



# SÉRIE DESALMA - GLOBOPLAY: uma discussão sobre transnacionalização e matrizes culturais

"Desalma" Series - Globoplay:  
a discussion about  
transnationalization and  
cultural matrices"

## **Lígia Prezia Lemos**

Pós-Doutora, com bolsa Capes no Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo / ECA - USP). Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição. E-mail: [ligia.lemos@gmail.com](mailto:ligia.lemos@gmail.com)



## Resumo

A consolidação das plataformas de streaming expandiu a ficção seriada televisiva para novos mercados consumidores, além de estimular, nas próprias produções, o surgimento de estratégias criativas relacionadas a temáticas locais, com aspectos de universalidade. A partir de breve contextualização do fenômeno da transnacionalização (CHALABY, 2005; STRAUBHAAR, 1991, 2007; SINCLAIR, 2004, 2009), o objetivo do presente artigo é compreender identidades e as representações das matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2009) presentes na gênese da primeira temporada de *Desalma* (Globoplay, 2020). Para sustentar nossa discussão realizamos estudo de caso a partir da observação deste produto de ficção seriada televisiva brasileira, realizado notadamente para públicos amplificados. Como conclusão, entende-se que as matrizes culturais, enquanto mediações, são ferramentas para a “vontade de experimentação” de um processo de transnacionalização do Globoplay.

**Palavras-chave:** Ficção televisiva seriada brasileira; Transnacionalização; Matrizes Culturais; Globoplay; *Desalma*.

## Abstract

The consolidation of streaming platforms expanded television serial fiction to new consumer markets, it also stimulated, in the productions themselves, the emergence of creative strategies related to local themes, with aspects of universality. From a brief contextualization of the phenomenon of transnationalization (CHALABY, 2005; STRAUBHAAR, 1991, 2007; SINCLAIR, 2004, 2009), the aim of this article is to understand the identities and representations of cultural matrices (MARTÍN-BARBERO, 2009) present in the genesis of the series *Desalma* (Unsoul) (Globoplay, 2020). In order to support our discussion, we carried out a case study based on the observation of this series of Brazilian television fiction, made especially for amplified audiences. In conclusion, it is understood that cultural matrices, as mediations, are tools for the “will to experiment” in a process of transnationalization of Globoplay.

**Keywords:** : Brazilian television fiction series; Transnationalization; Cultural Matrices; Globoplay; Unsoul.

## 1 Introdução

As plataformas de serviços e tecnologias que ofertam ficção televisiva seriada em streaming suscitaram novas estratégias mercadológicas que alteraram ambientes midiáticos anteriormente consolidados no mundo todo. No Brasil, por exemplo, o maior conglomerado de mídia e comunicação do país, a Globo, recentemente passou por reestruturação que unificou a empresa – Uma só Globo<sup>1</sup> – sinalizando esforços para sobreviver e seguir atuando com posições de ponta em um mercado cada vez mais concorrido. Atualmente, a empresa se apresenta:

Muito prazer. Somos a Globo. Somos uma família de marcas presente na vida das pessoas de várias formas. TV Globo, 26 canais de TV por assinatura; Globoplay no streaming; produtos digitais de jornalismo, G1; esporte, GE.globo; e entretenimento, Gshow, e muito mais. Só a TV Globo fala com 100 milhões de brasileiros todo dia. Em 2018, mergulhamos em uma jornada de transformação. Abrindo caminho para nos tornarmos uma empresa mediatech. Misturando conteúdo e tecnologia, histórias e experiências, construindo uma relação direta com o consumidor. Acelerando um movimento de inovação que envolve cada ponto da maior empresa de comunicação da América Latina. Uma transformação constante movida pela sinergia das nossas marcas com milhões de brasileiros (GLOBO, 2022).

Neste contexto, com a unificação, sua plataforma de streaming, Globoplay, lançada em 2015, passou a ser subsidiária da Globo no ano de 2021. O objetivo foi “integrar equipes e estruturas, desenvolver novas áreas de competência, criar novos negócios e buscar novas receitas”<sup>2</sup> pois, com a convergência dos serviços audiovisuais, de telecomunicações e de informática a competição pela audiência passou a ocorrer em outros campos, particularmente no de vídeo on demand (VOD).

A Netflix revela-se como fundamental nesse ambiente e, atualmente, é a principal plataforma transnacional com serviços de VOD por assinatura (SVOD) no mundo. A plataforma vem estabelecendo modelos a serem seguidos tanto no nível político e regulatório, com potencial de desorganizar relações internacionais estabelecidas e alterar cadeias de valores da mídia global (EVENS & DONDEERS, 2018), quanto no campo específico da ficção seriada televisiva, oferecendo recursos atrativos e propostas que intensificam o papel dessas produções enquanto construtoras de imaginários e de públicos. A expansão da oferta de ficções seriadas pela Netflix vem transformando a indústria audiovisual global e estimulando a competição “entre as operadoras para captar a atenção, dados e orçamento alocado para o lazer de públicos potenciais, bem como [tem gerado] tensões profundamente enraizadas na política dos meios de comunicação internacionais” (LOBATO, 2019 apud GARCÍA LEIVA et al, 2021, p. 5). Assim como em outros espaços, na Ibero-América a plataforma participa em coproduções com

---

<sup>1</sup> A marca Globo (composta por TV Globo, Globosat, Globo.com, DGC Corp e Som Livre) foi anunciada oficialmente em janeiro de 2021, resultado da união de TV aberta, TV paga, streaming e plataformas digitais. Outras empresas do grupo continuam operando independentemente (Editora Globo, Infoglobo, Sistema Globo de Rádio e Fundação Roberto Marinho).

<sup>2</sup> De acordo com nota divulgada pelo presidente executivo da Globo, Jorge Nóbrega. Ver: POSSEBON, Samuel. Globo inicia projeto para unificação de estrutura corporativa. Teletime. 24/09/18. Disponível em: <https://teletime.com.br/24/09/2018/globo-inicia-projeto-para-unificacao-de-estrutura-corporativa/>. Acesso em 03-ago-2021.



empresas locais, além de operar por encomenda com outras tantas produtoras “na Espanha, México, Brasil e Argentina, mas também alcança países como Colômbia, Peru ou Portugal” (GARCÍA LEIVA et al, 2021, p. 3), contribuindo, assim para a internacionalização daqueles títulos chamados de originais Netflix.

Dito isto, está claro que estamos diante de universos complexos, de muitos tentáculos e abrangência que integram o campo de luta simbólico (BOURDIEU et al, 2015) por onde transita a ficção televisiva e suas narrativas, locais, globais, ensejando debates, reações, emoções nas audiências. Por esta razão, o primeiro pensamento que nos ocorre ao assistir a série *Desalma* (Globoplay, 2020) é aquele usualmente relacionado à Netflix, ou seja, o de uma produção que suscita discussões concernentes à identidade cultural (HALL, 2006), representatividade e diversidade dentro de um quadro de think global, produce local. Isto acontece porque estamos diante de uma obra que, aos olhos estrangeiros – e até mesmo brasileiros – parece revelar um Brasil diferente e desconhecido, menos tropical, de cores e ares europeus, clima denso, e que poderia integrar um lugar inespecífico, quase um não lugar (AUGÉ, 1994; DE CERTEAU, 1994; SCHNEIDER, 2015). Tendo isso em mente, a série *Desalma* ainda oferece um retrato ficcional com fortes referências aos ucranianos que foram um dos povos que entre outros tantos imigraram para o Brasil e se somaram à diversidade cultural de nosso país.

Entre operadores metodológicos para compreender *Desalma*, reincidentos na escolha da análise cultural de Martín-Barbero, em seu primeiro mapa das mediações, pois nos oferece o escopo metodológico capaz de dialogar com uma “visão holística da produção, circulação e recepção/consumo cultural que não se deixa enclausurar nas fronteiras de uma única disciplina” (ESCOSTEGUY, 2017, p. 117). Ao mesmo tempo, ali encontramos espaço para um olhar abrangente para o objeto, também focado em sua centralidade, o que cremos ser uma abordagem metodológica consistente.

## 2 Transnacionalização – Expansão para novas audiências

O fenômeno da transnacionalização envolve disputas e desigualdades surgidas a partir da inserção de diferentes países na ordem econômica mundial da atualidade. Tendo em vista essas desigualdades de cunho infra estrutural, falar do transnacional em nossa área é abraçar noções relacionadas não apenas aos fluxos comunicacionais, mas também populacionais, culturais, tecnológicos, de capital, de consumo (STRAUBHAAR, 1991; FADUL, 2021; CHALABY, 2005; SINCLAIR, 2014; GARCÍA LEIVA et al, 2021; RIBKE, 2021; MARTIN BARBERO 2004). O transnacional desafia a oposição nacional/internacional, desvelando certa turvação das fronteiras nacionais e apresentando uma “qualidade híbrida das diferentes formações simbólicas e materiais em que se sustenta a construção de identidades culturais” (LOPES & OROZCO GÓMEZ, 2012, p. 73). Hoje, neste lócus culturalmente embaciado, circulam ficções seriadas de diferentes origens, já oriundas dessas dinâmicas.



Straubhaar (1991) vem há algum tempo destacando que o transnacional desarranja a relação unilateral fortemente estabelecida – do centro para a periferia – e possibilita que players emergentes alterem, ainda que discretamente, a hegemonia midiática por meio de companhias locais de impacto regional, caso clássico das telenovelas da Globo, por exemplo. Discretamente porque as audiências costumam acolher conteúdos que se revelam próximos culturalmente, que possuem trajetórias comuns às delas. Afinal, identidade nacional e lealdade a certos gêneros são fatores que não se alteram repentinamente. Por essa razão, a dimensão internacional da telenovela brasileira, e também da latino-americana, revela importantes diferenças em relação à produção dos países ditos desenvolvidos, “pois seu fluxo não é tão intenso e nem tão global quanto das produções norte-americanas” (FADUL, 2021). A circulação da identidade cultural está diretamente relacionada à criação de novos mercados e ampliação de audiências (RIBKE, 2021, p. 60), e isso parece mais dificultoso para produtos brasileiros talvez devido à barreira da língua portuguesa, talvez devido à falta de eficácia nas negociações. Mesmo assim, a circulação transnacional da ficção seriada televisiva vem já há alguns anos extrapolando as fronteiras entre alguns países e espaços geopolíticos estabelecidos, rompendo padrões anteriores de produção e distribuição audiovisual.

A importância das empresas de mídia regionais, aliadas a fluxos populacionais como fator de maior visibilidade de audiências transnacionais também é destacada por Chalaby (2005), que procura estabelecer três esferas do desenvolvimento mundial das mídias: (1) a internacionalização, caracterizada pela expansão das comunicações e das corporações midiáticas; (2) a globalização, que almeja a integração e criação de uma aldeia global; e, (3) a transnacionalização, que altera e reestrutura relações locais, nacionais, regionais e globais por meio de “novas redes de corporações midiáticas, produtos e audiências” (CHALABY, 2005, p. 31). Porém, Fadul (2021) relembra que as dificuldades que surgiram com o processo de globalização geraram amplos questionamentos no sentido de considerar o campo da comunicação internacional como uma área em crise, pois nenhum fenômeno pode ser local ou nacional sem ao mesmo tempo possuir uma dimensão internacional. Assim, no início desse processo o que estava em jogo era uma produção midiática centralizada e um consumo descentralizado, ou seja, poucos países produtores de ficção e uma maioria de países consumidores. Hoje, com a televisão distribuída pela internet (LOTZ; LOBATO; THOMAS, 2018, p. 36), surgiram novas demandas legais, dinâmicas de investimento e diferentes formas de licenciamento que alteraram inteiramente o panorama vigente até então.

### 3 Desalma e matrizes culturais

O primeiro – na realidade, o segundo – mapa das mediações de Martín-Barbero (2009) defende a importância e a centralidade da relação/interligação entre comunicação, cultura e política; e é uma resposta à provocação de que deveria enfatizar mais os meios (a partir de uma onipresença mediadora do mercado e da forte centralidade dos meios de comunicação na contemporaneidade em países



periféricos como o nosso). Postula então que, apesar da importância do mercado, as tradições, os vínculos e o pertencimento são criados pela cultura e pela comunicação, sendo por essa razão que as mediações geram significação. A partir desta centralidade, portanto, que coaduna comunicação, cultura e política, o autor apresenta o mapa das mediações estruturado a partir de dois eixos. O diacrônico que evidencia em suas extremidades as matrizes culturais e os formatos industriais; enquanto o sincrônico mostra as lógicas de produção e as competências de recepção (consumo). As relações entre esses polos são mediadas por diferentes formas de institucionalidade, sociabilidade, tecnicidade e ritualidade. Martín-Barbero encabeçou uma grande mudança de paradigma ao reconhecer a relevância das mediações no estudo da comunicação e, também, ao relacionar a comunicação à cultura, observando seus diferentes níveis de sentido. Os estudos culturais latino-americanos se fundaram com base em seu pensamento que abrange a importância da materialidade social da cultura e sua dimensão tanto simbólica quanto política. As matrizes culturais, segundo Martín-Barbero (2009) são marcas ideológicas que se fundem na experiência social dos indivíduos, fazendo parte da constituição dos sujeitos e integrando sua identidade nos campos sociais. Portanto, referem-se a processos culturais que são ativados a partir das interações sociais, pois são fortemente imbricados na experiência social dos sujeitos.

As matrizes culturais são os fazeres da vida, individuais ou coletivos, e existem e são criadas através das mediações. Por outro lado, e simultaneamente, as matrizes culturais são também mediações para a constituição de novas identidades. Assim sendo, neste trabalho nos propusemos a um exercício de observação referente ao polo das matrizes culturais no processo inicial da criação da série *Desalma*, ou da sua gênese, a partir das relações primordiais com a comunicação, a cultura e a política. Segundo nossas análises entre essas matrizes temos: a singularidade da imigração ucraniana para o Brasil e a conservação dos costumes; a presença do gênero fantástico e sobrenatural, também evidente no expoente máximo da literatura russa-ucraniana, Nikolai Gógol e, ainda, alguns aspectos do realismo fantástico latino-americano.

#### 4 A primeira temporada da série *Desalma*

A primeira temporada da série *Desalma*<sup>3</sup> – objeto deste estudo – estreou no dia 22 de outubro de 2020 no Globoplay, com dez episódios, apresentando certo atraso devido à pandemia de Covid-19, sendo que anteriormente estava prevista para abril daquele ano. A segunda temporada da série, que não abordaremos neste trabalho, estreou em 28 de abril de 2022, também com dez episódios<sup>4</sup>.

A série foi criada por Ana Paula Maia, consagrada escritora do gênero terror, com sete livros publicados e que realiza, com esta obra, seu primeiro trabalho para a teledramaturgia. Os episódios tiveram a direção geral de João Paulo Jabur e Pablo Müllerde.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/desalma/t/wQrprh1cNk/> Acesso em março de 2023.

<sup>4</sup> Ver: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-163353/> Acesso em março de 2023.

Desalma contou com o trabalho de Carlos Manga Jr como diretor de arte retratando duas épocas diferentes, sendo que ambas evocam um clima nebuloso, de estranhamento e ao mesmo tempo impregnado de múltiplos significados visuais. A série estreou e foi bem recebida no Festival de Berlim, especialmente devido à fotografia. O projeto desse drama sobrenatural – *Unsou*, em inglês – integra a estratégia da Globo de se inserir cada vez mais no campo de batalha do streaming por meio do Globoplay, que objetivava estar disponível em toda a Europa até o final do ano de 2021, basicamente direcionada ao público brasileiro. De acordo com Erick Bretas, diretor de produtos e serviços digitais do Grupo Globo, quando da estreia havia mais de 80 programas sendo filmados ou em desenvolvimento pela empresa, apesar dos desafios da pandemia<sup>5</sup> e da concorrência de gigantes como Netflix e Prime Vídeo, que também assumem importantes avanços e investimentos no mercado brasileiro.

A narrativa de *Desalma* se passa, como mencionado, em duas épocas diferentes, em um mesmo local, a cidade fictícia de Brígida, localizada no sul do Brasil. Assim, a cidade da trama teria sido colonizada por ucranianos, da mesma forma que algumas localidades reais do estado do Paraná, e refletiria a cultura e o folclore trazidos por esses imigrantes do leste europeu.

Brígida é marcada pela rivalidade entre as famílias Skavronski e Burko e, aos poucos, a história indica que fenômenos sobrenaturais vêm assombrando a população há décadas, a partir do desaparecimento da jovem Halyna (Anna Melo) em 1988, durante a celebração de Ivana-Kupala. Esta festa, historicamente com origens pagãs, está ligada a ritos de fertilidade e ao solstício de verão sendo que, posteriormente, foi incorporada ao calendário dos cristãos ortodoxos. O desaparecimento de Halyna gerou traumas e consequentes alterações na pequena cidade, fazendo com que a celebração fosse banida do calendário festivo do local. Trinta anos depois, quando a tradição é retomada, fatos misteriosos voltam a ocorrer, destacadamente com três mulheres (o que indica o claro protagonismo feminino na série):

A primeira personagem de destaque é Haia Lachovicz (Cassia Kis), mãe de Halyna, e também a bruxa do lugar. Ela conserva rituais de seus ancestrais e sistematicamente é vista experimentando feitiços em busca da reversão da morte da filha.

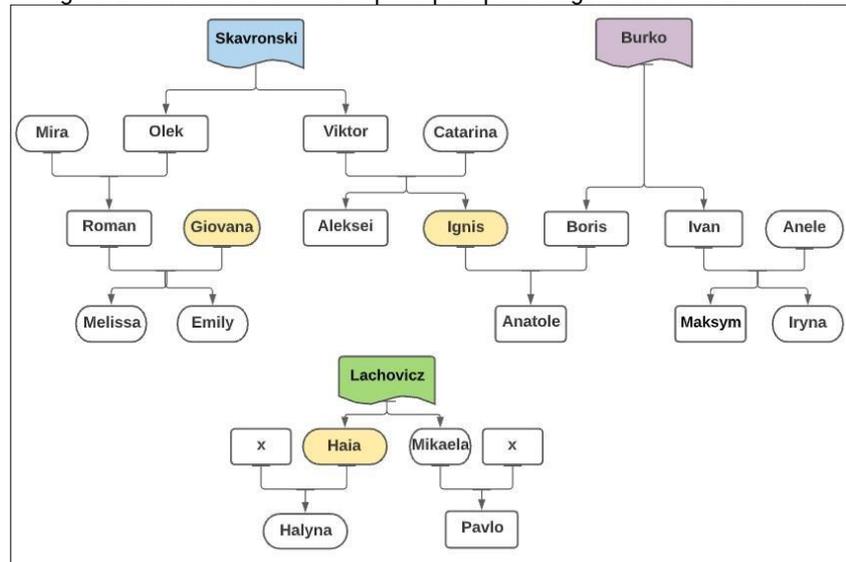
A seguir, Iignes Skavronski Burko (Cláudia Abreu) que sofre de depressão profunda devido à perda do irmão em circunstâncias misteriosas. Iignes é mãe de Anatole (João Pedro de Azevedo), criança que vem manifestando reações sobrenaturais. O menino Anatole possivelmente representa um forte polo de tensão por pertencer às duas famílias em disputa, como pode ser observado na árvore das famílias e personagens (Fig. 1).

---

<sup>5</sup> Ver: GRATER, Tom. How Brazilian TV Giant Globo Is Planning To Compete With Netflix & Amazon In The Streaming War. *Deadline*, 19/01/2021. Disponível em: [https://deadline.com/2021/01/how-brazilian-tv-giant-globo-is-planning-to-compete-with-netflix-amazon-in-the-streaming-war-1234676055/?fbclid=IwAR2HSor76o30wtBe3QgSrMIPPrdVYhjOixmaSEB4JkfON\\_QtOjliYIS0YyI4](https://deadline.com/2021/01/how-brazilian-tv-giant-globo-is-planning-to-compete-with-netflix-amazon-in-the-streaming-war-1234676055/?fbclid=IwAR2HSor76o30wtBe3QgSrMIPPrdVYhjOixmaSEB4JkfON_QtOjliYIS0YyI4). Acesso em novembro de 2021.

E, finalmente, Giovana Skavronski (Maria Ribeiro), é uma viúva recente que se muda para a cidade natal do marido com o objetivo de reconstruir sua vida, acompanhada das duas filhas Melissa (Camila Botelho) e Emily (Juliah Mello).

Figura 1: Árvore das famílias e principais personagens da série Desalma<sup>6</sup>



Fonte: A autora.

A narrativa de Desalma se passa no presente, no ano de 2018; e no passado, em 1988, por meio de flashbacks, artifício, ou técnica narrativa, em que cenas ou sequências inteiras do passado se inserem momentaneamente da história que está sendo contada para explicar ou esclarecer fatos, circunstâncias ou emoções e sensações dos personagens. Em Desalma, os flashbacks fazem parte da estrutura da narrativa, não são ocasionais e, assim, levam a crer que a história contada em 1988 explicaria acontecimentos de 2018. Porém, estes flashbacks se desenvolvem em paralelo ao que está ocorrendo no tempo presente sendo que, algumas vezes, despertam mais dúvidas do que trazem esclarecimentos.

Em termos de gênero televisual, enquanto categoria classificatória, ou seja, como forma de reconhecimento de sua linguagem dentro da indústria cultural, podemos considerar Desalma como do gênero terror, mas a obra claramente carrega hibridismos. A série está focada no folclore eslavo, trazendo bruxarias e outras questões sobrenaturais, mas o terror em si não é exatamente o ponto central, embora tenha sido divulgada assim ou como de suspense sobrenatural. Relações familiares, segredos e intrigas de drama familiar estão destacados na trama, o que é demonstrado por exemplo pela possibilidade de construção da árvore genealógica das famílias que integram a narrativa. O terror

<sup>6</sup> Árvore realizada com a utilização do app Lucid, disponível em: <https://lucid.app/> Acesso em março de 2023.



está presente em determinadas cenas, como a do personagem Anatoli frente a um boneco sinistro, ou de seu banho esfumaçado carregado de tensões, porém, há mais um drama mesclado com misticismo e mistério, do que propriamente uma história de terror. A crítica especializada vem destacando que há uma valorização do gênero horror/terror no cinema brasileiro, mas isso não acontece na ficção televisiva, em que a participação do gênero é ainda tímida. Nesse sentido, o investimento na produção de arte<sup>7</sup> e na identidade visual da série podem indicar que *Desalma* representaria um experimento significativo do Globoplay de incursão no gênero.

Por outro lado, temos a participação do fantástico e do sobrenatural que pode ser compreendida aqui quase como metalinguagem, pois que remete e dialoga com o expoente da literatura russa-ucraniana, Nikolai Gógol.

Gógol cria um ambiente social e humano bem peculiar, onde o fantástico vai inserir-se de modo imprevisto, mas de modo algum abrupto ou forçado. Este aspecto de narrativa de costumes é um dos maiores trunfos da Literatura Gógoliana e influenciará os grandes nomes russos da segunda metade do século XIX (BITTENCOURT, 2017, p. 5).

Em *Desalma* – assim como em *Viy*, novela de horror do autor – o fantástico oferece um aspecto dramático inteiramente alinhavado com a narrativa de costumes indicando que, desta forma, a cultura tradicional domesticaria o sobrenatural (BITTENCOURT, 2017, p. 5). Os modos de agir e de fazer ucranianos são apresentados na série como pano de fundo, em formas de habitar, gastronomia, cantos, bordados, mas é como se perdessem a importância frente aos eventos fantásticos que assolam a cidade e os personagens. Assim, parece que *Desalma* refrata (BAKHTIN, 1992) o folclore ucraniano em sua própria estrutura, em que o fantástico e o sobrenatural podem ser entendidos e até vencidos ou controlados (BITTENCOURT, 2017, p. 9).

O mundo ficcional da narrativa fantástica se caracteriza por desorganizar as leis da natureza e o conhecimento do mundo do espectador-leitor, causando-lhe uma hesitação ao propor uma nova “multidimensionalidade espacial ou temporal” (MUNGIOLI et al., 2013). Isto, segundo Todorov, revelaria uma “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2010, p. 176), processo explícito que ocorre com a personagem Giovana.

Vale lembrar que diversas produções de ficção televisiva seriada brasileira, especialmente a partir da década de 1970, foram marcadas pelo realismo fantástico. Esse apelo ao fantástico e ao sobrenatural constituiu todo um estilo de narrar e um “acabamento estético genuinamente nacional na televisão” (MUNGIOLI et al., 2013), especialmente nas telenovelas da Globo e da Tupi.

*Desalma* é uma série com características diegéticas e estruturais que apresentam uma estética que poderíamos chamar de “europeia”. Traz ambientes, costumes e situações que enfatizam esses

---

<sup>7</sup> SANTANA, André. *Desalma*: saiba mais sobre a identidade visual da nova série do Globoplay. Observatório da TV. Dezembro, 2020. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/desalma-saiba-mais-sobre-a-identidade-visual-da-nova-seriedo-globoplay>. Acesso em agosto de 2021.



ares, de aspecto dissonante do que sempre foi conhecido – mundial e superficialmente – como “brasileiro”. Através desse prisma, podemos observar que a Netflix já inaugurara incursões nesse sentido, como por exemplo em 3% (Netflix, 2016) e Coisa Mais Linda (Netflix, 2019) em que já se percebia novas experiências com essa brasilidade mais globalizada. Aqui, o Globoplay também avança nesse sentido, e todo o arcabouço da obra indica que a empresa está em busca de mais do que apenas um espectador que domina a língua portuguesa.

## 5 Reflexos da imigração ucraniana na série

A identidade brasileira é notadamente associada a seus três principais grupos étnicos formadores: o branco (principalmente de Portugal), o negro (de diferentes países da África) e o chamado índio (pertencente a diversos povos originários). Além desses, muitos outros povos contribuíram significativamente para nossa cultura como italianos, alemães, holandeses, espanhóis, poloneses, japoneses, povos árabes, comunidade judaica, e os ucranianos, referidos na série.

As primeiras imigrações ucranianas para o Brasil datam do fim do século XIX e ocorreram, então, como consequência do domínio da Áustria, que ocasionava superpopulação agrária, baixa industrialização e dificuldades socioeconômicas naquele país. Uma segunda onda ocorreu logo após a Primeira Guerra Mundial, por razões predominantemente políticas. E a terceira onda, a maior, veio após a Segunda Guerra Mundial. Em termos gerais, a imigração ucraniana para o Brasil se deu, principalmente, em direção ao estado do Paraná, que antes disso já vinha recebendo outros povos eslavos, especialmente os poloneses. Esses primeiros ucranianos no Paraná deslocaram-se para terras não desbravadas e atuaram como pioneiros, derrubando matas e plantando milho, feijão, mandioca, arroz, além de alguns produtos comuns em seu país. Também lidavam com a criação de cavalos, gado bovino e suínos (BORUSZENKO, 1967, p. 423).

Historicamente, os imigrantes ucranianos no Paraná passaram a se constituir como uma unidade cultural que se conservou graças à atuação da Igreja que, com seus ritos religiosos, contribuiu para a preservação dos costumes e da língua natal. As condições difíceis da região em um primeiro momento prejudicavam a adaptação dos religiosos, mas aos poucos foram sendo construídas as primeiras capelas e organizadas as primeiras paróquias no Brasil, tanto católicas do rito oriental quanto ortodoxas (BORUSZENKO, 1967, p. 432). Surgiram, então, junto das Igrejas, algumas entidades culturais e educativas com o objetivo de difundir a cultura ucraniana, com bibliotecas, além de locais para comemorações e cursos sendo que, no começo do século XX quase todas as colônias, em diferentes municípios, possuíam escolas graças ao investimento financeiro dos associados dessas entidades.

O contexto europeu do século XIX, de onde esses imigrantes eram oriundos, possuía uma “realidade social estruturada nas vivências comunitárias e familiares, nas quais as formas de produção e de religiosidade baseavam-se em uma relação social voltada para a tradição e a prática mágica”



(DAMASCENO & ARRUDA, 2020, p. 141). Os movimentos migratórios impactaram o imaginário dessas populações de maneira que passaram a associar a floresta com selvageria e, conseqüentemente, com a tradição pagã, tendo a natureza como fronteira para o desconhecido, em um novo ambiente que gerava medo e fascínio, desde a vegetação com árvores diferentes das conhecidas até técnicas de lavoura inusitadas, como as queimadas, por exemplo. O relato de 1897 de um padre de nome Kizema indica o temor suscitado pela floresta densa e escura, repleta de animais peçonhentos e selvagens:

Eles [os imigrantes] desdenham de si próprios, as garotas e as mulheres estão na perdição nessas florestas, como pagãs; entre os brasileiros sem Deus, eles próprios perderam sua devoção e sua moral [...] Agora trabalham com a serra e o machado, que destroem a grandiosa floresta para o estabelecimento. As pessoas vagueiam como cadáveres, de miséria e de fome. Quatro cemitérios já estão cheios. Nas florestas, estão enterrados mais incontáveis corpos (GUÉRIOS, 2012, p.140).

Em termos de matrizes culturais, essa ideia de humanidade inviável, selvagem, que originalmente era atribuída aos povos indígenas, foi aos poucos se ampliando e impregnando toda a população do Brasil colonial (SOUZA, 1986, p. 64). Em *Desalma* é possível acompanhar uma sucessão de exemplos relacionados ao imaginário da cultura ucraniana presente no sul do Brasil, mesmo que a diegese exiba uma cidade fictícia, Brígida. Em primeiro lugar há centralidade da igreja, com personagens como a Irmã Anninka (Alexandra Richter), freira e professora da escola na década de 1980 e o Padre Andreiv Kozel (Jonas Bloch), religioso que participa e interfere em muitas situações da localidade, no presente. Outros personagens professam sua religiosidade como, por exemplo, Anele (Isabel Teixeira) e o casal Olek e Mira Skavronski (Henrique Taxman e Susanna Kruger), pais de Roman (Nikolas Antunes), sendo que esta última também costuma frequentar a casa da bruxa para ler a sorte.

Haia, a bruxa, é uma personagem feminina com características importantes de força e determinação. Mora sozinha em uma casa isolada na floresta desde a morte de sua filha e, entre outros afazeres, lê a sorte dos moradores da cidade, além de realizar cerimônias e oferendas na floresta. No Brasil, as práticas mágicas e de feitiçaria preocuparam as autoridades civis e eclesiásticas desde o período do descobrimento, especialmente com a presença de feiticeiras e feitiçeiros negros entre a população pobre e marginalizada de Minas Gerais, sendo que há indicações de “um substrato comum também à feitiçaria europeia” (SOUZA, 1986, p. 15):

Por um lado, a feitiçaria colonial mostrava-se estreitamente ligada às necessidades iminentes do dia a dia, buscando a resolução de problemas concretos. Por outro, aproximava-se muito da religião vivida pela população, as receitas mágicas assumindo com frequência a forma de orações dirigidas a Deus, a Jesus, aos santos, à Virgem (SOUZA, 1986, p. 16).

Para Souza (1986, p. 22) o novo mundo deve muito ao imaginário europeu, sob cujo signo se constituiu. O imaginário e o folclore eslavos são compostos de entidades fantásticas como bruxas, espíritos, lobisomens, que perduraram mesmo depois da cristianização, hibridizadas ou transformadas em heróis cristãos.



A bruxa, em termos genéricos é uma mulher que possui conhecimentos sobre “presságios, adivinhações, benzeduras, curas através das ervas, partos e orações – cultuando um mundo invisível, mágico, misterioso e numinoso sobre o qual o conhecimento científico e racional tem muito pouco a explicar e comprovar” (DIAS & CABREIRA, 2019). Tal figura se articula a políticas ligadas ao matriarcado, aos desacordos entre os polos masculino-feminino, e é retratada pelas mais diversas culturas, remontando à antiguidade clássica e aos cultos da Deusa-mãe. Gógol em sua novela *A noite da véspera do dia de Ivan Kupala*, apresenta uma bruxa que auxilia o vilão a amaldiçoar o protagonista: “a bruxa é uma das personagens mais frequente nas assim chamadas novelas ucranianas de Nikolai Gógol” (PETROVA, 2015, p. 3). Transgressora e forte, em *Desalma*, a personagem Haia carrega e assume para si o estigma da bruxa, realizando cerimônias, oferendas, e fazendo experimentos com a morte – sendo que sua busca pela transmigração de almas tem o fim pessoal de trazer sua filha de volta à vida. Principalmente pagã, em estreita ligação com a mãe natureza, Haia traduz uma forte oposição à Igreja, suas normas e dogmas estabelecidos.

Outra figura do imaginário europeu presente em *Desalma* é a criatura de nome mávka, que integra a mitologia ucraniana. Mávkas são jovens muito bonitas, de olhos rápidos e brilhantes, de alta estatura e cabelos longos sempre enfeitados com grinaldas de flores; vestem-se com elegância, com roupas de tecidos finos, transparentes. Mas, apesar da aparência de garota delicada, as mávkas não possuem corpo nem alma, não têm sombras, e seus movimentos não repercutem no ambiente, sendo que nem as folhas se movem sob os seus pés. A palavra mávka, do eslavo antigo, significa morte, corpo-morte<sup>8</sup>. Apesar disso, eram homenageadas com oferendas pois, como espíritos do campo, estavam relacionadas à fertilidade, abundância e proteção das colheitas. Na série, as mávkas são espíritos que vagam pelas florestas e atraem as pessoas para lá. As personagens de Brígida dizem que Halyna se transformou em uma mávka depois de morta e está em busca de vingança, aspecto que enfatiza a crença de que as mávkas eram virgens que morreram afogadas nos rios ou cachoeiras.

A festa pagã de Ivana Kupala, central na narrativa de *Desalma*, representa um ritual de fertilidade, referência direta aos festejos do solstício de inverno, noite mais escura do ano, em que criaturas do além podem voltar à vida. É importante salientar que, mais tarde, este rito foi adaptado ao calendário cristão ortodoxo e se transformou na festa de São João (Ivan, em ucraniano). Mesmo assim variações das comemorações pagãs persistem na Ucrânia – e também no Brasil. Na noite de Ivana Kupala as mulheres solteiras confeccionam e usam guirlandas de flores nos cabelos. Colocam essas guirlandas para flutuar em rios e lagos, às vezes iluminadas por velas, em busca de previsões sobre o amor, de acordo com o fluxo das flores nas águas. Os homens recolhem essas guirlandas na esperança de conquistar o interesse romântico da mulher que as fez flutuar.

---

<sup>8</sup> MAZNOVA, Snizhana. Mávkas misteriosas das lendas ucranianas. 23/02/2016. Clube Eslavo. Disponível em: <https://www.cursorusso.com.br/mavkas-misteriosas-das-lendas-ucranianas/>. Acesso em março de 2023.



Em *Desalma* muitos desses rituais são apresentados como, por exemplo, a feitura das guirlandas e bordados, tanto no presente como em flashback, momento em que a festa foi cancelada após a tragédia que aconteceu com Halyna. Os aspectos da cultura ucraniana perpassam a obra como um todo e estruturam uma narrativa em que as matrizes culturais se diluem e se reintegram.

## 6 Conclusões

*Desalma* instiga o espectador brasileiro em um primeiro momento por não oferecer aquelas referências comuns do que poderíamos chamar de brasilidade. Tem um certo ar europeu, limpo e de tons sépia, como se pode observar também em *Coisa mais linda*, como mencionado anteriormente. Mas naquele caso tínhamos a bossa nova, que nos transportava diretamente para nossas noções construídas de identidade, como nos indica Hall (2006). A questão da identidade cultural presente em *Desalma* parece fugir inclusive da nossa matriz melodramática ligada ao amor impossível, troca de identidade, filiação, subalternidade. É como se a série apresentasse um novo repertório de imagens sobre o Brasil, o que Cassano Iturri denomina de “globalização das formas culturais” (2021).

Quanto ao conceito de transnacionalização, as produções do streaming trazem para si, com clareza, a questão do think global, produce local. Teríamos, então, estratégias criativas relacionadas a temáticas locais, com aspectos de universalidade nas produções locais. O projeto de *Desalma* faz parte da estratégia da Globo de se inserir cada vez mais no campo de batalha do streaming por meio do Globoplay, basicamente direcionado ao público brasileiro, local ou residente no exterior. Porém, a partir da análise apresentada, nos parece que, apesar do obstáculo da língua, existe uma “vontade de experimentação” para se inserir em outros mercados, além daqueles países de língua portuguesa apenas.

No presente trabalho, o questionamento relacionado à globalização das formas culturais nos remeteu para as matrizes culturais propostas por Martín-Barbero (2009). As matrizes culturais se referem a um capital simbólico e cultural – capital que se revela por meio de representações de hábitos, modos de fazer, costumes, tradições e subjetividades. Reiteramos, portanto, que matrizes culturais seriam as marcas ideológicas que se fundem na experiência social dos indivíduos, fazendo parte da própria constituição dos sujeitos, integrando sua identidade nos campos sociais, além de serem, elas próprias, mediações para construir novas identidades.

Em *Desalma*, observamos, então, a revelação de aspectos identitários inusitados, desconhecidos do que seria uma suposta identidade brasileira. E isso aponta, com certa clareza, para o fenômeno da absorção de uma estética global para contar uma história – em lugar de contar a história de um “jeito bem brasileiro”, de ares locais, que a Globo tem forte know-how com as suas novelas – sempre muito exportadas. Não é isso que se vê em *Desalma*. O que se vê é essa “vontade de experimentação” e, dessa maneira, nos parece que houve um movimento intencional que a empresa realizou no sentido de um desvio de rota significativo da internacionalização para a transnacionalização.



## Referências

- AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papiрус, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo. Hucitec, 1992.
- BITTENCOURT, Rodrigo do Prado. O Folclore Ucraniano em duas narrativas de Gógol. Babel: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras – n. 11, jan/jul de 2017.
- BORUSZENKO, Oksana. A imigração ucraniana no Paraná. Anais do IV Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História – ANPUH. Porto Alegre, setembro 1967.
- BOURDIEU, P; CHAMBOREDON, J. C; & PASSERON, J. C.. Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia (8a ed.). Petropolis, RJ: Vozes, 2015.
- CASSANO ITURRI, Giuliana. Digital Transformation: Turkish Melodramas On Peruvian Television. In: ARDA, Özlem, ASLAN, Pinar, MUJICA, Constanza. Transnationalization Of Turkish Television Series. Istanbul: IU Press, 2021. DOI :10.26650/B/SS18.2021.004.007
- CHALABY, J. From internationalization to transnationalization. *Global Media and Communication* 1, 2005, p. 28-33.
- DAMASCENO, D.; ARRUDA, G. Religiosidade e Natureza: imigrantes ucranianos e a transformação do meio ambiente (Paraná 1890-1915). *Fronteiras: Revista Catarinense de História*. Dossiê Fronteiras, migrações e identidades nos mundos pré-modernos. N 35, 2020/01.
- DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DIAS, B.V. K.; CABREIRA, R. H. U. A Imagem da Bruxa: da Antiguidade Histórica às Representações Fílmicas Contemporâneas. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, v. 72, n. 1, 2019.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. O quê os estudos culturais latino-americanos devem a Martín-Barbero. In: MORAGAS, Miquel de; TERRÓN, José Luis; RINCÓN, Omar. De los medios a las mediaciones de Jesús Martín-Barbero, 30 años después. Barcelona: Bellaterra, Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.
- EVENS, Tom; DONDEERS, Karen. *Platform Power and Policy in Transforming Television Markets*. Palgrave Macmillan, 2018.
- FADUL, Anamaria. Globalização cultural e o fluxo internacional da ficção televisiva seriada: o caso da telenovela brasileira. In: LEMOS, Lígia Prezias; ROCHA, Larissa Leda (Orgs.). *Ficção seriada: estudos e pesquisas*. Volume 4. Alumínio, SP: Jogo de Palavras; Votorantim, SP: Provocare Editora, 2021.
- GARCÍA LEIVA, M<sup>a</sup> Trinidad; ALBORNOZ, Luis A.; GÓMEZ, Rodrigo. Presentación: Netflix y la transnacionalización de la industria audiovisual en el espacio iberoamericano. *Comunicación y Sociedad*, 2021, pp. 1-18.
- GLOBO. Somos Globo. Site. Sobre nós. Globo Comunicação e Participações S.A. 2022. Disponível em: <https://somos.globo.com/quem-somos/> Acesso em março de 2023.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. A imigração ucraniana ao Paraná: memória, identidade e religião. Curitiba: Editora UFPR, 2012.
- HALL, Stewart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo; OROZCO GÓMEZ; Guillermo (Org). Anuário 2012. Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LOTZ, A.; LOBATO, R.; THOMAS, J. Internet-distributed television research: a provocation. *Media Industries*, v. 5, n. 2, pp. 35-47. 2018.



MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, desde e com a telenovela*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. Edições Loyola, 2004.

MUNGIOLI, Maria Cristina P; LEMOS, Ligia Prezia; KARHAWI, Issaaf. *Narrativa Fantástica e Identidade Brasileira na Minissérie A cura*. Rumores nº14; vol.7, julho-dezembro 2013.

PETROVA, Maria. *As bruxas na obra de Nikolai Gógol: uma evolução da imagem folclórica*. VII Simpósio Nacional de História Cultural. Anais. Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, SP, 2015.

RIBKE, Nahuel. *Rumo a uma abordagem transnacional da televisão*. MATRIZES. V.15 - Nº 2 mai./ago. 2021 São Paulo - Brasil p. 55-71

SCHNEIDER, Luiz Carlos. *Lugar e não lugar: espaços da complexidade*. *Ágora*. Santa Cruz do Sul, v.17, n. 01, p. 65-74, jan./jun. 2015. SINCLAIR, John. *Geo-linguistic region as global space. The case of Latin America*. In: R. Allen and A. Hill (Eds.). *The television studies reader*. London and New York: Routledge, 2004.

SINCLAIR, John. *O descentramento de fluxos culturais, de públicos e seu acesso à televisão*. MATRIZES, ano 3, n. 1, ago/dez, 2009.

SINCLAIR, John. *A transnacionalização de programas televisivos na região ibero-americana*. MATRIZES, V. 8 - Nº 2 jul./dez. 2014 São Paulo, p. 63-77.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

STRAUBHAAR, Joseph D. *Beyond Media Imperialism: Asymmetrical Interdependence and Cultural Proximity*. *Critical Studies in Mass Communication*, 8, 1991.

STRAUBHAAR, Joseph D. *World television: from global to local*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2007. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SUBMISSÃO: 22/03/2023

APROVAÇÃO: 07/06/2023