

A memória na construção narrativa da série original Netflix *13 Reasons Why*¹

The memory in the narrative construction of Netflix Original series *13 Reasons Why*

Angela Miguel Corrêa²

Rafael Gonçalves³

Resumo

O presente artigo visa observar e identificar o uso da memória (HALBWACHS, 1990; FENTRESS, WICKHAM, 1992; CUNHA, 2014) na construção narrativa da série original da Netflix *13 Reasons Why*. Por meio de revisão bibliográfica e da análise de episódios da primeira temporada da série, o trabalho aborda a presença de conceitos como esquecimento (POLLAK, 1989), história oral (ALBERTI, 2004), tempo e presentismo (BARBOSA, 2017; HARTOG, 2017) na adaptação audiovisual do best-seller homônimo e como as estratégias de produção e distribuição da Netflix possibilitam novas formas de desenvolvimento narrativo aos roteiristas e a imersão profunda dos consumidores na prática contemporânea do *binge-watching*.

Palavras-chave: Memória; esquecimento; série; Netflix; *13 Reasons Why*

Abstract

This paper aims to observe and identify the use of memory (HALBWACHS, 1990; FENTRESS, WICKHAM, 1992; CUNHA, 2014) in the narrative construction of Netflix Original series *13 Reasons Why*. Through literature review and analysis of episodes from the series' first season, the article addresses the presence of concepts such as forgetfulness (POLLAK, 1989), oral history (ALBERTI, 2004), time and presentism (BARBOSA, 2017; HARTOG, 2017) in the audiovisual adaptation of the bestseller and how Netflix's production and distribution strategies enable new forms of narrative development for writers and consumer's deep immersion with contemporary practice of *binge-watching*.

Keywords: Memory; forgetfulness; series; Netflix; *13 Reasons Why*.

1. Introdução⁴

¹ Trabalho submetido para o GT2 – Estudos da imagem e do som durante o XV Poscom PUC-Rio, de 6 a 9 de novembro de 2018.

² Mestra do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo e pesquisadora integral do CNPq, e-mail: angelamiguel@gmail.com

³ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo e pesquisador da CAPES, e-mail: rafagt@hotmail.com

Desde 2010 a plataforma de vídeo sob demanda (VOD) Netflix⁵ disponibiliza produções audiovisuais de grandes estúdios que podem ser assistidas de maneira ilimitada apenas no ambiente on-line, mediante pagamento de assinatura mensal. Em 2012, fez sua estreia como produtora de conteúdos originais (*Netflix Originals*) e hoje é reconhecida pelo catálogo próprio de filmes, documentários, animações e ficções seriadas que dividem espaço com criações de outros estúdios. Embora apresente produtos feitos pelo ramo da televisão, a Netflix não é um negócio pertencente ao *broadcasting* (sistema de radiodifusão), o que lhe possibilita romper com a lógica de exibição e distribuição realizada pelas redes deste mercado.

Devido ao *streaming*⁶, não possui grade de programação, fluxo ou intervalos publicitários (MACHADO, 2000; WILLIAMS, 2016), permitindo que seu catálogo seja visualizado pelo usuário sem interrupções e a qualquer momento do dia. Assim, inaugurou o *binge-publishing*⁷, estratégia de distribuição em que lança todos os episódios das temporadas de suas séries originais de uma só vez. Essa distribuição e exibição de narrativas seriadas próprias permite que o usuário assista episódios seguidamente, sem interrupções, prática contemporânea de consumo conhecida como *binge-watching* (VAN EDE, 2015; SACCOMORI, 2016), ou maratona de vídeos.

Nesse cenário, em 31 de março de 2017 a Netflix lançou a série original *13 Reasons Why*, baseada no *best-seller* homônimo de Jay Asher e adaptada por Brian Yorkey. O drama conta com participação das empresas de produção Paramount Television, July Moon Productions, Kicked to the Curb Productions e Anonymous Content. O enredo aborda a vida de Hannah Baker (Katherine Langford), que comete suicídio e deixa 13 fitas cassete gravadas, direcionadas a 13 pessoas que ela considera responsáveis por sua morte. Em 13 episódios a trama revela a relação de Hannah com as personagens a partir de sua perspectiva, o que passa a ser contestado pelos envolvidos. Além de Hannah, a série foca em Clay Jensen (Dylan Minnette), jovem apaixonado por ela que não entende sua relação com o suicídio.

A partir de revisão bibliográfica e da análise de episódios, o artigo visa identificar e refletir sobre conceitos de memória (HALBWACHS, 1990; FENTRESS,

⁴ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

⁵ Foi escolhida a utilização do artigo feminino para caracterizar a plataforma, uma vez que a empresa assim se autodenomina.

⁶ Forma de transmissão de dados de vídeo e áudio por meio de uma conexão via internet.

⁷ O termo *binge-publishing* é utilizado pela autora Esther Van Ede, mas também pode ser encontrado na literatura inglesa de outras maneiras como *the Netflix model*, *binge-releasing*, *publishing all episodes at once* e *all-at-once* (VAN EDE, 2015, p. 2).

WICKHAM, 1992), esquecimento (POLLAK, 1989), história oral (ALBERTI, 2004) e tempo e presentismo (HARTOG, 2014; BARBOSA, 2017) na construção da narrativa. O artigo também faz uma breve observação do modelo de negócio da Netflix como exemplo de caso paradigmático no mercado audiovisual contemporâneo, em especial quanto ao novo modo de distribuição de suas séries originais, às novas possibilidades de desenvolvimento de narrativas aos roteiristas e à prática de consumo em maratona.

2. Netflix e tempo

A Netflix foi fundada em 1997 como um serviço de aluguel de DVDs com entrega e devolução via correio, um modelo de negócio novo para a época, baseado até então em lojas físicas como a Blockbuster. Os assinantes pagavam uma taxa mensal e, em contrapartida, o aluguel de títulos era ilimitado naquele período. Com o sucesso do modelo e o surgimento do *streaming*, o serviço iniciou a migração para o on-line em 2007 e descontinuou o modelo de aluguel físico de DVDs a partir de 2010, aderindo ao digital completamente. A plataforma desembarcou no Brasil em 2011 e no ano seguinte, a Netflix passou também a atuar como produtora audiovisual e lançar produções originais como *House of Cards* (2013-Presente) e *Stranger Things* (2016-Presente). Essas produções compõem o catálogo da plataforma ao lado de filmes, séries, documentários e animações de outros estúdios, formando um vasto repositório de produções audiovisuais de todo o mundo, um arquivo de memórias audiovisuais de diversos países.

Ainda que disponibilize produtos feitos por empresas da televisão, a Netflix não pertence à rede de *broadcasting*, rompendo com a lógica de exibição e distribuição realizada pelas redes de TV. Presente no *streaming*, ela não possui grade de programação ou deve respeitar o fluxo televisivo (MACHADO, 2000; WILLIAMS, 2016); desta forma, seu catálogo pode ser acessado a qualquer momento, hora ou dia pelo usuário. A Netflix também não admite intervalos publicitários, portanto o catálogo pode ser visualizado sem interrupções. E finalmente, no caso de suas produções originais, a empresa inaugurou o *binge-publishing*, estratégia de distribuição de produções em que disponibiliza todos os episódios das temporadas de suas séries originais de uma só vez.

Essas produções originais são estruturadas sem a necessidade da inserção de *breaks* comerciais, o que permite, por conseguinte, que o usuário da plataforma assista a episódios seguidos, sem interrupções, como se fosse um filme de 12 horas, por

exemplo. Ao mesmo tempo, as séries originais da Netflix são encomendadas de uma só vez, o que promove a ausência do episódio-piloto⁸, prática tradicional das séries televisivas. Dessa forma, a estratégia de *binge-publishing* permite alterações na construção narrativa e garante mais criatividade e autonomia no processo de desenvolvimento das séries, tanto em relação à construção de uma temporada encomendada em sua totalidade quanto à liberdade na abordagem dos temas, especialmente aqueles considerados mais delicados e polêmicos pelas emissoras de televisão.

Diante de novas possibilidades de consumo multiplataformas e não linear, teorizadas por Jenkins (2009) e propostas pela Netflix, os espectadores têm modificado seu modo de assistir a produções audiovisuais seriadas. Sem os horários estabelecidos pelo modelo televisivo tradicional, abre-se a possibilidade de uma alteração do ritmo de consumo desses produtos – é o fenômeno chamado *binge-watching*. No Brasil, a prática é conhecida como maratonas de vídeos, isto é, a visualização em sequência de episódios de narrativas seriadas devido à disponibilidade das temporadas completas. A experiência de imersão nessas produções, contudo, não surgiu com o *streaming* ou com a Netflix. Esse tipo de consumo já existia entre fãs de séries na década de 1980 após a invenção das fitas VHS e, posteriormente, com as coletâneas de DVDs e *download* de episódios.

Com a Netflix a prática do *binge-watching* é amplificada, pois basta o espectador se conectar à plataforma e assistir seguidamente a quantos episódios desejar, com total controle de pausas, avanços e retornos na narrativa. Para exemplificar a quantidade de tempo (e de concentração) deste espectador, Saccomori (2016) faz uma comparação: para assistir aos três filmes de *O Poderoso Chefão* no modelo *binge-watching*, a pessoa “dedicaria 488,4 minutos ou 8,14 horas de visualização contínua” (SACCOMORI, 2016, p. 20). Para fazer o mesmo com somente a primeira temporada de *House of Cards*, a dedicação seria de 650 minutos, equivalente a 10,8 horas.

O *binge-watching* também pode ser visto como um reflexo da lógica aceleradora do tempo contemporâneo, formulada sobre o regime de historicidade centrado no presente, segundo defende Hartog (2014). Para o autor, a experiência do tempo na contemporaneidade é caracterizada pelo presentismo, ou seja, por um presente

⁸ Segundo Pallottini (2012, p. 45), o piloto é capital: “nele se deve apresentar clara e eficientemente todas as personagens principais, identificá-las, dizer o que são e como são; mostrar suas relações com as demais, seu modo de ser, suas crenças, seus desejos, seus objetivos de vida, o estágio em que estão. Deve-se dar a situação básica da comunidade ou do grupo que se quer tratar e, provavelmente, o problema inicial que deu origem ao estado atual de vida de todos”.

ininterrupto e onipotente, em que o passado é lembrado de forma demasiada e o futuro é visto como ameaça ou com grande expectativa. Barbosa (2017), por sua vez, aponta que “as tecnologias avançadas de comunicação e a velocidade de circulação das informações modificam a experiência temporal cotidiana” (BARBOSA, 2017, p. 20). Dessa forma, ao estarem todos conectados devido ao ambiente digital, a todo o tempo, há a implantação de um tempo sem intervalo, um eterno presente.

Barbosa (2017) observa ainda o ritmo das narrativas midiáticas, inscritas no tempo porque obedecem à temporalidade construída, seguindo ordem, duração e frequência. A autora reconhece que o programa de TV segue, portanto, uma ordem preestabelecida, tem duração pré-determinada e é exibido sempre no mesmo dia e horário. Uma vez que a Netflix rompe com a programação estabelecida pela televisão, o *binge-watching* pode ser considerado como uma prática que reflete esse eterno presente, o comportamento de assistir de forma ininterrupta a uma narrativa seriada, sem que haja uma noção clara de divisão entre horas do dia ou da noite ou pausas para reflexão acerca do conteúdo.

3. Memória, esquecimento e narrativa

Muito mais do que o ato de lembrar ou de recordar, a memória é parte essencial e constituinte do ser humano como agente de sua história, seja no sentido individual ou coletivo, seja no particular ou público. Com o objetivo de entender sua relação com o presente e com o passado e distingui-la da ciência histórica, a memória tornou-se campo de estudos no século XX e entendida não como um ato individual, mas como uma construção coletiva (HALBWACHS, 1990). O autor introduz a ideia de que não há memória individual dissociada do social, pois sua principal função é criar um laço entre membros de um grupo a partir de um passado comum. Assim, as recordações do sujeito estão relacionadas com as experiências que vivera em seu grupo social e é sempre necessário que o indivíduo apele às lembranças dos outros para evocar o próprio passado. Halbwachs afirma ainda que “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26).

No entanto, o olhar de Halbwachs foi reavaliado por Fentress e Wickham (1992), que sugeriram a ideia de que a memória é muito mais que coletiva, é social. Os autores entendiam que Halbwachs encarava o indivíduo como “uma espécie de autômato,

passivamente obediente à vontade coletiva interiorizada” (FENTRESS, WICKHAM, 1992, p. 7) e ignorava as tensões dialéticas existentes entre o indivíduo, sua memória e a construção social do passado. Para os autores, a memória é um processo que deve levar em conta a subjetividade paralelamente aos acontecimentos e às experiências e imagens partilhadas do passado e com os outros, além de ser estruturada “pela linguagem, pelo ensino e pela observação, pelas ideias coletivamente assumidas...” (FENTRESS, WICKHAM, 1992, p. 20).

Além de ser composta pelo indivíduo e sua subjetividade, por fenômenos coletivos e por construções sociais, a memória configura-se como um processo em constante construção, constituída pelo presente e determinada pelas condições do sujeito em tal momento. Ao mesmo tempo, Cunha (2014) ressalta que a memória pode ser recontada e reestabelecida a todo o tempo, pois o presente não assume um papel passivo.

A memória não está conservada, no sentido de estar pronta para ser evocada no momento em que o presente estabelecer. A memória pode ser instituída e instituinte e pode ser também herdada, não se relacionando exclusivamente ao que foi vivido fisicamente por uma pessoa. Isso quer dizer que a memória sofre flutuações, que estão diretamente relacionadas ao momento em que ela é articulada ou expressa. Neste sentido, o presente tem papel fundamental – não um papel passivo, de resgate de uma memória a ser preservada, mas são as ênfases e as preocupações do momento presente vivenciado que se constituirão em um elemento de estruturação e instituição da memória (CUNHA, 2014, p. 9).

Ainda nesse sentido de constante reconfiguração dessa memória-presente, estudiosos se atentam para o fato de que a memória tampouco é estática, imutável ou um espaço tranquilo e harmônico, onde as lembranças se revelam verdadeiras e únicas. Halbwachs (1990) entende que a memória é seletiva e passa por um processo de negociação e conciliação das memórias coletiva e individual. Cunha (2014), por sua vez, indica que a memória possibilita constantes ressignificações, mudanças e criações a partir de conflitos sociais, de influências do poder instituído, de tensões, de lembranças particulares, e até mesmo do esquecimento. Sobre esse tópico, é preciso ressaltar que o esquecimento pode ser atribuído a um desvio físico ou psicológico, mas também pode ser ligado à seletividade da memória ou como estratégia voluntária, como defendem Fentress e Wickham (1992), ou à negação de certas lembranças de um indivíduo em relação à memória de um grupo social que não lhe pertence mais, segundo Halbwachs (1990). Pollak (1989) introduz a questão do esquecimento a partir da noção da memória em disputa e da necessidade de expor o que ele chama de “memórias subterrâneas” ou “clandestinas” por meio da história oral, isto é, o depoimento dos excluídos, dos

marginalizados e das minorias. Pollak (1989) trabalha as memórias subterrâneas a partir do discurso da memória oficial, criada pelos grupos dominantes para garantir, justificar ou legitimar a existência de governos ou versões de estados, ignorando tensões, conflitos e outros pontos de vista.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes (POLLAK, 1989, p. 4).

Mas há memórias que não transbordam tão facilmente; há aquelas confinadas no silêncio e transmitidas por gerações de forma oral – e que, somente assim, se mantêm vivas. Para Pollak (1989), o silêncio sobre o passado é também uma forma de resistência, ainda que tenha razões complexas, pois “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989, p. 6). Essas memórias confinadas no silêncio podem estar localizadas nas zonas de sombra ou de não-ditos e podem levar ao esquecimento porque geralmente são moldadas “pela angústia de não encontrar uma escuta, além de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (POLLAK, 1989, p. 8). Segundo ele, quando as memórias silenciadas ou subterrâneas ganham voz a partir da oralidade, se fazem reais maneiras efetivas de ruptura com a dominação hegemônica e com o tabu, de forma a levar discussões para o espaço público e dar voz a múltiplos temas e perspectivas. Nesse sentido, o surgimento de memórias clandestinas em discussões acerca de temas considerados tabus como feminismo, patriarcado, racismo, identidade de gênero e outros pode ser importante para a construção de uma nova memória coletiva, que não aceita o que fora imposto até então pelo Estado ou pela sociedade majoritária e que se torna essencial para a reinterpretação e a ressignificação desses temas na contemporaneidade.

A respeito da oralidade necessária para a exposição das memórias subterrâneas, destaca-se que as narrativas orais não possuem neutralidade e carregam subjetividades, uma vez que partem de depoimentos, mas também recriam acontecimentos e são fundamentais para a construção de histórias. O próprio conceito de narrativa está

relacionado a uma das ações mais comuns do ser humano, o ato de se comunicar e de contar histórias, especialmente quando pensado como uma forma de encontro com o outro (MARTINO, 2016). Porém, esse ato narrativo só acontece quando os enunciados fazem sentido tanto para o narrador quanto para o outro. Por meio das narrativas orais, o sujeito é colocado no centro das discussões e pode se reconhecer como ser no mundo, preservando, modificando e transmitindo heranças, tradições e histórias.

Mas as narrativas orais, sejam elas oficiais ou subterrâneas, também abrem espaço para as narrativas ficcionais, caso da série do presente artigo. Alberti (2004) considera que narrativas trazidas tanto por historiadores como por escritores têm seu valor e que as ficções podem significar mais do que uma fantasia ou um imaginário.

Sendo um texto de ficção, isso significa pelo menos duas coisas: a) que o autor não concede foro de verdade ao que declara e b) que ele se coloca como tarefa tornar real o imaginário (que não é o acesso da realidade, a fantasia, mas que está em constante tensão com o real). Para construir sua história utilizando a “linguagem literária” (uma linguagem que revela ao leitor possibilidades e sentidos diversos daqueles usados no dia a dia), o escritor de ficção se vale de “atos de fingir”: ele seleciona e combina elementos do real de acordo com sua tematização do mundo, e assim fazendo transgride o real, criando outra coisa. E mais: ele desnuda a ficcionalidade, quer dizer, ele estabelece com o leitor uma espécie de contrato no qual está dito “isto é ficção”. Assim fazendo, ele diz que sua história não é real, devendo ser entendida como se fosse, a fim de que se produza o efeito por ele determinado (ALBERTI, 2004, p. 65).

Ainda que ficção – e, portanto, uma narrativa que não é real, mas que toca aspectos do real – *13 Reasons Why* é uma narrativa que utiliza conceitos e aspectos da memória, do esquecimento e do silêncio para tratar de assuntos tabus da sociedade contemporânea como saúde mental, suicídio e violência sexual, abrindo janelas de discussão para a análise, a reinterpretação e a ressignificação desses temas.

4. *13 Reasons Why* e a memória: uma análise

A primeira temporada da série *13 Reasons Why* foi dividida em 13 episódios, caracterizados sempre como Lado A ou Lado B, em referência às fitas cassete usadas pela personagem Hannah Baker para gravar seus depoimentos antes de cometer suicídio. A presente análise destaca passagens dos episódios em que é possível identificar aspectos da memória como peça essencial para a construção dessa narrativa seriada ficcional.

No episódio 1 (*Fita 1, Lado A*), a primeira imagem da série localiza-se no presente, mostrando o armário escolar de Hannah após sua morte, repleto de fotos suas,

bilhetes, cartões e flores. O texto inicial é recitado por Hannah e repetido em diversas outras situações durante a temporada:

Oi! É a Hannah. Hannah Baker. Isso mesmo. Não ajuste seu... o que quer que esteja usando para ouvir isso. Sou eu, ao vivo e em estéreo. Sem promessa de retorno, sem bis e, desta vez, sem atender a pedidos. Pegue um lanche. Acomode-se. Porque vou contar a história da minha vida. (13 REASONS WHY, episódio 1, 00:01)

Clay Jensen aparece em seguida, observando o armário de Hannah enquanto duas jovens se aproximam do armário e tiram *selfies*, enquanto questionam qual é a *hashtag* que estão utilizando para Hannah. A resposta é #nuncaesqueça – uma alusão ao uso das mídias sociais na contemporaneidade, em especial, pelos adolescentes. Na cena seguinte, vê-se Clay em uma sala de aula quando, repentinamente, visualiza Hannah sentada em uma das carteiras. Como parte do estilo visual da narrativa, as imagens do tempo presente são carregadas no tom azul, mais sóbrio, que reflete a tristeza dos personagens. Já as imagens do passado, quando Hannah ainda estava viva, ganham uma composição cromática mais alaranjada, ensolarada, feliz.

Clay aproxima-se de Tony Padilha (Christian Navarro), um apaixonado por carros antigos, fitas cassete, walkman e música dos anos 1980. Enquanto uma canção da banda Joy Division toca no rádio de Tony, Clay comenta: “ainda curte mídias antigas, hein?”, ao passo em que Tony responde de forma afirmativa que elas são muito melhores. Em seguida, Clay emenda: “tudo era melhor antes”. O diálogo é um dos vários presentes na série que demonstram uma nostalgia relacionada ao passado, especialmente quanto a aspectos da cultura norte-americana. Tony ainda vê valor no que já é considerado ultrapassado no mundo contemporâneo – vide o Mustang vermelho que dirige, seu penteado no estilo James Dean, a jaqueta de couro usada em um dia de verão, as fitas cassete e o walkman. O cinema onde Clay e Hannah trabalharam juntos também é uma das locações da série. O local é retratado como um espaço que ainda conserva o visual dos cinemas da década de 1950, com filmes clássicos de Hollywood anunciados em seu letreiro luminoso. Por fim, quando Clay toma conhecimento das fitas, ele solicita ao pai seu aparelho de som, porém o chama de “treco de rádio” (*radio thing*, em língua inglesa). O pai faz uma piada sobre o aparelho estar obsoleto hoje, sendo que fora um dispositivo muito popular nos anos 1990. Clay mostra que não possui qualquer intimidade com o aparelho de som até que começa a ouvir a voz de Hannah recitando o trecho inicial da série.

Assustado, Clay quebra um dos botões do aparelho de som e furta o walkman de Tony para continuar ouvindo as fitas, descobrindo que ela optara pelas fitas cassete para que não fossem ouvidas por outras pessoas que não as relacionadas à sua história. “Não é para ser fácil, ou eu teria enviado um MP3”, diz ela. Junto com as fitas, Hannah coloca um mapa para localizações que ajudarão a contar sua história: “O mapa. Antiquado, de novo. Sem *Google Maps*, sem aplicativos, sem chance de a internet piorar tudo como sempre faz”. Mais uma vez, uma referência às mídias sociais e facilidades (e desvantagens) causadas pelo uso das tecnologias e pela nova configuração do tempo.

O espectador, então, descobre como o enredo da série foi construído. O lado de cada fita representa um depoimento de Hannah sobre seu envolvimento com cada personagem. No primeiro episódio, o personagem central é Justin Foley, por quem Hannah se apaixona, mas que ajuda a espalhar um boato de que supostamente teriam feito muito mais no primeiro encontro do que apenas se beijarem. A história faz com que Hannah ganhe fama de “vadia, menina fácil”. Essa exposição é o início da derrocada da personagem e representa uma situação comum em ambientes escolares, especialmente entre os adolescentes. Como resultado de uma cultura patriarcal, o comportamento feminino é motivo de julgamento e de repressão, enquanto o homem é admirado pelos demais ao expor suas conquistas e realizar a dominação sobre a parceira. Em tempo, durante a narração do acontecido, Hannah questiona o ouvinte sobre o que ele ouviu a respeito daquela noite.

Não, nós só nos beijamos. Desculpe decepcioná-lo, mas acho que agora estamos quites. Mais ou menos. Sabe, já ouvi tantas histórias sobre mim que não sei qual delas é a mais popular. Mas sei qual é a menos popular. A verdade. A verdade nem sempre é a versão mais emocionante das coisas, ou a melhor, ou a pior. É algo no meio. Mas ela merece ser ouvida e lembrada. A verdade sempre aparece, como alguém disse um dia. Ela permanece (13 REASONS WHY, episódio 1, 40:59).

A narrativa da série baseia-se, portanto, na narrativa oral de Hannah sobre os fatos e no seu confronto com as narrativas orais daqueles presentes nas fitas, vivos e capazes de se defender, de por dúvida sobre as colocações de Hannah ou até de modificar a narrativa proposta por ela. É possível observar que, a partir das gravações, Hannah dá voz às suas memórias silenciadas e subterrâneas (POLLAK, 1989), de forma a colocar em discussão a imagem criada sobre ela por seus colegas. Consequentemente, seu objetivo é, por meio da exposição de suas memórias e de sua narrativa oral, apresentar

novas versões a fatos ocorridos e reconhecer erros e injustiças, cobrar soluções e modificar comportamentos.

No episódio 2 (*Fita 1, Lado B*), Hannah introduz Jessica Davis (Alisha Boe) e Alex Standall (Miles Heizer), primeiros amigos seus na cidade. Devido a desdobramentos da história, Jessica se distancia de Hannah e termina a amizade. A narrativa de Hannah mostra Jessica como uma jovem segura e destemida, mas no tempo presente ela apresenta comportamento errante e impaciente. Quando Clay busca entender o porquê do rompimento, Jessica afirma que Hannah era falsa e que sua narrativa era mentirosa. É o primeiro momento em que a história de Hannah é contestada e sua memória é posta em dúvida.

No episódio 7 (*Fita 4, Lado A*), Zach Dempsey (Ross Butler) é apresentado como um dos amigos de Justin que aparenta ser diferente dos outros rapazes. Hannah e Zach começam a trocar bilhetes durante uma atividade da aula de Comunicação, algo que ajudou a confiança e o bem-estar de Hannah. No entanto, ao desconfiar da gentileza de Zach, Hannah o humilha no refeitório. Em retaliação, Zach rouba os bilhetes deixados pelos colegas de Hannah, o que mexe demais com a autoestima da garota. Hannah escreve uma carta pedindo que Zach deixe que ela receba os bilhetes novamente, mas ela vê Zach jogar sua carta fora. Porém, ao cobrar Zach, Clay percebe que o depoimento de Hannah sobre o ocorrido não estava totalmente correto. Clay descobre que Zach guardou a carta e se mostra arrependido pelo que aconteceu.

No episódio 8 (*Fita 4, Lado B*), ao perceberem a mudança no comportamento de Clay e preocupados com a possível repercussão das fitas de Hannah, Alex e Justin discutem na quadra do colégio. Para defender seu ponto de vista, Justin diz que uma atitude é necessária já que as gravações de Hannah são mentirosas. Alex responde: “Ela mentiu? Porque não tenho certeza! Ela falou a verdade sobre mim”.

No episódio 9 (*Fita 5, Lado A*), a ligação da narrativa com a memória fica ainda mais presente quando as férias de verão chegam e Hannah tenta mudar o rumo de sua trajetória para começar o último ano letivo positivamente. “Eu ia cortar o meu passado e deixar tudo para trás”, diz a personagem na introdução do episódio, como se pudesse apagar sua história ou as memórias impressas nos outros. No entanto, uma festa na casa de Jessica faz com que uma série de acontecimentos impeça a movimentação. O conflito principal do episódio se dá a partir do estupro de Jessica, que Hannah assiste ao esconder-se no armário do mesmo quarto. Paralisada, Hannah aguarda o fim da situação, cobre a amiga ainda desacordada e foge. Ela também cobra Justin, que sabe

quem cometeu o ato. No tempo presente, Justin larga o basquete, consome drogas e segue abalado com as fitas, enquanto Jessica abusa de bebidas alcoólicas e apresenta comportamento agitado, recusando-se a acreditar no depoimento de Hannah e afirmando ter tido uma relação sexual com Justin. Entretanto, a série mostra Jessica tendo lembranças do estupro cometido por Bryce, mas preferindo silenciar suas memórias (POLLAK, 1989), mesmo que o não-dito se mostre ainda mais forte que sua ânsia em silenciar o ocorrido.

No episódio 11 (*Fita 6, Lado A*) segue a temática sobre a festa, mas agora Hannah fala sobre Clay. Ao ouvi-la descrever como estava encantada pelo garoto e como ele parecia engraçado e charmoso naquela noite, Clay se surpreende e chega a ficar indignado ao comentar as impressões de Hannah com Tony: “Eu estava me borrando (de medo). Ela não está contando a verdade sobre o modo que as coisas aconteceram”. Tony, por sua vez, responde que aquela é a verdade de Hannah, visão condizente com os pesquisadores de história oral. Nos episódios 12 (*Fita 6, Lado B*) e 13 (*Fita 7, Lado A*), o enredo chega ao clímax ao mostrar as causas que levaram Hannah a cometer suicídio e como sua narrativa oral teve impacto sobre o restante.

5. Considerações finais

Ainda que seja uma obra ficcional, *13 Reasons Why* é reflexo de sua época e de como o cotidiano pode ser ressignificado a partir da experiência de uma nova arquitetura temporal que emerge das narrativas contemporâneas. Lançada em 2017, a série mostra como o tempo é chave para a reconstrução da discussão de diversos temas delicados como *bullying*, violência sexual, machismo, homoafetividade e suicídio. Em tempos de aceleração e de mobilidade, a Netflix desenvolveu um enredo ficcional que lida com questões consideradas tabus sem sutileza ou discrição. O machismo como comportamento enraizado na sociedade patriarcal ocidental, o *bullying* nas escolas e a exposição nas mídias sociais, a saúde mental dos adolescentes, a violência sexual cometida por aqueles que nos são mais próximos e que podem ser dignos de confiança – todos esses são temas que já foram abordados antes na mídia, mas o uso da memória como elemento central para a ressignificação desses assuntos na sociedade atual fez com que a série acumulasse mais de 11 milhões de menções no *Twitter* em menos de um mês após seu lançamento (GONZAGA, 2017).

Conceitos de estudiosos da memória são trazidos à tona durante a narrativa ficcional, seja por meio das gravações de Hannah e de seu testemunho, seja devido aos confrontos que derivam dessas. Conforme lembra Alberti (2004), o escritor assinou um contrato com seu espectador ao promover a série, dizendo que é uma ficção, mas os temas abordados nela estão em voga, principalmente entre os jovens, público-alvo da produção. Em paralelo, o processo de memória é colocado em jogo em diversos momentos. Halbwachs (1990) defende o conceito de memória coletiva ao liga-lo à questão do valor de pertencimento a um grupo social. Esse pertencimento, segundo ele, é a condição principal para que lembranças coletivas permaneçam vivas. Em consequente, aqueles que se distanciam ou se perdem dos grupos sociais não terão mais memórias daquele passado, podem ter apenas lembranças vagas ou as esquecem totalmente. Para que elas retornem, a memória precisa ser novamente partilhada e o próprio indivíduo precisa concordar com ela, criando pontos de contato.

Em todos os episódios essas lembranças são retomadas a partir do testemunho de Hannah, muitos deles partilhados, porém é difícil encontrar aqueles que concordem plenamente com a versão da garota ou encontrem esses tais pontos de contato. Muitos preferem difamá-la ou vender sua própria versão, por quaisquer motivos. Outros, como Alex, tomam a história oral de Hannah como verdade e carregam o sofrimento de perceber seus erros.

Ainda que Halbwachs (1990) afirme que o indivíduo que recorda o faz somente enquanto pertence a um grupo social, pois é ali que as memórias são construídas, a série demonstra que esse determinismo não é suficiente, pois, assim como destacam Fentress e Wickham (1992), há muitas tensões entre a memória de cada um, a construção social do passado e as subjetividades do ser humano. Todo o tempo o espectador é colocado diante de versões conflituosas, de testemunhos que não se completam, provando que a memória é, conforme relatou Cunha (2014, p. 13), “uma teia de significações, as mais diversas, e por isso dinâmicas, que dão sentido e coesão ao grupo. Por isso a memória é passível de manipulações e conflitos, tensões, onde jogos de poder se impõem”.

Para lidar com esse espaço nada harmônico, o esquecimento é uma saída relevante, de acordo com Pollak (1989). O esquecimento, o silêncio e o não-dito são também peças constantes da narrativa, seja por meio dos acontecimentos, seja devido aos sentimentos não explícitos dos personagens. Há casos como o dito – e o não-dito – de Courtney, que não revela sua homossexualidade e se esconde, atingindo Hannah, por não aceitar ser quem é. Há também Zach, que se sente sozinho, não se encaixa no grupo

dos populares em que está inserido, mas acaba por repetir seu comportamento para sentir-se integrado a qualquer coisa. Há ainda o caso de Alex, que não suporta o silêncio acerca da morte de Hannah e tenta também dar um fim à sua vida. Ou Jessica, que adotou postura comum entre vítimas de abuso sexual. Ainda que ciente da verdade, ela tenta usar do silêncio e do esquecimento para enterrar as dores e mágoas para com Bryce, Hannah e Justin. A própria trajetória de Hannah pode ser pontuada inteiramente por momentos de silêncio, de não-ditos e de esquecimentos seletivos, mas que ganham poder quando as memórias subterrâneas saem e explodem com as gravações das fitas.

Referências

13 REASONS Why. Direção: Tom McCarthy. Produção: Brian Yorkey e Diana Son. Adaptação: Brian Yorkey. EUA: Netflix, 2017. 13 episódios (49-70 minutos cada).

ALBERTI, V. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BARBOSA, M. Tempo, tempo histórico e tempo midiático: interrelações. In: MUSSE, C. F.; VARGAS; H. e NICOLAU, M. (org.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador: EDUFBA, 2017.

CUNHA, M. N. Memória, verdade e justiça: o Projeto Brasil Nunca Mais e a comunicação alternativa nos anos de chumbo no Brasil. *Lumina (UFJF)*, v. 8, n. 2, p.1-32, 2014.

FENTRESS, J.; WICKHAM, C. *Memória social*. Lisboa: Teorema, 1992.

HALBWACHS, M. *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

MARTINO, L. M. S. De um eu ao outro: narrativa, identidade e comunicação com a alteridade. *Revista Parágrafo, FIAM-FAAM Centro Universitário*, v.4, n.1, p.40-49, jan/jun. 2016.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, v. 2, n. 3, p-3-15, 1989.

SACCOMORI, C. *Práticas de binge-watching na era digital: novas experiências de consumo seriado em maratonas no Netflix*. 2016. 246 f. Dissertação (Mestrado em

Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Porto Alegre.

SACCOMORI, C. Qualquer coisa a qualquer hora em qualquer lugar: as novas experiências de consumo de seriados via Netflix. *Temática* (UFPB), ano 11, n. 4, p. 53-68, 2013.

VAN EDE, Esther. Gaps and recaps: Exploring the binge-published television serial. Utrecht. *Dissertação*. Utrecht University, Países Baixos, 2015.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte: PUCMinas, 2016.

Sites de internet

GONZAGA, R. 13 Reasons Why | Série é a mais comentada do ano no Twitter até agora. *Omelete*, São Paulo, 21 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/series-tv/13-reasons-why-serie-foi-a-mais-comentada-do-ano-no-twitter-ate-agora>>. Acesso em: 6 ago. 2017.