um plano fechado em Aaron e Maggie, que compartilham o momento focado no ideal de que Glenn está vivo.

Figura 55 - Intimidade com Aaron e Maggie - T06E05



Fonte: The Walking Dead (2015)

Neste episódio o personagem Aaron continua mantendo uma posição de novidade, de acordo com o que o contexto provoca. Mas, além disso, ele assume uma posição de melhor amigo de uma protagonista, algo que vinha sendo recorrente em produções para a televisão. O “melhor amigo gay da protagonista” é um estereótipo aplicado na repetição da performatividade de gênero e uso da sexualidade desses personagens. Guilherme Alonso, em um artigo publicado no El País, discorre sobre os “Amigos da protagonista, conselheiros de amor e estilistas sem entidade própria: houve uma época em que essa era a única representação do coletivo na televisão” (ALONSO, 2021). O autor faz um apanhado da representação de gays na televisão e no cinema, incluindo o estereótipo antes citado como sendo o “magical gay”, termo trazido pelo historiador e mestre em estudos feministas Nacho M. Segarra para se referir ao gay que tem funções criadas, quase sempre, por e para heterossexuais: servir de apoio e guia à protagonista feminina e frisar a masculinidade hegemônica e sem fissuras do protagonista masculino.

O debate, no artigo intitulado “Breve história do melhor amigo gay, esse papel solitário, desconsiderado (e necessário) das séries”, surge para pensar e divulgar uma mudança citacional dos papéis de gays em séries. Antes os personagens gays serviam, conforme comenta o roteirista

e diretor Juan Flahn (*apud* ALONSO, 2021), “para colocar (...) alguns argumentos escandalosos que indicavam condutas sexuais fora da norma, questões estéticas fora da norma, comportamentos sociais fora da norma e, por fim, a tudo que se pudesse associar ao não normativo”. Ou seja, vinham para reforçar que eram diferentes do esperado e, então, eram descartados. Alonso levanta esse debate devido a confirmação de que Waylon Smithers viveria abertamente um romance em *Os Simpsons*, pela primeira vez nas mais de 30 temporadas da série, e mais especificamente sobre sua curiosidade no retorno de *Sex and the City* - quase duas décadas depois - e como se daria a representação do personagem Stanford Blatch - um típico “magical gay”.

Blatch, assim como diversos outros personagens gays em séries televisivas, era tido quase que como um serviçal das protagonistas ricas. Geralmente os “magical gays” são os cabeleireiros, estilistas, maquiadores, etc. Nesse sentido, Juan Flahn, questiona:

Esses gays que hoje acompanham as ricas e mostram a elas casas de luxo e complementos caros são uma versão moderna do antigo gay figurante. Onde estão os homossexuais pobres? É isso que quero ver na ficção: gays pobres morando em apartamentos de merda, com péssimo gosto para se vestir, com trabalhos precários e cruéis, imigrantes entregadores da Glovo que vivem seu amor entre bicicletas (ALONSO, 2021).

Na fala de Flahn entendemos a busca por essa não-repetição na performatividade dos personagens gays masculinos em séries. E, no caso de TWD, apesar de Aaron se apresentar como um “melhor amigo gay da protagonista” neste episódio, seu contexto foge e permite percebermos uma mudança de citacionalidade. O desenvolvimento do personagem levando em conta sua sexualidade não é relevante, mas sim seu sentimento de culpa pelos fatos ocorridos é que o coloca enquanto suporte e amigo de Maggie. Ao mesmo tempo que Maggie se porta como suporte e amiga de Aaron - igualdade.

4.2.2 O último dia na Terra

Apesar dessa mudança citacional, Aaron ainda é um personagem secundário em TWD na T06. Dessa forma, há um salto na sua participação durante a temporada. Contudo, é relevante atentar que o personagem é selecionado para participar da *season finale*, um episódio definitivo em séries televisivas, como trazido anteriormente. Além disso, outro ponto que determina peso em sua participação é que ele faz parte da história A da trama. E, por se tratar do T06E16, a relevância é ainda maior: o episódio é um dos mais conhecidos na cultura pop⁸⁵, pois foi neste

⁸⁵ Lima (2017) do site Legião dos Heróis, bem como Harumi (2017) da Revista Capricho selecionam este episódio como um dos maiores *cliffhangers* da televisão.

que o personagem Negan foi introduzido e deixou um dos maiores *cliffhangers*⁸⁶ da televisão para a temporada seguinte: quem foi que Negan matou?

A *cold open* do episódio prepara a saída de Rick até uma comunidade parceira, Hilltop. Maggie está tendo complicações no parto e precisa da ajuda do médico de Hilltop. Assim, diversos personagens decidem acompanhar a expedição de *trailer* - apesar de Rick se incomodar e não querer deixar Alexandria desprotegida. Afinal, no enredo dessa parte da temporada Alexandria está em embate com os Salvadores - grupo que é liderado por Negan e subordina outras comunidades em troca de não as atacar.

Aaron, que agora demonstra essa proximidade com Maggie, diz para Rick que irá acompanhá-los. Rick diz que não, mas Aaron se posiciona. “Vai ter de socar meu rosto e me amarrar novamente, pois só assim vai me deter”. Aqui há uma lembrança dos primeiros momentos de embate entre Rick e Aaron, nos quais Aaron não deixa de se posicionar e buscar mostrar que também exerce suas formas de poder na comunidade.

Aaron aparece, depois e já dentro do *trailer*, olhando para a amiga e preocupado com seu estado. Interessante notar que até então Maggie não havia sido mostrada em tela. Por isso, Aaron olha para o lado direito da imagem (informação nova, nos SC), a fim de representar que está olhando para algo novo para o espectador.

Figura 56 - Aaron olha para Maggie como uma novidade - T06E16



Fonte: The Walking Dead (2016)

Apesar do embate com Rick, Aaron faz parte do grupo liderado por ele. Pois, durante a ida até Hilltop o grupo da história A se depara com Salvadores trancando o acesso das rodovias. É aí que Rick - pelos SR conceituais-analíticos, simbolizando o todo, a comunidade de

⁸⁶ “(...) a tradução seria algo como se segurar com um gancho à beira do abismo, isto é, uma situação limite de perigo em que um herói salva outros personagens” (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 21). Na sequência do trabalho vamos trabalhar com o termo “gancho”, ao nos referirmos aos *cliffhangers*.

Alexandria - leva os demais personagens - pelos SR conceituais-analíticos, simbolizando suas partes - para mostrar força e liderança. Aqui, observando pelos SR na estrutura conceitual-analítica, há uma estrutura de subordinador e subordinados, em que Rick é o subordinador por sua posição central e mais a frente, enquanto seus subordinados estão ao fundo servindo de suporte. Aaron é um desses suportes, de maneira igualitária aos demais personagens.

Figura 57 - Aaron como parte dos subordinados de Rick - T06E16



Fonte: The Walking Dead (2016)

Após essa barreira na rodovia, o grupo continua seguindo por outros caminhos, mas todos estão bloqueados por Salvadores. O personagem Eugene (Josh McDermitt) decide, então, tentar enganar os vilões: enquanto ele permanecerá dirigindo o veículo em que estão, o restante do grupo levará Maggie atravessando a floresta a pé. No entanto, a estratégia não funciona e o grupo acaba sendo emboscado em uma clareira. É quando Negan surge.

Negan é o personagem de maior poder. Seus subordinados, inclusive, se entendem como Negan: “Eu sou Negan”, repetem. Ele e seus liderados acabam subordinando o grupo de protagonistas. Dessa forma, todos os personagens do grupo de Rick são colocados ajoelhados de forma igual para perderem poder perante Negan e os Salvadores. Na cena de cerca de 15 minutos, que deixou fãs atordoados no mundo todo, Negan faz “uni-duni-tê” para escolher qual dos personagens ele iria matar com seu bastão envolto a arame farpado: o qual ele chama de Lucille. Ele mata, mas a revelação de quem foi a vítima só aconteceu na estreia da T07, sendo o maior gancho da série e um dos mais conhecidos da televisão.

Figura 58 - Aaron e o grupo como iguais perante Negan - T06E16



Fonte: The Walking Dead (2016)

Nessa sequência, Aaron assume uma posição identitária em relação a sua comunidade: Alexandria. Pois, é Alexandria e o grupo de Rick que estão sendo subordinados pelos

Salvadores e por Negan. Em outras palavras, são nações diferentes e, por assim dizer, identidades conflitantes. Por esse motivo Aaron é posto, da mesma forma como o restante do seu grupo, de joelhos à espera da morte por Negan. Nos SC, Aaron e os demais possuem o mesmo enquadramento e saliência, mantendo essa mesma identidade. Nos SI, podemos ver Negan olhando de cima para Rick, o líder que representa o todo de Alexandria, assim demonstrando seu poder também com as partes - das quais Aaron é uma delas.

4.3 SÉTIMA TEMPORADA

4.3.1 Chegará o dia em que você não agradecerá

O T07E01 é a sequência direta do episódio final da temporada anterior. Agora o público quer conhecer qual dos personagens do grupo foi a vítima de Negan. O início do episódio é centrado em Rick e Negan, os dois líderes de cada comunidade - Alexandria e Salvadores. Negan provoca Rick durante a primeira parte do episódio mostrando que é ele quem está no comando. “Você é meu. As pessoas lá atrás são minhas”.

Ainda antes de revelar quem foi a vítima, Rick pensa em todos os parceiros do grupo que estavam ajoelhados. A cada pensamento, algumas cenas surgem na tela como representações de *flashbacks* sobre a relação de Rick com cada um dos personagens, sendo um deles Aaron. É uma sequência de seis cenas, dispostas a seguir e divididas em duas partes.

A primeira divisão (Figura 59) mostra Rick pensando em Aaron no momento presente. A imagem está colorida. Em seguida, iniciam as lembranças. Agora em preto e branco, como algo que perdeu a vida, ou, nos SC, perdeu saliência em relação à temporalidade atual da série. Damasceno (2013), ao analisar as técnicas cinematográficas dos *flashbacks*, apresenta essa estrutura utilizada para representar o efeito de lembrança - parte de uma cena colorida, natural, e se direciona a uma estética composta por imagens de menor saturação.

(...) as imagens-lembrança são fabricadas a partir da manipulação das cores das imagens (o uso do preto e branco ou qualquer mudança de coloração que se diferencie do tempo presente), dos efeitos de transição, da inserção de efeitos visuais (como bordas nas imagens) e sonoros, do uso dos elementos da encenação (iluminação, cenografia, figurino) e da reedição. Esses procedimentos criam símbolos que produzem o efeito de lembrança: representam a marca do passado (o não desprendimento da natureza virtual) e o caráter psicológico do ato (DAMASCENO, 2013, p. 61).

Chama-se atenção aqui para a seleção das cenas. A primeira é Aaron se apresentando ao grupo dentro do celeiro. Ele está posto ao centro da imagem, com foco em seu valor informacional (de acordo com os SC). A segunda é a cena em que Rick força Aaron a comer o molho de maçã. É a cena em que a sexualidade de Aaron operou pela primeira vez na narrativa.

Figura 59 - Rick lembra de Aaron 01 - T07E01



Fonte: The Walking Dead (2016)

A segunda sequência (Figura 60) retoma a identidade sexual de Aaron, quando o mostra junto de Eric no reencontro dos dois no T05E10. Por fim, a sequência é com Aaron sorrindo em ambas situações - a primeira quando encontra Daryl e a segunda na cena gravada dentro do carro, sorrindo para Michonne. Apesar de Rick não estar presente nessas cenas, elas estão na lembrança do público. Ou seja, aqui a interação era também com quem assiste TWD - afinal, um dos personagens cativos do público iria parar de aparecer na série.

Figura 60 - Público lembra de Aaron - T07E01



Fonte: The Walking Dead (2016)

O episódio então retoma momentos apresentados no T06E16, porém agora do ponto de vista de Rick, vendo seus parceiros como iguais ao seu lado. A única pessoa que, em seu ponto de vista, tem uma posição diferente é Negan. Nos SI, pela perspectiva apresentada pelo ângulo baixo da câmera, o vilão se coloca com mais poder quando inicia seu “uni-duni-tê”.

Figura 61 - Alexandrinos como iguais e Negan com maior poder - T07E01



Fonte: The Walking Dead (2016)

Durante a contagem, todos os personagens aparecem com Negan colocando o bastão na frente deles. Aaron aparece com movimento de escapar da seleção (Figura 62), em um plano

fechado, nos colocando numa distância de mais personalidade e intimidade com o personagem. Ao final da contagem descobrimos que o personagem escolhido para a morte foi Abraham. No entanto, Negan acaba matando, também, Glenn.

Figura 62 - Aaron no “uni-duni-tê” de Negan - T07E01



Fonte: The Walking Dead (2016)

A morte de ambos causa rupturas na comunidade e na própria comunidade de fãs, especialmente a de Glenn. O personagem era recorrente desde a T01, tendo salvado a vida de Rick no T01E01. Além disso, é o pai do filho que Maggie está esperando. Dessa forma, o início da T07 cria a narrativa que se seguirá para toda a sequência da série.

“Bem-vindos a um novo começo seus merdas”⁸⁷, diz Negan, ao afirmar que agora é ele quem está no comando. Nesse momento, na sequência do episódio, já amanheceu. E todos permanecem ainda ajoelhados em unidade. Após os Salvadores deixarem o local. Maggie se levanta para ver Glenn. Junto do líder Rick, Aaron também se levanta e fica ao fundo da imagem como parte de Maggie - em uma estrutura conceitual-analítica nos SR. Ele presta apoio para a amiga, mas ainda fugindo de uma repetição do “magical gay”, dado o contexto da série e da narrativa.

Figura 63 - Aaron como parte de Maggie – T07E01



Fonte: The Walking Dead (2016)

⁸⁷ *Welcome to a brand new beginning you sorry shits.*

O episódio encerra com uma referência ao que Negan diz para Rick. “Você achava que todos iam almoçar juntos no domingo felizes para sempre?”. Nessa cena, sentados à mesa, aparecem alguns dos personagens que fazem parte do grupo protagonista. Incluindo Aaron ao lado esquerdo da Figura 64, representando como, de fato, ele é um igual perante o grupo protagonista.

Figura 64 - Aaron almoçando com o grupo no fim do episódio – T07E01



Fonte: The Walking Dead (2016)

A T07E01 inicia, portanto, colocando Aaron na posição de alexandrino e, por assim dizer, de igualdade perante sua comunidade/nação. Além disso, há um reforço de sua identidade de amigo de Maggie, ao mesmo tempo que coloca o personagem gay fora da citacionalidade performativa do “magical gay” ou, até mesmo, do tropo “enterrem seus gays”, já que não foi escolhido por Negan para morrer.

4.3.2 Os corações ainda batem

O enredo do T07E08 se desenrola, agora, com o grupo de Rick sendo declaradamente subordinado ao grupo de Negan. A ordem é que Alexandria, bem como Hilltop, precisam ser fornecedores dos Salvadores - lhes entregando, em determinado período de tempo, suprimentos como alimentação, ferramentas, munição e mão de obra. Assim, Alexandria teve de entregar parte de seu estoque para os homens de Negan e, para continuar os servindo e manter a subsistência da comunidade, precisa procurar suprimentos nos arredores do local. Nesse sentido, o episódio acompanha Rick e Aaron, em uma história B, que partem juntos em busca de alimentos e armas. Ao final do T07E07 eles encontraram um barco estacionado em um lago. Este, por sua vez, está tomado de zumbis. É essencial comentar que o desenrolar dessa situação

já é trazido no *cold open* do T07E08, ou seja, um dos principais pontos da narrativa seriada para televisão.

A história inicia com ambos observando o lago em uma perspectiva que representa Aaron e Rick com o mesmo nível de poder, a partir do ângulo baixo nos SI. É válido trazer aqui como Rick e Aaron têm batido de frente um com o outro desde o T05E10.

Figura 65 - Rick e Aaron com mesmo nível de poder - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Na Figura 65 eles estão olhando para o barco à deriva, o qual é apresentado aos espectadores, na sequência da Figura 66, como uma oferta, a partir de uma análise dos SI de contato. A mesma sequência permite uma análise nos SC de valor de informação: pelo movimento de câmera, temos a visão de um pequeno barco com o casco marcado por furos de balas na posição real da imagem, e o barco que Aaron e Rick querem alcançar está na posição ideal da imagem. Ou seja, eles estão em busca do ideal dos possíveis suprimentos que devem estar mantidos no local.

Figura 66 - Do real para o ideal - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Percebendo o perigo entre o real e o ideal - o lago repleto de zumbis -, Rick fala para Aaron: “Se quiser ficar pra trás...”. É quando Aaron responde, com uma expressão de indignação: “Vou fingir que você não disse isso”. Em seguida, Aaron vai até uma placa e chuta

as madeiras para fazê-las de remo. E aí complementa: “Vou até o fim. Nós dois vamos” (ver Figura 67).

Figura 67 - Masculinidade em Aaron - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Nesse ponto é possível ver o gênero e a sexualidade operando enquanto linguagem na cena. Aaron busca mostrar que ele consegue e tem tamanha capacidade quanto Rick. Ambos são homens, os quais têm a performance esperada de coragem. Essa é uma performance marcada pelo controle dos corpos e refletida no comportamento do dia a dia e também em representações da cultura pop. Na literatura, por exemplo, o adjetivo mais utilizado para caracterizar homens é “corajoso”⁸⁸.

Aaron, então, busca mostrar que, assim como Rick, desempenha seu gênero masculino - e normativo. Essa ideia de masculinidade é posta com ênfase quando Aaron chuta a placa para mostrar sua “habilidade masculina” de força (ver terceira imagem na Figura 67).

Com os “remos” em mãos, eles seguem para o barco indo em direção ao lado direito da tela. Apesar de já conhecermos para onde eles vão, a situação que os espera é nova. Os SC já sugerem isso.

Figura 68 - Remando para a novidade - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

⁸⁸ “Um estudo realizado por cientistas da Universidade de Copenhague (Dinamarca) determinou quais são os adjetivos e as denominações mais utilizados na literatura para caracterizar homens e mulheres. Tendo como base um sistema de inteligência artificial, eles analisaram pouco mais de 3 milhões de livros distintos para comprovar o sexismo na categoria artística, evidenciando tratamentos diferenciados para os gêneros” (CUSTODIO, 2021). Enquanto o termo “corajoso” foi mais repetido para homens, para as mulheres o termo foi “linda”.

O plano deles é, com o pequeno barco que tem seu casco furado, irem até uma canoa parada no meio do lago e de lá seguirem até o destino final. Seguindo a sugestão dos SC, a ida até o barco dos suprimentos acontece no movimento da esquerda para a direita, ou seja, para a situação nova. Isso é comprovado quando, durante o percurso, eles são atacados por zumbis. Quando os zumbis chegam, vale a percepção do atributo simbólico (analisando pelos SR, na estrutura conceitual-analítica) da placa que eles estão utilizando como remo. Rick tem escrito “Que eu estou morto”⁸⁹ e mata o zumbi. Já a placa de Aaron tem escrito “Cuzões”⁹⁰ e empurra o zumbi para longe do barco. Após isso, ambos seguem em direção à canoa. Com o fim do ataque dos zumbis, eles são postos ao centro da tela, adquirindo a totalidade do valor informacional proposto nos SC.

Figura 69 - Atributo simbólico nos remos - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Como a canoa já é de conhecimento do público e dos personagens, ela agora é posta ao lado esquerdo da tela, informação dada nos SC. Contudo, dentro dela, havia um zumbi, o qual acaba atacando Aaron. Rick o salva, mas logo em seguida outro zumbi puxa Aaron para dentro do lago (conforme sequência apresentada na Figura 70).

Figura 70 - Aaron é atacado por um zumbi - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

⁸⁹ Tradução do autor. Escrita original: “*That I am dead*”.

⁹⁰ Tradução do autor. Escrita original: “*Assholes*”.

Aaron cai na água, em meio aos zumbis, e Rick, preocupado e olhando para o lado direito da tela (informação nova nos SC), chama por ele. Aaron diz para Rick: “Fique na canoa. Eu consigo”. Aqui é reativado o discurso do *cold open*, em que Rick tentou fazer com que Aaron ficasse para trás, mexendo com sua performance de masculinidade. Por fim, após alguns segundos de silêncio, Aaron sai debaixo da água e diz para Rick: “Eu estou bem. Está tudo bem”. Em seguida, fala para si próprio: “Eu estou bem. Eu estou bem”, num tom de alívio.

Figura 71 - “Eu estou bem” - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Eles, então, chegam ao barco e conseguem pegar os suprimentos. Mas lá há um recado com os dizeres: “Parabéns por vencer. Mas você ainda perde”. Acusando o dono do barco de mau perdedor, eles então levam o barco com os suprimentos até a margem para abastecer o caminhão com o qual vieram. Pelos SC, ambos estão no mesmo enquadramento, similares, e fazendo uma mesma função: a do carregamento do caminhão. Aqui gênero e sexualidade operam, novamente, na narrativa. Pois, esse serviço é braçal e controlado histórica e socialmente para homens: “O perfil profissional mais recorrente é o de um trabalhador com 22 anos, ensino médio completo, do sexo masculino que trabalha 44h semanais” (SALARIO, 2023). Nesse instante, portanto, Rick retoma o discurso do início da aventura, mas desvincula isso da ideia de que Aaron não iria conseguir - por um, ou outro motivo.

Figura 72 - Rick e Aaron no mesmo enquadramento de masculinidade - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

“Sabe, lá atrás... Eu não quis dizer que você não daria conta. É só... Indo tão longe, arriscando tanto para pegar coisas pra eles [Salvadores], tem gente que não concorda. Eu não o culparia se não fosse.” Aaron, retomando o acontecido nos episódios T06E16 e T07E01, responde: “Eu estava lá. Vi o que acontece na estrada. O que estamos fazendo é para deixar o pessoal vivo. Se conseguirmos não importa o que aconteça conosco”. Rick continua: “Michonne não acha que isso seja vida”. Aaron continua: “Aceitar uma escolha assim depois de viver como vivíamos, livres, eu entendo. É difícil. É abrir mão de tudo, até quase da própria vida. Mas o seu coração bate ou não. Os corações daqueles que amam batem ou não. Aceitamos o que nos dão para que possamos viver”. Nesse instante vemos que parte de Aaron a referência ao título do episódio, demonstrando um aspecto de valor sobre o discurso do personagem. É válido deixar dito que o diálogo acontece enquanto eles permanecem fazendo o carregamento do caminhão, ou seja, reiterando a performatividade de gênero vinculada à heteronormatividade e masculinidade.

Figura 73 - Rick e Aaron performam a masculinidade - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Ao chegarem com o carregamento em Alexandria eles se deparam com Negan e os Salvadores esperando por eles e pelos suprimentos que coletaram. Novamente, pelos SC, Rick e Aaron são enquadrados enquanto similares pela moldura do caminhão. Porém, diferentemente da cena anterior, agora a similaridade deles reforça a identidade alexandrina.

Figura 74 - Rick e Aaron no mesmo enquadramento de nação – T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Uma membra dos Salvadores que está descarregando o caminhão encontra o bilhete que Aaron e Rick pegaram no barco. Ela fala: “Que diabos é isso? ‘Parabéns por vencer, mas você perde mesmo assim?’”. Outro Salvador complementa e confronta Aaron: “Nos deixou um bilhete?”. Durante esse diálogo, os Salvadores estão postos ao lado direito da ela, e Aaron ao lado esquerdo. Ou seja, encontrar o bilhete era uma informação nova a ser apresentada (SC).

Figura 75 - Salvadores encontram o bilhete como informação nova - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Aaron responde o Salvador: “Não, eu só... Digo... Não iríamos, obviamente”. O Salvador retruca: “Espere. Disse que é óbvio?” e então empurra Aaron contra o caminhão. Aaron diz: “Não fizemos isso.” E o Salvador continua: “Não se trata do maldito bilhete!”. Assim, dois Salvadores batem em Aaron, o jogam ao chão, chutam e lhe dão socos. Aqui as diferenças são postas. Já que não é a questão do bilhete, é o fato de serem seus subordinados e precisarem de uma lição.

Figura 76 - Salvadores como subordinadores de alexandrinos - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Entendendo que há uma estrutura conceitual nos SR, percebemos como há os subordinadores e o subordinado na cena. Contudo, se torna válido trazer ao debate o fato de Aaron ser uma pessoa LGBTQ+, em especial por este trabalho ser produzido e distribuído, inicialmente, em território brasileiro. A cena que Aaron apanha remete às constantes surras que homens gays e pessoas LGBTQ+s, em geral, passam em seu dia a dia. O Brasil é o país que mais mata pessoas da comunidade LGBT, no mundo, há quase 15 anos (PINHEIRO, 2022). E isso ocorre, muito, devido a LGBTQ+fobia, uma aversão ao comportamento diferente do que se espera em sociedade. A surra, a morte, vem por parte de pessoas que se sentem subordinadoras a fim de impor normas e maneiras de obedecer, assim como trazido na visão

dos Salvadores para com os alexandrinos. Para colocar os corpos no lugar que merecem na estrutura societal.

Figura 77 - Aaron apanha dos Salvadores – T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Após o fim da surra, Rick ajuda Aaron a se levantar. É quando Aaron retoma seu discurso da cena anterior - novamente fazendo referência ao título do episódio: “Meu coração ainda está batendo, certo?”. Como iguais e postos ao centro da tela (adquirindo maior valor informacional pelos SC), Rick e Aaron seguem até o local onde Negan está. No contexto, Negan chegou em Alexandria para trazer Carl - o filho de Rick - que havia se infiltrado no Santuário (local onde os Salvadores estão instalados) e metralhou alguns do grupo. Negan então coloca uma mesa de sinuca no meio da rua para uma partida com Spencer (Austin Nichols) e, assim, diversos alexandrinos - bem como Salvadores - ficam ao redor acompanhando o jogo e as ações de Negan.

Em episódios anteriores, a personagem Rosita havia solicitado para Eugene fabricar uma bala. Assim, em meio ao jogo de sinuca, Rosita saca uma arma e atira contra Negan. Porém a bala acerta o bastão Lucille - o qual ele utilizou para executar Abraham e Glenn - e não mata Negan. Ele fica irritado e quer descobrir quem foi o fabricante da bala. Rosita diz que foi ela, mas Negan percebe que ela está mentindo. Assim ordena para que uma de suas subordinadas, Arat (Elizabeth Ludlow), mate alguém para reforçar qual grupo subordina qual. É nesse instante que Rick e Aaron chegam ao local.

Figura 78 - Rick e Aaron com maior valor informacional – T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Chegando lá, Eric, o namorado de Aaron, surge da parte direita da tela (informação nova, pelos SC) e vai ao encontro do amado. Negan permanece questionando quem foi que

fabricou a bala. Como ninguém assume, ele ordena novamente que Arat execute alguém. Assim ela aponta para Eric. Aaron rapidamente tenta proteger o namorado (ver Figura 79). Logo em seguida Eugene assume que foi ele quem fabricou a bala. Negan captura Eugene e vai embora de Alexandria. Nessa cena a identidade sexual de Aaron opera. Em primeira instância, ao ser Eric a pessoa que vai resgatar Aaron de Rick, assumindo o suporte. Depois, ao defender o namorado de forma apressada e emocional.

Figura 79 - Aaron protege Eric - T07E08



Fonte: The Walking Dead (2016)

Também é válido registrar que esse é o episódio final da primeira parte da T07, conhecido também como *mid season finale*, exibido em 16 de dezembro de 2016. *The Walking Dead*, assim como outras produções norte-americanas atuam com um formato de distribuição em duas partes, permitindo duas grandes estreias e dois grandes finais de temporada durante o ano. “(...) a partir de meados de dezembro, segundo a prática mais comum, começa o período conhecido como hiato (hiatus).” (SEABRA, 2016, p. 94). Ao final do episódio, que dá o gancho para a estreia da segunda parte da T07 em 12 de fevereiro de 2017, o grupo decide que seus corações irão permanecer batendo e decidem unir forças com Hilltop e partir para a guerra contra os Salvadores.

4.3.3 Pedra na estrada

“Daí, em fevereiro, não apenas eles [os episódios] serão inéditos e mais atraentes, mas também constituem o retorno da série e, com isso, em teoria, servem para reavivar o interesse do espectador em um mês de *sweeps*” (SEABRA, 2016, p. 94). O T07E09 é justamente o episódio que inicia a organização para a guerra de Alexandria - e comunidades parceiras - contra os Salvadores. No entanto, o *cold open* desse episódio mostra o personagem Padre Gabriel retirando todo o alimento da despensa e deixando o espectador em dúvida sobre o que está acontecendo. Rick e um pequeno grupo - que no fim do T07E08 foram até Hilltop para combinar a guerra - retornam para Alexandria e se deparam com a situação. Quem informa o

líder Rick, sobre a situação, é Aaron, que participa do episódio de forma integral ao lado do namorado Eric.

A relevância da dupla se mostra, inicialmente, nos SC, quando os dois surgem pela primeira vez no episódio posicionados ao centro da tela, com maior valor informacional (ver Figura 80).

Figura 80 - Aaron e Eric surgem juntos com maior valor informacional - T07E09



Fonte: The Walking Dead (2017)

Ainda, o enredo do episódio se dá nos Salvadores indo até Alexandria procurar por Daryl, que havia sido capturado por Negan e agora sumiu do Santuário. Aaron e Eric recebem os Salvadores e os guiam pela comunidade a fim de mostrar que Daryl não está no local. Na última imagem da Figura 81 é possível analisar os SR narrativos de ação, com a demonstração de afeto entre os dois, na qual Aaron põe a mão sobre o ombro de Eric durante a busca dos Salvadores por Daryl.

Figura 81 - Aaron demonstra afeto com Eric - T07E09



Fonte: The Walking Dead (2017)

Após se deparar com a despensa vazia, o enredo se volta para a situação do sumiço de Gabriel. A dupla Aaron e Eric permanece com tempo de tela e, junto dos demais personagens, chegam a adquirir poder pelo ângulo baixo analisado pelos SI.

Figura 82 - Aaron e Eric com poder e igualdade pelo ângulo baixo - T07E09



Fonte: The Walking Dead (2017)

No relatório da despensa, o grupo encontra uma pista de onde Gabriel pode ter ido e, assim, Aaron decide partir junto de outros personagens para procurar pelo Padre. A partir de então, todo o foco dado entre a dupla Aaron e Eric chega a um ápice. “É isto. Finalmente vai me deixar?”, pergunta Eric. Aaron responde: “Você me pegou. Estou cansado de estar tão feliz em casa, sabe? Não sabia como te contar”.

Figura 83 - Eric confronta Aaron - T07E09



Fonte: The Walking Dead (2017)

Eric surge com impessoalidade nos SI de distância social, em um plano aberto e fala: “Baby...”. Aaron continua: “Eles precisam de mim. Gabriel precisa de mim”. Eric, então, que estava localizado atrás do sofá, fica posto em frente a Aaron, assumindo uma moldura de similaridade nos SC, além de ter saído de um plano aberto para um plano médio nos SI, demonstrando estar mais sociável. Ele pergunta para Aaron: “Se eu te perguntar uma coisa, me dirá a verdade? (...) Os outros não foram buscar coisas, foram? Vão sair atrás deles de novo e não vão nos contar”.

Figura 84 - Eric se aproxima de Aaron - T07E9



Fonte: The Walking Dead (2017)

Tornando a discussão mais íntima, pelos SI, com um plano fechado nos dois, Aaron responde: “Rick tem suas razões”. Ainda em plano fechado, Eric se mostra sério e fechado. Ele

então retorna para trás do sofá, se mantendo em um plano médio, e diz: “Rick não levou uma surra. Acha que isso é sobre Gabriel, mas vai ser mais. Sempre é mais. Então, por favor, não vá.”. Aaron continua: “Gabriel é um de nós. Eu tenho de ir. O que está rolando com os Salvadores, não é isso”.

Figura 85 - Eric se afasta de Aaron - T07E09



Fonte: The Walking Dead (2017)

Eric continua: “Se o Rick vai atacar os Salvadores, isso é tudo. E se descobrirem enquanto estiver fora? E se voltarem aqui?”. “Quer partir? Dar as costas.”, pergunta Aaron agora aparecendo em um plano fechado, demonstrando mais intimidade pelos SI. Eric, que novamente estava em um enquadramento de disparidade com Aaron, sai de trás do sofá e se coloca em um enquadramento similar e diz: “Quero nós vivos. Nós dois.”

Figura 86 - Eric volta a se aproximar de Aaron - T07E9



Fonte: The Walking Dead (2017)

Na sequência dessa cena conseguimos perceber a relação familiar de ambos. Isso já foi apresentado no T05E13, mas dessa vez fica mais presente. A discussão acontece na sala de estar, conjugada com a cozinha. É um ambiente que mostra a casa, palavra que dá origem ao termo “casamento”. A discussão dos dois representa essa troca enquanto um casal. O movimento de Eric em ir para trás do sofá e voltar, apresenta a proximidade com o leitor - e com Aaron - sobre sua abertura em relação ao que é discutido, além de se colocar contra as ideias de Aaron, e por vezes, voltar atrás e continuar sendo seu apoio. Por fim, Eric revela que quer os dois vivos quando os dois estão frente a frente e mais próximos da câmera.

A identidade sexual de Aaron é posta em evidência, mas aqui de maneira a se relacionar com o casamento. Isso se mostra, em especial, quando ele fala “Estou cansado de estar tão feliz em casa, sabe?”.

4.3.4 Algo que eles precisam

O T07E15 avança na estratégia de guerra de Alexandria e outros grupos. Eles já possuem aliança com Hilltop e O Reino, além de uma aliança com Os Catadores - um grupo que vive no lixão e que foi responsável pelo sequestro de Gabriel no T07E09 junto com toda comida da despensa. Aaron e o grupo partiram para encontrá-lo e Rick, ao ver que havia mais uma numerosa comunidade, a convida para entrar em guerra contra os Salvadores. Agora neste episódio, eles vão até Oceanside, outra comunidade sobrevivente e que já teve um embate anterior com os Salvadores. A estratégia do grupo protagonista é ir até lá buscar ajuda para o combate - seja em exército ou apenas em munição.

Um grande grupo viaja até o local. Aaron e Eric estão juntos nesse grupo e são revelados já no *cold open* do episódio. É a história A do episódio. Nos SC vemos que Aaron e Eric, junto do restante do grupo, adquirem maior valor informacional por estarem ao centro da tela. Além disso, todos estão dentro de um barco, postos em um enquadramento de similaridade, também nos SC. Todos, portanto, são representados como essenciais para o sucesso da estratégia.

Figura 87 - Aaron e Eric chegam em Oceanside com o grupo - T07E15



Fonte: The Walking Dead (2017)

O grupo se separa, cada um em sua função, para que o plano seja um sucesso. Aaron e Eric estão de vigia, quando iniciam um diálogo. Aaron diz, olhando para o namorado: “Que bom que você veio. Sei que tem sido difícil, que não quer...”. Eric o interrompe: “Não queria, mas comecei a entender as opções agora. Podemos nos esconder, continuar servindo os

Salvadores...”. Durante o diálogo, analisando pelos SR narrativos, Aaron olha para Eric, mas Eric não olha de volta. Quando Eric olha para Aaron, ele também não corresponde. Apenas ao final, quando Eric completa “... e posso te ver apanhar com frequência ou podemos lutar. Então aqui estamos” ambos trocam olhares, realizando uma ação bidirecional.

Figura 88 - Aaron e Eric trocam olhares como processos de ação 01 - T07E15



Fonte: The Walking Dead (2017)

O diálogo, que parecia ter encerrado, continua. Contudo, agora há uma troca de câmera, colocando Eric em um ângulo que lhe dá mais destaque, a partir dos SI. Ele então diz: “E estar com você... torna o terror tolerável”. Aaron e Eric trocam olhares novamente e, por fim, Eric olha para frente. Ainda, nos SC, o direcionamento do olhar de Eric está para o lado esquerdo da tela, ou seja, para a informação dada - o terror dos Salvadores.

Figura 89 - Aaron e Eric trocam olhares como processo de ação 02 - T07E15



Fonte: The Walking Dead (2017)

É uma participação curta de Aaron e Eric nesse episódio, mas que aprofunda as posições do personagem. É a continuação da discussão que eles tiveram no T07E09, colocando em embate as identidades nacional e de casal. Durante o diálogo, e com a troca de olhares e termos utilizados, é possível perceber como a sexualidade também está operando na cena. Aaron se preocupa com o namorado e mostra empatia, já que ele não queria entrar em guerra para poder viver o casamento. Contudo, Eric mostra que passa a assumir seu lado alexandrino quando percebe que essa é a solução para sair vitorioso contra os Salvadores. Mas, ainda, Eric não deixa de mostrar que estar com Aaron, ou seja, evidenciar a sexualidade no processo, é um suporte para sua performatividade de gênero e sua identidade nacional.

4.4 OITAVA TEMPORADA

4.4.1 Misericórdia

Após terem sido traídos pelos Catadores na *season finale* da T07 e, assim, perderem o combate para os Salvadores, na estreia da T08 a aliança - Alexandria, Hilltop e Reino - agora está pondo um plano de ataque ao Santuário em prática. Assim os líderes de cada comunidade discursam para seus subordinados, os encorajando à luta. Dentre os subordinados estão Aaron e também Eric, novamente a dupla segue apresentada unida.

Na *cold open* os dois aparecem organizando placas de metal, que viriam a ser acopladas aos veículos de guerra utilizados no ataque ao Santuário. Ambos surgem da esquerda para a direita, trazendo uma nova função ao casal (ver Figura 90).

Figura 90 - Aaron e Eric adquirem uma nova função - T08E01



Fonte: The Walking Dead (2017)

O discurso pré-ataque se relaciona com um discurso progressista, unindo todos por um mundo melhor. Isso é trazido pelos três líderes das comunidades - Rick (Alexandria), Ezekiel (Reino) e Maggie (Hilltop). Contudo, é válido registrar a fala de Ezekiel, ao trazer um intertexto de Shakespeare: “Pois quem hoje derrama seu sangue junto comigo passa a ser meu irmão”. Ambos os líderes estão postos com visão de poder em relação aos seus liderados, observando o ângulo da imagem a partir dos SI. Estão em um nível mais alto dos demais, repassando as diretrizes e encorajamento.

Figura 91 - Aaron e Eric ouvem seus subordinadores - T08E01



Fonte: The Walking Dead (2017)

Aaron e Eric, assim como os demais subordinados, escutam atentamente e agora Aaron assume uma nova posição na narrativa: soldado de um exército. Numa análise dos SR conceitual-analítico, todos são partes de um todo: a vitória, o progresso, o mundo melhor; e também partes da aliança entre as comunidades, unidos por essa identidade. Essa ideia fica mais explicitada quando dois personagens aparecem dialogando. “- Há muitos de nós aqui”. “- Eu te protejo”. “- Sério? Acabou de me conhecer”. “- Todos acabamos de nos conhecer”. O primeiro ponto no diálogo é a ideia de “nós”. Mesmo sendo três comunidades diferentes, seus membros se identificam como um “nós”, ou seja, não são “eles” - os Salvadores. Mesmo que tenham acabado de se conhecer, eles se entendem como uma unidade de guerra em busca do mesmo objetivo - aqui a questão da identidade está em jogo.

O plano sequência apresenta outras relações no pré-ataque, sendo uma delas a de Aaron e Eric. Eric aparece ao lado direito da tela, orando, adquirindo uma posição nova na narrativa (de acordo com os SC): religioso. Aaron também surge do lado novo da imagem e, percebendo essa nova posição, o questiona: “Está rezando?”. Eric responde: “Sempre quis começar. Antes tarde do que nunca”, e finaliza com um olhar carinhoso para o namorado.

Figura 92 - Aaron e Eric conversam no pré-ataque - T08E01



Fonte: The Walking Dead (2017)

Além do destaque, mesmo que breve, em mostrar o casal como parte dessa identidade que está se formando, trazemos dois pontos desse episódio: o primeiro é que os personagens aparecem - com falas em suas participações - de uma *season premiere*. Além disso, é a presença do nome do ator que interpreta Aaron, Ross Marquand, creditado pela primeira vez na abertura

da série. Com isso, entende-se que Aaron passa a ser um personagem fixo e deixa de ser um personagem secundário da trama.

Figura 93 - Ator que interpreta Aaron é creditado na abertura da série - T08E01



Fonte: The Walking Dead (2017)

4.4.2 Os Condenados

O desenrolar do ataque acontece no T08E02. Porém, antes de partirem para a guerra, o episódio inicia com uma sequência visual dos personagens principais - agora incluindo Aaron. Aparecem imagens em plano fechado, dando - a partir de uma análise dos SI - intimidade entre o personagem e o espectador e em um ângulo oblíquo, trazendo destaque aos personagens Rick, Daryl, Ezekiel, Carol, Jesus, Tara, Morgan e, por fim, Aaron, que fecha a sequência. Observando pelos SC, ele olha para o lado superior esquerdo da imagem, uma mistura de passado com ideal. Com o desenrolar do episódio, essa cena inicial adquire mais sentido.

Figura 94 - Aaron abre o episódio olhando para o passado ideal - T08E02



Fonte: The Walking Dead (2017)

A *cold open* segue, então, apresentando os Salvadores trabalhando com seu arsenal. É quando, de repente, o exército da tríplice aliança surge com os veículos de guerra compostos das placas de metal apresentadas no episódio anterior. Alguns membros descem dos carros e partem para a guerra, incluindo Eric e Aaron. Ao Aaron aparecer atirando, a *cold open* encerra e inicia a abertura da série. O episódio vai deixando Aaron aos finais, permitindo ganchos e curiosidade para sua narrativa.

Figura 95 - Aaron encerra o cold open - T08E02



Fonte: The Walking Dead (2017)

É um episódio de ação intensa. Aaron aparenta ser o líder desse grupo de ataque. O personagem Tobin (Jason Douglas) informa: “Temos alguns à minha direita”. Aaron responde: “De olho neles. Não os deixe passar. Se encurralarmos eles, está resolvido. Esse é o plano”. Essa representação de liderança do exército vai ficando cada vez mais nítida à medida que os acontecimentos se desenrolam. Tobin é atingido e Aaron prontamente verifica se ele está bem, ao olhar para o lado esquerdo da tela - a informação dada nos SC. Ao responder que sim, Aaron segue para o lado direito da tela - em direção à informação nova nos SC.

Figura 96 - Tobin é atingido - T08E02



Fonte: The Walking Dead (2017)

A sequência do episódio agora foca na relação de Aaron e Eric em meio à guerra. Aaron acompanha os movimentos de Eric e percebe que um grupo de Salvadores está se aproximando de onde seu namorado está. Assim ele entra em um carro para chegar próximo de Eric. Quando Aaron entra no carro, a câmera, analisando a partir dos SI, nos coloca cada vez mais próximos ao personagem e a intimidade de sua aflição. Ainda, o movimento da imagem é veloz assim como a ação - e o desespero - de Aaron em salvar Eric. Ele, assim, entra em um veículo, atropela

três Salvadores e vai em busca do namorado partindo em direção ao lado direito da tela, ou seja, para a informação nova nos SC.

Figura 97 - Aaron parte para salvar Eric - T08E02



Fonte: The Walking Dead (2017)

Eric segue lutando, até que Aaron o encontra. Ao chegar, Aaron pergunta: “Você está bem? Você está bem?”. Eric responde, dizendo: “Eu estou bem. Mas, o nosso povo, eles precisam...”. Aqui vemos um interdiscurso do T07E09, quando Aaron diz que precisa lutar pelo povo e salvar Gabriel. Assim, a ideologia nacional alexandrina, trazida por Aaron e que vinha sendo trabalhada em Eric, interpela Eric e o torna um sujeito de Alexandria.

Figura 98 - Aaron percebe que Eric foi atingido - T08E02



Fonte: The Walking Dead (2017)

Então, junto de Aaron, percebemos que Eric foi atingido. Aaron presta apoio ao namorado, o olha com cuidado e atenção e sai com ele para o lado direito da tela (a informação

nova a ser apresentada, pelos SC). Da mesma forma como no *cold open*, é com Aaron que a cena encerra, levando o episódio para o intervalo e deixando, mais uma vez, o gancho narrativo com esse personagem.

Figura 99 - Aaron ajuda Eric - T08E02



Fonte: The Walking Dead (2017)

A última parte do episódio, porém, não revela o que acontece com Eric, mas sim há uma retomada do trazido no *cold open*. Os mesmos personagens que aparecem em plano fechado - e com intimidade pelos SI - são trazidos na última cena do episódio. Isso inclui Aaron, que aparece carregando Eric para um local seguro. No entanto, diferentemente do seu olhar no início do episódio - para o lado esquerdo superior -, ele finaliza a cena olhando para o lado direito - informação nova - com uma expressão vingativa no olhar.

Figura 100 - Aaron fecha o episódio olhando para o futuro - T08E02



Fonte: The Walking Dead (2017)

4.4.3 Monstros

Logo após o *cold open*, a cena de retorno pós-abertura já traz a situação de Aaron e Eric no T08E03. O casal surge do lado direito da tela, sendo a informação nova nos SC - nós ainda não sabemos o que vai acontecer com Eric. Aaron vem dizendo: “Aqui. Tudo bem. Eu te peguei. Eu estou aqui”. Eric pergunta: “Está muito ruim?”. Aaron olha as costas de Eric e vê que há um ferimento de saída de bala e diz: “Isso é bom. Podemos levar você para o médico do Reino. Só

temos que fazer pressão. Tudo bem.” Aaron então apoia Eric em uma árvore, os mantendo ao lado direito da tela.

Aqui analisamos especialmente a partir dos SR, na estrutura conceitual-simbólica. Nos atentamos para a árvore, elemento da imagem que tanto aparece ao lado direito da tela, como também ao centro. Para Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 84), a árvore é um dos temas simbólicos mais ricos e difundidos, e que por si só daria para formar um livro. No entanto, trazemos alguns dos pontos reunidos pelos autores que servem como atributo simbólico nesta sequência: “Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade; (...) serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 84). Junto do simbolismo da árvore, outro atributo simbólico de destaque na sequência da cena é o sol. “O Sol imortal nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; mas, ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 836).

Figura 101 - A árvore e sol como atributos simbólicos de vida e morte - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Aaron então, diz: “Eric... Eu sinto muito”, pois se recorda que Eric não queria lutar, queria apenas viver seu casamento em Alexandria. Eric responde, em um tom cômico: “Foi você que atirou em mim?”. Nesse caso, a representação do personagem gay retoma o estereótipo do alívio cômico, mesmo durante a morte. No entanto, é válido registrar que quem traz essa citacionalidade é Eric, e não Aaron. Todo o diálogo, a partir de então, é trazido em um plano fechado, colocando o espectador com mais personalidade na história - numa análise dos SI.

Figura 102 - Personalidade entre Aaron, Eric e o espectador 01 - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Aaron continua: “Eu trouxe você pra isso. Você não queria lutar”. Quando Eric responde: “Até que eu quis.”. Dessa maneira percebemos como a ideologia e o discurso que Aaron vinha trabalhando, junto com Eric, o interpelou em um sujeito de Alexandria - um soldado, um membro do exército, um lutador por sua nação. Assim está posta a fragmentação da identidade de Eric, ao mesmo tempo sendo um homem, gay, casado, alexandrino e soldado. A conversa entre eles mantém a pessoalidade com o espectador, analisando pelo viés dos SI de distância social.

Figura 103 - Pessoalidade entre Aaron, Eric e o espectador 02 - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Eric então traz o interdiscurso do que Aaron vinha falando para ele nos episódios anteriores: “Você precisa ajudá-los”. Aaron resiste: “O que? Não posso.” Eric também: “Você precisa ir. Posso ficar sangrando aqui sozinho.” Aqui a identidade sexual e de casal de Aaron se sobressai: “Não vou deixá-lo”. Mas Eric comenta: “Não seja idiota. Eles precisam de você”. Entendendo que nesse momento a identidade de “namorado de Eric” está em alta, Eric fala: “Aaron, olhe pra mim. Olhe pra mim. Você sabe que eu amo você. E você sabe que eu tenho razão”. Neste instante, a imagem se aproxima ainda mais de Aaron e Eric, tornando o diálogo ainda mais íntimo, trazendo os aspectos sentimentais do casal à tona.

Figura 104 - Intimidade entre Aaron, Eric e o espectador 01 - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Nesse momento a sexualidade de Aaron opera de forma mais intensa. Ele parece entender, também, que ser um lutador não anula sua identidade de namorado de Eric e, assim,

beija Eric. Nos SR narrativos, há uma ação bidirecional de afeto, carinho, ternura e amor. Inicialmente a câmera nos mantinha em um plano fechado e íntimo, nos SI, mas ao final, retornamos ao plano aberto do início da cena, colocando uma impessoalidade à ação e, até, lembrando que a situação está ocorrendo em meio a uma guerra e que Eric foi baleado. Também, voltamos à árvore e seu simbolismo do início da cena.

Figura 105 - Beijo gay 02 - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

A retomada do contexto de guerra - e da identidade nacional e seu papel de soldado - fica mais evidente quando Eric diz: “Tudo bem. Agora... levante a bunda daí, volte à luta, e vença essa coisa.”. Aaron responde: “Vou vencer” e a câmera retorna ao plano fechado, trazendo a proximidade do espectador (pelos SI) com a posição de soldado que Aaron está desempenhando. Eric complementa: “Isso mesmo”. Assim, a identidade nacional da aliança das comunidades passa a ser o fragmento de maior representação para ambos. Aaron então mescla suas identidades, sexual e nacional, e diz: “Nós vamos vencer. Eu amo você.” Eric retoma seu tom cômico, fazendo Aaron rir. “Eu sempre desconfiei.”

Figura 106 - Eric incentiva Aaron a voltar à luta - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Por fim, Eric manda Aaron voltar: “Agora vá”, e Aaron sai para o lado direito da tela (posição nova nos SC). Assim, a cena encerra com Eric olhando para o lado superior esquerdo, a informação dada nos SC. Eric olha para o passado ideal junto de Aaron, a tudo que

vivenciaram antes - denotando uma similaridade a cena inicial de Condenados (T08E02), em que Aaron aparecia olhando para o lado esquerdo superior da tela, para a informação dada e ideal.

Figura 107 - Eric olhando para o passado ideal - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

O episódio segue com as ações da guerra, mas só chegando próximo ao final é que descobrimos o que aconteceu com Aaron e Eric. Aaron, portanto, retorna ao local em que havia deixado Eric. Aqui temos o ponto de vista do real, pois Aaron se abaixa para perceber o que havia acontecido. Outro ponto é que, agora, tanto o surgimento de Aaron na imagem, quanto a árvore, não estão mais no lado direito da tela, e sim ao lado esquerdo (uma informação dada, nos SC).

Figura 108 - Aaron encontra a árvore manchada de sangue - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Ao ver que a arma de Eric estava ali, mas ele não, Aaron procura e grita em desespero. Direciona o olhar para o lado direito, depois ao lado esquerdo e para baixo - para o real. É quando ele enxerga apenas uma mancha de sangue.

Figura 109 - Aaron procura por Eric - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Em seguida a câmera fica mais próxima de Aaron, que novamente está olhando para o lado direito. Então descobrimos que Eric havia morrido e se transformado em zumbi. Nesse momento Eric está posto ao centro da imagem, como a informação de maior valor nos SC. Ele vai ao encontro de outros zumbis que aparecem ao fundo, trazendo uma ideia de ser uma parte que vai se unir ao seu todo, nos SR. Com a conclusão do ocorrido com Eric, retomamos o simbolismo da árvore e do sol trazidas anteriormente. Ambos os elementos podem simbolizar a vida, bem como a morte. Num sentido cíclico do viver e morrer. Isso toma mais representatividade quando aplicado no contexto de *The Walking Dead*, no qual quem morre, permanece vivo⁹¹.

Figura 110 - Aaron percebe que Eric virou um zumbi - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Em seguida vemos Aaron enquadrado atrás de um portão. Ele se direciona para o lado direito da tela e logo sai desse enquadramento. Parece ser um desprendimento então de sua identidade militar do episódio, se abrindo apenas a sua identidade sexual. Aaron e sua tristeza são postos ao centro da imagem, adquirindo maior valor informacional para o momento - nos SC.

Figura 111 - Aaron chora por Eric 01 - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

⁹¹ “De certa forma, os walkers aparecem associados não apenas a monstros, mas também a seres humanos que sofreram por causa de alguma doença e agora estão naquela situação” (FUGIMOTO, 2015, p. 54)

Conforme ele avança em busca de Eric, sua distância social vai ficando mais íntima - a partir dos SI - colocando o espectador próximo de sua dor. Então, quando o plano está fechado, o personagem Scott (Kenric Green) surge da parte direita da tela para segurá-lo. Aaron resiste e, chorando, angustiado e engasgado em meio a dor, diz: “Ele está lá. O Eric está lá. Não posso... não posso... não posso deixá-lo”, tudo olhando para o lado direito da tela, a informação e a novidade de Eric: estar morto e transformado em zumbi.

Figura 112 - Aaron chora por Eric 02 - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Scott diz: “Aaron... Não é ele.”. Aaron olha para Scott, que o leva de volta - em direção ao lado esquerdo da tela. A última ação de Aaron é olhar para trás - lado direito da tela - e ver uma última vez Eric zumbificado ao centro da tela. Uma música instrumental e sentimental entra em ação, permitindo mais emoção à situação. O episódio vai, então, para o intervalo.

Figura 113 - Aaron chora por Eric 03 - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

O retorno após o intervalo é focado em Aaron. Ao observarmos a cena nos SI, percebemos que a imagem está posta em um plano fechado, indicando intimidade, e em um ângulo no nível dos olhos, nos permitindo entender com igualdade o sentimento de Aaron. Ele está cabisbaixo apoiando-se em sua mão. Assim, olha para o sangue em sua mão, o qual era de Eric e lembra do namorado novamente. Nos SR conceituais-simbólicos, o sangue aqui funciona como um atributo simbólico de Eric, do amor e da sua relação com Aaron.

Figura 114 - Sangue como atributo simbólico de Eric - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Após isso, Aaron levanta o rosto e olha para o lado direito da tela - a informação nova nos SC. Ele está vendo Rick chegar com um bebê no colo - Rick encontra o bebê durante a invasão feita pela tríplice aliança ao Santuário e decide salvá-lo. O personagem Tobin pergunta: “Ela estava lá dentro?”. Rick responde: “Sim, estava. Eu tenho... tenho que fazer uma parada, Daryl está de moto. Talvez ela possa voltar com você ou com Scott”. Então surge a voz de Aaron ao fundo, ainda engasgado: “Ela pode ir comigo”. A cena então mostra Aaron avançando ao lado direito da tela, dizendo “Posso... Levá-la a Hilltop. Ela estará segura lá.”

Figura 115 - Aaron conhece Gracie 01 - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Rick se aproxima de Aaron e diz: “Aaron... Tem certeza?”. Aaron relembra que ele e Eric iriam até Hilltop: “A gente ia para lá depois para atualizar a Maggie. Então...”. Segurando o choro, agora em uma composição em que ambos aparecem em tela, Aaron pede: “Por favor. Tenho que fazer isso.”

Figura 116 - Aaron conhece Gracie 02 - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Rick então passa a criança para os braços de Aaron. Nesse instante uma música instrumental começa a tocar. A imagem foca no bebê e o movimento de câmera sai do real para o ideal nos SC, de baixo para cima, nos mostrando o rosto de Aaron olhando para a criança. Em

seguida, Rick informa Aaron que o nome da criança é Gracie. Aaron então olha para o bebê em seu colo e diz: “Hey, Gracie”.

Figura 117 – “Hey, Gracie” - T08E03



Fonte: The Walking Dead (2017)

Gracie, aqui, passa a ser um atributo simbólico de renascimento. Ao perder Eric, Aaron sente que precisa fazer isso. O nome do bebê reforça essa representação. Gracie é uma adaptação de Grace, graça em inglês. Aqui um discurso religioso de graças, bênçãos e favores é trazido. É como se a criança representasse uma benção para Aaron, que acaba de perder seu amado.

4.4.4 Os perdidos e os saqueadores, Valor e Fúria

Triste com a morte de Eric, Aaron vai junto da personagem Enid (Katelyn Nacon) em busca de ajuda de Oceanside, mais uma vez. Aqui reunimos três episódios que trabalham o arco de Aaron enquanto recrutador dessa comunidade. Os perdidos e os saqueadores (T08E10), Valor (T08E15) e Fúria (T08E16).

No T08E10 a narrativa é separada por diferentes histórias de diferentes personagens: Michonne, Negan, Enid e Simon (Steven Ogg). Em “Enid” é que Aaron aparece. Os dois personagens vão até Oceanside atrás da ajuda das mulheres da comunidade, tentando recrutá-las para a guerra mais uma vez. Como a proposta do episódio demonstra, o foco é na história de Enid. Ela possui mais tempo de tela e falas. Contudo, Aaron assume mais poder no encerramento da história de Enid.

Apesar da história se concentrar em Enid, ambos atuam com uma identidade de similaridade ao possuírem o mesmo enquadramento e nível de saliência - nos SC - pela mesma cor de roupa - cinza. O cinza também representa uma neutralidade e fusão, já que ambos querem que Oceanside some à luta. “A cor cinza pode ser obtida pela mistura do branco com o preto. É uma cor neutra (...) [que] representa fundir os estímulos, simplificá-los. Resignação e neutralidade. (...) Simboliza a posição intermediária entre a luz e a sombra” (PEREZ; FARINA; BASTOS, 2006, p. 98).

Figura 118 - Aaron e Enid similares e neutros - T08E10



Fonte: The Walking Dead (2018)

Nós temos o ponto de vista de Enid na história, e isso deixa posto que ela possui menos poder que Aaron na comunidade de Alexandria - e na tríplice aliança. Nesse sentido, nos SI, a câmera se mantém no nível de Enid ao mostrá-la, ou seja, ela não tem maior ou menor poder, é uma visão de igualdade pelo ângulo no nível dos olhos. Mas, quando Aaron é posto em tela, ele adquire mais poder em relação a ela - e a nós que assistimos. Aaron informa Enid, portanto, que não irá partir até que Oceanside se junte à luta. Enid responde: “Não vão fazer isso”. Aaron retoma: “Beatrice e Kathy estavam dispostas a lutar antes. Acho que posso convencê-las, só preciso de tempo”. Enid tenta tomar as rédeas da situação: “Certo, então nós dois ficamos”. Nesse momento Aaron assume sua posição, com mais ênfase, pois, ao dizer “Você precisa voltar” a câmera se aproxima de Aaron, reforçando sua autoridade e colocando mais personalidade a sua ordem. Ele continua: “Conte o que estou fazendo para Maggie. Preciso que diga para ela não vir.”

Figura 119 - Ponto de vista de Enid - T08E10



Fonte: The Walking Dead (2018)

Novamente Enid tenta se sobrepôr no discurso: “Prometa que eu o verei de novo. Prometa.”. Ele não promete e retoma seu poder ao dizer para que Enid é quem prometa que ficará bem. Enid o abraça, ele a abraça de volta e diz para que ela vá logo - aqui, nos SR na

estrutura-narrativa há uma ação bidirecional. Ao ela ir, ele se enquadra ao lado direito da tela e observa a informação nova pelos SC: ele busca recrutar Oceanside para a guerra.

Figura 120 - Aaron busca recrutar Oceanside na informação nova - T08E10



Fonte: The Walking Dead (2018)

O T08E15 continua a história de Aaron. Ele fica por dias escondido na mata próxima a Oceanside e se coloca em uma posição de vulnerabilidade para atingir as moradoras de lá. É uma comunidade formada apenas de mulheres, as quais tiveram maridos e filhos mortos pelos Salvadores. Assim, elas vivem escondidas no meio da floresta e próximo ao mar, desconfiadas de tudo e todos que se aproximam, a fim de não perder mais nada.

Aaron, durante esse episódio, assume uma perda de poder para elas. Aparece caído, oferecendo, nos SI, mais poder para as mulheres de Oceanside. Primeiro elas não se importam com ele. Após vê-lo combater um zumbi e depois cair de fraco, a líder de Oceanside diz: “Se ele quer morrer no mato esperando que mudemos de ideia... A escolha é dele”.

Figura 121 - Aaron entrega o poder para as mulheres de Oceanside 01 - T08E15



Fonte: The Walking Dead (2018)

Contudo, longe delas ele sabe seu valor e seu poder, tanto que Aaron mata um zumbi exibindo seu poder nos SI (conforme Figura 122). Porém, novamente próximo das meninas de Oceanside ele busca mostrar o valor - fazendo referência ao título do episódio - e o poder delas durante a narrativa, a fim de mostrar que elas são necessárias na luta.

Figura 122 - Aaron exibe seu poder longe das mulheres de Oceanside - T08E15



Fonte: The Walking Dead (2018)

Figura 123 - Aaron entrega o poder para as mulheres de Oceanside 02 - T08E15



Fonte: The Walking Dead (2018)

“Vocês culpam a Enid pela morte da Natania. Mas foram os Salvadores. O que eles fizeram com vocês, no que eles transformaram vocês, é culpa deles. Vocês se escondem, não confiam, não vivem a vida que queriam por causa deles. Eles feriram vocês. E vão continuar ferindo...”. Todo esse discurso mostra Aaron em uma posição de menor poder em relação às mulheres de Oceanside. Quando Aaron continua a frase, e diz, “...a menos que façam alguma coisa” a câmera se aproxima de Aaron, dando intimidade com sua fala pelos SI. Ele complementa: “Lutem!”. Elas se olham e o episódio vai para o intervalo, deixando a situação em aberto até o próximo episódio.

Figura 124 - Aaron entrega o poder para as mulheres de Oceanside 03 - T08E15



Fonte: The Walking Dead (2018)

A resposta, então, vem no T08E16, mais uma *season finale* da qual Aaron tem papel-chave no desenrolar da história. É o episódio prometido para o fim da guerra com os Salvadores,

arco geral de TWD que segue desde o T06E16. No contexto, os Salvadores estão atacando Hilltop, e Tara, junto de ex-Salvadores que foram resgatados do Santuário, se preparam para a luta. No entanto, quando os Salvadores se aproximam do local onde Tara e Hilltop estão, explosões próximas aos vilões aparecem e, para a surpresa de Tara - e também do público - são as mulheres de Oceanside que aceitaram lutar.

Figura 125 - Aaron consegue recrutar as mulheres de Oceanside - T08E16



Fonte: The Walking Dead (2018)

Quem lidera o grupo é Aaron, conversando diretamente com a líder de Oceanside. Nesta sequência de episódios Aaron mescla sua posição de recrutador de Alexandria com líder militar, convencendo e direcionando o exército de Oceanside para a luta. Por fim, a guerra contra os Salvadores é finalizada. O grupo protagonista faz com que eles se rendam e, no embate final contra Negan, Rick corta seu pescoço. Contudo, em vez de matá-lo, o líder de Alexandria decide mantê-lo vivo, mas preso.

4.5 NONA TEMPORADA

4.5.1 Um novo começo

O T09E01, *season premiere*, marca o início de uma nova era em *The Walking Dead*. São vários pontos que se associam ao título do episódio. O primeiro é o ato de a guerra ter encerrado, e assim um novo começo ocorre para o grupo de protagonistas e, agora, as seis comunidades aliadas: Alexandria, Hilltop, Reino, Catadores, Oceanside e Salvadores - os sobreviventes subordinados de Negan se renderam ao final da guerra e agora fazem parte da grande comunidade liderada por Rick; O segundo é o fato do contexto se passar um ano e meio após a guerra; O terceiro é a mudança de *showrunner* - “o fato é que a troca de *showrunners* é uma realidade e uma constante no mundo das séries de TV. E é no eventual momento de uma mudança que, muitas vezes, podemos perceber as diferenças de abordagem entre esses profissionais” (SEABRA, 2014, p. 67). A partir da T09 quem assume é Angela Kang, a qual disse em entrevista que essa temporada “É um novo capítulo para eles (...) Agora estamos analisando como as pessoas seguem em frente construindo o futuro. As pessoas estão pensando

mais sobre o real significado de ser uma civilização" (ZANETTI, 2018). Essa mudança de *showrunner* trouxe uma dinâmica mais veloz à série, o que será percebido também nas análises a seguir; O quarto ponto, que se refere diretamente a essa mudança de *showrunner*, é a atualização da abertura da série, a qual seguia o mesmo formato desde a T01. A partir da T09 a abertura passa a ter uma direção ilustrativa com o enredo de cada temporada.

Figura 126 - Nova abertura de The Walking Dead - T09E01



Fonte: The Walking Dead (2018)

O *cold open* do T09E01 traz Aaron em uma situação bastante relevante em relação a como a sua sexualidade opera após a perda de seu namorado Eric. Na sequência vemos Aaron e Jesus se aproximando. Jesus é outro personagem abertamente gay na série e, como a produção tem como base a HQ homônima, tudo indica que eles se relacionam romanticamente. Na cena ambos estão patrulhando e matando alguns zumbis juntos.

Figura 127 - Aaron e Jesus matam zumbis juntos - T09E01



Fonte: The Walking Dead (2018)

Aaron, ao ver Jesus derrotando os zumbis, pede se ele pode lhe ensinar alguns golpes. Jesus responde: “Dou aula para uma turma de crianças em Hilltop, pode participar”. Analisando pelos SR, narrativos de reação, é possível perceber, nos olhares que há, sim, uma interação sexual entre os dois.

Figura 128 - Olhares entre Aaron e Jesus - T09E01



Fonte: The Walking Dead (2018)

Sendo o *cold open* do primeiro episódio da temporada, esse é apenas um gancho para situações que ainda vão se desenrolar no decorrer. A sequência do episódio não desenvolve a relação dos dois, a qual é apenas melhor aprofundada no T09E07, que será apresentado a seguir.

4.5.2 A Ponte

O T09E02 segue a narrativa do episódio anterior: a ideia de um novo começo. As comunidades aliadas estão acampadas próximo a uma ponte demolida, a fim de reconstruí-la e assim estabelecer rotas de comércio entre as comunidades. Com o salto temporal de um ano e meio, as comunidades agora apresentam mais organização - com rotas estabelecidas para deslocamento entre as comunidades e a possibilidade de troca dos suprimentos que são produzidos especificamente em cada uma das comunidades - uma produz etanol, outra ferramentas, outra alimento. O foco desse episódio está na reforma da ponte. Aaron é um dos personagens que participa da reforma, assumindo, explicitamente, a posição de trabalhador/funcionário.

Apesar dessa posição, a fragmentação da identidade de Aaron permanece - ele passa de trabalhador para pai, junto a ser um alexandrino e, também, retoma o discurso de *outsiders* para com Daryl. Aaron aparece com luvas, segurando um martelo e um prego, enquanto conta para Daryl que a fralda de Gracie explodiu em cima dele - aqui é revelado que Aaron, então, adota Gracie como sua filha.

Figura 129 - Aaron na posição de trabalhador e pai - T09E02



Fonte: The Walking Dead (2018)

No entanto, apesar do discurso da paternidade surgir, quem prevalece no episódio são os discursos de trabalho - a relação entre empregador e empregado - a partir de então. Essa narrativa é explorada diversas vezes e de diferentes formas no decorrer do episódio. “Voltem ao trabalho”, é uma das frases repetidas por Rick, para os ajudantes na obra da ponte enquanto eles não estão focados nessa atuação.

No decorrer do episódio é justamente a gestão do trabalho e o biopoder que suscitam a análise devido a organização dos corpos. Diversos personagens possuem papéis específicos para ajudar: há quem atua diretamente na reforma da ponte; há o responsável por servir água aos trabalhadores; há os enfermeiros, responsáveis por qualquer eventual problema com os sobreviventes; há o supervisor das hordas de zumbis, as quais devem ser direcionadas para longe do local; e há os responsáveis por redirecionar essas hordas com barulhos. Esse último papel gera conflito, pois, o “empregado” responsável pelo trabalho acaba não realizando sua função, o que acaba levando a horda diretamente para onde os trabalhadores estão.

Assustados com a chegada dos zumbis, um trabalhador acaba soltando um tronco de árvore, que atinge Aaron e o deixa com o braço preso - “O braço é o símbolo da força, do poder, do socorro concedido, da proteção. É também o instrumento da justiça: o braço secular inflige aos condenados seu castigo” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 140). Daryl e outros personagens o ajudam a se soltar, mas Aaron acaba sofrendo um ferimento muito grave no braço. Daryl ajuda Aaron a se salvar, o retirando do local e o levando até a enfermaria.

Eles seguem até a enfermaria, onde Enid é a responsável. Eles surgem da parte direita da tela, trazendo a novidade - pelos SC - do que está ocorrendo com Aaron. Enid, a enfermeira, informa que será preciso amputar o braço de Aaron. Quando ela sinaliza essa informação, a personagem adquire poder, com um ângulo baixo dentro dos SI. Daryl questiona se não há outro

jeito. Ela informa que não e que nem daria tempo de aplicar algo para dor. Aaron então, segura a mão de Daryl, olha para Enid e diz: “Você consegue”.

Figura 130 - A notícia da amputação do braço de Aaron - T09E02



Fonte: The Walking Dead (2018)

Nessa sequência há um contraponto em relação ao T08E10, em que o episódio era centrado no ponto de vista de Enid. Ela tinha menos poder que Aaron para tomar as decisões. Na sequência atual, é Enid quem possui maior poder - trazendo, inclusive, uma possível relação à medicina e ao discurso médico⁹². Aaron reforça isso ao dizer que ela consegue, e assim, a câmera se aproxima da expressão dela (em um plano fechado nos SI), ela concorda, e então realiza a operação.

Figura 131 - Enid amputa o braço de Aaron - T09E02



Fonte: The Walking Dead (2018)

Após expulsar o responsável por não redirecionar a horda - ou seja, o demitir -, Rick vai até a enfermaria verificar como Aaron está. Daryl está cuidando do amigo, ao lado direito da tela. Rick entra e pergunta para Enid se ele vai ficar bem. Neste ponto, é válido registrar, a partir dos SI, que Rick e Enid adquirem poder fornecido pelo ângulo baixo da câmera: o empregador e a médica. Ela informa que sim, mas que Aaron ainda está com muita dor. Daryl complementa: “Mas ele está aguentando firme”. Aaron, que está deitado na maca, responde: “Pode apostar que eu estou”. Nesse momento o ângulo da câmera muda e coloca Aaron, junto

⁹² Fairclough (2016, p. 185) fala sobre a assimetria de poder em relação a médicos e pacientes. O autor exemplifica como o médico possui mais poder, no discurso, em uma entrevista com uma paciente, por exemplo: “O médico, então, controla firmemente a organização básica da interação, abrindo e fechando cada ciclo e aceitando/reconhecendo as respostas da paciente. Um corolário disso é que o médico esteja controlando o sistema de turnos conversacionais, a forma como os turnos são distribuídos entre os participantes na interação (sobre tomada de turno, ver Sacks, Schegloff e Jefferson, .1974; Schenkein. 1978). A paciente apenas toma o turno quando esta possibilidade lhe é oferecida pelo médico, ou seja, quando o médico lhe dirige uma pergunta. O médico, por outro lado, não recebe a oferta de turnos, antes os toma, assim que a paciente tenha concluído sua resposta, ou quando ele decide que a paciente já disse o bastante para os seus propósitos”.

de Daryl, Rick e Enid, em um ângulo que lhe confere poder - mesmo que abaixo dos demais por estar deitado.

Figura 132 - Poder para Enid, Rick, Daryl e Aaron - T09E02



Fonte: The Walking Dead (2018)

Rick então senta próximo de Aaron e diz que sente muito pelo que aconteceu. Aaron diz que ele não tinha como saber e, no fim, agradece a Rick por seus feitos no pós-apocalipse. “Não é mais o fim do mundo. É o início de um mundo novo”, diz Aaron, reforçando a ideia da nova temporada.

O episódio finaliza com Rick conversando, quase que olhando diretamente para a câmera, com um olhar de demanda pelos SI. Descobrimos, em seguida, que ele está falando com Negan.

Figura 133 - Rick fala sobre Aaron com um olhar de demanda - T09E02



Fonte: The Walking Dead (2018)

O discurso final de Rick reforça os ideais de trabalho e de disciplina e controle dos corpos desempenhados no decorrer de todo o episódio: “Um homem perdeu um braço hoje. O projeto está atrasado” - como o empregador preocupado com o desempenho e “lucratividade”, trazendo para o discurso o controle dos corpos nas fábricas, nos meios de produção, a necessidade de corpos saudáveis e disciplinados para realizar as atividades dentro do prazo e

das horas semanais. Muito disso é vinculado diretamente com o capitalismo e a própria reforma da ponte reforça essa associação⁹³.

4.5.3 Quem é você agora?

O T09E06 traz um novo salto temporal para a série. Desta vez de seis anos. No episódio anterior o protagonista Rick Grimes foi afastado - por escolha do ator. Ele passa o episódio inteiro fugindo de uma horda de zumbis e, ao final, precisa destruir a ponte reformada (foco do T09E02) para se salvar. Com a explosão da ponte ele fica inconsciente e a personagem Jadis (Pollyanna McIntosh) o recolhe deixando um mistério no ar. A ideia, divulgada pelos criadores da série, era ampliar a narrativa transmídia de *The Walking Dead* com uma trilogia de filmes que contaria o que aconteceu com Rick. Porém, a ideia foi cancelada e, assim, deu-se início à produção do *spin-off* comentado no Capítulo 2 deste trabalho. Com o sumiço de Rick no T09E05, o episódio encerra apresentando Judith (Cailey Fleming), a bebê já trazida no T05E10, agora com 8 anos, vestindo o chapéu de xerife de Rick e salvando um grupo de sobreviventes fora dos muros de Alexandria.

O T09E06 inicia, portanto, com Aaron, Rosita e Eugene em busca de Judith. Como o título do episódio sugere, e o próprio salto temporal, houve mudanças nos personagens e nas comunidades. Assim, o novo visual de Aaron é apresentado, mostrando quem ele é agora.

Figura 134 - Novo visual de Aaron - T09E06



Fonte: The Walking Dead (2018)

Seu cabelo e sua barba estão maiores. Além disso, as imagens apresentam a prótese de metal que ele colocou no seu braço amputado. Aaron agora demonstra ter uma posição de

⁹³ “Foi somente com o aumento da necessidade da troca entre as localidades e com a expansão do capitalismo que se iniciou a transformação das vias para os moldes como atualmente as utilizamos. (...) Segundo Elias, foi através da evolução das vias que se tornou possível a expansão das cidades e do capitalismo, sendo, inclusive um dos fatores para o adensamento das “interrelações”, do controle externo e do autocontrole, contribuindo, consequentemente, para o processo civilizador ocidental. Foi somente com o crescimento das estradas e da “interdependência 80 social” que houve a alteração de um local de circulação perigoso e aberto à livre expressão dos impulsos para um local onde se puderam desenvolver atividades pacíficas, “como a produção de bens, o comércio e o transporte” (ELIAS, 1994b, p. 246)” (FUGIMOTO, 2015, p. 79 e 80).

decisor entre o grupo, pois, ao Judith informar que quer salvar os sobreviventes que encontrou, é Aaron quem dá o “ok” para todos levarem os encontrados para a Zona Segura de Alexandria.

Figura 135 - Novo papel de Aaron - T09E06



Fonte: The Walking Dead (2018)

Essa cena acontece na volta do intervalo, após a abertura. Dando os sinais de novas personalidades aos personagens já conhecidos. Além do papel de decisor e da mão de metal, a paternidade de Aaron é lembrada. Ao chegar em Alexandria, Gracie (Anabelle Holloway) vê Aaron e diz: “Olá, papai”. Ele responde: “Gracie, espere aí, está bem?”. Ele olha para o lado direito da imagem, reforçando que Gracie, agora com 8 anos, é uma das novidades de “Quem é você agora?”.

Figura 136 - Aaron e Gracie - T09E06



Fonte: The Walking Dead (2018)

O grupo salvo por Judith então é levado para Alexandria. Eles estão entrando pelos muros quando Michonne chega. Ela aparenta ser uma figura de poder da comunidade, pois chega questionando quem são os recém-chegados e também os revistando. Essa posição é reforçada pelos SI de perspectiva, com o ângulo baixo da câmera.

Figura 137 - Michonne com poder pelo ângulo baixo - T09E06



Fonte: The Walking Dead (2018)

Michonne questiona quem deixou eles entrarem. Neste momento, Aaron informa que foi ele quem decidiu. Ela o confronta dizendo que a decisão não era dele e ele então fala: “Olhe, com todo respeito. Talvez devêssemos decidir juntos o destino deles”. Dessa forma, somos apresentados ao Conselho de Alexandria. Padre Gabriel, ao centro e com maior valor informacional, é o presidente. Logo ao seu lado estão Aaron e Michonne, representando, portanto, como Aaron de fato possui um poder de decisão dentro da comunidade, bem como Michonne. Se assemelha muito a um tribunal do júri, com lugares arquitetados para maior poder⁹⁴. O poder de Aaron é relativamente apresentado nos SI, quando a câmera o mostra de maneira individual por um ângulo baixo.

Figura 138 - Conselho de Alexandria - T09E06



Fonte: The Walking Dead (2018)

⁹⁴ É válido conferir o trabalho de Peixoto de Souza, Da Rosa Pereira e De O. C. Marques (2022) que analisa a estrutura arquitetônica do tribunal do júri e inclusive tratam das diferenças do júri brasileiro para o dos EUA, o que permite associar ao júri de TWD. Eles reforçam o júri sendo formado por uma estrutura de poder ao citar o trabalho de Assad (2010, p. 11): “Há, filosoficamente, relações de poder invisíveis, instituídas por arquiteturas, gestos e não por palavras, evidenciadas pela arquitetura do Tribunal do Júri. E por tal poder simbólico, que é invisível, pode-se obter o equivalente ao que se obtém pela força”.

Figura 139 - O poder de Aaron no Conselho de Alexandria 01 - T09E06



Fonte: The Walking Dead (2018)

Após questionarem os visitantes. Aaron então propõe uma votação. Mas Michonne o interrompe e confronta Magna. Aaron demonstra ter um papel importante, pois se levanta em meio a audiência questionando Michonne. Ela, portanto, pergunta o que é a tatuagem de Magna no braço esquerdo. Aaron se aproxima - com ângulo baixo, o fornecendo poder pelos SI - e a questiona. Michonne então pede para que a Magna o informe do significado a tatuagem e, assim, a expõe como uma ex-detenta e, também, que ela escondia uma faca.

Figura 140 - O poder de Aaron no Conselho de Alexandria 02 - T09E06



Fonte: The Walking Dead (2018)

No novo salto temporal que a série passa, com a chegada de Angela Kang, a narrativa é mais acelerada e, por isso, os novos papéis e quem os personagens são agora, são apresentados também de forma um pouco apressada. Nesse sentido, Aaron assume diferentes posições neste episódio, além de pai e de possuir uma prótese de metal no lugar do braço, a nova posição: o Conselheiro de Alexandria. Isso, mais uma vez, vem a fugir da repetição de um personagem gay em séries televisivas e lhe entrega uma posição de poder dentro da comunidade alexandrina.

4.5.4 Stradivarius

O T09E07 retoma o que vimos no *cold open* da *season premiere* da T09: a relação entre Aaron e Jesus. Como se passaram sete anos desde o T09E01, Jesus já treinou Aaron e os dois

interagem escondidos de suas comunidades em um campo aberto. Nos detalhes da relação deles é possível perceber os toques, o cuidado, os olhares, os sorrisos. Aqui os SR narrativos são essenciais para a representação do que pode estar se desenrolando entre os dois.

Na Figura 141, Jesus olha para Aaron enquanto o segura durante o treino. É um processo de ação na estrutura narrativa dos SR. Junto ao olhar, o personagem sorri para Aaron. No decorrer da cena, Aaron dá um soco em Jesus e, ao ficar preocupado que pode tê-lo machucado, olha para Jesus com atenção (ver últimas imagens da Figura 141). Durante essa sequência os olhares e expressões são unidirecionais, ou seja, Jesus olha para Aaron e Aaron olha para Jesus, mas eles não trocam olhares e sentimentos.

Figura 141 - Toques e olhares entre Jesus e Aaron 01 - T09E07



Fonte: The Walking Dead (2018)

Já na Figura 142, os dois trocam olhares, sorrisos e toques, os quais fogem dos toques envoltos ao treino de luta que eles realizavam. São ações bidirecionais e que estabelecem uma representação de relacionamento afetivo. Dentre os toques, na última imagem da Figura 142 é possível perceber Aaron com a mão sobre o ombro de Jesus, ação que ele já realizou com Eric e que foi discutida anteriormente e apresentada na Figura 81.

Além disso, ao observamos a sequência pelos SI, percebemos como as imagens permanecem entre planos médios e fechados, trazendo um aspecto mais social e íntimo à relação dos dois.

Figura 142 - Toques e olhares entre Jesus e Aaron 02 - T09E07



Fonte: The Walking Dead (2018)

Já a noção de que os dois estão se encontrando escondidos é trazida quando Aaron revela que está “quebrando o protocolo”. No caso, Alexandria não está se relacionando com as demais comunidades por questões de segurança impostas por Michonne. Na mesma linha, Jesus saiu de Hilltop sem ninguém saber - o personagem assumiu a liderança da comunidade após Maggie ser afastada da série. Os dois, então, conversam e a proximidade entre eles é continuada pelos planos da câmera nos SI, com um plano social e um plano íntimo. Neste episódio, a aproximação entre os dois personagens gays, trazida no início da temporada, agora se mostra mais forte.

Figura 143 - Jesus e Aaron conversam 01 - T09E07



Fonte: The Walking Dead (2018)

O encontro dos dois é revelado ser secreto, e também curioso, pelos demais personagens. Enquanto Aaron e Jesus estão conversando, eles avistam um sinalizador e partem para verificar. É quando encontram Rosita desacordada⁹⁵. Ao encontrá-la, a personagem pergunta para Aaron

⁹⁵ Na história A do T09E07, Rosita e Eugene haviam saído de Alexandria para arrumar uma antena de comunicação, mas acabam sendo perseguidos por zumbis. Escondidos, eles escutam os zumbis sussurrando entre si. Com isso, Eugene sugere que os mortos-vivos estão evoluindo. Rosita, então, deixa Eugene em um celeiro e tenta despistar a horda de zumbis sussurrante. Cansada, ela utiliza o sinalizador. É devido a isso que Aaron e Jesus

o que ele está fazendo ali. Ela é resgatada e levada por Aaron e Jesus até Hilltop. Chegando nessa comunidade, Tara também questiona Jesus sobre o que ele estava fazendo do lado de fora. Ele informa que estava “estreitando laços”.

A relação dos dois não é explicitada em nenhum momento na narrativa da série, mas dá indícios - especialmente pelos SR narrativos - com a troca de olhares e toques entre os dois. Nesse sentido, a sexualidade dos personagens opera durante o treinamento, e retoma a posição de Aaron enquanto tendo um interesse amoroso na história.

4.5.5 Evolução

O T09E08 é a continuação direta do episódio anterior, o qual encerra com Aaron e Jesus indo até Hilltop e informando que, na manhã seguinte, irão em busca de Eugene no celeiro. Aaron convida Daryl para auxiliá-los a rastrear o amigo. Assim, os três partem juntos. O início do T09E08 apresenta os três unidos seguindo os rastros de Rosita, e percebem um grupo de zumbis agindo estranhamente. Eles estão andando em círculos. Daryl surge na tela e vai ao encontro de onde estão Aaron e Jesus - eles agachados e exibidos unidos pelo enquadramento da câmera, nos SC, além de serem apresentados com um plano fechado, reforçando intimidade pelos SI. Eles olham em direção ao lado direito da tela - para o novo (pelos SC) comportamento dos zumbis.

Figura 144 - Jesus, Aaron e Daryl observam a horda de zumbis - T09E08



Fonte: The Walking Dead (2018)

Percebendo que uma tempestade está chegando, eles decidem sair dali, rodear a horda, e ir atrás do celeiro em que Eugene está escondido. O gancho do *cold open* fica por conta desse estranhamento do comportamento dos zumbis. A última cena da sequência mostra um zumbi parando, sendo focado ao centro da imagem (adquirindo maior valor informacional pelos SC) e olhando para o lado esquerdo da tela, o local onde estavam Aaron, Jesus e Daryl - a informação dada pelos SC.

a encontram. Ao ser resgatada, ela então conta aos dois que deixou Eugene no celeiro e precisa de ajuda para resgatá-lo.

Figura 145 - O zumbi observa Jesus, Aaron e Daryl - T09E08



Fonte: The Walking Dead (2018)

Os três personagens surgem novamente na tela, com Daryl mais a frente e Aaron e Jesus vindo ao fundo, estabelecidos em uma unidade (pelo enquadramento dos SC) e tendo uma conversa mais profunda. Essa unidade é mais estabelecida quando o enquadramento, pelos SC, os separa de Daryl e mostra apenas os dois e sua discussão em um plano médio - sociabilidade pelos SI. Na conversa, eles debatem sobre o afastamento das comunidades, o qual os dois vem tentando driblar ao se encontrarem escondido - quebrando os protocolos de segurança. Aaron diz: “Daryl disse que está negociando com Hilltop de novo” e Jesus continua: “Ele sempre aparecia umas duas vezes ao ano. Mas nunca ficava. O tempo entre cada visita foi aumentando gradativamente. Acho que ele prefere ficar aqui fora”. Nesse momento, Aaron demonstra sua intimidade com Jesus e fala: “Parece alguém que eu conheço” e olha para Jesus. Ele devolve o olhar, e sorri. Até este ponto, além da proximidade e do enquadramento entre os dois, novamente ao observamos pelos SR, a ação de olhar traz a representação da intimidade que vinha se construindo para com os dois.

O diálogo entre eles continua, mas agora o discurso fornece uma representação diferente da intimidade amorosa. Começa a ser desenrolada a semelhança de Aaron e Jesus enquanto recrutadores de sua comunidade. A própria *showrunner* da série, ao ser questionada sobre o possível romance entre os dois, disse, sem confirmar a informação, que eles são “duas pessoas com muito em comum e que certamente possuem filosofias muito parecidas. Eles eram os respectivos recrutadores de suas antigas comunidades. Assim há uma afinidade natural entre eles⁹⁶” (ROSS, 2018). Isso fica mais claro quando o diálogo continua. Jesus fala: “Antigamente éramos exploradores. Queríamos redescobrir o mundo inteiro.” Aaron retoma: “Mas estávamos procurando pessoas. Para oferecer a elas a oportunidade de algo maior. E graças a você, pudemos nos encontrar⁹⁷. Mostrar para essas pessoas o caminho a seguir talvez seja o próximo

⁹⁶ Tradução do autor: “*two people that have a lot in common and who certainly had very similar philosophies. They were the respective recruiters for their communities. And so it seemed like there’s a natural friendship to be had there*”.

⁹⁷ Jesus foi o responsável por aproximar Hilltop de Alexandria.

passo”. Jesus, num discurso negativo a ser o líder de Hilltop - já que Maggie saiu - comenta: “Só não acho que eu...” e Aaron o interrompe dizendo “Eu acho”, num apoio a Jesus.

Figura 146 - Jesus e Aaron conversam 02 - T09E08



Fonte: The Walking Dead (2018)

Aaron continua: “Acho que você seria um excelente líder se parasse de lutar contra isso. Jesus pergunta: “Acha que estou fazendo isso?”. Aaron, ao se referir a Daryl, responde: “Ele passou muito tempo afastando as pessoas. Mas encontrá-las é a especialidade dele. Talvez um dia ele pare de lutar”. Nesse momento Daryl fica ao centro de Jesus e Aaron, adquirindo maior valor informacional, pelos SC, ao mesmo tempo que o discurso enquadra Daryl como similar aos dois (ver Figura 147). Antes Aaron e Jesus eram enquadrados como unidade, sem Daryl, tinha-se uma representação de um novo casal nascendo na série. Porém, após o discurso retomar os dois enquanto recrutadores de sua comunidade, Daryl passa a ser enquadrado como também fazendo parte dessa identidade - já que, no T05E11, como citado anteriormente, Aaron convida Daryl para ser recrutador de Alexandria junto dele.

Após o diálogo, Daryl informa os dois que a horda está se aproximando. Pega um despertador e joga para um lado do campo, a fim de deslocar a horda pelo barulho. Os três então partem para a mata e se escondem.

Figura 147 - Jesus, Aaron e Daryl como similares pela identidade - T09E08



Fonte: The Walking Dead (2018)

Ao encontrarem o celeiro, eles encontram Eugene, que conta aos três sobre a descoberta⁹⁸ dos zumbis sussurradores, os quais parecem ser uma espécie evoluída de mortos-

⁹⁸ Eugene conta que ouviu os zumbis sussurrando e sugere que eles estão evoluindo. Jesus responde: “Eles estão mortos. Não estão evoluindo”. Eugene retoma: “Estarem mortos não os impediu de perambular por aí sem parar, não é? Não estão mortos de um jeito lógico. Se precisamos atingir o crânio para detê-los, o cérebro está vivo. Por

vivos - apresentando, assim, a referência ao título do episódio. A horda está perseguindo Eugene e, agora, o trio que foi encontrá-lo. Dessa forma, eles decidem fugir da horda e se escondem em um cemitério. Contudo, a horda permanece os perseguindo. Com Eugene machucado, Aaron e Jesus então se preparam para a luta. Pegam suas armas - Aaron uma faca e Jesus uma espada - e se posicionam lado a lado, cuidando de Eugene. A primeira cena mostra ambos enquadrados pelo portão, similares pelos SC. Eles se olham, concordam com o olhar e, olhando para o lado direito da tela (informação nova nos SC), aguardam os zumbis evoluídos chegarem para derrotá-los. É importante reforçar que a troca de olhares entre os dois, aqui, não denota um aspecto sexual apresentado anteriormente, mas sim a identidade de lutadores - resultado do treinamento que vinham realizando juntos - é confirmada entre os dois por esse processo de ação dos SR-narrativos.

Figura 148 - Jesus e Aaron se preparam para lutar - T09E08



Fonte: The Walking Dead (2018)

Jesus e Aaron conseguem acabar com alguns dos zumbis que se aproximam, mas cada vez ficam mais cercados. Na sequência, Michonne e o grupo encontrado por Judith no T09E06 surgem para ajudá-los - eles estavam sendo transferidos até Hilltop e assim param para ajudar os amigos. Jesus diz para Aaron tirar Eugene de lá que ele irá cuidar da horda até que isso seja feito. “Vá, eu cuido disso!”, diz Jesus. Aaron, agora do lado de fora do cemitério, grita: “Jesus, vamos!”. Jesus se dirige para a saída, mas ao tentar atacar um zumbi, este desvia do golpe e o atinge com uma faca nas costelas. O zumbi sussurra: “Você está em um lugar que não é seu”.

mais deteriorado que esteja, se estiver vivo, poderá mudar. Talvez estejam começando a lembrar coisas. Como falar, por exemplo”.

Figura 149 - Jesus é atacado por um zumbi - T09E08



Fonte: The Walking Dead (2018)

Aaron grita “Não!” e, aqui, o seu olhar para Jesus recebe uma nova representação: de desespero e negação. Ele, então, entra novamente no cemitério - enquanto grita “não!” - para salvar Jesus.

Figura 150 - Aaron grita "não!" - T09E08



Fonte: The Walking Dead (2018)

Repetindo, nas linguagens verbal e gestual, sua negação, Aaron se ajoelha ao lado do corpo de Jesus, coloca sua mão sobre o coração dele e chora. O gesto de pôr a mão sobre o peito de Jesus, sim, é para verificar se ele está batendo, mas, junto a isso, o local onde ele deixa sua mão recebe um atributivo simbólico pelos SR, afinal o coração é, recorrentemente, símbolo de amor - “o ocidente fez do coração a sede dos sentimentos” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 280).

Figura 151 - O atributo simbólico dos sentimentos - T09E08



Fonte: The Walking Dead (2018)

Nesse sentido, portanto, é válido discorrer sobre como opera - ou não - a sexualidade de Aaron durante o episódio. Seu relacionamento com Jesus era mais esperado pelos fãs - especialmente os que conheciam as Histórias em Quadrinhos - do que de fato representado na série. São apenas detalhes, símbolos e atributos que fornecem o entendimento do relacionamento de ambos. Mas o romance entre os dois, de fato, nunca ficou explícito - tanto que a própria *showrunner* não revelou que isso iria acontecer: “Eu não posso falar sobre o futuro deles (...) Eles se gostam. Mas é realmente baseado em quem eles são como personagens, pessoas que querem manter conexões, porque são as pessoas que estabelecem essas conexões em primeiro lugar”⁹⁹ (ROSS, 2018). Nesse sentido, de certa forma, há um apagamento da representatividade gay masculina - ou até mesmo uma representação higienizadora na série, ponto do qual Lima Neto levantou em sua pesquisa ao falar que TWD “não desenvolve nem os personagens gays nem as narrativas homoafetivas que eles têm na obra fonte” (2018, p. 114).

Isso vai ao encontro do tropo enterrem seus gays. Este é o segundo relacionamento de Aaron que morre em sua frente, tapando a ideia de felicidade do personagem enquanto homem gay. Além de Jesus e Eric, recentemente na série a personagem lésbica Denise, que se relacionava com Tara, também foi morta.

A questão do “enterrem seus gays” não se dá, simplesmente, pelo fato de matarem esses personagens, mas sim pela não-oportunidade de desenvolvimento na narrativa. A morte de Jesus foi ao ar em 2018 e reacendeu o debate do tropo, na época¹⁰⁰.

⁹⁹ Tradução do autor: “*I can’t speak to the future of that. (...) They like each other. But it’s really based in who they are as characters, people who want to maintain connections, because they are the people who forge those connections in the first place*”.

¹⁰⁰ Na temporada 2015-2016, além de Lexa [The 100], outras 33 personagens lésbicas foram mortas em séries de TV, seja em “The Walking Dead” (Denise) ou “Empire” (o casal Mimi Rose/Camilla). A organização ativista GLAAD, enquanto isso, contou um total de 75 personagens lésbicas nas produções desta mesma temporada, resultando em uma taxa de mortalidade de mais de 40%. Embora os dados sejam mais escassos, tudo leva a crer que o padrão se repita com personagens LGBTQ+ masculinos. Só “The Walking Dead” matou dois homens gays nas últimas duas temporadas: Jesus e Eric (Jordan Woods-Robinson) (COLETTI, 2018).

Como muitas vozes do movimento LGBTQ+ têm apontado desde que a discussão esquentou, o problema não é o número de personagens mortos, e sim a forma como suas histórias (e suas mortes) foram contadas. O uso de personagens LGBTQ+ como dispositivos de trama, e de suas mortes como forma de motivar ou desmotivar outros personagens, indica para muitos que roteiristas querem a propaganda positiva que vêm da diversidade sem se importar em contar as histórias, ou assumir as responsabilidades, que estão atreladas a ela (COLETTI, 2018).

O próprio ator que interpretava Jesus considerou a morte injusta, afinal o personagem nunca teve tanto brilho na série como teve nos quadrinhos, incluindo o próprio relacionamento com Aaron, o qual ocorreu nas HQs, deixando ambos vivos até a última edição lançada. O episódio encerra com o gancho da morte de Jesus e a descoberta de quem são esses zumbis evoluídos: na verdade, são pessoas que usam máscaras e se comportam como tais, a fim de sobreviver nesse mundo. O gancho funciona para o hiato da série, trazendo para a narrativa de Aaron mais um *mid season finale*, e assim fornecendo ao personagem um papel de peso no enredo geral da série.

4.5.6 Adaptação

O retorno da T09, com o E09, é a sequência direta dos acontecimentos passados. Cercados pelos zumbis mascarados, o grupo decide fugir do cemitério. Daryl e Aaron retiram o corpo de Jesus do local juntos, mantendo a unidade dos três trazida no episódio anterior. Eles seguem carregando o corpo de Jesus, indo ao lado esquerdo da tela - voltando para a informação dada, nos SC, retornando para Hilltop. A sequência segue e, novamente surgindo em direção ao lado esquerdo, é Aaron quem cuida de Jesus. Ele caminha direcionando o cavalo em que o corpo está sendo carregado.

Figura 152 - Grupo leva o corpo de Jesus 01 - T09E09



Fonte: The Walking Dead (2019)

Magna, uma das personagens salvas por Judith, fala para Aaron que gostaria de ter conhecido Jesus antes: “Parece que era uma boa pessoa”. “Ele era”, responde Aaron, e baixa sua cabeça. Complementa dizendo que Jesus não devia ter vindo. Eugene tenta assumir a culpa, mas Aaron o corta dizendo que “Jesus tomava suas próprias decisões”. E assim complementa, “Sabíamos dos riscos de estar aqui fora”, indiretamente se referindo ao fato de ambos estarem

se encontrando escondidos. "Sabíamos que não deveríamos sair. Talvez o que aconteceu tivesse que acontecer", encerra Aaron.

O grupo retorna para Hilltop, comunidade antes liderada por Maggie, mas que no contexto atual da série era liderada por Jesus. Aaron chega cabisbaixo e, ao encontrar-se com sua amiga Enid, ele a olha e faz um gesto de negação. Observando pelos SR narrativos, o olhar de Aaron representa sua tristeza ao olhar para Enid e ela, ao perceber, o abraça, com uma ação de apoio ao personagem. Ele é o único do grupo que é abraçado ao perceberem a morte de Jesus. O abraço e as ações de consolação surgem, também nos SR-conceituais, como um atributo simbólico de empatia e, indiretamente, do conhecimento do relacionamento dos dois.

Figura 153 - Enid abraça Aaron pela perda de Jesus - T09E09



Fonte: The Walking Dead (2019)

Ao começarem a se preparar para retornar a Alexandria, Aaron começa a levar suprimentos até Michonne. Neste momento, numa análise dos SC, a câmera se move da base para o topo, ou seja, vai do real para o ideal. Assim, Aaron percebe os motivos dos protocolos impostos pela chefe de segurança de Alexandria: o ideal é manter todos seguros.

Figura 154 - Aaron percebe o ideal dos protocolos - T09E09



Fonte: The Walking Dead (2019)

Ele então fala: "Michonne, você tinha razão. Eu não entendia. Não queria entender. Temos tudo de que precisamos em Alexandria. E eles têm de tudo aqui. Deveríamos ficar dentro, protegidos. Cuidando do que temos. E uns dos outros. Eu sinto por não ter entendido antes". Nesse discurso, Aaron reflete que poderia ter protegido Jesus se ambos estivessem seguindo o protocolo e não se encontrando escondido. Michonne responde. "Também sinto

muito”. E complementa: “Por tudo”, como se entendesse que Aaron perdeu mais um relacionamento.

Próximo ao fim do episódio, o corpo de Jesus é posto em um caixão e há uma cerimônia fúnebre. A imagem apresenta Aaron, mais uma vez, demonstrando sua dor no olhar - ação analisada pelos SR-narrativos. Na sequência da Figura 155 é possível ver outro personagem, Siddiq (Avi Nash), que põe a mão no ombro de Aaron, demonstrando também sua solidariedade em um processo de ação analisado pelos SR-narrativos.

Figura 155 - Siddiq demonstra solidariedade – T09E09



Fonte: The Walking Dead (2019)

Apesar da relação de ambos não ficar explícita, e da própria *showrunner* ter dito que não poderia falar do futuro de Aaron e Jesus, os próprios atores confirmaram a existência do romance. “Tom Payne e eu, discutimos sobre isso e pensamos que eles provavelmente se envolveram romanticamente em algum momento durante o salto no tempo de seis anos” (ALBUQUERQUE, 2019), disse Ross Marquand em entrevista.

É importante deixar dito que, no decorrer da T09, descobrimos que os zumbis mascarados eram um grupo conhecido como Sussurradores. E é com o T09E08 que o novo arco geral de TWD inicia.

4.6 DÉCIMA TEMPORADA

4.6.1 Limites que cruzamos

O início da T10 se dá após um combate intenso entre o grupo protagonista e os Sussurradores na T09. Alpha (Samantha Morton), a líder dos Sussurradores, se infiltrou na comunidade de Hilltop e fez 11 reféns. Destes, cortou a cabeça de 10 e liberou um dos personagens para que ele levasse a mensagem. O grupo de protagonistas, ao encontrar Siddiq - o personagem que foi liberado - se dirige até um campo onde encontram 10 estacas demarcando a divisão do território entre Sussurradores e o grupo protagonista. Em cada uma das estacas estava a cabeça de um personagem que havia sido sequestrado por Alpha.

A T10 inicia, portanto, com uma guerra fria posta entre Sussurradores e as alianças de Alexandria. Nenhum deve passar dos limites estabelecidos por Alpha a fim de não sofrer retaliação. O T10E01, então, é dividido em seis partes: Dia de Treinamento, Pele, Pássaro da Sabedoria, Lobos do Mar, Limites que Cruzamos e Brasas. O *cold open* inicia mostrando um satélite saindo de órbita no espaço. Mas até então, não há indícios do que aquilo significa. Logo em seguida inicia-se a primeira parte do episódio: Dia de Treinamento.

Uma parte da aliança está em Oceanside treinando o que parece ser uma milícia. O grupo está posicionado como um exército, indo em direção a um navio abandonado. A cada pouco, dois personagens liberam um número de zumbis do navio a fim de que o exército execute o treinamento. Aqui, observando a partir dos SR, na estrutura conceitual-analítica, temos uma estrutura de parte e todo, em que os objetos utilizados pelos soldados dão ao todo dos personagens uma representação de exército medieval.

Figura 156 - Exército medieval - T10E01



Fonte: The Walking Dead (2019)

Quem lidera os soldados é Aaron. Ele está posicionado no centro da imagem, como podemos perceber nas Figuras 156 e 157, adquirindo assim maior valor informacional nos SC. Seu valor e sua liderança são reforçados ao ele dar os comandos para o grupo: “E, parem!”, “Abaixem!”, “Arqueiros!”, “Reaver flechas!”, “Alinhem-se e marchem!”, “Parem!”, “Lançar!”, “Empurrem!”, “Espalhem-se!”, “Comigo!”. Nesse ponto vemos que Aaron adquire uma nova posição na narrativa de TWD: um general. Se antes ele já foi apresentando enquanto soldado e até mesmo líder de outros soldados nas temporadas anteriores, aqui ele é tido mais como um guerreiro medieval.

Figura 157 - Aaron como general do exército - T10E01



Fonte: The Walking Dead (2019)

Ver um personagem gay enquanto líder de uma tropa militar é uma representação que foge da repetição desses personagens e traz uma nova citacionalidade ao discurso do homem gay em séries televisivas. Não apenas na ficção, mas também no mundo social pós-moderno a presença de um líder gay em uma instituição como o exército é inovadora, tanto que quando Eric Fanning assumiu a chefia das tropas militares dos Estados Unidos ele se tornou notícia:

Em uma curiosa contradição, os Estados Unidos parecem ser, ao mesmo tempo, o país mais conservador e mais libertário do planeta. Se por um lado são capazes de transformar uma figura como Donald Trump, com seu discurso xenófobo e misógino, em potencial presidente do país, por outra superam sua própria homofobia ao escolherem um homossexual assumido para chefiar uma de suas mais importantes e mais simbolicamente masculinas instituições: o exército americano (PAIVA, 2016).

Curiosamente, a informação trazida por Vitor Paiva no portal Hypeless é de um *hiperlink* de um artigo também redigido pelo Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade sobre o Batalhão Sagrado de Tebas. Essa tropa militar da Grécia antiga foi vitoriosa na Batalha de Leuctra, derrotando Esparta e sendo referenciada pela inovação em táticas militares: criando o ataque chamado de “ordem oblíqua”. A tropa recebe destaque na história pelo fato de ter sido formada por 300 soldados de elite, os quais todos eram gays. “O legado da tropa de Tebas (...) é inequívoco e histórico, não só para a história da Grécia e as teorias militares, como também para a história da cultura *queer* e a derrubada de todos os preconceitos e ignorâncias homofóbicas” (PAIVA, 2021). O debate levantado aqui é para a reflexão de no mundo pós-moderno essa identidade sexual acabar por tomar uma relevância maior do que ocorria antigamente, muito pelo fato de a identidade homossexual ter sido um constructo social já debatido anteriormente - retomando a fala de Jeffrey Weeks¹⁰¹, até o século XIX, “a “homossexualidade” existia, mas o/a “homossexual” não” (2018, p. 81). Dia de Treinamento, então, traz uma nova posição para Aaron e o vincula com aspectos militares e

¹⁰¹ Weeks, inclusive, discorre sobre a existência das atividades homossexuais que ocorriam entre homens como um padrão no antigo modelo grego, trazendo aqui a “normalidade” da homossexualidade para os homens da Grécia antiga (2018, p. 83).

medievais, valorizando e simbolizando, nos SR conceituais-simbólicos, as tropas militares de Tebas.

O *cold open* e Dia de Treinamento finalizam quando algumas crianças, procurando conchas na praia, encontram uma máscara dos Sussurradores. O gancho do *cold open* inicia a segunda parte do episódio: Pele, que começa com Aaron se comunicando com Padre Gabriel, em Alexandria, via rádio. A intenção é alertar a comunidade que os Sussurradores podem ter retornado. Michonne, a chefe de segurança agradece o cuidado de Aaron, mas não quer causar pânico em Alexandria. Aaron, ao assumir uma posição de poder pelo ângulo baixo nos SI, diz a Michonne: “Devemos à nossa gente a certeza”. Assim, Michonne reúne um grupo e parte em busca de Sussurradores pelas redondezas.

Figura 158 - Aaron abre a parte 2/6 do episódio - T10E01



Fonte: The Walking Dead (2019)

Eles então se dividem em três grupos, sendo que Aaron e Michonne saem juntos pelo lado direito da tela, em busca de novidades (analisando pelos SC) em relação aos Sussurradores. A partir de então, é a história deles que vamos acompanhar na narrativa. O que podemos perceber é que a estética e representação medieval se mantêm, com todos os personagens partindo em uma cavalgada.

Figura 159 - Cavalgada medieval - T10E01



Fonte: The Walking Dead (2019)

Ao episódio se centrar na história de Aaron e Michonne, eles iniciam um diálogo. Aaron pergunta para Michonne: “Nós somos os mocinhos?”. Ela responde: “Por que pergunta?”. Ele

continua: “Penso muito sobre isso. Somos os vilões da história de alguém. Uma ameaça à sobrevivência deles. Tão perigosos que ameaçam nos eliminar. Isso me faz pensar, às vezes.”. Ela também continua: “Não ligo para os Sussurradores nem para o que acreditam.” Aaron complementa: “Não falo apenas dos Sussurradores.”

Em seguida, Aaron e Michonne avistam um grupo de zumbis em uma ponte. Aaron parte até o local e Michonne vai atrás. A ponte é um dos locais que demarcam o território dos Sussurradores. Nesse ponto, Aaron chega e mata os zumbis. É possível perceber que ele está utilizando uma espada, a qual pertencia a Jesus antes de sua morte. Nesse ponto, a espada funciona, ao observamos a cena nos SR conceituais-simbólicos, dois atributos simbólicos: o primeiro é o reforço da identidade militar-medieval que Aaron adquire no início do episódio; o segundo é o uso da arma como simbolismo de Jesus, personagem com o qual Aaron estava demonstrando um relacionamento amoroso na T09 e que foi morto, justamente, pelos Sussurradores.

Figura 160 - Espada como atributo medieval e sentimental - T10E01



Fonte: The Walking Dead (2019)

Após Aaron acabar com os zumbis, Michonne o alerta sobre ele ter cruzado a fronteira demarcada com os Sussurradores: “Se fossem eles, você podia ter morrido. Não eram eles, e você podia ter morrido”. Aaron retruca: “Temos agido como se isso fosse normal. Prendido a respiração por meses. Isso não é normal.” Michonne segue com o alerta: “Temos de manter a calma, ou eles vencem.” Aaron então comenta: “Mantive a calma a minha vida toda. Sempre fui o cara legal. Um bom samaritano. A questão é: Eric está morto. Jesus está morto. E cansei de ser bonzinho”. Aqui o atributo simbólico do uso da espada é confirmado: Aaron, sim, sente falta de Jesus e se refere a ele da mesma forma como se refere a Eric, que foi seu namorado de

forma explícita na série. Cansado do papel de bonzinho, com os lábios tremendo e uma expressão de raiva, Aaron parte para o lado direito da tela, como se buscasse uma nova posição, um papel diferente do bonzinho que era o performado por ele durante sua vida toda.

Figura 161 - Aaron sai do papel de mocinho - T10E01



Fonte: The Walking Dead (2019)

Michonne retoma a discussão: “Ótimo. Porque ser legal nunca foi produtivo. Mas ser esperta, sim. Eles têm uma arma nuclear¹⁰², nós não”. Aaron então surge na tela, olhando para o lado esquerdo (como se retomasse a consciência do que está acontecendo, enxergando a informação dada nos SC). Michonne continua: “Não é questão de ser legal, ou bonzinho ou algo parecido. Mas manter a nossa gente viva e não fazer com que morram à toa. Acredite em mim, também odeio isso”. Aaron baixa a cabeça, parecendo compreender e decide retornar antes que anoiteça.

Ao retornarem, eles continuam a conversa. Michonne então diz: “Estive pensando no que você falou antes. Sobre quem nos tornamos, quem somos. E a verdade é, que somos os mocinhos. Eu sei quem Rick e Carl eram. E Eric e Jesus também. Temos de escolher ser os mocinhos, mesmo quando for difícil. E, no minuto que começamos a questionar isso, perdemos isso de vista, e é nessa hora que a resposta a essa pergunta começa a mudar. E isso é mais assustador que uma máscara de pele”. Aaron então olha para Michonne e sai para o lado esquerdo (informação dada, nos SC), como se escolhesse a identidade que quer assumir nesse momento: a de mocinho. A fala de Michonne e o comportamento apresentado por Aaron se associam à ideia das identidades contraditórias trazida por Hall (2011, p. 13): “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

¹⁰² Para relembrar, os Sussurradores direcionam hordas de zumbis contra seus inimigos ao se infiltrar entre os mortos-vivos.

Figura 162 - Aaron volta ao papel de mocinho - T10E01



Fonte: The Walking Dead (2019)

As próximas duas partes do episódio, Pássaro da Sabedoria e Lobos do Mar, iniciam com Aaron falando com Alexandria via rádio. A história passa a ter narrativas em linhas temporais diferentes e em contextos diferentes a partir de então, apresentando outros personagens e seu desenrolar no mesmo período de Pele. O ponto de atenção aqui é como Aaron é colocado no início de cada uma dessas narrativas, tendo papel de destaque para dar o novo tom a cada uma das partes do episódio.

Figura 163 - Aaron abre as partes 3/6 e 4/6 do episódio - T10E01



Fonte: The Walking Dead (2019)

Em Limites que Cruzamos, parte 5/6 do episódio, descobrimos o que aconteceu com o satélite fora de órbita do *cold open*. Ele caiu no território dos Sussurradores e, para evitar que o fogo se alastre até Oceanside, o grupo parte para apagar o incêndio. Aaron tem, novamente, um papel de liderança, orientando o grupo a se afastar e a criar uma barreira com o combustível restante. Por fim, Brasas, é a última parte do episódio e o encerra mostrando que Alpha sabe que o grupo invadiu seu território. Assim o gancho da primeira temporada é estabelecido: o embate entre os dois grupos vai se desenrolar.

4.6.2 Fantasmas e Acabe com os Sussurradores

O T10E03 tem um *cold open* dividido em horas. Vai da “Hora 1” até a “Hora 49”, mostrando o grupo de protagonistas matando ondas e ondas de zumbis que se aproximam de Alexandria. A teoria é que as hordas estão sendo direcionadas pelos Sussurradores e a retaliação por invadirem seu território começou. Aaron permanece com seu papel de líder militar, guiando tropas para acabar com os zumbis que se aproximam. Ele observa as hordas em direção ao lado

esquerdo da imagem, a informação dada nos SC, já que elas acabam se tornando um fato recorrente do início do episódio.

Figura 164 - Aaron observa as hordas de zumbis - T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

O papel de líder militar vai ficando cada vez mais evidente conforme o avanço das horas. Aaron chega a reunir um grupo de pessoas e os informar: “Eles estão vindo da direção da fronteira. É constante. Grupo após grupo”. Na Figura 165, observando pelo SR na estrutura conceitual-analítica, vemos que há uma estrutura de parte e todo. O artefato de guerra ao fundo, bem como o moinho de Alexandria, fornece a Aaron e a todo o grupo o significado de defesa de Alexandria. Nesse sentido, a identidade militar de Aaron tem como base sua identidade nacional alexandrina.

Figura 165 - Aaron lidera o grupo para defesa das hordas - T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

O *cold open* encerra e, após a abertura da série, o episódio apresenta uma membra dos Sussurradores se aproximando de Alexandria. Ela informa que eles devem ir até a fronteira norte para conversar com Alpha. Isso gera um movimento interno na comunidade, levando o

caso até o Conselho. Aqui Aaron é exibido, mais uma vez, na mesa junto dos demais membros decisores. O papel de membro do Conselho permanece presente nesta temporada, junto ao de líder militar, agora posto na T10.

Figura 166 - Aaron no Conselho de Alexandria - T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

Em discussão com a comunidade alexandrina, eles decidem ir até a fronteira conversar com Alpha, ao mesmo tempo que mais dois grupos são formados para combater duas hordas que estão se aproximando de Alexandria - uma do norte e outra do sul. Michonne é quem articula a estratégia: “Três objetivos significam três grupos. Gabriel vai comandar a guarda do portão do grupo do norte, enquanto Aaron levará tropas para cuidar do grupo do sul, dispersando-os antes que cheguem ao muro”. Nesse instante, ao se referir a Aaron, novamente como líder militar, ele aparece em tela. Durante a fala o personagem adquire uma posição de poder pelo ângulo baixo da imagem, nos SI. Isso ocorre enquanto ele troca sua mão de madeira por uma bola de metal com espinhos: uma arma medieval conhecida como Estrela da Manhã. Analisando pelos SR conceituais-simbólicos, a arma reforça, mais uma vez, o simbolismo de tropa militar da idade média que Aaron foi posicionado no T10E01 enquanto guiava a milícia.

Figura 167 - Estrela da manhã como atributo medieval – T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

Com a estratégia definida, Gabriel tenta convencer Aaron de que ele precisa da ajuda de Negan para lutar. Aaron não quer aceitar, bem como Negan prefere não lutar. A partir de então,

o embate entre Aaron e Negan passa a ter relevância na narrativa. É válido lembrar que, no T06E16, Negan colocou Aaron de joelhos e fez um sorteio para ver se ele iria ser executado. Além disso, houve uma guerra entre Alexandria e os Salvadores, grupo que era liderado por Negan, que fez com que Eric, namorado de Aaron, fosse morto em combate.

“Eu não quero esse ódio voltado para mim”, diz Negan. Gabriel responde: “É o Aaron. Ele é um santo”, aqui reativando a identidade de mocinho da qual Aaron comentou no T10E01 com Michonne. Negan permanece em negação, até Gabriel perder a paciência e dizer: “Você pode lutar. Você precisa de lutadores. É uma combinação perfeita. Você vai levá-lo. Fim da discussão”. Negan então aponta para o braço de Aaron e diz: “Então, isso é fantástico. Ficou bom em você. Colocando o toco pra funcionar”. A estrela da manhã de Aaron e sua posição de soldado medieval recebem mais destaque e reforço. Após isso, a imagem se aproxima de Aaron, em um plano fechado e ângulo frontal, fornecendo envolvimento e personalidade entre os sentimentos de Aaron e os espectadores (numa perspectiva dos SI). Aaron não responde o comentário de Negan.

Figura 168 - Embate entre Aaron e Negan - T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

Aaron e Negan então partem juntos para o sul para reduzir a chegada das hordas aos muros de Alexandria. Aqui Negan está sob vigilância de Aaron, que continua o observando com o olhar antes apresentado. Negan então encontra um pé de cabra no chão. Numa análise dos SR, conceituais-analíticos, para Negan, o pé de cabra adquire um simbolismo de arma que permite matar os zumbis com facilidade. Mas, para Aaron, o simbolismo é distorcido e associado ao seu repertório de interpretação de como Negan utiliza as armas. Aaron então, ao adquirir poder pelo ângulo nos SI, o obriga a largar.

Figura 169 - Diferentes atributos simbólicos para o pé de cabra - T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

Negan tenta explicar que não é mais o homem de antigamente - que era líder dos Salvadores e fez Aaron ajoelhar para um sorteio de quem seria executado no T06E16. Aaron não lhe dá ouvidos, tomado de raiva, e informa Negan que ele vai ficar com um cabo de vassoura e que três zumbis estão se aproximando dele, o mandando acabar com eles. Negan, irônico, sorri e diz “Tá bem, chefe”, brincando com a situação e a associando com uma relação de trabalho. Aaron, enfurecido, se volta ao lado direito da tela, deslocando agora a sua identidade de “santo” e “bom samaritano” para uma nova perspectiva debatida no episódio anterior.

Figura 170 - Aaron desloca sua identidade de mocinho para com Negan 01 - T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

Anoitece, e os dois permanecem no local acabando com os zumbis. Negan acaba precisando pegar o pé de cabra para acabar com um zumbi. Aaron observa e pergunta: “O que foi que eu disse?” e então joga uma corda para Negan e diz para ele se amarrar, pois vai levá-lo de volta. Negan diz: “Vai me levar de volta? É a melhor notícia do dia. Mas não vou ir amarrado como um prisioneiro de guerra”. Aaron responde: “Sim, você vai”. Irônico, Negan continua: “Ou o que, caubói?”. Aaron pega uma faca, e assim a imagem foca nas duas mãos de Aaron: com a faca e com a bola de metal - as armas, analisadas pelos SR conceituais-simbólicos, representam a ameaça. Negan permanece com a ironia: “Sabe o que eu vejo? Vejo um fingido. Vamos cara. Vamos pra casa”. Aaron então derruba Negan no chão.

Figura 171 - Aaron desloca sua identidade de mocinho para com Negan 02 - T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

Negan fala: “Credo. Você me derrubou? Tem doze anos? Qual o seu problema? Eu me arrisquei por vocês o dia todo”. Aaron não aceita e responde, com a raiva aflorando: “Você não liga pra nós. Se ligasse, iria embora. É o que todos precisam”. Negan, parecendo estar arrependido dos atos anteriores, complementa: “Fiz o que tive que fazer no passado”. Aaron então diz: “O que você disse? Não. Fale a respeito. Me diga por que o amor da minha vida teve de morrer”. Aaron aqui deixa de lado a sua identidade de bom moço, de fato, e confronta Negan. Junto disso, a sua sexualidade se mostra operante, já que toda a dificuldade em Aaron lidar com Negan se refere ao fato de Eric ter perdido a vida no confronto com os Salvadores. Isso fica mais evidente quando ele se refere a Eric ser o “amor da sua vida”. Durante a fala de Aaron, a imagem está em um plano fechado, nos aproximando do sentimento do personagem nos SI.

Figura 172 - “Me diga por que o amor da minha vida teve de morrer” - T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

Negan explica: “Está bem. Um fato simples, uma verdade motivou minha gente. Se não proteger o que te pertence, cedo ou tarde, isso pertence a outra pessoa. Isso vale para sua terra, sua carteira, seu lar, seu país, tudo. É seu trabalho, como homem, protegê-lo. É a história dos EUA, a história do mundo inteiro e nada mudou isso. Nem você, nem eu, nem ninguém”. Negan traz um ponto especial em seu discurso: “é seu trabalho, como homem, protegê-lo”, trazendo à luz a questão da performatividade de gênero heteronormativa estabelecida socialmente. A do homem protetor com sua terra, seu país e com quem se relaciona. Aaron parece devolver na mesma moeda: “Está dizendo que a morte do Eric foi culpa minha?”. Ele então se aproxima de Negan - aqui a imagem fica em um plano ainda mais fechado para a expressão de Aaron, e continua: Bem... Se eu falhei com Eric, então, você falhou com sua esposa”. Aqui o gênero

opera, novamente, apresentando o ideal do homem e sua masculinidade - protetora, corajosa e que não pode falhar¹⁰³.

Figura 173 - “Se eu falhei com Eric, então, você falhou com sua esposa” – T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

Negan alerta Aaron: “Cuidado.” Aaron, então, continua, “É. Ela morreu te odiando. E você nunca a verá de novo. Quer dizer alguma coisa?”. Negan apenas responde: “Sim. Atrás de você”. Aaron então é atacado por um zumbi coberto de uma vegetação e, ao atingir seus olhos, passa a enxergar tudo embaçado. Na sequência do episódio, Negan foge e se esconde em uma casa abandonada, que fica próxima ao local. Aaron vai atrás dele, mas quando chega ao local, este é invadido por zumbis. Sem conseguir enxergar normalmente, Aaron fica vulnerável. Neste momento Negan aparece com ângulos na imagem que o fornecem mais poder (nos SI). Assim, Negan mata os zumbis e ajuda Aaron. A sequência da cena revela que a arma com a qual Negan salva Aaron era, justamente, o pé de cabra. Dessa forma, o objeto recebe o atributo simbólico (nos SR conceituais-simbólicos) que estava para Negan no início dessa sequência - de auxílio para acabar com os zumbis e não para matar Aaron.

Figura 174 - Um único atributo simbólico para o pé de cabra - T10E03



Fonte: The Walking Dead (2019)

Como comentado, Negan passa a ter mais poder que Aaron nesta sequência. Para verificar se Aaron está bem, ele, inclusive, se abaixa até o nível de Aaron, que informa que não consegue enxergar. Negan revela que a vegetação crescendo nos zumbis era *heracleum*¹⁰⁴, plantas que causam cegueira. Negan então ajuda Aaron e fica de guarda no local até amanhecer.

¹⁰³ A ideia de falha, ao se tratar de homens cisgêneros, em especial, também se liga a um fato de performance da sexualidade. Numa pesquisa rápida em sistemas de busca dos termos “homem” e “falha”, os principais resultados são vinculados à perda da ereção, o que afeta diretamente a masculinidade do homem.

¹⁰⁴ Conheça a bela planta invasora que queima e cega (GIBBENS, 2018).

O T10E03 é encerrado e a relação de Aaron e Negan permanece em aberto até o T10E04. Esse episódio, intitulado “Acabem com os Sussurradores”, apresenta uma repetição das posições de Aaron já trazidas nos episódios anteriores. Uma dessas posições se refere a Aaron enquanto líder e treinador da milícia. Ele está ensinando um grupo de pessoas de Hilltop a atacar e se defender. Além disso, ele é novamente apresentado como membro do Conselho de Alexandria. No contexto, eles estão discutindo se devem ou não matar Negan. A justificativa de Aaron, para executar Negan, é “quanto as pessoas que nunca verão a civilização [que estão construindo] por causa dele”. Uma referência direta à morte de Eric na guerra contra os Salvadores. Sabendo que o Conselho está decidindo por sua vida, Negan foge da comunidade.

4.6.3 O que sempre é, Abra seus olhos e O mundo antes

Com Negan desaparecido, Aaron inicia um novo arco na T10. Neste subcapítulo é apresentada a sequência dos T10E05, T10E07 e T10E08, pois segue a relação de Aaron em contato com Mary (Thora Birch), uma das membras dos Sussurradores. Ambos estão se encontrando em uma das pontes que demarcam as terras, na intenção de descobrirem mais informações de um ou outro grupo. Um ponto importante é que Mary perdeu a irmã em uma das batalhas contra o grupo protagonista na T09. Sua irmã tinha um bebê que foi salvo por Connie (Lauren Ridloff) e, no contexto da série, está sendo cuidado por um personagem de Hilltop. O bebê agora se chama Adam.

Aaron surge na ponte, a qual marca a divisão das terras, num movimento de câmera de baixo para cima, ou seja, que sai do real e vai para o ideal nos SC. Ele aparece treinando com a espada que pertencia a Jesus. Mais uma vez, ao observarmos pelos SR, conceituais-simbólicos, a espada fornece o simbolismo vinculado a Jesus - o que é reforçado pelo fato de Aaron estar treinando, ação que ele desempenhava em conjunto com o personagem que foi morto. Outro atributo simbólico que a espada fornece é o de, mais uma vez, atribuir a Aaron a imagem de um soldado medieval.

Em primeiro lugar, a espada é o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor (embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positiva); e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça. (...) Quando associada à balança, ela se relaciona mais especialmente à justiça: separa o bem do mal, golpeia o culpado (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 392).

A referência de Chevalier e Gheerbrant conversa com a representação atual de Aaron - líder militar e membro do Conselho de Alexandria. A espada e a balança são dois símbolos das

quais a deusa grega Têmis, que representa a justiça no meio da advocacia, segura. No decorrer desse arco Aaron está atuando com a justiça, buscando promover a paz entre as comunidades, ponto que se desencadeia após ele encontrar Mary.

Figura 175 - Justiça, Aaron e Mary - T10E05



Fonte: The Walking Dead (2019)

Mary surge no riacho, onde machuca sua mão ao matar um zumbi. Aaron, que permanece no local, joga um curativo para ela. E, fazendo referência ao T05E10, surge no lado direito da tela (a posição nova, pelos SC) com as mãos para cima e se apresentando. Aaron, aqui retoma sua posição de recrutador e ajudante - de promotor da paz e da justiça.

Figura 176 - Aaron é introduzido para Mary - T10E05



Fonte: The Walking Dead (2019)

Mary pega o curativo, mas não interage com Aaron. Após o acontecido, ela volta ao local onde os Sussurradores estão acampados. Ela mostra sua mão com o curativo e informa Alpha que foi o “homem com o braço de metal” quem lhe deu. É neste momento, que Alpha informa Mary que ela deve buscar informações com o “homem com o braço de metal”. Dessa forma, Aaron adquire essa identidade/diferença entre os Sussurradores - primeiro, pelo fato de ele ser parte de outra comunidade; segundo, por ele não ter uma das mãos e a substituir com uma prótese de metal. Ao mesmo tempo, a narrativa da série o posiciona enquanto sua identidade inicial: recrutador de Alexandria.

No T10E07, Aaron e Mary então passam a se aproximar. Ele come um pedaço de pão na frente dela, tentando mostrar como Alexandria tem mais condições - e mais poder - e assim tentar recrutá-la. Novamente uma referência e um interdiscurso relacionado aos episódios iniciais de Aaron - no T05E11 o personagem atribui esse simbolismo ao molho de maçã - “Trouxe o pote para mostrar que temos macieiras”. A partir disso, Aaron que está no lado direito da imagem (informação nova, nos SC), leva o pão até o lado esquerdo (informação dada, nos SC), onde Mary está.

Figura 177 - O pão como atributo simbólico - T10E07



Fonte: The Walking Dead (2019)

Contudo, Mary não aceita. Ela olha, então, na mochila de Aaron um desenho. Orgulhoso, ele fala que foi sua filha Gracie quem fez. Assim, os dois passam a conversar sobre a família. Numa análise nos SR conceituais-simbólicos, o desenho feito por Gracie funciona como um atributo simbólico de família. Isso mexe com Mary, que acaba se recordando de sua irmã - que morreu em um embate com o grupo alexandrino - e seu sobrinho - que foi resgatado por Connie.

Figura 178 - Representação de família - T10E07



Fonte: The Walking Dead (2019)

Aaron senta ao lado de Mary, que fica em pé observando o desenho. Aaron então a presenteia com o desenho. Ela aceita, e senta ao lado dele. Os dois, agora, passam a ter o mesmo nível de poder pelo ângulo da câmera. Além disso, pelos SC, eles são enquadrados abaixo do

guarda-corpo da ponte, adquirindo uma moldura de similaridade. Assim, começam a conversar sobre família. Mary, não conseguindo, desiste da conversa e sai.

Figura 179 - Similaridade entre Aaron e Mary - T10E07



Fonte: The Walking Dead (2019)

Em seu acampamento, Mary observa o desenho, o qual ainda adquire o simbolismo de família. Alpha percebe e pergunta para Mary se ela questionou Aaron sobre seu sobrinho. Ela nega. Duvidando, Alpha a castiga. A ideologia de Alpha e dos Sussurradores é de que o mundo, agora, é dos mortos, e são os vivos que devem se adequar a essa realidade, deixando de lado quaisquer sentimentos - ou alimentos¹⁰⁵ - que lhes dê humanidade.

Mary então retorna à ponte para devolver o desenho a Aaron e diz que se ele não aceitar ela vai queimar. Assim, joga o desenho no chão. Quando Aaron tenta pegar o papel, Mary o agarra, coloca uma faca em seu pescoço e diz: “Sem joguinhos. Em quantas pessoas vocês são”.

Figura 180 - Mary ameaça Aaron - T10E07



Fonte: The Walking Dead (2019)

Nesse instante, surge Carol ao lado direito da tela, como uma novidade (nos SC) na relação de Aaron e Mary. Logo em seguida, surge Lydia (Cassady McClincy), filha de Alpha que foi capturada pelos alexandrinos e agora vive na comunidade. Quando Mary vê Lydia, entra

¹⁰⁵ No mesmo episódio, o grupo de Alexandria captura um Sussurrador e o prende. Para fazê-lo falar e repassar informações, a proposta de Carol não é torturá-lo, mas sim oferecer uma fatia de pão com três opções de geleia. Ele começa a mastigar o pão e começa a chorar. Mas logo recorda de sua ideologia imposta por Alpha e cospe o pão no rosto de Carol.

em estado de negação, e foge. Lydia, sem entender, olha para Carol, que diz: “Sua mãe disse ao povo dela que te matou”. Desta forma, Mary entra em conflito pois Alpha disse que havia matado sua filha e, assim, a questão de família e da ideologia imposta por Alpha aos Sussurradores parece desmoronar para Mary, a fazendo se questionar sobre o que ela realmente busca nesse contexto pós-apocalíptico. Lydia, aqui, funciona como um atributo simbólico (pelos SR conceituais-simbólicos) da mentira de Alpha, bem como da representação de família de Mary.

Figura 181 - As representações de Lydia - T10E07



Fonte: The Walking Dead (2019)

Isso leva a continuação da narrativa no T10E08. Logo após a abertura da série, como cena inicial, Aaron reencontra Mary na ponte. Mary surge do lado direito da tela, se mostrando em um novo papel, nos SC. Essa novidade é reforçada quando, pela primeira vez, Mary decide perguntar sobre seu sobrinho. Ela diz que pode entregar informações relevantes para eles se ela puder ver o bebê.

Figura 182 - Mary adquire um novo papel - T10E08



Fonte: The Walking Dead (2019)

Conforme o diálogo se aprofunda, ao observarmos pelos SI, a distância social entre os personagens e o espectador também. Partindo do plano médio, a câmera os coloca em um plano fechado, gerando mais intimidade com o que é discutido entre os dois.

Figura 183 - Intimidade entre Aaron, Mary e o espectador - T10E08



Fonte: The Walking Dead (2019)

Enquanto isso, em Alexandria, eles descobrem que Dante (Juan Javier Cardenas), um sobrevivente resgatado há quatro meses, era, na verdade, um impostor. Alpha o enviou para destruir a comunidade por dentro. Isso faz com que Aaron lembre diversos pontos, inclusive: “Conversei com ele sobre o treinamento da milícia” e “Ele tratou Gracie”, trazendo dois aspectos identitários de Aaron - o de confirmá-lo ser o líder dos soldados e também de pai, posição que vinha sendo desenvolvida na narrativa nesta temporada ao levantar os discursos de família.

O papel de pai se mostra mais presente na sequência do episódio. Aaron e Gracie aparecem em cena juntos pela primeira vez, desenvolvendo sua relação. Os dois estão sentados no chão de um cômodo da casa. Eles fazem um jogo, olhando para as placas de carro que Aaron coleciona, no qual Gracie deve adivinhar as capitais de cada estado dos EUA. Quando ela acerta todos, Aaron diz “Senhoras e senhores, temos uma vencedora”. Assim, os dois batem as mãos (Figura 184).

Figura 184 - Aaron e Gracie, pai e filha - T10E08



Fonte: The Walking Dead (2019)

Em seguida, Gracie pede uma história sobre a “Califórnia. Capital: Sacramento”. Aaron inicia: “No verão depois da faculdade, eu caminhava perto de Eureka com o homem de quem eu gostava e estávamos bem no alto da floresta. Achamos as ruínas de uma aldeia indígena de centenas de anos atrás. E paramos lá no meio da aldeia e ouvimos o som das ondas do mar quebrando na praia distante. E tentamos imaginar como eram as pessoas, que estavam agora perdidas no tempo. Eram pessoas que tinham suas próprias leis, crenças e esperanças para o futuro de sua aldeia”. A conversa ocorre com enquadramentos que mostram a intimidade com a história de Aaron, em um plano fechado similar às imagens da Figura 184. No entanto, conforme a história avança, a imagem se afasta, mostrando os dois nesse ambiente familiar de casa (ver Figura 185). Nos SR, conceituais-analíticos, a casa funciona como uma estrutura de parte e todo, construindo a relação de pai e filha, construindo sua relação familiar. Contar histórias para os filhos, inclusive, é o que exercita essa proximidade que vem sendo apresentada nesta temporada. A Fundação Abrinq¹⁰⁶ em seu site, traz a recomendação para que esse hábito seja recorrente na relação pais e filhos, pois “auxilia (...) que pais e filhos construam juntos um ambiente de confiança e contato, principalmente em famílias com a vida mais corrida” (2017).

¹⁰⁶ A Associação Brasileira dos Fabricantes de Brinquedos (ABRINQ) criou, em 1989, uma Diretoria de Defesa dos Direitos da Criança — núcleo que futuramente se tornaria a Fundação Abrinq pelos Direitos da Criança e do Adolescente.

Figura 185 - Aaron e Gracie, uma família¹⁰⁷ - T10E08



Fonte: The Walking Dead (2019)

A história continua, e retoma uma das posições mais recorrentes de Aaron na série, de um membro de Alexandria: “Sabe, eu fui uma das primeiras pessoas aqui em Alexandria, quando tudo começou. Quando achávamos que sabíamos como seria. Recentemente, tenho pensado cada vez mais naquela aldeia”. Gracie pergunta: “O que aconteceu com aquelas pessoas?”. “Eu não sei”, responde Aaron e assim, ele observa as placas de carro, as quais recebem um novo atributo simbólico aqui, pelos SR conceituais-simbólicos, o das histórias que se passam em cada um dos estados dos EUA.

Figura 186 - Placas de carro como atributos simbólicos - T10E08



Fonte: The Walking Dead (2019)

O episódio encerra com Aaron e mais um grupo indo até a informação fornecida por Mary: a localização da grande horda dos Sussurradores. Chegando ao local, eles não encontram nada. Mas, logo em seguida, encontram Alpha. Ao perseguirem a líder dos Sussurradores eles

¹⁰⁷ “As famílias mudam ao longo dos ciclos de vida de seus membros. O que é mais importante, entretanto, é que, por razões históricas e culturais, diferentes formas de vida familiar têm se desenvolvido, e o termo “família” é agora muitas vezes usado para descrever arranjos domésticos que são bastante diferentes daquela que era, num dado momento, a “norma”. Os melhores exemplos disso são fornecidos pela expressão “família de pai solteiro” ou “de mão de solteira” e o gradual desaparecimento do estigma da ilegitimidade” (WEEKS, 2018, p. 99).

acabam entrando em uma caverna e, assim, o gancho para a segunda parte da temporada está posto.

4.6.4 Estrela da manhã

Após uma sequência de episódios mostrando a fuga do grupo da caverna - que não demonstraram peso para a narrativa de Aaron a fim de gerar uma análise -, o T10E11 é o que marca o início da guerra literal entre os protagonistas e os Sussurradores. Hilltop será atacada e, cabe aos moradores do local defenderem sozinhos seu lar. Aaron está em Hilltop pois ele leva Mary até lá para conhecer seu sobrinho em troca da informação de onde estava a horda citada no subcapítulo anterior. Contudo, o pai adotivo da criança, Earl (John Finn), não a permite conhecê-lo.

Ao discutir que serão atacados, eles tentam um plano de fuga do local. Earl diz que “Teremos de lutar e, se morrermos, morreremos por um local que significa algo. Vocês têm algo melhor?” - em um clássico discurso nacional e patriota. Aaron então responde incisivamente: "Sim. Com a vida da minha filha intacta". Nesse diálogo, a posição de pai de Aaron se sobressai à identidade nacional. Assim, eles decidem abandonar o local e irem se reagrupar em Oceanside. No entanto, os caminhos até essa comunidade estão todos bloqueados por Alpha e os Sussurradores, fazendo com que as crianças que estavam sendo transportadas até Oceanside retornem.

O grupo se reúne novamente e decide lutar. Earl, então, diz: “Compartilhem seus arsenais. Temos catapultas nos muros...” e, ao apontar para Aaron, “...e uma boa milícia”. Aaron olha para ele e concorda. Earl continua: “É para isso que estivemos treinando. Agora, pessoal! Façam o necessário para se concentrarem. Vai ser a luta de nossas vidas”. Neste ponto, Aaron volta a assumir sua posição de líder de milícia, o que fica mais claro com Earl direcionando a fala ao apontar para o personagem e ele, seriamente e em um plano fechado e íntimo (nos SI), concordando.

Figura 187 - “Temos uma boa milícia” - T10E11



Fonte: The Walking Dead (2020)

Aaron e sua milícia, portanto, são o ponto alto do episódio, o qual possui o título “Estrela da manhã”, fazendo referência à arma que Aaron tem em sua mão de metal. É o momento de todo o treinamento, apresentado no decorrer da temporada, se mostrar útil. “Em formação!”, ordena Aaron e toda a milícia se prepara. Aaron está posto ao centro da tela, adquirindo maior valor informacional nos SC, bem como ocorreu no T10E01. Esse enquadramento segue durante uma sequência de cenas.

Figura 188 - Aaron como líder da milícia 01 - T10E011



Fonte: The Walking Dead (2020)

Aaron continua liderando os soldados: "Dividindo em dois! Eles vão atacar! Ao meu comando, abrir fileiras! E, separem-se!"

Figura 189 - Aaron como líder da milícia 02 - T10E011



Fonte: The Walking Dead (2020)

Contudo, apesar do treinamento e das defesas, eles não esperavam que os Sussurradores atacassem com fogo. Isso atingiu Hilltop e teve de fazer com que todos fugissem do local e se espalhassem. “Preparem-se para recuar!”, informa Aaron, “Andem! Em retirada!”.

Figura 190 - Aaron como líder da milícia 03 - T10E011



Fonte: The Walking Dead (2020)

O T10E11 então fecha o arco de líder do exército medieval iniciada no T10E01, com simbolismos diretos à arma que ele possui no braço esquerdo. Aaron adquire destaque na narrativa da temporada, sendo um personagem que toma a dianteira de ações que influenciaram a temporada presente e a sequência da série. Com a derrota na batalha, os personagens de Hilltop se dividem, permitindo histórias separadas para cada grupo.

A sequência da guerra aparece nos T10E15 e T10E16. Agora sem Alpha, a qual foi morta por Negan¹⁰⁸, os Sussurradores são liderados por Beta (Ryan Hurst). Eles estão em direção à Alexandria com sua grande horda. Contudo, o local está vazio, com apenas Aaron e Alden (Callan McAuliffe) guardando o local. Eles estão escondidos no moinho de Alexandria e repassam informações para o grupo de Alexandria que está escondido em um hospital abandonado localizado nas proximidades. Aaron adquire um papel estratégico de informante, acompanhando os Sussurradores e enviando informações para A Torre, que seria o hospital onde o grupo está.

Apesar da estratégia, o plano dá errado e Aaron e Alden são pegos. Mas conseguem se libertar e se unir ao grupo no último episódio da temporada, o qual encerra com Alexandria saindo vitoriosa da guerra contra os Sussurradores. O T10E16 também encerra trazendo a personagem Maggie de volta.

4.6.5 Mais um

O T10E19 é um episódio extra da décima temporada. No início de 2021, *The Walking Dead* estaria transmitindo a segunda metade de sua temporada final. Porém, a série precisou dar um jeito de se manter no ar após ter sua produção afetada pela Covid-19¹⁰⁹. A equipe

¹⁰⁸ Na T10E12 Negan, que havia fugido de Alexandria e se infiltrado nos Sussurradores, mata Alpha lhe cortando a cabeça. Ao final do episódio descobrimos que a mandante do assassinato foi Carol, para se vingar do que Alpha fez com seu filho Henry.

¹⁰⁹ “Nos últimos três anos, o mundo se viu diante de um vírus respiratório novo, capaz de provocar quadros clínicos com impactos que vão além dos danos ao sistema respiratório. A sociedade lidou com fechamentos de fronteiras e diferentes níveis de confinamento ou restrição à circulação” (ROCHA, 2023).

precisou se adaptar ao trabalho remoto, lançando novos episódios como um especial de seis episódios extras e garantindo mais tempo para desenvolver a última temporada.

Quando a *showrunner* Angela Kang anunciou a leva adicional de capítulos, ainda não havia formas seguras de retornar aos sets de filmagem. É importante ter isso em mente, pois significa que os episódios inéditos são, na verdade, montados a partir do que a produção já tinha gravado da época do décimo ano. Pelo fato de o material ser usado de forma diferente do que inicialmente planejado, a série muda levemente de ritmo e formato. Em vez de combinar diversos núcleos por semana, cada capítulo será focado em uma subtrama (ELOI, 2021).

Assim, uma das subtramas guiou o episódio T10E19, que conta apenas com Aaron e Gabriel. Com a escassez de alimentos em Alexandria, causada pela invasão dos Sussurradores no T10E15, a dupla está percorrendo locais demarcados em um mapa que Maggie os forneceu para procurar alimento. O *cold open* do episódio inicia com algumas flores, que logo são manchadas por sangue após revelar a luta de Aaron e Gabriel contra alguns zumbis.

Figura 191 - Abertura da subtrama de Aaron e Gabriel - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Em seguida, a imagem apresenta uma porta que balança com o vento. Quando ela se move, ao lado direito da tela (informação nova, pelos SC), surgem Aaron e Gabriel. Os dois, então, adentram a porta, que parece ser de uma antiga casa que foi incendiada.

Figura 192 - Aaron e Gabriel surgem como novidade - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Chegando lá, Aaron percebe algo estranho no chão. Ele para e observa, e então percebe a provável família que lá vivia. Os esqueletos incendiados dos três membros da família estão no chão. Eles estão abraçados e, por cima, algumas flores crescem.

Figura 193 - Primeira representação de família no episódio - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

O início desse episódio parece fazer uma referência direta ao logo de *The Walking Dead*. No decorrer da série o símbolo vai adquirindo características que acompanham o contexto narrativo - “Nas temporadas anteriores, o logotipo declinava gradualmente, juntamente com o mundo e os zumbis no show. As letras de pedra sólida cobertas de vegetação no logotipo da T09 refletem o fato de que estamos entrando em um novo capítulo da história”, disse a *showrunner* Angela Kang (ALEMÃO, 2020). Conforme Kang, a partir da nona temporada os personagens estão reconstruindo a sociedade e a natureza está prosperando. Contudo, com a chegada dos episódios extras da T10, a logo continuou sua decomposição, manteve a natureza tomando conta, mas, junto a isso, sangue surgiu no letreiro.

Figura 194 - Natureza e sangue no logo de The Walking Dead - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Após a abertura, Aaron e Gabriel encontram uma fileira de carros abandonados. Novamente a história faz uma referência à família com os adesivos colados em um dos veículos. Esses adesivos foram uma “febre” no início dos anos 2010, o que mostra justamente a época do início do surto zumbi na série. A linha de adesivos é chamada de “Família Feliz” e teve sua versão mais popular, que explica a origem dos personagens, criada pelo empreendedor e designer Germano Spadini, dono da fabricante de adesivos Job Design Criativo (MOREIRA, 2011).

Figura 195 - Segunda representação de família no episódio - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Os dois avançam até o próximo ponto indicado pelo mapa de Maggie. É um mercado abandonado. Chegando lá, eles enfrentam alguns zumbis. Ao tentar retirar o corpo de um deles da entrada, caem no chão. Assim, Aaron vê que existe algo no telhado do mercado. Gabriel sobe até o local e encontra alguns esqueletos. Novamente, uma família é representada.

Figura 196 - Terceira representação de família no episódio - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Gabriel então desce uma escada e adentra o mercado abandonado. Assim, sai pela frente do local, mas informa Aaron de que não encontrou alimentos. Em seguida, Gabriel pega o mapa e diz para Aaron: “Mais um”, fazendo referência ao título do episódio e explicando que falta “mais um” local do mapa para ser visitado. Aaron fica irritado e diz: “Estamos nessa há duas semanas. O que temos para mostrar? Eu não consigo”. Gabriel responde: “Nós temos que ir até o fim”. Aaron continua: “Não temos. Podemos voltar, ver o campo de caça...”. Gabriel o interrompe: “A comida lá acabou”. Aaron segue: “Assim como em todo lugar no maldito mapa da Maggie. Olha, eu só... sinto falta da minha filha. Sei que sente falta da sua também”. Neste ponto, mais uma vez e em uma nova linguagem, a “família” é trazida à tona, enquanto as filhas de Aaron e Gabriel - Gracie e Coco. O Padre para, pensa e responde: “Mais um” e segue o caminho.

Eles, então, encontram um galpão, até então, abandonado. No local encontram um javali e uma garrafa de uísque, e assim decidem jantar e beber. Após isso, Aaron encontra bichinhos de pelúcia e questiona Gabriel: “Se lembra disso?”. Gabriel responde: “Lembro os noticiários de gente em lojas de brinquedo se pisoteando”. Aaron responde: “Sim. Gracie vai adorar. Um para Coco”. Aqui, os brinquedos assumem o simbolismo (nos SR), mais uma vez, relacionado à família. É retomada a lembrança de Aaron e a preocupação em ver a filha.

Figura 197 - Bicho de pelúcia como atributo simbólico de família - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Após se alimentarem do javali, os dois sentam à mesa. Gabriel serve uma dose de uísque e Aaron questiona: “Só isso?”. Gabriel responde: “Sim. É a quantia certa”. Aaron retoma: “Por que? É só uísque”. Gabriel: “Não, não é só uísque. É perfeição. É raro. Esta garrafa, facilmente custava mais de US\$ 2 mil”. Aaron continua: “As pessoas pagarem tanto para se embriagar era uma das coisas erradas com o mundo”. Gabriel retoma: “Não é pra ficar bêbado. É... leve o copo até o nariz e sinta o aroma.” Aaron o faz. Gabriel continua: “Agora pare um pouco e me diga que cheiros sente. O que isso te lembra?”. Aaron diz: “Xarope de bordo. Baunilha. Café da manhã quando era criança”. Gabriel recomenda: “Agora tome um gole e deixe descansar”. Apesar de todo o ensinamento, Aaron diz que os dois tiveram um dia difícil e pede por mais uísque.

Podemos observar essa sequência especialmente a partir dos SR, na estrutura conceitual-simbólica. O uísque adquire um atributo simbólico, que foi se modificando no decorrer do diálogo. Primeiro ele assume o simbolismo de ser uma raridade; em seguida, a relação dos humanos com o álcool e a própria relação com o capital; novamente, o simbolismo é construído para as lembranças e o repertório de Aaron e o que isso representa para ele; por fim, o uísque assume o atributo simbólico de alívio pelo “dia difícil”.

Figura 198 - Atributo simbólico do uísque 01 - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

A análise permanece a partir dos SR na estrutura conceitual-simbólica. Agora, os dois aparecem jogando cartas e bebendo. Sem a existência do dinheiro - e das fichas de pôquer - eles utilizam tampinhas de garrafa para representar as apostas. Quando Aaron não tem mais tampinhas/fichas/dinheiro, Gabriel o incentiva a apostar seu copo de uísque. Assim, mais uma vez, o uísque assume um novo atributo simbólico no contexto do jogo de pôquer. Aaron pensa, mas desiste. Então perde o jogo.

Figura 199 - Atributo simbólico do uísque 02 - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Em seguida, os dois adormecem. Aaron levanta para urinar e Gabriel permanece dormindo. O tempo passa, Gabriel acorda e percebe que Aaron ainda não voltou. Assim, se depara com o “dono” do local onde ambos estavam. Ele ouviu tudo o que falavam durante a noite e atacou Aaron quando ele foi ao banheiro, o mantendo preso em uma sala. Querendo provar que não existia ninguém bom no mundo, ele faz com que Gabriel e Aaron joguem roleta russa - podendo apontar para si próprio ou para o outro. Mays (Robert Patrick) é o nome do personagem que, durante o jogo, assume poder pelo ângulo baixo nos SI.

Figura 200 - O poder de Mays - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Durante o jogo, Mays fica repetindo que eles podem apontar para si próprios ou para seus colegas. Ao perceber que a câmara do revólver carregou, Aaron comenta: “Não somos ladrões e assassinos. Não nos matamos. E protegemos um ao outro. Somos como uma família”. Aqui, mais uma vez, a questão familiar entra no discurso do episódio.

O que estava implícito, se mostra, de fato, o ponto-chave que direciona a subtrama de Aaron e Gabriel. Mays pergunta: “Família? Deveria significar alguma coisa? Quer saber sobre família? Quando eu estava com meu irmão e a família dele na estrada, salvei a vida deles incontáveis vezes. Um dia, acordei, e lá estava meu irmão roubando o que restava da minha comida. E ele olha pra mim. E me ataca com uma faca e...”. “O que aconteceu?”, pergunta

Aaron. Mays continua: “Eu lidei com isso. Mas não culpei meu irmão. Porque ele me deu algo valioso naquele dia”. Gabriel diz: “Ele não te deu nada”. Mays pergunta: “O que você disse?”. Gabriel explica: “Só está buscando sentido no que te aconteceu, então se fechou aqui, acreditando que todos que restaram são maus, ou que só cuidam de si, porque é mais fácil de aceitar que a verdade. Que sobras eram mais importantes pro seu irmão. Sei o que é procurar pelo significado nas coisas, mas muitas vezes não há. Sem respostas, sem grandes planos. Seu irmão não deu esclarecimentos, só uma cara fodida. E sente tanto ódio que não percebe que vai matar duas boas pessoas. Para quê, para provar o quê?” Mays responde: “Que não são diferentes.” e manda Aaron puxar o gatilho, apontando para si ou para Gabriel, novamente.

Mays provoca Aaron, trazendo a questão familiar novamente à tona: “E quanto a Gracie? Quer vê-la de novo, não? Então sabe o que tem que fazer. Quer ver sua filha de novo ou não?”. Aaron diz: “Sim, eu quero!”. Apontando sua arma para Aaron, Mays pergunta o que ele está esperando, e começa uma contagem regressiva. Aaron permanece apontando a arma para sua própria cabeça e, então, Mays o manda parar. Nesse momento, o plano fechado da sequência fornece alto índice de intimidade - pelos SI - com a cena, já que por pouco o espectador poderia ter se despedir de um personagem.

Figura 201 - Intimidade para se despedir de Aaron - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Mays, então, aponta para seu rosto machucado pela facada de seu irmão e diz: “Isso é quem são as pessoas! Isto é a verdade”. Aqui, observando pelos SC conceituais-simbólicos, a cicatriz de Mays é o que assume o atributo simbólico de família e da maldade das pessoas - para este personagem.

Figura 202 - Cicatriz como atributo simbólico de família - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

Gabriel nega o que Mays está dizendo, e o tenta convencer de que ele é uma boa pessoa, mas que está destruído. Gabriel fala: “Nossa comunidade é real. Cheia de pessoas perdidas que acharam o caminho de volta. Você também pode. Podemos ajudá-lo, se nos deixar. Mays então abaixa a sua guarda, solta Aaron e, então, Gabriel o acerta. Ao matar Mays, Gabriel diz a Aaron: “Estamos bem”. Aaron, assustado, pergunta: “Estamos?”. Gabriel explica: “Não podíamos levá-lo conosco. Ele matou a família do irmão”. Novamente, a família assume importância no discurso, sendo critério para a decisão de Gabriel.

Os dois então percebem que Mays estava escondido ouvindo tudo o que disseram. E assim vão em busca de algum esconderijo no local. Chegando lá, encontram o irmão de Mays ainda vivo, acorrentado em frente aos esqueletos de sua família. Eles tentam ajudá-lo, mas ele se mata. Assim, seu corpo cai junto do corpo de sua mulher e filho mortos por Mays, trazendo um novo vínculo às representações de família no episódio.

Figura 203 - Quarta representação de família no episódio - T10E19



Fonte: The Walking Dead (2021)

O episódio encerra com Aaron e Gabriel indo até o último local do mapa de Maggie e trazendo a referência do título novamente: “Mais um”, diz Aaron. Por fim, é válido retomar em que toda a subtrama trouxe para o discurso as questões de família, proteção e atenção ao novo mundo. A identidade de Aaron, que já vinha se desenhando na T10 com sua filha Gracie, é

posta em diferentes linguagens e representações no episódio enquanto pai e membro de uma família.

4.7 ÚLTIMA TEMPORADA

4.7.1 Aqueronte - Parte 1, Caçado e Fora das Cinzas

A décima primeira e última temporada de TWD inicia com Alexandria desmoronando. Após a invasão dos Sussurradores não há estrutura no local. Assim, o T11E01 traz uma reunião do Conselho para discutir o que fazer. Maggie levará um grupo de pessoas para uma missão até Meridian, onde ela estava segura. Contudo o local foi invadido e também caiu.

O grupo de Maggie, então, parte até Meridian por meio de um túnel subterrâneo. A história é dividida em duas partes, no T11E01 e T11E02, respectivamente intitulados Aqueronte¹¹⁰ - Parte 1 e Aqueronte - Parte 2. Aaron, no entanto, não segue na missão. Ele indica que permanecerá para auxiliar a recuperar Alexandria: “Então você está partindo para enfrentar fantasmas. Esse é o plano?”. Maggie retruca: “Você tem um melhor?”. Ele completa: “Fortalecer Alexandria, para começar. Os muros não são estáveis. Os zumbis vão entrar. É questão de tempo. Alexandria precisa de nós”.

A última temporada inicia colocando Aaron em uma posição em que sua identidade alexandrina se sobressai. Isso continua no T11E03, Caçado. O personagem questiona os motivos de Carol estar saindo para tentar capturar cavalos em vez de permanecer e auxiliar a comunidade a reconstruir os muros. Ao observarmos esse episódio pelos SC, é possível ver como Aaron e Alexandria estão enquadrados por similaridade pelo tom de sua roupa e a tonalidade que o episódio traz para os muros do local. É possível analisar essa similaridade quando Aaron e os muros aparecem em unidade nas Figuras 204 e 205.

Figura 204 - Aaron similar com Alexandria - T11E03



Fonte: The Walking Dead (2021)

¹¹⁰ Aqueronte, na mitologia grega, é um dos rios do submundo; o rio onde fica Caronte, o barqueiro que leva as almas que terão seus destinos julgados. É, por isso, conhecido como o rio da tristeza ou do infortúnio. Em Walking Dead não há um rio, mas um conjunto de túneis subterrâneos, que levam um grupo de sobreviventes a uma missão potencialmente suicida em busca de comida (AMENDOLA, 2021).

Já ao observarmos o episódio pelos SR, conceituais-simbólicos, temos o atributo simbólico do cavalo. Aaron, inclusive, fala para Carol do ocorrido com o cavalo no T05E11, quando ele e Daryl tentam capturar o animal que serviria de transporte. Esse é o atributo simbólico que o animal recebe no discurso inicial de Carol - servirá para auxílio de locomoção para cargas pesadas. No entanto, após ter conseguido capturar alguns cavalos, Aaron percebe que um estava sendo sacrificado pela personagem. O cavalo, então, passa a receber o atributo simbólico, nos SR conceituais-simbólicos, de alimento. Já por uma análise dos SI, o sacrifício do animal mostra, com um plano fechado, intimidade entre a dor do personagem e o espectador.

Figura 205 - Novo atributo simbólico para o cavalo - T11E03



Fonte: The Walking Dead (2021)

A preocupação de Aaron com Alexandria se intensifica no T11E05, Fora das Cinzas. O *cold open* inicia com Aaron e Gracie caminhando pela mata. Mas há um tom avermelhado na tela, dando a impressão de que algo não está certo. Gracie pergunta: “Quanto falta, papai?” “Pegamos o desvio errado lá atrás, mas estamos no caminho certo agora. Estamos quase em casa”, responde Aaron. Ela diz: “Ficarei feliz quando chegarmos”. Ele complementa: “Eu também”.

Figura 206 - Tom avermelhado - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

Então, Aaron houve um barulho na mata, e percebe que é um zumbi. Em seguida, um dos vilões da série, o qual roubou sua mochila no T05E16, do grupo de saqueadores Lobos, aparece. Ele pergunta: “Está perdido?”. Gracie revela estar com medo, e Aaron a coloca atrás dele para protegê-la. “Vai ficar tudo bem. Fique perto.”

Figura 207 - Aaron vê os vilões 01 - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

Depois, ele ouve um assovio, e quando olha para trás vê um dos Salvadores que estava presente no T06E16. Logo em seguida, também enxerga um Sussurrador tirando uma faca das vestes. Dessa forma, fica posto que Aaron está sonhando. Todos os vilões, todos que afetaram a segurança de sua casa, Alexandria, estão ao seu redor.

Figura 208 - Aaron vê os vilões 02 - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

Com o avanço da cena, Aaron percebe que está cercado e que Gracie desapareceu. Todos os vilões, então, o esfaqueiam, mantendo Aaron ao centro da tela, o colocando com maior valor informacional pelos SC. Por fim, Mays, o personagem que o fez jogar roleta russa no T10E19 aparece gritando: “Pare!”.

Figura 209 - Aaron vê os vilões 03 - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

Em seguida Aaron acorda. Esse sonho representa a preocupação de Aaron com sua filha e também com Alexandria, já que ele estava indo para “casa” enquanto sonhava. O tom avermelhado fornece significado para a sequência. No contexto da cena, as principais relações que a cor indica estão ligadas ao sangue e também perigo.

A cor vermelha traz a referência (...) com energia e fluxo (sangue), além de acolhimento (fraternidade). Possui grande potência calórica, aumenta a tensão muscular e a pressão sanguínea. Pode remeter à proibição e à revolução. Interfere no sistema nervoso simpático que é responsável pelos estados de alerta, ataque e defesa (PEREZ; FARINA; BASTOS, 2006, p. 99).

O uso da cor gera sentido para todo o episódio. Pois, apesar de verificar que era um sonho e que ele e Gracie estão bem, o estado de alerta sugerido pelo vermelho do sonho permanece. Logo Aaron percebe que os zumbis derrubaram os muros e adentraram Alexandria. Assim, ele corre para salvar a comunidade. Inclusive, chega a ser atacado por um zumbi, mas consegue se salvar.

Depois de conseguir reaver o muro, Aaron para e respira, demonstrando cansaço e preocupação com a situação. Ele olha para o lado inferior esquerdo da tela, ou seja, a informação dada e real, nos SC, refletindo sobre o passado em que vivera antes dos Sussurradores terem destruído Alexandria.

Figura 210 - Aaron reflete sobre seu passado em Alexandria - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

Assim encerra o *cold open* do T11E05. Essa é a primeira vez que o *cold open* apresenta, de forma determinante, Aaron. E a sugestão do início do episódio, de fato, mostra que todo o T11E05 irá trabalhar a narrativa de Aaron em uma história A, na qual Aaron está tentando salvar Alexandria.

Após a abertura da série, um grupo de alexandrinos se reúne até ele, o mantendo ao centro da tela num primeiro momento (com maior valor informacional nos SC). Eles discutem sobre como ajudar a comunidade. Aaron sugere ir até o que sobrou de Hilltop após a guerra no T10E11, em busca de ferramentas para consertar os muros. Rosita contrapõe: “E se não sobrou nada? Se Alexandria não for segura, precisamos de outras opções”. Aaron resiste: “Alexandria é nossa casa. Ainda não quero abandoná-la. Vamos lutar para salvá-la.” E assim, sai para o lado

esquerdo da tela (a informação dada nos SC). O que fica estabelecido aqui é a resistência de Aaron ao que Alexandria representa: sua casa, seu lar.

Figura 211 - Aaron resiste por Alexandria - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

O grupo então chega em Hilltop. Aaron é o primeiro do grupo a entrar, surgindo do lado esquerdo da tela em direção ao lado direito (da informação dada para a informação nova, nos SC), conhecendo a situação atual de Hilltop. Ao pararem, Aaron permanece ao centro da imagem, mantendo seu valor informacional pelos SC. “Tudo o que era nosso se foi”, diz Aaron. Ainda com ele no centro da tela, Lydia percebe que um grupo de zumbis está sendo pastoreado. Aaron, num acesso de raiva, diz: “Sussurradores”.

Figura 212 - Aaron e o grupo chegam em Hilltop - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

Permanecendo ao centro da imagem, com maior valor informacional pelos SC, Aaron parte para o combate. Ele acaba com a maioria dos zumbis e derruba o Sussurrador que comandava a pequena horda.

Figura 213 - Aaron parte para combater os Sussurradores - T11E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

Ao derrubá-lo, Aaron adquire poder pelo ângulo baixo nos SI. Junto do grupo, Aaron faz o Sussurrador de refém para buscar informações.

Figura 214 - Poder de Aaron em relação ao Sussurrador 01 - T10E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

O Sussurrador diz que é o único do grupo e que não tem nenhuma informação dos demais - após terem perdido a guerra com os alexandrinos no T10E16. Sem acreditar, Aaron decide levá-lo até o porão, antiga prisão de Hilltop. Chegando no local, o grupo descobre mais sobreviventes e percebem que este Sussurrador estava omitindo algo. Aaron então vasculha o porão em busca do que mais ele possa estar escondendo. Assim, encontra uma máscara de pele e a raiva o consome. A câmera se aproxima, o colocando em um plano fechado e em um ângulo baixo, fornecendo, pelos SI, poder para Aaron, ao mesmo tempo que intimidade em relação ao seu sentimento pelo que os Sussurradores fizeram com sua casa Alexandria. Aaron questiona o Sussurrador sobre quantos mais ainda existem. Ele não responde.

Figura 215 - Poder de Aaron em relação ao Sussurrador 02 - T10E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

Ao baixarem a guarda, o Sussurrador pega uma faca e ataca Aaron. Isso faz com que os que estavam escondidos fujam do local. No entanto, não este Sussurrador. Aaron, então, pega uma faca, olha para o Sussurrador e diz: “Minha vez”. Neste ângulo de câmera, Aaron permanece com o poder sob o Sussurrador no viés dos SI.

Figura 216 - Poder de Aaron em relação ao Sussurrador 03 - T10E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

A sequência do episódio mostra que Aaron levou o Sussurrador para fora do porão e o amarrou pelas mãos. Em busca de respostas, Aaron o ameaça com um zumbi, mas ele diz que não sabe nada e que não tem informações sobre mais sobreviventes do grupo de vilões. Aaron está tomado pela raiva e pelos sentimentos que seu sonho lhe trouxe - perigo, alerta, sangue. Ele diz que busca respostas, mas mais parece buscar vingança. Vendo as atitudes de Aaron, Carol, preocupada, decide acabar com a ameaça. Ela atira uma flecha no zumbi, o que deixa Aaron ainda mais irritado. Ele olha para Carol e, assumindo poder pelo ângulo baixo dos SI, ele pergunta: “O que pensa que está fazendo?”.

Figura 217 - Poder de Aaron em relação a Carol - T10E05



Fonte: The Walking Dead (2021)

Carol explica que matou o zumbi para Aaron não se arrepender do que estava prestes a fazer. Ele diz: “Estou fazendo o necessário para manter quem eu amo seguro. Você sabe bem como é”. Ela retoma: “Não assim”. Aaron, fazendo referência ao título do episódio, então fala: “Olhe ao redor. Estamos sob as cinzas do que os Sussurradores destruíram”. Ele retoma seu papel de pai e preocupação com sua filha, mesclada com sua identidade nacional de membro de Alexandria completando: “Gracie está passando fome por causa deles. Há muitas pessoas que não podem ser salvas e não vou esperar que apareçam na nossa porta.” Carol então tenta acalmá-lo: “O que aconteceu com Henry¹¹¹, e como eu me senti depois... Isso me controlava. Me levou por um caminho muito sombrio. Magoei pessoas que eu gosto. Agora, em tudo que eu faço, eu carrego isso. Não quer seguir esse caminho. Agora solte-o. Deixe-o ir”. Aaron então desiste e deixa o Sussurrador em paz, permitindo que não se manchasse com ações que pudesse se arrepender.

O T11E05 é muito focado em Aaron, começando com o *cold open* que traz seu sonho. No decorrer do episódio, mostra-se a descentração do sujeito e sua fragmentação de identidade: pai, membro de Alexandria e, até mesmo, de bom moço. Essa última identidade vem sendo debatida desde o T10E01, em que Aaron se mostra cansado de seguir o que a sociedade espera e busca ir para um caminho de menos passividade ao que ocorre ao seu redor. “Há algum tempo o personagem passa por uma mudança: do ingênuo lutador que começou a série até esse homem mais duro e marcado por diversas perdas e guerras” (CARVALHO, 2022).

É válido registrar aqui como o episódio centra-se nos sentimentos e nas identidades de Aaron, trazendo, de fato, uma posição de vingança para o personagem. Apesar dessa nova posição, o que permanece é sua identidade nacional em relação a Alexandria e como é isso que direciona suas ações. Junto disso, sua identidade fragmentada também mostra seu papel familiar e de pai, a fim de proteger Gracie.

¹¹¹ Carol adotou Henry como filho. O personagem foi um dos escolhidos por Alpha para ser decapitado e posto em estacas na T09.

4.7.2 Por Sangue e Não há outro jeito

No T11E08, episódio que encerra a primeira das três partes da temporada final, Aaron segue com sua atenção aos reparos em Alexandria. No episódio, não bastasse os estragos atuais, uma tempestade afeta o local. O grupo protagonista precisa se dividir em três a fim de conter alguns problemas: o moinho foi atingido por um raio e está incendiado; houve um rompimento nos muros e os zumbis estão invadindo Alexandria; o cuidado com as crianças durante a tempestade.

Após o *cold open*, a cena inicial mostra o grupo dentro de uma casa em Alexandria, fechando portas e janelas para evitar que a tempestade cause mais estragos. Aaron então comanda o grupo de protagonistas, buscando separá-los para resolver essas problemáticas. Ele permanece com seu papel de líder da comunidade da qual ele sempre fez parte. Ele informa que três equipes precisam se formar, e assim pede por voluntários.

Após a divisão, Aaron deixa Gracie junto de Judith e das outras crianças e parte para tentar salvar o moinho. No decorrer do episódio, os zumbis começam a invadir mais e mais Alexandria, e assim cercam a casa em que as crianças estão. Gracie desce até o porão em busca de algo para se defender. Judith a procura no local. No entanto, quando vão sair para se esconder no andar de cima, os zumbis já haviam conseguido invadir a casa. Assim, as duas meninas ficam presas no porão e cercadas por zumbis. Isso gera um dos ganchos para a segunda parte da última temporada.

O T11E09, retorna ao ponto do final do episódio anterior. Na história B, Gracie e Judith estão presas no porão. Contudo, os zumbis conseguem derrubar a porta e entrar no local. Não bastasse isso, com a tempestade, as janelas do porão foram quebradas e o local está enchendo de água.

Enquanto isso, Aaron e Jerry (Cooper Andrews) estão tentando apagar o fogo no moinho. O plano não está funcionando. Jerry sugere que eles parem. Mas Aaron não quer desistir de Alexandria: “Vamos tentar outra coisa”. Aaron está olhando para o lado esquerdo, Alexandria, a informação dada nos SC. No entanto, ele escuta Gracie pedindo socorro, e assim olha para o lado direito (a informação nova nos SC). Novamente o que ocorre aqui é a luta de sua fragmentada identidade. Algo novo pede para que ele deixe Alexandria de lado: sua filha, sua posição de pai.

Figura 218 - De alexandrino à esquerda para pai à direita- T11E09



Fonte: The Walking Dead (2022)

Aaron então surge na janela do porão para salvar sua filha e Judith. Aqui Aaron assume, pelo ângulo de câmera nos SI, poder para salvar as meninas. Ele também está posto ao centro da imagem, recebendo maior valor informacional pelos SC.

Figura 219 - Aaron surge para salvar as crianças - T11E09



Fonte: The Walking Dead (2022)

A sequência da cena mostra Aaron, em câmera lenta, matando um zumbi. Ele então ajuda as duas meninas a se salvarem, dando suporte para que ambas saiam pela janela. Ele as olha e diz: “Eu dou conta”.

Figura 220 - Aaron como herói - T11E09



Fonte: The Walking Dead (2022)

Na sequência da Figura 220 Aaron performa uma masculinidade vinculada ao imaginário dos heróis, “indivíduos detentores de capacidades e/ou qualidades consideradas excepcionais, como habilidades física, mentais ou morais, sendo a coragem o atributo mais típico de um herói” (REBLIN, 2008, p. 22 *apud* GONZATTI, 2022, p. 62). Nesse sentido há um reforço da performatividade masculina ligada à coragem e ao heroísmo, tal qual Tarzan, Robin Hood, Fantasma e Zorro (GONZATTI, 2022, p. 62), que foram heróis trazidos nas mídias. É claro que diferentemente dos exemplos anteriores, Aaron intersecciona seu gênero

masculino com sua homossexualidade, trazendo esse rompimento do que era representado nos personagens citados.

Aaron, então, acaba ficando cercado pelos zumbis e sua única saída é se agarrar em um cano no teto. E aí a câmera o joga para diversos significados. Primeiro do ideal para o real (de cima para baixo nos SC). Depois ele vai em direção ao lado esquerdo (informação dada, nos SC), mas o jogo de câmera muda e o joga para o ideal (para cima, nos SC). Ele quer se salvar. É quando Lydia aparece e o ajuda

Figura 221 - Aaron busca se salvar - T11E09



Fonte: The Walking Dead (2022)

Ao agradecer Lydia, ela responde: “Teria feito o mesmo por mim”. Ele concorda, “Teria”, e logo pergunta: “Gracie? Judith”. Lydia informa que elas estão seguras. É então que ele retorna ao lado esquerdo (informação dada, nos SC), volta para sua identidade alexandrina e para salvar sua casa: “Vamos ajudar com o moinho”.

Figura 222 - De pai à direita para alexandrino à esquerda - T11E09



Fonte: The Walking Dead (2022)

Com o fim da tempestade, o dia amanhece, mas Alexandria está destruída. Apesar disso, um ponto positivo: o grupo que partiu em busca de suprimentos no T11E01 retornou para o local com alimento. Contudo, logo em seguida, alguns soldados com armaduras brancas se aproximam de Alexandria. Preparados para o combate, o grupo protagonista então avista Eugene chegando, o qual informa: “Somos amigos. Eles vieram ajudar”.

Eugene então reúne os alexandrinos e explica que há algum tempo ele partiu em busca de ajuda. Foi quando encontraram Commonwealth, uma comunidade que segue os moldes do mundo pré-apocalipse. Commonwealth é liderada por Pamela Milton, uma governadora no contexto da série, a qual denomina papéis sociais dentro do local. Em Commonwealth as pessoas são baseadas em quem eram antes do apocalipse, assumindo assim profissões e benefícios na sociedade - existem bairros ricos e pobres, existe dinheiro, existe loteria, existe corrupção, existe poder (mais para uns e menos para outros). Assim se inicia o último arco de *The Walking Dead*, com o embate entre o grupo protagonista e Commonwealth, que até o momento estaria vindo para ajudar. Junto de Eugene, Lance Hornsby (Josh Hamilton) - representante diplomático da comunidade - se apresenta aos alexandrinos e informa que Commonwealth veio ajudar.

4.7.3 Os sortudos, Senhores da guerra, Ceptro Podre, Confiança e Atos de Deus

A sequência do T11E12 até o T11E16 é um arco específico de Aaron. Em contato com Commonwealth, Aaron é o representante de Alexandria a fim de que a comunidade ajude a sua a se reconstruir. O T11E12, portanto, foca na relação de Pamela Milton com as comunidades que precisam de ajuda: Alexandria, Hilltop e Oceanside. Assim, a governadora, junto de Lance, vai até as comunidades a fim de fechar o contrato de parceria.

Aaron é quem recebe Pamela no local e apresenta Alexandria para ela: “Olá. Bem-vinda.”, diz Aaron. Ela responde: “Aaron. Pamela Milton. É um prazer”. Ele então leva Pamela para conhecer a estrutura do local, informando que Alexandria é uma comunidade ecológica sustentável - com “água, painéis solares e sistema de cultivo”. Aaron é cuidadoso, para que

Pamela se impressiona positivamente com o local, e apoie ajudá-lo. No entanto, durante sua visita, um zumbi acaba invadindo o local, deixando a situação um pouco tensa. “Acho que já vi o bastante aqui”, diz ela. Nesta sequência, observando pelos SC de saliência, podemos perceber como há uma mudança de desfoque. Inicialmente Pamela está mais saliente, mas quando ela percebe o zumbi e avisa Aaron que vai ir embora, somos apresentados a expressão de preocupação do alexandrino.

Figura 223 - A saliência entre Pamela e Aaron - T11E12



Fonte: The Walking Dead (2022)

Em seguida, Aaron leva Pamela e Commonwealth até Oceanside. No entanto, ao chegarem lá, a líder de Oceanside não aceita firmar a parceria. Desta forma, Lance confronta Aaron: “Pergunta. Por que eu trouxe você se não pode me dar informações úteis antes que a merda exploda na nossa cara?”. Aaron responde: “Seu pessoal está consertando Alexandria. Não é minha culpa que um zumbi tenha entrado”. Lance explica: “Você deveria saber sobre Rachel e Hilltop”. Aaron ironiza: “Porque eu leio mentes?”. Lance explica novamente: “Como você acha que Pamela viu esse pequeno desvio? Parece que estamos despreparados”. A análise aqui se dá pelos SI. Primeiro a conversa inicia com ambos em um mesmo nível e poder pelo ângulo baixo. A conversa mostra Aaron e Lance, sendo enquadrados por uma mesma câmera que segue em plano fechado entre os dois.

Figura 224 - Aaron e Lance sob a mesma perspectiva - T11E12



Fonte: The Walking Dead (2022)

Porém, quando Aaron revida Lance, e diz: “Parece que você está despreparado. Lance, você conhece Pamela, tudo bem, eu não. Você não previu isso, não é minha culpa. Não aja como se Alexandria significasse mais para você do que significa para mim”, os personagens agora recebem um enquadramento diferente. Há uma câmera focada em Aaron e uma câmera

focada em Lance, os separando da união na discussão. Lance então responde: “No momento eu e você queremos a mesma coisa. Significa que você e eu estamos no mesmo barco furado. (...) Fique sabendo. É tudo ou nada para Pamela. Então se Maggie disser não e Oceanside cair fora, Alexandria é cortada”. Com a conclusão de Lance, ele e Aaron voltam a assumir o enquadramento pela mesma câmera, com o ângulo baixo dando poder de igualdade para os dois pelos SI.

Figura 225 - Aaron e Lance sob diferentes perspectivas - T11E12



Fonte: The Walking Dead (2022)

No contexto todo, o que aconteceu foi que Maggie orientou Oceanside a não aceitar a proposta de Commonwealth. O que faz com que Pamela confronte Lance. O episódio encerra com Lance um pouco atordoado atirando em alguns zumbis. É quando Aaron aparece e questiona Lance sobre a relação de Commonwealth e Alexandria: “O que ela [Pamela] disse sobre Alexandria? Estamos bem?”. Lance, com um olhar dissimulado, responde: “Está tudo bem. Pamela aceitou. Na verdade, vamos trazer mais pessoas. Prepare-se Aaron. Nós vamos refazer o mundo”.

O T11E13 segue a história. Maggie e alguns dos moradores de Hilltop, que não aceitaram a proposta de Commonwealth, partem para ajudar um desconhecido que chegou até o muro da comunidade. Esse desconhecido entrega um mapa e diz que Hilltop precisa ajudar. Todo o episódio é baseado nessa história, mas dividido em linhas temporais diferentes. Assim, Maggie, Elijah (Okea Eme-Akwari) e Lydia seguem o ponto identificado no mapa. No meio do caminho, encontram Aaron, posicionado ao centro da imagem e, assim, adquirindo maior valor informacional pelos SC, demonstrando que ele tem um papel central no que se segue.

Figura 226 - Aaron como papel central na narrativa - T11E13



Fonte: The Walking Dead (2022)

A partir daí o episódio é dividido em outra linha temporal: uma semana atrás. Como comentado, Aaron adquire papel central na trama. Ele está em Commonwealth e surge em um movimento que caminha da esquerda para a direita da tela, ou seja, do dado ao novo pelos SC. Ele entra na igreja da comunidade. Lá está Gabriel, pregando. Desde fora da igreja, como dentro, Aaron permanece com maior valor informacional ao centro da imagem. Ao escolher um local para se sentar, Aaron se destina ao lado direito da imagem, indo ao novo pelos SC. Ou seja, essa sequência demonstra que Aaron está indo a uma nova situação, que viria a ocorrer na linha temporal apresentada anteriormente.

Figura 227 - Aaron indo a uma nova situação - T11E13



Fonte: The Walking Dead (2022)

Aaron ouve atentamente a pregação de Gabriel. E então, ao final da cerimônia, ele senta e conversa com o padre. Ele o convida para uma missão que Carlson (Jason Butler Harner), em nome da Commonwealth, designou a ele. Por ter pertencido a uma ONG antes do apocalipse, seu papel retorna ao de recrutador - assim como sua primeira posição em TWD, e que veio sendo reforçada em temporadas já mencionadas. Aaron, portanto, convida Gabriel para ir até um grupo de 40 pessoas religiosas a fim de recrutá-los a fazer parte de Commonwealth. No entanto, a situação não é a que parece.

Como vem sendo desenhado, Aaron é o personagem que direciona a trama, aparecendo com mais destaque que os outros personagens nas cenas.

Figura 228 - Aaron com mais destaque - T11E13



Fonte: The Walking Dead (2022)

“Olá. Meu nome é Aaron. Nós viemos de uma comunidade chamada Commonwealth. Gostaríamos de oferecer nossa amizade”. Aaron, mais uma vez assumindo a posição de recrutador, utiliza do alimento como atributo simbólico para convencer quem ele quer recrutar. Aqui há o interdiscurso que já foi trazido pelo molho de maçã no T05E11 e com o pão trazido no T10E07. “O frango é meio borrachudo. Mas alimenta, diz Aaron mostrando a comida. Nas imagens das Figura 228 e 229 Aaron permanece com mais destaque, estando à frente dos demais personagens e com planos fechados nele, incluindo a sequência da história, quando Aaron e os demais conseguem entrar no local (última imagem da Figura 229).

Figura 229 - Frango como atributo simbólico e Aaron com mais destaque - T11E13



Fonte: The Walking Dead (2022)

Os moradores da comunidade recebem os personagens após verem o frango. Assim, direcionam Aaron, Gabriel, Carlson e Jesse (Connor Hammond) até seu líder, Ian (Michael Biehn). Ian os manda sentar. Novamente, Aaron se apresenta. Para tentar convencer o líder a fazer parte de Commonwealth, ele pega um smartphone de sua mochila e, assim, mostra fotos de Commonwealth. Aqui há, novamente, um interdiscurso e intertexto entre o T05E11. No episódio em questão Aaron utiliza de fotos de Alexandria para tentar convencer Rick e o grupo a se unirem a Alexandria.

Desconfiado, o líder os manda observar algumas cabeças postas em uma estante, as quais são de invasores, assassinos, canibais, estupradores e outros “lobos em pele de cordeiro” que tentaram se aproveitar de sua comunidade. A expressão é conhecida popularmente, mas se liga com a religiosidade do grupo. “Cuidado com os falsos profetas, que vêm até vós vestidos como ovelhas, mas, interiormente, são lobos devoradores”, é de Mateus, Capítulo 7, versículo 11 da Bíblia. Quando ele faz a referência à Bíblia, Ian se levanta e ameaça Carlson.

Aaron consegue acalmar os nervos do líder ao perguntar: “Ei, parecemos invasores pra você?”. No entanto, quando Ian baixa a guarda, Carlson rouba sua arma, atira nele e em seguida mata dois homens que estavam como seguranças. Assim, Aaron e Gabriel descobrem que estavam sendo enganados por Carlson e que, na verdade, ele não queria recrutar o grupo, mas sim recuperar uma carga de armas de Commonwealth que foi saqueada.

A partir de então, o episódio passa a ter outra linha temporal: uma semana (e uma hora) atrás. Aqui Lance chama Carlson para conversar e denomina que ele chame Aaron e Gabriel para a missão. O episódio então volta à linha temporal anterior, mostrando que Jesse também percebe o plano mentiroso. Ele foge com um cavalo, mas é atingido por um tiro. Assim, descobrimos que ele é o rapaz que entregou o mapa para Maggie no início do episódio.

Revoltado, Aaron atinge o soldado que atirou em Jesse, o que faz com que Carlson mire para matar Aaron. No entanto, não funciona, já que as balas acabaram. Aaron então foge para o lado direito da tela (em direção à novidade, pelos SC) e assim entendemos como ele encontra Maggie no início do episódio. Maggie questiona Aaron se foi ele quem deu o mapa para Jesse encontrá-la em Hilltop. Aaron diz que não, e assim o episódio mostra outra linha temporal: 12 horas atrás, durante o ataque. Isso revela que quem entregou o mapa foi Negan, que vive na comunidade que está sendo atacada por Carlson. Ele informou Jesse para ir até Hilltop e pedir ajuda de Maggie. O episódio então encerra com o local cercado por Carlson.

Figura 230 - Aaron sai ao encontro de Maggie - T11E13



Fonte: The Walking Dead (2022)

Os episódios seguintes desenrolam essa história, mostrando como Maggie, Lydia, Elijah e agora Aaron irão salvar a então comunidade que Negan faz parte, da brutalidade de Carlson e de Commonwealth. Os episódios seguem uma narrativa próxima ao gênero policial das séries televisivas, apresentando essa nova posição de Aaron.

A grande maioria das séries desse gênero possuem uma estrutura fechada, com episódios independentes entre si a cada semana de exibição. Não é o caso de TWD, mas o que chama atenção aqui é a existência desse arco seguir por mais três episódios com aspectos similares ao gênero policial. Esses aspectos seguem a estrutura narrativa de *police procedurals* ou séries nodais, em que a produção é desenvolvida com: um episódio começa com um crime cometido ou com a sua descoberta, os policiais investigam a cena, processam as evidências, interrogam

as testemunhas e no final descobre quem é o criminoso e provavelmente conseguem uma confissão (FURUZAWA, 2013).

A sequência de episódios segue o *police procedural*, percebendo o crime, investigando-o e buscando a resolução. Mas apresenta também o então *plot-driven*, no qual quem conduz a série - no caso de TWD, a sequência do arco de Aaron -, é a trama, como *Law & Order* e *CSI* (FURUZAWA, 2013), inserido em uma série evolutiva, como *The Walking Dead*. Camila Prado Furuzawa, ao perceber já em 2013 uma mudança das séries policiais, contribui para entendermos essa mescla do gênero policial em uma série como TWD:

as narrativas policiais têm se reinventado, dando maior espaço para a história dos personagens e conectando tramas secundárias com as principais. Uma vantagem deste tipo de narrativa é que o telespectador se prende à série querendo saber o que acontecerá com aquela trama que não foi encerrada em episódios anteriores. Dessa forma, os criadores tentam fidelizar seu público, que não poderá deixar de acompanhar a série a cada episódio, para não perder detalhes importantes (FURUZAWA, 2013, p. 121 e 122).

A trama¹¹² então, inicia no T11E13, mas só irá encerrar no T11E16 - segunda *mid season finale* da T11. Dentre as características de uma série policial que TWD se apropria estão as próprias sequências de cenas, com personagens avançando pelos corredores, segurando armas e indo em busca do vilão, com apreensão e tensão embalando a trama (ver Figura 231).

Figura 231 - TWD como série do gênero policial 01 - T11E14



Fonte: The Walking Dead (2022)

O desenvolvimento do T11E14, então, segue essas características. Aaron e Gabriel acabam sendo encurralados por Carlson e os demais soldados no terraço do prédio. Contudo, a câmera em seu ângulo baixo sugere que os dois personagens estão com poder pelos SI. Dessa forma, entendemos que foi algo tramado para encurralar Carlson. Portanto, em seguida, Elijah surge e executa os soldados de Carlson, o qual perde a sua arma.

¹¹² Um ponto importante na sequência dessa trama, que podemos associar à narrativa policial, são os diretores escolhidos para os episódios. Loren Yaconelli (T11E13) já dirigiu séries como *NCIS* e *FBI: Internacional*, Marcus Stokes (T11E14) foi responsável pela direção de *Mentes Criminosas* e *Magnum P.I.*, Lily Mariye (T11E15) também já dirigiu episódios de *Mentes Criminosas*, bem como *NCIS*, e Catriona McKenzie (T11E16) é conhecida pela direção de *Como Defender um Assassino* e *Bluff City Laws – Lei de Memphis*. Todas as séries citadas estão vinculadas ao gênero policial.

Figura 232 - Aaron e Gabriel encurralam Carlson - T11E14



Fonte: The Walking Dead (2022)

Carlson tenta acalmar os ânimos de Aaron e Gabriel, mas não adianta. Aaron, que já vinha estabelecendo uma identidade mais incisiva em relação a quem ameaça sua vida, se vinga da tentativa de Carlson. Ele recolhe a própria arma de Carlson - a que este utilizou para tentar matar Aaron - e atira nele. O tiro derruba Carlson do terraço e, com isso, a cena finaliza com Aaron e Gabriel retomando sua visão de poder pelo ângulo dos SI. Ao observarmos a cena também pelos SR conceituais-simbólicos, a arma recebe o atributo simbólico da vingança de Aaron, sendo apresentada com destaque nas imagens da Figura 233.

Figura 233 - Aaron se vinga de Carlson - T11E14



Fonte: The Walking Dead (2022)

O T11E15 segue a trama policial¹¹³, mostrando o resultado do acontecido já no *cold open*. Aqui a narrativa policial permanece, mostrando a atuação da perícia criminal - já que para Commonwealth o contexto é de um mundo nos moldes pré-apocalipse. No contexto do episódio, ainda, Lance, mandante da atividade, vai até o local e encontra apenas Gabriel e Aaron vivos.

¹¹³ O episódio segue a estrutura *police procedural*, iniciando com a investigação, processando os eventos e, por fim, há o interrogatório.

Figura 234 - TWD como série do gênero policial 02 - T11E15



Fonte: The Walking Dead (2022)

Com a ajuda de Daryl, que faz parte do exército de Commonwealth, Aaron e Gabriel saem ilesos, mas agora têm que partir junto de Lance e os soldados para encontrar, de fato, quem roubou a carga de armamentos. Essa história, bem como o arco policial de Aaron e a própria segunda parte da última temporada encerram no T11E16. Aaron, junto de Gabriel e Daryl, avançam até um campo de carros parados e, no local, entram em batalha com os soldados de Commonwealth. Os três saem vitoriosos depois de uma sequência de muita ação, mantendo aspectos de uma produção do gênero policial.

O episódio encerra com o grupo vencendo a batalha e se reencontrando. No entanto, as cenas finais do episódio e da segunda parte da temporada final mostram o que essa rebelião desencadeou. Há uma sequência de cenas apresentando as três comunidades - Alexandria (Figura 235), Hilltop (Figura 236) e Oceanside (Figura 237) - sendo conquistadas por Commonwealth.

Alexandria é apresentada com a porta aberta, em um movimento de câmera que vai de cima para baixo - do ideal para o real pelos SC. Ou seja, a realidade imposta é de que agora a comunidade é uma conquista de Commonwealth.

Figura 235 - O novo real para Alexandria - T11E16



Fonte: The Walking Dead (2022)

O mesmo movimento de câmera ocorre em Hilltop. Saindo de um ideal de reconstrução para a realidade da perda da independência.

Figura 236 - O novo real para Hilltop - T11E16



Fonte: The Walking Dead (2022)

Em Oceanside a sequência mostra as moradoras sendo presas. Quem aparece ao centro da tela é Lance, responsável pela ação - uma retaliação devido ao que Daryl, Gabriel e Aaron fizeram. Aqui o movimento de câmera não avança de cima para baixo, mas sim da esquerda para a direita, mostrando a nova realidade de Oceanside e suas moradoras pelos SC.

Figura 237 - O novo de Oceanside - T11E16



Fonte: The Walking Dead (2022)

Outro ponto analisado é o fato de que, ao apresentar as três comunidades agora conquistadas, além da bandeira de Commonwealth demarcando o domínio, em todas as sequências as portas das comunidades estão sendo fechadas. Numa análise dos SR, conceitual-

simbólica, a porta fechada representa, justamente, essa não possibilidade de passar. Commonwealth está fechando as possibilidades para o grupo de protagonistas.

O episódio encerra com Lance centralizado, adquirindo maior valor informacional pelos SC, e jogando uma espécie de “moeda da sorte” para o alto. Neste momento, a câmera foca na escrita da moeda “Estados Unidos da América” e, por fim, fecha com Lance ao centro da tela ainda.

Figura 238 - Atos de Deus para os norte-americanos - T11E16



Fonte: The Walking Dead (2022)

Commonwealth pode ser traduzido como nação e, as cores da sua bandeira são, justamente, as mesmas cores da bandeira dos Estados Unidos (ver Figura 10). Associando o título do episódio, “Atos de Deus”, com a sua forma de encerrar, é possível associarmos ao Destino Manifesto. Este, por sua vez, é uma crença dos norte-americanos do qual o povo dos Estados Unidos foi escolhido por Deus para liderar as nações americanas e, por fim, todo o mundo.

Além disso, “Atos de Deus” é para os norte-americanos o que, no Brasil, conhece-se por Caso Fortuito ou “motivos de força maior” nas Ciências Jurídicas. “A razão disso é serem imprevisíveis ou previsíveis, mas inevitáveis, ou seja, são eventos que acontecem e não há o que fazer para impedi-los, Daí os ingleses transferirem sua responsabilidade para Deus, ser supremo de quem não se pode cobrar, nem exigir satisfações” (MENDONÇA, 2022). Ou seja, é como se Commonwealth se colocasse como um ato inevitável que não terá volta para o grupo protagonista.

4.7.4 Confinamento e Um novo acordo

O T11E17 inicia a terceira parte da última temporada de *The Walking Dead*. Por ser a temporada final, traz uma narrativa especial no início de cada episódio com a narração de Judith, a filha de Rick Grimes. Junto da narração, cenas de temporadas anteriores são selecionadas, trazendo nostalgia aos espectadores e apresentando como se constitui o arco final - o conflito com Commonwealth -, bem como dando o direcionamento do final da série que durou 12 anos.

No contexto desse último arco, o grupo de protagonistas assume o conflito contra Commonwealth, entrando em embates em diferentes frentes e dividindo os episódios em histórias A, B e C.

Sendo assim, o T11E17 inicia com a narração de Judith. “Ouvi muitas histórias sobre quando o mundo caiu. Havia mais mortos do que vivos e começou a parecer que o mundo iria acabar. Parecia que estava quase lá”. Até aqui somos apresentados às cenas do T01E01, justamente o qual apresenta o mundo inconfundível da série, explicando como o mundo caiu. Judith continua: “Quase”.

Inicia uma música instrumental com a continuação da narração de Judith: “Alguns sobreviveram criando conexões”. E assim, uma das cenas que aparece é de Aaron abraçando sua filha Gracie, representando a conexão que ele criou para sobreviver no pós-apocalipse e no pós-morte de seu namorado Eric. Judith continua: “Criando famílias encontradas”. Ela continua e, ao dizer “Outros cederam à escuridão. Isso foi há muito tempo”, aparece um compilado de vilões da série. A tela novamente fica sem imagens. Judith encerra: “E é agora. Será amanhã?”

Figura 239 - Criando famílias encontradas - T11E17



Fonte: The Walking Dead (2022)

O episódio inicia, de fato, com os sobreviventes do arco anterior fugindo de Lance e dos soldados de Commonwealth. Juntos eles decidem usar Negan para entrar em Commonwealth e alertar o grupo de protagonistas para o conflito. No entanto, estes já percebem que estão sendo perseguidos dentro da comunidade. E assim, o embate, de fato, inicia por essas diversas frentes.

A continuação desse arco se dá no T11E18. Carol consegue um acordo com Pamela Milton, ao entregar Lance para ela utilizá-lo como bode expiatório. O grupo conseguiu suprimentos e busca verificar se o acordo é válido. Assim, Aaron, Jerry, Elijah e Lydia se separam do grande grupo protagonista para ir até Oceanside verificar se tudo corre bem com os aliados de lá. “Agora vamos garantir que Oceanside está bem”, diz Aaron em conversa com Maggie. Assim o personagem parte para a nova jornada no lado direito da tela (informação nova nos SC).

Figura 240 - Aaron parte para uma nova jornada 01 - T11E18



Fonte: The Walking Dead (2022)

Um ponto importante apresentado neste episódio é a aproximação de Lydia e Elijah. Analisando pelos SR narrativos, a ação que demonstra essa aproximação é justamente o toque. De forma mais específica, o toque no ombro. Assim, retomamos a ação em relação à Aaron. O personagem fez esse gesto para com Eric, seu namorado trazido de forma explícita na narrativa. Depois, o mesmo gesto foi realizado junto de Jesus, contudo, houve um certo apagamento/higienização da relação de ambos. A aproximação de Elijah e Lydia pelo toque no ombro pode servir como argumento para defender que, sim, Aaron e Jesus estavam se aproximando de forma romântica.

Figura 241 - Toque no ombro como ação romântica/sexual - T11E18



Fonte: The Walking Dead (2022)

Aaron então vai até Gracie. “Estaremos de volta antes que perceba.”, diz Aaron para a filha, que o abraça. Ele fala: “Está bem” e sai para o lado direito da tela novamente, reforçando que o personagem está indo para uma nova jornada pelos SC. Esse novo momento de sua narrativa continua no T11E19, o qual foi separado deste subcapítulo por ter mais profundidade nas posições de Aaron e em sua relevância na série.

Figura 242 - Aaron parte para uma nova jornada 02 - T11E18



Fonte: The Walking Dead (2022)

Outra posição que permite análise é a fragmentação da identidade de Aaron em relação à Gracie e Alexandria. Mais uma vez, o personagem precisa deixar Gracie - sua família, como já ocorreu em relação a Eric - para auxiliar os alexandrinos em suas necessidades.

4.7.5 Variante

O T11E19, então, coloca Aaron e seu grupo em uma história B. O caminho até Oceanside acompanha a relação de Lydia e Elijah. E quem também acompanha a proximidade que vem sendo construída entre os personagens é Aaron. A relação de Lydia e Elijah é analisada novamente pelos SR na estrutura narrativa. O que é retomado aqui é a ação pelo olhar. Se antes foi o toque, aqui o olhar mesclado aos sorrisos é que representa a proximidade entre os personagens. Mais uma vez, reforçamos como o olhar também esteve significando a proximidade romântica entre Jesus e Aaron no T09E07, mesmo que a relação dos dois não tenha sido colocada de forma explícita na série. Aaron, inclusive, observa a relação de Elijah e Lydia ao olhar para o lado esquerdo da tela, ou seja, a informação dada pelos SC - como se se recordasse de algo.

Figura 243 - Olhar como ação romântica/sexual - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Durante essa jornada, Aaron assume uma posição de líder da expedição, adquirindo maior valor informacional pelos SC por estar posto, na maior parte da sequência, ao centro da tela. Além disso, observando pelos SR, na estrutura conceitual-analítica, ele representa o todo entre as partes. O personagem está sempre posicionado à frente do grupo e direcionando as ações que todos devem tomar. Um exemplo de direcionamento é que, ao avistar um grupo de zumbis no caminho, Aaron orienta o grupo a seguir viagem para conferir se seus aliados estão bem. Assim, eles avançam para o lado direito da tela, indo até a novidade (pelos SC).

Figura 244 - Aaron como líder da expedição - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Em seguida, a imagem foca nessa horda de zumbis. A câmera faz um movimento que vai do plano aberto até o plano fechado, ou seja, analisando pelo viés dos SI, parte de uma distância impessoal para íntima. Além disso, pelos SC, um dos zumbis é tido com maior valor informacional, colocado ao centro da imagem. Este zumbi, por sua vez, para e então olha em direção aonde o grupo seguiu. Esta cena é uma intertextualidade com a cena em que Aaron descobre os Sussurradores no T09E08, permitindo fazer a ligação que este zumbi pode ser um dos vilões do arco das T09 e T10. A diferença entre as cenas é que, na Figura 145 o zumbi olha para o lado esquerdo - a informação dada pelos SC -, e na Figura 245 o zumbi olha para o lado direito - significando, mais uma vez, a novidade presente nesta jornada.

Figura 245 - O zumbi observa o grupo e Aaron - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Durante o caminho até Oceanside, a carroça que o grupo está levando fica com uma roda presa em um buraco. Eles tentam retirá-la. Elijah pensa em deixar a carroça, mas Aaron, reforçando sua posição de liderança e maior poder, nega e diz para eles continuarem: “Nós podemos fazer isso. Vamos.” No entanto, Jerry acaba machucando o joelho ao conseguirem retirar o veículo. Aaron então avista um local próximo para que eles consigam parar e se proteger durante a noite. O local é apontado por Aaron para o lado direito da imagem, a informação nova sendo, novamente, apresentada nos SC.

Figura 246 - Aaron aponta para a informação nova - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Em princípio seguros, Lydia ajuda Elijah a fazer o fogo. É quando os dois quase acabam se beijando. Aqui a ação de toque e olhar evolui para o beijo, o qual acaba não acontecendo¹¹⁴. Aaron vê a cena de longe.

Percebendo que logo vai escurecer, Aaron se voluntaria para fazer a vigília e Lydia diz que fará junto dele. Eles então ficam juntos no corredor de uma espécie de castelo medieval. Ao que parece, o local que eles encontraram era um antigo parque temático. Conforme os dois iniciam a conversa, a câmera se move indo de um aspecto do ideal para o real nos SC, ou seja, do topo para a base da imagem.

Figura 247 - Aaron e Lydia do ideal para o real - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Juntos, então, Aaron pergunta para Lydia se ela não quer descansar e deixar para fazer a vigília com Elijah. Ela nega, diz que está bem. Analisando a partir dos SI, a imagem, aqui, foca nos dois em um plano médio, permitindo sociabilidade entre eles e o espectador. Junto a isso, o ângulo frontal permite envolvimento com o que eles conversam. É então que ele puxa o assunto: “Tudo bem com vocês dois? Aconteceu alguma coisa?”. Ela responde: “Houve. Houve um momento. Que me fez lembrar o Henry. Acho que não consigo de novo, sabe?”.

¹¹⁴ Elijah tenta beijá-la, mas ela esquiva, pois ainda pensa em seu antigo namorado Henry, o qual foi um dos sequestrados e decapitados pelos Sussurradores, tendo sua cabeça posta nas estacas.

Figura 248 - Aaron e Lydia conversam em um plano social - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Aaron então olha para o lado esquerdo e fica mais distante da tela. Ele olha para a informação dada, o passado, nos SC. E, junto disso, se coloca em um plano aberto, deixando sua fala mais impessoal nos SI.

Figura 249 - Aaron adquire impessoalidade na conversa com Lydia - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Ele comenta: “Sabe. Eu fui casado uma vez. (...) Bem, não legalmente”. Aqui, a análise mescla os SR narrativos ao observarmos as ações realizadas por Aaron com seu olhar. Também permite observar a direção do seu olhar nos SC. E, por fim, como o plano fechado dá mais intimidade pelos SI. Ao lembrar que foi casado, Aaron olha para baixo, para a informação real. Em seguida, direciona o olhar para Lydia e continua: “Mas sim”. O personagem, agora, olha para o lado esquerdo, para o passado, e se recorda da sua identidade sexual como homem gay: “Acho que já não falo muito sobre isso. Sim, Eric e eu, nos conhecemos em DC, e houve uma... conexão instantânea, e ele me convidou para sair...”

Figura 250 - Aaron adquire intimidade na conversa com Lydia - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

O ângulo da câmera muda, dando uma nova perspectiva ao discurso de Aaron. Agora ele está em um ângulo oblíquo, tendo destaque nos SI, e diz: “...e eu disse não...”. Aaron começa a sorrir e a olhar para baixo, em direção a informação real e continua: “...e continuei

recusando por seis meses”. “Por quê?” pergunta Lydia. O ângulo da câmera retoma o ângulo frontal de envolvimento quando Aaron responde e, novamente, olha para o lado esquerdo da tela, lembrando de sua história com Eric: “Não tenho certeza. Pensei que estava muito ocupado ou que não estava pronto...”.

Figura 251 - Aaron adquire destaque na conversa com Lydia - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Aaron olha para Lydia, mas continua mudando sua ação de olhar para a esquerda, para o passado pelos SC: “...Talvez eu estivesse apenas com medo...” e começa a sorrir. “..., mas no final eu acabei dizendo sim”.

Figura 252 - Aaron relembra do passado com Eric - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Ele continua: “E nosso tempo juntos, aqueles anos em Alexandria, foram os momentos mais felizes da minha vida”. Neste instante, Aaron olha pela primeira vez para o lado direito superior, pelos SC ele está buscando encontrar um ideal no futuro com Eric. Contudo, ele continua sua fala olhando para a informação real, para a base da imagem, a morte de Eric: “Sabe, depois que ele morreu pensei que daria qualquer coisa para trocar um daqueles nãoos para que pudéssemos ter mais um dia juntos...”.

Figura 253 - Aaron idealiza o futuro com Eric - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Aaron então começa a concluir a sua fala: “Lydia, a perda é inevitável. Sempre foi”. Assim, o personagem novamente olha para a esquerda, para a informação dada dos SC, e é enquadrado em um plano médio, retirando a intimidade com a história, dando um aspecto mais social para a fala. “A única coisa que controlamos é quando dizemos sim”, conclui Aaron.

Figura 254 - Aaron e Lydia retomam a conversa em um plano social - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Essa sequência retoma uma posição de Aaron que não víamos desde a T10, em uma narrativa na qual a sua sexualidade opera em seu discurso e representação. Ele mesmo reforça como isso não vem sendo discutido no contexto da série ao comentar: “Acho que já não falo muito sobre isso”.

A câmera então se afasta dos dois, saindo novamente do sentido ideal para o real, nos SC, ou seja, de cima para baixo. Nesse ponto, aparece a mão de um zumbi agarrando o que cerca o local onde estão refugiados.

Figura 255 - Mão de zumbi - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

O episódio apresenta sua história A e então volta para a história B, a que trata do grupo de Aaron. Aaron e Lydia seguem fazendo a vigília e, ao ouvir barulhos, percebem que alguns zumbis invadiram o local. Eles começam a atacar os zumbis, mas um deles acaba segurando a arma de Lydia, dando a impressão de que é um Sussurrador. Pensando nisso, Lydia pega uma faca e acerta o coração do zumbi, mas ele não morre. Esse zumbi é o referido anteriormente na Figura 245.

Imaginando que não conseguirão acabar com todos os invasores, eles se direcionam até uma das atrações do parque, a qual é cercada. É Aaron quem os lidera, os guiando a se salvarem. Ao questionarem como os zumbis entraram, a maçaneta da porta da atração aparece sendo movimentada. Jerry e Aaron olham para o lado direito, onde ocorre esse novo (SC) movimento por parte dos zumbis. É quando a porta abre. “Que porra é essa?” diz Jerry, enquanto segura a porta, “Desde quando os mortos usam maçanetas?”, complementa.

Figura 256 - Nova ação por parte dos zumbis - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Aaron reúne todas as informações e fala “Sussurradores”. Verificando que os zumbis iriam derrubar o cercado, Aaron diz para Lydia e Elijah subirem no telhado da atração. Em seguida vai Jerry e depois ele. Aaron direciona Lydia e Elijah para ladear os zumbis por fora e ele por dentro, e então separar os Sussurradores do resto do grupo. Nesse momento, Aaron permanece com maior valor informacional ao centro da tela (SC) - permanecendo com sua posição de liderança e destaque dada no início do episódio - enquanto adquire poder pelo ângulo da imagem nos SI.

Figura 257 - Aaron lidera o grupo - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Lydia e Elijah seguem as orientações de Aaron. Este, por sua vez, permanece no telhado junto de Jerry. Neste momento, novamente, uma mão de zumbi aparece escalando o local. O zumbi, inclusive, pega uma pedra na mão. Jerry, olhando para o lado direito da tela, para a novidade pelos SC, enxerga o escalador e avisa Aaron, que derruba o zumbi no chão.

Figura 258 - Aaron derruba o zumbi - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Com o zumbi no chão, Aaron começa a socá-lo e diz: “Malditos Sussurradores”. Adquirindo poder, pelo ângulo baixo nos SI, Aaron bate no rosto do zumbi destinando todo seu ódio acumulado pela ação dos Sussurradores quando destruíram Alexandria. Ele tenta tirar a máscara do Sussurrador, mas, ao fazer isso, percebe que era um zumbi de verdade.

Figura 259 - Aaron percebe que o zumbi não era um Sussurrador - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

Assustado, Aaron retira a faca antes colocada por Lydia no coração do zumbi, e acerta seu cérebro. “Como diabos um zumbi fez isso?” pergunta Jerry, olhando para a novidade - lado direito da tela nos SC. Aaron aparece olhando também para o lado direito. E assim o episódio vai para o comercial, deixando o gancho para a próxima parte.

Figura 260 - Aaron mata o zumbi -T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

O episódio retorna justamente de onde parou, mas com o dia amanhecendo e todos os zumbis derrotados. Jerry e Aaron debatem sobre o que pode ser esse zumbi. Aaron, adquirindo

a posição de poder pelos SI, reflete: “Há os que vagueiam e os que espreitam. Já vimos alguns que voltam aos lugares que se lembram”. Aaron então lembra, fazendo referência - e aplicando um intertexto com a primeira temporada da série, quando zumbis¹¹⁵ pegavam pedras, mexiam em maçanetas e pulavam muros: “Eu ouvi histórias sobre zumbis assim, que podem escalar muros e abrir portas. Nunca soube se eram apenas histórias. Talvez haja outros tipos. Espero que não”. Com essa fala que o episódio explica seu título: “Variante”. Ou seja, é apresentada uma variação de zumbi na série.

Figura 261 - Aaron explica o intertexto com a primeira temporada de TWD - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

O episódio encerra com Lydia e Elijah assumindo o relacionamento. A personagem, percebendo que poderia ter morrido na noite anterior, decide reaver o beijo e dizer o “sim” que Aaron comentou. O grupo, então, segue viagem e parte em direção a Oceanside - mais uma vez indo em direção ao lado direito da tela, para a informação nova nos SC.

Figura 262 - Lydia e Elijah se beijam - T11E19



Fonte: The Walking Dead (2022)

4.7.6 Fé, Família e Descanse em Paz

A história do grupo de Aaron continua no T11E22 quando, próximos de Oceanside, encontram-se com Luke (Dan Fogler) e Jules (Alex Sgambati). Ambos escaparam dos soldados

¹¹⁵ “(...) há durante esta primeira temporada elementos (...) por exemplo, a “menina-zumbi” do começo do primeiro episódio parece se lembrar das brincadeiras ou dos objetos dos quais gostava, através do gesto de abaixar-se para pegar o ursinho de pelúcia caído e continuar a carregá-lo. A esposa de Morgan, mesmo depois de morta, retorna à casa em que estão seu marido e filho e tenta entrar, de forma “humana” e não como um “monstro”: girando a maçaneta da porta. Um último exemplo, mais rápido e menos impactante, é o walker que para tentar entrar na loja de departamentos onde está o grupo de sobreviventes, bate com uma pedra na porta de vidro para tentar quebrá-la” (FUGIMOTO, 2015, p. 55).

de Commonwealth quando eles conquistaram o local, mas estão sendo rastreados. Para fugir em segurança, todos se infiltram numa horda de zumbis que está indo em direção a Commonwealth.

Isso se desenrola no T11E23, episódio em que o grupo protagonista se reúne ao retornar para Commonwealth para enfrentar Pamela. O penúltimo episódio da série, assim como os demais da terceira parte da temporada, inicia com a narração de Judith. A cena inicial mostra uma caixa de madeira cheia de armas, as quais simbolizam - pelos SR conceituais-simbólicos, cada um dos personagens que as utilizam. “Por muito tempo, lutamos apenas para sobreviver, tentando recuperar o que perdemos”.

Figura 263 - Armas como atributos simbólicos - T11E23



Fonte: The Walking Dead (2022)

Na sequência, as armas vão sendo retiradas uma a uma, vinculadas a cenas de temporadas anteriores dos personagens as utilizando. “Esta família. Minha família. Nós faríamos qualquer coisa para proteger um ao outro. E agora, estamos lutando por outra coisa. Algo maior. Um novo começo”.

A narração de Judith continua. Então a espada que era de Jesus é retirada da caixa. Em seguida, a cena vinculada é de Aaron, junto da frase: “Mas isso tem um custo”. Na imagem, Aaron não aparece utilizando a espada, mas sim ajustando sua estrela da manhã no braço de metal. Aqui o custo, apresentado na narração de Judith, é simbolizado na perda da mão de Aaron, mas também, na sua perda de Jesus e de Eric. “Há sempre um custo.”, conclui Judith.

Figura 264 – “Há sempre um custo” - T11E23



Fonte: The Walking Dead (2022)

No decorrer do episódio são apresentadas diferentes histórias, sendo uma delas a do grupo de Aaron, que segue infiltrado em meio aos zumbis. Aqui, observando pelos SC, Aaron e os demais estão enquadrados por uma moldura de similaridade com os zumbis pela cor e comportamento - e é justamente essa a ideia, não serem percebidos pelos soldados de Commonwealth em meio à horda. No caminho, eles então avistam um trailer e buscam se esconder no local para sair do meio dos zumbis.

Figura 265 - Aaron e o grupo infiltrados na horda de zumbis - T11E23



Fonte: The Walking Dead (2022)

No entanto, ao tentar entrar no veículo, Luke e Jules não conseguem espaço em meio aos zumbis. Da mesma forma, Elijah fica impedido de entrar no trailer e começa a ser empurrado pela horda. Lydia tenta segurá-lo e puxá-lo, mas, ao fazer isso, um zumbi acaba mordendo seu braço. Isso faz com que Lydia tenha de soltar Elijah, o deixando no meio da horda. Dentro do trailer ficam apenas Jerry, Aaron e Lydia.

Lydia então luta para sair e salvar Elijah, mas Aaron e Jerry a impedem. “Eu não posso perdê-lo”, diz ela. “Então ele vai te perder”, responde Aaron, relacionando a situação de que, se Lydia não cortar o braço mordido a infecção vai se espalhar e ela se transformará em um zumbi. Aaron olha para ela e diz: “Ei, você sabe que aconteceu comigo¹¹⁶. (...) Eu dei um jeito, né?”. Ela concorda. Aaron então adquire um plano fechado, demonstrando intimidade pelos SI,, e diz para Lydia: “Essa é a parte mais difícil, está bem? Você é tão amada, Lydia. Nós vamos ajudá-la a superar isso, está bem?”. Ao lado de Lydia, Aaron segura seu braço para que Jerry o ampute. Após amputar o braço dela, Jerry parte em busca de Elijah.

O T11E24, *series finale*, então reúne Aaron e Lydia ao grande grupo em Commonwealth. Eles surgem da parte direita da tela junto da horda de zumbis, como uma novidade pelos SC. O grupo encontra um local seguro e se prepara para a batalha final.

Figura 266 - Aaron e Lydia surgem como novidade - T11E24



Fonte: The Walking Dead (2022)

Nesse local, Aaron ajuda Lydia a fazer um curativo no braço enquanto eles dialogam. “Vai sentir o braço¹¹⁷ às vezes. Como se ainda estivesse lá”, diz Aaron. Lydia não responde. Ele continua: “Você está bem?”. Então ela olha para Aaron e diz que sim. Contudo, logo depois ela complementa: “É só o que acontece. As pessoas morrem, cidades caem e as coisas simplesmente não dão certo. As pessoas me dizem que sim, mas não. Jerry também não vai voltar, não é?”. Aaron olha para ela e diz que ainda não perdeu a esperança. Ao abraçá-la, diz que eles vão encontrar Elijah e Jerry.

Enquanto isso, em Commonwealth, a grande horda está invadindo a cidade. A Governadora e os soldados se esconderam em uma zona rica da cidade, protegida por muros e portões, deixando o restante da cidade ao lado de fora, à mercê dos zumbis que se aproximam. O grupo de protagonistas está escondido nesse mesmo local e, ao perceber que o povo está sendo deixado para a morte, decide ajudar Commonwealth. “Podemos fazer mais do que apenas nos salvar”, diz Aaron ao general Mercer (Michael James Shaw), que lidera os soldados de Commonwealth - que está do lado do grupo protagonista.

¹¹⁶ Aqui Aaron se coloca com uma identidade igual a de Lydia.

¹¹⁷ Novamente, Aaron se coloca como um igual para com Lydia.

Figura 267 - Aaron assume a luta - T11E24



Fonte: The Walking Dead (2022)

“Traidor”, diz Pamela para Mercer. Ele responde: “Não, você que é Governadora. Você fez desaparecer centenas de cidadãos. Trouxe os mortos à nossa porta. Você atirou em uma criança¹¹⁸. E agora você deixou milhares lá fora para morrer”. Gabriel então se dirige até o portão para deixar o povo entrar. Pamela dá ordem de matá-lo. Daryl então, grita para parar e diz: “Que merda você está fazendo. Todos nós merecemos melhor do que isso. Você construiu esse lugar para ser como o velho mundo, esse era o maldito problema”. Pamela tenta explicar: “Se eu abrir os portões, os mortos vão entrar, não apenas os vivos”. Daryl complementa: “Se não abrir, você vai perder tudo de qualquer maneira. Temos um inimigo. Nós não somos os mortos-vivos”. Em seguida, o general Mercer prende a governadora, “por crimes graves contra o povo de Commonwealth”. Após abrirem os portões, os moradores de Commonwealth entram. Junto deles, estão Jerry e Elijah, que encontra Lydia e a abraça.

Após isso, o grupo protagonista, junto de Mercer, criam um plano para acabar com a grande horda. Aaron retoma sua posição de líder estratégico da milícia e lidera uma parte da ação: “Formação! Fiquem na formação! Continuem!”.

Figura 268 - Aaron retoma sua posição de líder da milícia - T11E24



Fonte: The Walking Dead (2022)

O plano é impedir que a horda avance, e assim, consigam direcioná-la para o local dos casarões mais ricos da cidade. Para atrair os zumbis, o grupo liga uma música alta e, quando grande parte da horda chega até o local, eles explodem tudo. Com o fim dos zumbis que invadiram Commonwealth, o episódio e a série se encaminham para o final. O grupo protagonista aparece reunido, almoçando. Aqui, um novo intertexto aparece, relacionado a fala

¹¹⁸ Para contextualizar, no T11E23 a Governadora acabou acertando Judith em um confronto com o grupo protagonista.

de Negan para Rick no T07E01 “Você achava que todos iam almoçar juntos no domingo felizes para sempre?” - ver Figura 64.

Aaron não tem tanto destaque nesse momento do episódio, mas chamamos atenção à relação das personagens Magna e Yumiko: único casal LGBTQ+ vivo no episódio final da série. “Magna, posso dizer uma coisa?”, diz Yumiko. Magna não responde, ela simplesmente segura o rosto de Yumiko e lhe dá um beijo.

Figura 269 - Beijo lésbico - T11E24



Fonte: The Walking Dead (2022)

Após o momento do almoço, a série recebe um novo salto temporal. “Um ano depois”, Ezekiel e General Mercer aparecem em um tablado em Commonwealth. “Embora não estejamos ligados por sangue, nós somos uma família”, diz Ezekiel, agora governador do local. Mercer é o vice-governador. Após mostrar como Commonwealth está estabelecida, a sequência apresenta o muro memorial de Alexandria - o qual retoma o atributo simbólico, pelos SR conceituais-simbólicos, das perdas ocorridas no decorrer da série. A câmera se move e mostra Carol e Daryl refletindo a respeito do memorial. Alexandria, então, é revelada como uma comunidade que conseguiu se reerguer após a derrocada de Pamela Milton, com suprimentos suficientes e os muros da comunidade reformados. Até mesmo o moinho recebeu uma pintura.

Figura 270 - Memorial como atributo simbólico de perda - T11E24



Fonte: The Walking Dead (2022)

Em seguida, Aaron recebe Lydia, Elijah e Judith, que agora vivem em Commonwealth. Aaron comenta: “Eu nunca pensei que poderíamos voltar a nada disso. Eu esperava, mas todos nós temos muita sorte”. Aqui, Aaron aparece junto de sua filha Gracie, a qual corre para abraçar a amiga Judith. Ao celebrar que Alexandria tem muita sorte, ele beija a cabeça da filha, mesclando suas identidades alexandrina e de pai.

Figura 271 - Aaron, um pai alexandrino - T11E24



Fonte: The Walking Dead (2022)

Por fim, o roteiro abre espaço para os *spin-offs*: Maggie informa que há muito para descobrir - ela vai partir para Nova Iorque junto de Negan na série “The Walking Dead: Dead City”, que deve estreiar em junho de 2023 - e Daryl parte em uma nova jornada - ele vai para a França, onde teria iniciado o surto do vírus zumbi, para a série “The Walking Dead: Daryl Dixon” que deve estreiar no segundo semestre de 2023. E, ainda, ao final, temos a aparição de Rick - o protagonista que deixou a série na T09 - e de Michonne - que abandonou a série na T10 -, os quais irão estreiar “The Walking Dead: Summit”, a qual deve ser lançada em 2024.

O episódio então é encerrado com um compilado de falas de diversos personagens repetindo a frase: “Nós somos os que vivem”. Isso inclui Aaron. Das cenas que são selecionadas, Aaron aparece em seis delas. A primeira, no T10E19, é quando Aaron recebe um episódio inteiro de destaque ao lado de Gabriel. Aqui seu papel é de pai de família, buscando salvar sua filha da fome. A segunda é no T09E06, enquanto membro do Conselho de Alexandria. Neste seu papel alexandrino ganha força. A terceira imagem da Figura 272 é do T10E01, quando Aaron assume maior valor informacional, pelos SC, enquanto líder de um exército nos moldes medievais. Sua posição de líder de milícia tem grande destaque a partir desse episódio, direcionando a narrativa da série em episódios como o T10E11 e o próprio T11E24.

Figura 272 - Primeiro compilado de momentos de Aaron na série para o episódio final - T11E24



Fonte: The Walking Dead (2022)

A quarta cena em que Aaron aparece é ao lado de Eric. Eles estão junto de outros membros de Alexandria no T06E09 - episódio que não foi selecionado para a análise. No

contexto, Alexandria foi invadida por zumbis e seus membros tiveram de combatê-los para se salvarem. A cena apresentada mostra a unidade entre todos após terem saído vitoriosos. A próxima cena é do T07E01, quando Aaron, junto dos demais membros de Alexandria, participaram do “uni-duni-tê” de Negan, um dos grandes episódios da série e *cliffhangers* da televisão. Por fim, a última cena é da última temporada, T11E05, episódio que é focado em Aaron após ele ter sonhado com todos os vilões da série. Nesta sequência de cenas, na Figura 273, a posição que Aaron assume em primeira instância é de membro de Alexandria.

Figura 273 - Segundo compilado de momentos de Aaron na série para o episódio final – T11E24



Fonte: The Walking Dead (2022)

Apesar da divisão das seis cenas e das diferentes posições de sujeito abarcadas em cada um dos episódios selecionados, percebemos que a série finaliza trazendo a unidade do grupo de protagonistas. Ou seja, no fim, a identidade nacional de membro de Alexandria se sobressai e direciona as ações do personagem Aaron - para salvar sua filha, atuar como conselheiro e também como líder militar.

5 NÓS SOMOS OS QUE VIVEM: CONCLUSÃO

The Walking Dead é uma série que permite diferentes vieses analíticos. Pode ser observada com base em conceitos voltados à comunicação e produção audiovisual, com olhares direcionados à construção de roteiro e estratégias de marketing. Pode, também, ser vista por um olhar das ciências sociais, percebendo o enredo e o contexto em que a história é desenvolvida e como isso afeta seus personagens - e até mesmo seus consumidores. Ainda, pesquisada pelos estudos linguísticos, da literatura, da filosofia, da história e dos estudos culturais. É um objeto de estudo que permite ser desvendado de forma interdisciplinar, com caminhos envoltos às ciências humanas.

Essa pesquisa observou *The Walking Dead* enquanto um produto midiático da cultura pop, que atingiu e ainda atinge diversas pessoas ao redor do mundo. O fenômeno de horror zumbi foi estrondoso especialmente nos Estados Unidos da América, mas se globalizou pelo acesso à informação, novas tecnologias, mídias digitais e serviços de *streaming*. A série, hoje, está disponível em plataformas como Netflix e Star+, além de sites piratas e DVD's, que permitem que sua história chegue até as pessoas e construa sentidos para cada um de seus espectadores.

Apesar de permitir esse acesso em diferentes formas de consumo, seu formato foi criado, essencialmente, para a televisão. Ou seja, um produto estruturado que leva em conta essa forma primordial de distribuição: possui momento roteirizados - como *cold open*, *cliffhangers*/ganchos e cena pós-abertura; episódios tidos como os principais das temporadas - como *season premiere*, *mid seasons* e *season finale* - que levam em conta a audiência; aspectos essenciais desse produto - como personagens mocinhos e vilões e recorrentes e fixos, enredo, arcos e a própria divisão em temporadas; além do momento social em que é elaborada e difundida.

The Walking Dead estreou em 2010 e, de lá para cá, discussões sociais foram identificadas, problematizadas e amplificadas também para o universo da série. Não é deste século que produções passaram a colocar zumbis como ansiedades do mundo para gerar discussões e mudanças sociais. Mortos-vivos andando sobre a terra não é novidade, mas o contexto social de *The Walking Dead* criou seu mundo inconfundível e levantou debates como o que essa pesquisa buscou empreender.

Aaron é o primeiro personagem masculino abertamente gay da série. Ele permaneceu vivo até o último episódio, permitindo uma análise de toda sua participação e narrativa em *The Walking Dead*. Essa pesquisa observou Aaron, ao perceber que a sua participação parecia se

descolar da forma recorrente de representar personagens gays em produções para a televisão. Inicialmente, pré-análise, tinha-se o entendimento de que a sexualidade de Aaron, o fato de ele ser gay, não impactava os arcos do personagem e da série de forma geral. Levando em conta o contexto e as configurações sociais entre o antes e depois do apocalipse zumbi, houve uma ruptura das normas e leis empregadas em um modelo colonial que é repassado historicamente por quem assume maior poder nas diferentes relações sociais.

Nesse sentido, com o fim de normas e leis do contexto da série, fez-se um olhar para Aaron enquanto apenas mais um sobrevivente. Ou seja, seu único objetivo ali era manter-se vivo, à salvo dos zumbis e de qualquer pessoa que pudesse ser uma ameaça. A partir disso se estabeleceu o objetivo principal da pesquisa: analisar como se dá a representação do personagem Aaron em *The Walking Dead*.

Três questões-problemas guiavam o processo de pesquisa: 1) como são construídos os arcos narrativos de Aaron e como eles se relacionam com a homossexualidade do personagem?; 2) como sua sexualidade opera, junto de outras linguagens, para dar significado à sua história e ao enredo geral da série?; 3) quais papéis, ou seja, posições o personagem desempenha na trama que o colocam em representações reiteradas (ou não) pela norma no discurso dessa narrativa audiovisual?. Para embasar a análise, diferentes conceitos foram essenciais, não se restringindo apenas a um olhar envolto à sexualidade.

Dessa forma, partimos do entendimento de que a série televisiva é um produto midiático de relevância mundial e que, por isso, tem um impacto direto com a mudança social. Ou seja, ao mesmo tempo que seu discurso gera mudanças na sociedade, a própria sociedade constrói o discurso da série. A escritora, jornalista e comediantes inglesa Natalie Haynes (*apud* SEABRA, 2016. p. 140) postula que “toda ficção científica conta duas histórias: uma sobre o mundo onde ela se passa e outra sobre o mundo onde foi escrita”.

Observamos o discurso da série pelo viés de Fairclough (2016), como sendo, ao mesmo tempo, uma prática social - que interage com a sociedade levantando ideologias e relações de poder -, uma prática discursiva - que leva em conta o contexto em que é criada e o contexto do enredo da série, bem como o uso de diferentes enunciados para fornecer sentido ao que está posto no roteiro e nos papéis dos personagens - e um texto - um gênero do discurso formado por diferentes linguagens. As linguagens, por assim dizer, são todas as formas utilizadas para a comunicação social que constroem sentido e representam algo - falas, gestos, imagens, cores, enquadramentos visuais, etc. Os sentidos e as representações, por sua vez, não são fixos, mas elaborados de acordo com quem produz, sua intenção e também interpretados pelo repertório de quem recebe.

O que também não é fixo - e é uma linguagem - é a identidade. Na pós-modernidade os sujeitos, argumenta Stuart Hall (2014), estão fragmentando suas identidades. Ou seja, são constituídos de diversas identidades de acordo com o contexto em que são colocados para performar sua sociabilidade. “A identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade” (HALL, 2014, p.11) e nessa interação é que há o descentramento do sujeito. Essencialmente, o sujeito se identifica com algo, pelo fato de ele não se identificar com outro algo. Assim sendo, identidade e diferença estão postas de forma equânime. Elas andam lado a lado e são formadas e significadas pelos sistemas da língua - “O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua” (HALL, 2014, p. 41).

Por assim dizer, o jogo das identidades e das diferenças é um jogo de poder - “os elementos textuais representam (discurso) e (res)significam grupos em situações de exclusão (identidades) para manter relações assimétricas de poder” (MAGALHÃES, MARTINS E RESENDE, 2017, p. 213). Essa reflexão partiu das estudiosas feministas ao questionarem que homens e mulheres faziam parte de uma mesma identidade - a humanidade -, mas que eram diferentes dentro dela pelo sexo. Essa diferença sexual também ocorre com a criação da identidade homossexual, que partiu da necessidade da diferenciação entre héteros e gays. Esse jogo de poder é analisado especialmente por Michel Foucault (1988) ao observar como o poder afeta o corpo dos sujeitos, a fim de discipliná-los e colocá-los dentro (ou fora) de normas sociais.

A sexualidade, sendo uma linguagem e um aspecto da identidade, é, portanto, um sistema de diferenças moldado para definir o que é “normal”. Judith Butler (2018) problematiza essa norma, elucidando como questões de gênero e de sexo são construídas socialmente, a cada momento em que são reiteradas por essa própria norma que elas criam. Nesse ponto ela evoca a performatividade do gênero, ou seja, algo que efetua ou produz aquilo que nomeia, como uma retroalimentação. Assim, ela traz a performatividade como citacionalidade - “a norma do sexo assume o controle na medida em que ela é citada como uma tal norma, mas ela também deriva seu poder através das citações que ela impõe” (BUTLER, 2018, 215). Ou seja, a repetição performativa da norma que sedimenta e materializa o que já se era a norma, antes de ela ser a norma. É nessa linha que a quebra de citacionalidade abre espaço para novas representações e novas performances de gênero e de sexo. A não-repetição reformula a performance, mas somente pelo fato de ter identificado o que vinha sendo repetitivo.

A partir disso, portanto, buscamos identificar no trabalho como se dá a representação do personagem Aaron na série. E com isso percebemos que o estranhamento inicial da sua forma

de representação pode estar ligado ao contexto em que a série coloca o personagem. Esse contexto pode ter levado sua performance a uma quebra de citacionalidade que vinha sendo estabelecida para personagens com essa característica. Esse rompimento da repetição ocorre no decorrer das seis temporadas analisadas.

Após a análise da trajetória do personagem entre as T05 e T11, entendemos que a representação de Aaron se dá pelos contextos em que o personagem é colocado e assim os significados são construídos. A sequência de episódios analisados durante as seis temporadas em que ele esteve presente permitiu uma análise do discurso multimodal, que levou em conta tanto as linguagens que forneceram significado à sua representação, bem como aos aspectos da série televisiva nos momentos em que Aaron foi posto nos episódios. Diferentemente do percebido pré-análise, Aaron não é tido como um personagem que busca apenas ser um sobrevivente do apocalipse, mas que essa luta constante de permanecer vivo tem ligação direta com suas diferentes identidades e causalidades implementadas no decorrer das narrativas.

A sexualidade de Aaron foi ponto-chave para diversos arcos do personagem, que fundamentaram sua evolução na história da série. Contudo, apesar de essa identidade colocar o personagem em posições que levam em conta sua característica de orientação sexual, a série estabeleceu novos papéis para o mesmo – “Papel é a posição que o personagem desempenha na trama. Não é personagem, não é característica de personagem” (RODRIGUES, 2014, p. 57) - não o mantendo apenas como o “personagem gay” e o afastando do tropo “enterrem seus gays”, bem como de performances citacionais ligadas ao ser cômico, quase inútil, passivo, dependente e impulsionador de narrativas de personagens héteros. Porém, quando isolamos sua performance ao seu gênero, é essencial debatermos que Aaron é um homem branco e cis e presente em uma série de ação e horror que rememora o gênero de *western*. Gonzatti (2022, p. 146), ao se embasar em Schmiedl (2015), comenta que “o cenário pós-apocalíptico de séries como TWD produzem o campo perfeito para o ressurgimento do “herói do Oeste” (...) é um mundo masculino e violento, onde o outro é sempre uma ameaça e um homem com arma pode tudo”. O autor usa do exemplo para falar que Rick Grimes é este homem com arma, mas Aaron passa a assumir também essa posição performativa.

O que fornece a quebra citacional é o fato de o homem com arma ser Aaron, afinal, “nessas histórias, ser branco, heterossexual e homem são os pré-requisitos para o sucesso” (GONZATTI, 2022, p. 144). Ou seja, Aaron assume posições que recorrentemente seriam de um personagem hétero na série, e foge da representação de personagens gays em produções televisivas - ele é posto como líder militar, pai e pai solteiro, trabalhador braçal, herói e membro decisor de um Conselho - e é destaque em diferentes episódios. O personagem não é posto

apenas para o preenchimento de uma cota, mas direciona o tom da história e do arco geral da série pelo menos 10 vezes - é ele quem convida o grupo protagonista para se juntar a Alexandria, é ele quem guia a milícia, quem auxilia Maggie a encontrar e lutar contra Commonwealth, quem conhece os Sussurradores e quem encontra os zumbis variantes, por exemplo. Ele está presente em histórias A da trama - como no “uni-duni-tê” de Negan, nas guerras contra os Salvadores, os Sussurradores e Commonwealth, a construção da ponte, na busca por suprimentos com Rick, e o próprio episódio gravado durante a pandemia que traz a subtrama de Aaron com Gabriel, por exemplo - bem como em histórias B ou C, nas quais admite uma história relevante para o personagem naquele contexto e que terão impacto na trama geral da série - a morte de Eric e de Jesus, suas viagens até Oceanside em busca de ajuda, sua resistência em ajudar Alexandria a se reconstruir. Nesse sentido, também, Aaron aparece em episódios relevantes nas temporadas - como em algumas *seasons premieres*, *mid seasons* e *seasons finales* - e em momentos de destaque dos episódios - como *cold opens*, cenas pós-abertura e ganchos finais de episódios e de temporadas, os *cliffhangers*. Por fim, é válido citar os episódios que fazem referência com falas ou atos que Aaron assume destaque - o episódio “Eles”, ao mostrar o ponto de vista de Aaron para com o grupo de Rick, “Distância” em relação à distância até Alexandria, “Os corações ainda batem” que faz ligação direta com sua fala, “Valor” quando ele percebe seu próprio valor, mas busca mostrar os valores da comunidade de Oceanside, “Estrela da manhã” e sua arma medieval, “Mais um” que encerra com Aaron citando o nome que intitula o episódio, “Fora das Cinzas” que também é citado por Aaron e “Variante” que liga a história de Aaron ao título do episódio.

Apesar de todo esse destaque e da sexualidade se mostrar operando na narrativa, chamamos atenção ao fato de que não é a identidade gay do personagem a que mais se sobressaiu na análise. Isso pode ir ao encontro de uma higienização da performance gay, mas, ainda levando em conta o contexto da série, o que mais a produção se debruça a discutir são as relações sociais entre os vivos e suas comunidades. Dessa forma, a grande maioria dos atos de Aaron durante a história estiveram vinculados à sua identidade nacional de membro de Alexandria. Mais do que apenas lutar pela sua própria sobrevivência, ele vinculava seus atos diretamente com a sobrevivência de Alexandria como um todo. Isso descentrava o sujeito e demonstrava a fragmentação de sua identidade, que por vezes tinha de deixar sua performance como um homem gay casado, ou como um pai de família, para ser um líder alexandrino.

Apesar de essa representação reforçar a performance do homem branco, másculo e heróico, trazê-la para um personagem abertamente gay em uma série inserida no contexto *nerd/geek* abre uma fenda de possibilidades citacionais em relação à representação dessa

minoria em séries televisivas – já trouxemos o meme anteriormente, “queremos mais gays assim (...) gays dando tiro”, que vai na mesma linha da fala do diretor e roteirista John Flahn, também citado anteriormente: “Onde estão os homossexuais pobres? É isso que quero ver na ficção”. O discurso apresentado em TWD gera uma mudança social que, tanto provoca uma fatia conservadora de nerds, quanto permite a identificação de espectadores gays para com Aaron, que tem um papel que não se reduz ao *magical gay* ou que permanecerá soterrado e sem destaque, e que pode assumir papéis de poder nas narrativas contemporâneas - desde a liderança de um exército medieval, em um Conselho jurídico, ser um bom pai e constituir uma família.

Por fim, é válido registrar que o trabalho em si permite um entendimento sobre séries televisivas e suas características, além de funcionar enquanto um manual para a Gramática do Design Visual, ampliando sua aplicação metodológica no Brasil. Por assim dizer, no decorrer do trabalho foi possível utilizar da GDV para encontrar significados que não só fizessem sentido em relação à performance de Aaron, mas de toda a história que estava sendo contada. O trabalho, assim, abre a possibilidade para novas pesquisas que trabalhem temáticas voltadas à gênero e sexualidade, discurso e semiótica, a representação de personagens em séries televisivas e do próprio universo de *The Walking Dead*. Deste último ponto, já estamos instigados a olhar para as representações de questões sociais inseridas na série *The Walking Dead: World Beyond*, que se concentra na história de quatro adolescentes que cresceram num mundo já pós-apocalíptico.

CRÉDITOS: REFERÊNCIAS

A DISTÂNCIA (Temporada 5, Episódio 11). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Larysa Kondracki. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2015. Netflix (43 min.), son., color.

A PONTE (Temporada 9, Episódio 2). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Daisy von Scherler Mayer. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2018. Netflix (45 min.), son., color.

ABRA SEUS olhos (Temporada 10, Episódio 7). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Michael Cudlitz. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incaprera, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2019. Netflix (44 min.), son., color.

ACABE COM os Sussurradores (Temporada 10, Episódio 4). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Michael Cudlitz. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incaprera, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2019. Netflix (44 min.), son., color.

ADAPTAÇÃO (Temporada 9, Episódio 9). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2019. Netflix (51 min.), son., color.

ADEUS PASSADO (Temporada 1, Episódio 1). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Frank Darabont. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Charles H. Eglee, Gale Anne Hurd, Frank Darabont. Nova Iorque: AMC Studios, 2010. Netflix (67 min.), son., color.

AINDA NÃO é Amanhã (Temporada 6, Episódio 12). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Charles H. Eglee, Gale Anne Hurd, Frank Darabont. Nova Iorque: AMC Studios, 2016. Netflix (43 min.), son., color.

AGORA (Temporada 6, Episódio 5). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Avi Youabian. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Charles H. Eglee, Gale Anne Hurd, Frank Darabont. Nova Iorque: AMC Studios, 2015. Netflix (43 min.), son., color.

ALBUQUERQUE, João Victor. **Ator de The Walking Dead confirma que o personagem dele viveu um romance gay na série.** Critical Hits, 2019. Disponível em: <https://criticalhits.com.br/cinema-e-tv/ator-de-the-walking-dead-confirma-que-o-eu-personagem-viveu-um-romance-gay-na-serie/>. Acesso em: 14 mai. 2023

ALEMÃO. **Você notou?** Vídeo mostra que logo de The Walking Dead apodrece cada vez mais. Observatório do Cinema UOL, 2020. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/artigos/voce-notou-video-mostra-que-logo-de-the-walking-dead-apodrece-cada-vez-mais>. Acesso em: 29 abr. 2023.

ALGO QUE eles precisam (Temporada 7, Episódio 15). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Michael Slovis. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2017. Netflix (43 min.), son., color.

ALMEIDA, Diogo Filipe Serras de. **The Walking Dead: estranhamente familiar**. 2016. Dissertação de Mestrado. Programa de Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos, especialidade em Estudos de Cultura. U Lisboa. 2016.

ALONSO, Guillermo. **Breve história do melhor amigo gay, esse papel solitário, desconsiderado (e necessário) das séries**. El País, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-11-21/breve-historia-do-melhor-amigo-gay-esse-papel-solitario-desconsiderado-e-necessario-das-series.html>. Acesso em: 21 abr. 2023.

ALTHUSSER, Louis. Teoria, prática teórica e formação teórica: ideologia e luta ideológica. In BARISON, Thiago (org.). **Teoria Marxista e Análise Concreta: textos escolhidos de Louis Althusser e Etienne Balibar**. 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

ALTHUSSER, Louis. **Por Marx**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

AMENDOLA, Beatriz. **The Walking Dead retoma agilidade e tensão em bom início**. Omelete, 2021. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/walking-dead/the-walking-dead-retoma-agilidade-e-tensao-em-bom-inicio>. Acesso em: 14 mai. 2023.

AQUERONTE: PARTE 1 (Temporada 11, Episódio 1). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Kevin Dowling. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incapera, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2021. Netflix (46 min.), son., color.

ATOS DE DEUS (Temporada 11, Episódio 16). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Catriona McKenzie. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incapera, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (42 min.), son., color

AUTOAJUDA (Temporada 5, Episódio 5). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Ernest Dickerson. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2014. Netflix (42 min.), son., color.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRIDI, João Pietro Meili. A nação: breve análise multimodal do vídeo de apresentação de Commonwealth em “The Walking Dead”. In BRAGA, Daniel L. S.. **Reflexões e inovações nacionais no século XXI em Ciências Humanas e Sociais**. Vol 2. Instituto Scientia, 2022. p. 19-38.

BRIDI, João Pietro Meili. **Duas Chinas: uma análise do discurso multimodal na reportagem televisiva do Globo Repórter**. 2014. 54p. Trabalho de conclusão de curso - Curso de Comunicação Social - habilitação Jornalismo. Universidade de Cruz Alta: Cruz Alta/RS, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difel, 1975

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 151-167.

CAÇADO (Temporada 11, Episódio 3). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Frederick E.O. Toye. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incapera, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2021. Netflix (43 min.), son., color.

CANTORE, Jaqueline; PAIVA, Marcelo Rubens. **Séries - O Livro:** de onde vieram e como são feitas. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

CARMO, Cláudio Márcio do. Um olhar antropológico sobre a Gramática do Design Visual: criando um espaço de interseção com a Antropologia do Movimento, p. 89 - 112. *In: Novas perspectivas em análise visual: do texto ao contexto* / Danielle Barbosa Links de Almeida (org.). - Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.

CARVALHO, J. P. **CRÍTICA | The Walking Dead S11E05** – “Out of the Ashes”: Ciclo sem fim. Walking Dead BR, 2022. Disponível em: <https://walkingdeadbr.com/the-walking-dead-s11e05-out-of-the-ashes-critica/>. Acesso em 16 abr. 2023.

CEPTRO PODRE (Temporada 11, Episódio 14). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Marcus Stokes. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incrapera, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (43 min.), son., color

CHEGARÁ O DIA em que você não agradecerá (Temporada 6, Episódio 1). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2016. Netflix (46 min.), son., color.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLETTI, Caio. **Morte em "The Walking Dead" reacende debate sobre tratamento de LGBTs na TV,** 2018. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/11/27/jesus-em-the-walking-dead-reacende-debate-sobre-mortes-de-lgbts-na-tv>. Acesso em 23 abr 2023

CONFIANÇA (Temporada 11, Episódio 15). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Lily Mariye. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incrapera, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (46 min.), son., color

CONFINAMENTO (Temporada 11, Episódio 17). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Catriona McKenzie. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (46 min.), son., color

CONQUISTAR (Temporada 5, Episódio 16). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2015. Netflix (65 min.), son., color.

CORSO, Mário. **Pequeno manual de comida para macho:** um guia para almas gaudéias inquietas, 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/mario-corso/noticia/2019/06/pequeno-manual-de-comida-para-macho-cjx6lml601qe01mvh120drhs.html>. Acesso em 03 fev 2023.

CUSTODIO, André Luis Dias. **Literatura:** mulheres são ‘lindas’ e homens ‘corajosos’, detecta IA. Megacurioso, 2021. Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/120270-literatura-mulheres-sao-lindas-e-homens-corajosos-detecta-ia.htm>. Acesso em 14 mai. 2023.

DAMASCENO, Alex. **Além do Flashback: Estéticas Audiovisuais do Fenômeno da Lembrança.** Novos Olhares, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 56-66, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2013.57041. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/57041>. Acesso em: 1 mai. 2023.

DEPOIS (Temporada 4, Episódio 9). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2014. Netflix (42 min.), son., color.

DESCANSE EM paz (Temporada 11, Episódio 24). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (65 min.), son., color.

DESS, C. **Notas sobre o conceito de representatividade.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-30, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0206. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21115>. Acesso em: 14 out. 2022.

DISTÂNCIA (Temporada 5, Episódio 11). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Larysa Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2015. Netflix (43 min.), son., color.

DOLORES, Bruna. **The Walking Dead foi a série mais pirateada de 2018.** Disponível em: <https://poltronanerd.com.br/series/the-walking-dead-foi-a-serie-mais-pirateada-de-2018-78884>. Acesso em: 26 mar. 2023.

ELES (Temporada 5, Episódio 10). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Julius Ramsay. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2015. Netflix (43 min.), son., color.

ELOI, Arthur. **The Walking Dead: episódio extra mostra como a produção contornou a pandemia.** Omelete, 2021. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/walking-dead/twd-s10e17-impresoes-retorno-maggie>. Acesso em 29 abr. 2023.

ENTRANHAS (Temporada 1, Episódio 2). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Michelle McLaren. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Charles H. Eglee, Gale Anne Hurd, Frank Darabont. Nova Iorque: AMC Studios, 2010. Netflix (44 min.), son., color.

ESQUEÇA (Temporada 5, Episódio 13). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: David Boyd. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2015. Netflix (42 min.), son., color.

ESTRELA DA manhã (Temporada 10, Episódio 11). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Michael E. Satrazemis. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incaprera, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2020. Netflix (45 min.), son., color.

EU NÃO sou Judas (Temporada 3, Episódio 11). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Gale Anne Hurd, Glen Mazzara. Nova Iorque: AMC Studios, 2013. Netflix (42 min.), son., color.

EVOLUÇÃO (Temporada 9, Episódio 8). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Michael E. Satrazemis. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse,

Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2018. Netflix (44 min.), son., color.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. 2 edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

FAIRCLOUGH, Norman. **Analysing discourse: textual analysis for social research**. New York: Routledge, 2003.

FAMÍLIA (Temporada 11, Episódio 23). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Sharat Raju. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (44 min.), son., color.

FANTASMAS (Temporada 10, Episódio 3). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: David Boyd. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incapera, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2019. Netflix (47 min.), son., color.

FÉ (Temporada 11, Episódio 22). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Rose Troche. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (45 min.), son., color.

FLECHA NO batente da porta (Temporada 3, Episódio 13). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: David Boyd. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Gale Anne Hurd, Glen Mazzara. Nova Iorque: AMC Studios, 2013. Netflix (43 min.), son., color.

FORA DAS Cinzas. (Temporada 11, Episódio 5). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incapera, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2021. StarPlus (46 min.), son., color

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREDERICO, Gisele. **A modelização na construção estética do sistema transmídia The Walking Dead**. 2018. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo - São Paulo, 2018.

FREITAS, Johêdyr Adjyan Cartaxo de; MACHADO SOARES, Neiva Maria. **Elementos da pós-modernidade num convite religioso** - uma análise multimodal e crítica do discurso. *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [S.l.], n. 15, p. 152-167, jan. 2021. ISSN 2525-4529. Disponível em: <http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/2020>. Acesso em: 06 jan. 2023.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O Caso Dora”) e outros textos (1901-1905, 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.**

FUGIMOTO, Jorge Henrique. **Os vivos, os mortos e os mortos-vivos: uma análise sociológica do seriado walking dead**. 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2015.

FÚRIA (Temporada 8, Episódio 16). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2018. Netflix (48 min.), son., color.

FURUZAWA, Camila Prado. **Séries policiais: características e particularidades das narrativas policiais televisivas**. *Vozes e Diálogo*, Itajaív. v. 12, n. 02, p. 110-125, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/vd/article/view/4293>.

GIBBENS, Sarah. **Conheça a bela planta invasora que queima e cega**. National Geographic, 2018. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2018/06/conheca-bela-planta-invasora-que-queima-e-cega>. Acesso em 06 mai. 2023.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere, volume 1**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GONZATTI, Christian. **“Chega de lacração na cultura nerd”, disse ele**. Disponível em: <https://diversidadenerd.com/lacracao-cultura-nerd/>. Acesso em 26 mar. 2023.

GONZATTI, Christian. **Pode um LGBTQIA+ ser um super-herói no Brasil?**. 1 ed. Salvador, BA: Devires, 2022.

GUALBERTO, Clarice Lage. **Multimodalidade em livros didáticos de língua portuguesa: uma análise a partir da semiótica social e da gramática do design visual**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2016

HADDEFINIR, Henrique. **Diversidade protagonista: a evolução dos personagens LGBTQI+ nas séries de TV**. Omelete, 2020. Disponível em <https://www.omelete.com.br/series-tv/evolucao-personagens-lgbtqi-series-de-tv-omeletev>. Acesso em 29 abr. 2021.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: uma breve história da humanidade**. 26 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

HARUMI, Priscila. **Louca Por Séries: 8 maiores momentos de ansiedade da TV**. Capricho, 2017. Disponível em: <https://capricho.abril.com.br/entretenimento/louca-por-series-8-maiores-momentos-de-ansiedade-da-tv>. Acesso em 14 mai. 2023.

HBO Max. **Família Soprano**. Disponível em: <https://www.hbomax.com/br/pt/series/urn:hbo:series:GVU2b9AHpHo7DwvwIAT4i>. Acesso em 14 mai. 2023.

HBO Max. **The Last of Us**. Disponível em: <https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:series:GYyofRQHeuJ6fiQEAAAEy>. Acesso em 14 mai. 2023.

IMDB. **A Morta-Viva (1943)**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0036027/>. Acesso em 14 mai. 2023.

IMDB. **Extermínio (2002)**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0289043>. Acesso em 14 mai. 2023.

IMDB. **O Cadáver atômico (1955)**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0047960>. Acesso em 14 mai. 2023.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JEWITT, C.; OYAMA, R. **Visual meaning: a social semiotic approach**. In: VAN LEEUWEN, T.; JEWITT, C. (Orgs.). *Handbook of visual analysis*. London: SAGE Publications Ltd., 2001.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading Images: the grammar of visual design**. London: Routledge, 2006.

KRESS, G; VAN LEEUWEN, T; **Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication**. London: Arnold, 2001.

LIMA, Felipe de. **5 cliffhangers que nós amamos e 5 que nós odiamos em séries de TV**. Legião dos Heróis, 2017. Disponível em: <https://www.legiaodosherois.com.br/lista/5-cliffhangers-que-nos-amamos-e-5-que-odiamos-em-series-de-tv.html#list-item-10>. Acesso em 14 mai. 2023.

LIMA NETO, João de Souza. **QUEER The Walking Dead - uma análise contrassexual de Carol Peletier**. 2018. 127F. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande - PB.

LIMITES QUE cruzamos (Temporada 10, Episódio 1). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incaprerá, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2019. Netflix (51 min.), son., color.

LONGE DEMAIS (Temporada 4, Episódio 8). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Ernest Dickerson. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2013. Netflix (43 min.), son., color.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação**. Rev. Estud. Fem. [online]. 2001, vol 9, n.2, p 541-553.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 28 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

MAGALHÃES, Izabel; MARTINS, André Ricardo; RESENDE, Viviane de Melo. **Análise do Discurso Crítica: um método de pesquisa qualitativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

MAIORES E MELHORES. **As 41 séries mais assistidas de 2023 e as mais famosas de todos os tempos**. Disponíveis em: <https://www.maioresemelhores.com/series-mais-assistidas/>. Acesso em 14 mai. 2023.

MAIS UM (Temporada 10, Episódio 19). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Laura Belsey. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incaprerá, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2021. Netflix (47 min.), son., color.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARIAMN. Uso do meme “finalmente histórias de gays trambiqueiras” [...]. 3 de maio de 2022. Twitter. Disponível em: <https://twitter.com/qqissogzuis/status/1521673433335144448/photo/1>. Acesso em 23 mai. 2023.

MENDONÇA, Antonio Penteado. **Caso fortuito e força maior**: em inglês eles são conhecidos como os “Atos de Deus”. SindespSP, 2022. Disponível em: <https://www.sindesp.org.br/site/colunista-texto.aspx?id=1560>. Acesso em: 29 abr. 2023.

MISERICÓRDIA (Temporada 8, Episódio 1). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2017. Netflix (43 min.), son., color.

MISMETTI, Débora. **Comida de homem x Comida de mulher**: Por que elas vão de quiche e eles, de bife com gordura. SIS Saúde, 2010. Disponível em: <http://www.sissaude.com.br/sis/inicial.php?case=5&idnot=7279>. Acesso em 05 fev. 2023.

MODERNA, Pipoca. **Racistas atacam série de "O Senhor dos Anéis" porque "não existem elfos negros"**. Terra, 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/racistas-atacam-serie-de-o-senhor-dos-aneis-porque-nao-existem-elfos-negros,c6bcf0ae5606ad05395a20de364266b0ucftqhvy.html>. Acesso em 26 mar. 2023.

MOLONEY, Kevin Timothy. **Porting Transmedia Storytelling to Journalism**, 2011. Electronic Theses and Dissertations. 440. Disponível em: <https://digitalcommons.du.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1439&context=etd>. Acesso em: 27 out. 2022.

MONSTROS (Temporada 8, Episódio 3). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2017. Netflix (41 min.), son., color.

MOREIRA, Daniela. **Quem lucra com a “Família Feliz”**. Exame, 2011. Disponível em: <https://exame.com/pme/quem-lucra-com-a-familia-feliz/>. Acesso em 16 abr. 2023.

NÃO HÁ outro jeito. (Temporada 11, Episódio 9). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Jon Amiel. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incrapera, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (46 min.), son., color

NASCIDOS PARA Sofrer (Temporada 3, Episódio 8). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Billy Gierhart. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Gale Anne Hurd, Glen Mazzara. Nova Iorque: AMC Studios, 2012. Netflix (43 min.), son., color.

NAVARRO, Roberto. **Como viviam os hippies?**. Superinteressante, 2011; 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-viviam-os-hippies/>. Acesso em 21 dez. 2022.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos da semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

NÓS (Temporada 4, Episódio 15). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2014. Netflix (42 min.), son., color.

NOVAS ASSOMBRAÇÕES (Temporada 11, Episódio 10). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Jon Amiel. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Charles H. Eglee, Gale Anne Hurd, Frank Darabont. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (45 min.), son., color.

NOVELLINO, Marcia Olivé. **Fotografia em Livro Didático de Inglês como língua estrangeira: análise de suas funções e significados**. 2007. 203 folhas. Tese - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Março de 2007.

OLIVEIRA, Regis Fernandes de. **Homossexualidade: análises mitológica, religiosa, filosófica e jurídica**. 2 ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2013.

O MUNDO antes (Temporada 10, Episódio 8). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: John Dahl. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incapraera, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2019. Netflix (54 min.), son., color.

OS CONDENADOS (Temporada 8, Episódio 2). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Rosemary Rodriguez. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2017. Netflix (42 min.), son., color.

OS CORAÇÕES ainda batem (Temporada 7, Episódio 8). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Michael E. Satrazemis. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2016. Netflix (60 min.), son., color.

OS SORTUDOS (Temporada 11, Episódio 12). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Tawnia McKiernan. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incapraera, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (46 min.), son., color

O QUE sempre é (Temporada 10, Episódio 5). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Laura Belsey. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incapraera, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2019. Netflix (53 min.), son., color.

OS PERDIDOS e os saqueadores (Temporada 8, Episódio 10). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: David Boyd. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2018. Netflix (45 min.), son., color.

O REI Suicida (Temporada 3, Episódio 9). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Lesli Linka Glatter. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Gale Anne Hurd, Glen Mazzara. Nova Iorque: AMC Studios, 2013. Netflix (43 min.), son., color.

PAIVA, Vitor. **Batalhão Sagrado de Tebas: o poderoso exército formado por 150 casais gays que venceu Esparta**. Hypeness, 2021. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2021/11/batalhao-sagrado-de-tebas-o-poderoso-exercito-formado-por-150-casais-gays-que-venceu-esparta/>. Acesso em 25 abr. 2023.

PAIVA, Vitor. **Pela primeira vez um homossexual assumido passa a chefiar o exército americano**. Hypeness, 2016. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2016/05/pela-primeira-vez-um-homossexual-assumido-passa-a-chefiar-o-exercito-americano/>. Acesso em 25 abr. 2023.

PAZ, João da. **Fenômeno na TV americana, Yellowstone é mais vista do que The Walking Dead.** Notícias da TV, 2020. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/fenomeno-na-tv-americana-yellowstone-e-mais-vista-do-que-the-walking-dead-38270?cpid=txt&cpid=txt>. Acesso em: 26 mar. 2023.

PEDRA NA ESTRADA (Temporada 7, Episódio 9). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2017. Netflix (60 min.), son., color.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** Campinas, SP: Pontes, 1990.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

PEIXOTO DE SOUZA, A.; DA ROSA PEREIRA, C.; DE O. C. MARQUES, L. Y. **Estrutura arquitetônica do tribunal do injúria: um contrassenso à paridade de armas.** Revista de Direito da FAE, v. 5, n. 1, p. 12 - 30, 2 ago. 2022. Disponível em: <https://revistadedireito.fae.edu/direito/article/view/115>. Acesso em: 14 mai. 2023.

PEREZ, Clotilde; FARINA, Modesto; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação.** 5 ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

PEREZ, Clotilde; BAIRON, Sérgio; **Comunicação & marketing: teorias da comunicação e novas mídias um estudo prático.** São Paulo: Futura, 2002.

PINHEIRO, Ester. **Há 13 anos no topo da lista, Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo.** Brasil de Fato, 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo>. Acesso em 14 mai. 2023.

PITKIN, H. F. **O conceito de representação.** In CARDOSO, Fernando Henrique; MARTINS, Carlos Estevam (Org.). Política e Sociedade. Vol 2. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

POR QUE contar histórias é importante para o desenvolvimento dos filhos? FADC, 2017. Disponível em: <https://www.fadc.org.br/noticias/753-por-que-contar-historias-e-importante-para-o-desenvolvimento-dos-filhos.html>. Acesso em 29 abr. 2023.

POR SANGUE. (Temporada 11, Episódio 8). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Sharat Raju. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incrapera, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2021. StarPlus (41 min.), son., color

PRIME VIDEO. **Os Anéis do Poder.** Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/amzn1.dv.gti.f856462e-f3f0-47d6-99a7-8e7900ffb935/>. Acesso em 14 mai. 2023.

QUEM É VOCÊ agora? (Temporada 9, Episódio 6). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Larry Teng. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2018. Netflix (54 min.), son., color.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROCHA, Lucas. **Três anos de Covid-19: como podemos chegar ao fim da pandemia?**. CNN Brasil, 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/tres-anos-de-covid-19-como-podemos-chegar-ao-fim-da-pandemia/>. Acesso em 29 abr. 2023.

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

ROSS, Dalton. **The Walking Dead showrunner on if Jesus and Aaron are a couple**. Entertainment Weekly, 2018. Disponível em: <https://ew.com/tv/2018/11/18/walking-dead-stradivarius-907-angela-kang-showrunner/>. Acesso em 14 mai. 2023.

ROUGHGARDEN, Joan. **Evolução do gênero e da sexualidade**. Londrina: Planta, 2005.

SALARIO. **Quanto ganha um Carregador e Descarregador de Caminhões em 2023**. Disponível em: <https://www.salario.com.br/profissao/carregador-e-descarregador-de-caminhoes-cbo-783215>. Acesso em 14 mai. 2023.

SANT'ANA, Thaís. **O que foi a geração beat?**. Superinteressante, 2011; 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-geracao-beat/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

SANTOS, Francisco Roberto da Silva; SOUZA, Maria Medianeira. A construção da realidade em imagens de editoriais: um olhar sobre o sistema da modalidade. *In* **Novas perspectivas em análise visual: do texto ao contexto**. Danielle Barbosa Lins de Almeida (org.). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.

SANTOS, Zaira Bomfante dos. **A concepção de texto e discurso para semiótica social e o desdobramento de uma leitura multimodal**. Revista Gatilho, v. 13, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/issue/view/1237>. Acesso em: 06 jan. de 2023.

SANTOS, Zaira Bomfante dos; PIMENTA, Sônia Maria Oliveira. **Da semiótica social à multimodalidade: a orquestração de significados**. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v.12, n.2, 2014, p. 295-324. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/7243/5272>. Acesso em: 11 de jul. 2022.

SEABRA, Rodrigo. **Renascença: a série de TV no século XXI**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SENHORES DA guerra (Temporada 11, Episódio 13). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Loren Yaconelli. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Joseph Incrapera, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (44 min.), son., color

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença, p. 73 - 102. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomas Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-íris: Do movimento homossexual ao LGBT**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009. 196 p. - (Coleção História do Povo Brasileiro)

SOARES, Diulia Luísa Hartmann. **#ELENÃO e a quarta onda do feminismo no Brasil: movimentos de mulheres no Twitter durante as eleições 2018**. 2021. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. UFFS-Erechim. 2021.

SOARES, Thiago. **Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop**. Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 2, N° 24 (2014) - p. 139-152. - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14159/10731>. Acesso em 14 mai. 2023.

SOARES DE OLIVEIRA, Leonardo Erivelto. **O jogo dos gêneros e o gênero do jogo: o caso do voleibol**. 2010. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSCar, 2010.

STRADIVARIUS (Temporada 9, Episódio 7). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Larry Teng. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2018. Netflix (44 min.), son., color.

THE NEXUS. **O tropo “Enterre seus gays” de Hollywood explicado: história e controvérsia**. Disponível em: <https://thenexus.one/o-tropo-enterre-seus-gays-de-hollywood-explicado-historia-e-controversia/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

THE WALKING DEAD WALKER’S. **Primeiro beijo gay em The Walking Dead. Aaron e Eric [...]**. Brasil, 24 de fevereiro de 2015. Facebook: oficialtdwalkers. Disponível em: https://www.facebook.com/oficialtdwalkers/photos/a.219373861530437/615540915247061/?locale=pt_BR. Acesso em: 26 de mar. de 2023

THIAGO, Ora. **Por que o Apocalipse Zumbi ainda é relevante?**. Youtube, 15 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://youtu.be/jlKvoq3C0dw>. Acesso em: 14 mai. 2023.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. **Foucault e a gestão do trabalho**. Estudos de Administração e Sociedade, Universidade Federal Fluminense, v.2, n.1, p. 8–20, julho, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaemas/article/view/22694>. Acesso em 14. mai. 2023.

TENTAR (Temporada 5, Episódio 16). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Michael E. Satrazemis. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2015. Netflix (42 min.), son., color.

O ÚLTIMO DIA na Terra (Temporada 6, Episódio 16). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Charles H. Eglee, Gale Anne Hurd, Frank Darabont. Nova Iorque: AMC Studios, 2016. Netflix (65 min.), son., color.

UM NOVO acordo (Temporada 11, Episódio 18). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Jeffrey F. January. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (46 min.), son., color

UM NOVO começo (Temporada 9, Episódio 1). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Greg Nicotero. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2018. Netflix (58 min.), son., color.

REDAÇÃO, Da. **‘The Walking Dead’ bate recorde de audiência no Brasil**. Veja, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/the-walking-dead-bate-recorde-de-audiencia-no-brasil/>. Acesso em 26 mar. 2023.

VENTORIN, Amanda. **As 5 linguagens do amor e como identificar a sua**. Boa Forma, 2023. Disponível em: <https://boaforma.abril.com.br/equilibrio/as-5-linguagens-do-amor/>. Acesso em 01 mai de 2023.

VALOR (Temporada 8, Episódio 15). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Michael Slovis. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Greg Nicotero, Tom Luse, Gale Anne Hurd, Scott M. Gimple. Nova Iorque: AMC Studios, 2018. Netflix (52 min.), son., color.

VARIANTE (Temporada 11, Episódio 19). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Karen Gaviola. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Denise Huth, Greg Nicotero, Tom Luse, Scott M. Gimple, Gale Anne Hurd, Angela Kang. Nova Iorque: AMC Studios, 2022. StarPlus (49 min.), son., color.

VÁ FALAR com Sapos (Temporada 1, Episódio 3). **The Walking Dead** [Seriado]. Direção: Gwyneth Horder-Payton. Produção: Robert Kirkman, David Alpert, Charles H. Eglee, Gale Anne Hurd, Frank Darabont. Nova Iorque: AMC Studios, 2010. Netflix (45 min.), son., color.

WALKINGDEADBR. **The Walking Dead HQs** – Volumes e Edições. Disponível em: <https://walkingdeadbr.com/hqs/>. Acesso em: 22 out. 2022.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade, p. 35-82. *In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. LOURO, Guacira Lopes. Trad. Tomaz Tadeu da Silva - 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O Corpo Fala**. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual, p. 7 - 72. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ZANETTI, Lays. **The Walking Dead**: Nova showrunner, Angela Kang fala sobre as mudanças para a 9ª temporada. Adoro Cinema, 2018. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-141550/>. Acesso em 09 mar. 2023.