

A CONVERGÊNCIA NO MUNDO DISTÓPICO: UMA ANÁLISE SOBRE A CULTURA PARTICIPATIVA NA OBRA *THE SELECTION*

CONVERGENCE IN THE DYSTOPIAN WORLD: AN ANALYSIS OF PARTICIPATORY CULTURE IN THE WORK *THE SELECTION*

Caio Matheus de Jesus PINHEIRO¹

RESUMO: No romance *The Selection*, de Kiera Cass, ambientado na sociedade distópica de Illéa, o governo utiliza o *reality show* “A Seleção” como dispositivo de entretenimento e instrumento de controle social e manutenção de poder. Nesse contexto, a exibição do programa mobiliza diferentes plataformas midiáticas e incentiva o engajamento da população, transformando o consumo televisivo em uma prática social ampliada. Diante disso, este estudo tem como objetivo analisar de que maneira o *reality show* representado na obra promove processos de convergência midiática e cultura participativa, incentivando os habitantes de Illéa a consumir, comentar e expandir conteúdos relacionados ao programa. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, de caráter exploratório-descritivo, fundamentada em análise bibliográfica e discursiva de trechos do romance. A investigação dialoga, sobretudo, com os aportes teóricos de Henry Jenkins (2009), especialmente no que se refere aos conceitos de convergência midiática, narrativa transmídia e cultura participativa. Os resultados indicam que o *reality* funciona como um dispositivo estratégico do Estado, capaz de estimular o envolvimento emocional e social do público por meio da circulação ampliada de conteúdos em diferentes meios. Conclui-se que, na narrativa, a convergência midiática é apropriada pelo regime distópico como estratégia de fidelização e de reforço das estruturas de dominação.

PALAVRAS-CHAVE: Convergência midiática. Cultura participativa. Distopia. Reality show.

ABSTRACT: In *The Selection*, by Kiera Cass, set in the dystopian society of Illéa, the government uses a reality show not only as entertainment but also as a mechanism of social control and maintenance of power. The broadcast mobilizes different media platforms and encourages public engagement, transforming television consumption into an expanded social practice. In this context, the program becomes a central cultural event, encouraging citizens to watch, comment on, and engage with its narrative. This study aims to analyze how the reality show represented in the novel promotes processes of media convergence and participatory culture. Methodologically, the research adopts a qualitative and exploratory-descriptive approach, based on bibliographic review and discursive analysis of selected excerpts from the work. The analysis is mainly supported by the theoretical contributions of Henry Jenkins (2009), especially his concepts of media convergence, transmedia storytelling, and participatory culture. The results indicate that the show functions as a strategic device of the State, capable of stimulating emotional and social involvement through the circulation of content across medias. By encouraging audiences to consume and discuss the program, the regime strengthens engagement and loyalty. Thus, media convergence is appropriated by the dystopian government as a strategy to reinforce structures of domination.

KEYWORDS: Media convergence. Participatory culture. Dystopia. Reality show.

1. Doutorando em Estudo de Linguagens pelo PPGEL/UNEB e bolsista CNPq. Também é vice-líder do grupo de pesquisa REBRALLI (UFBA). E-mail: caio_matheus.15@hotmail.com. [ORCID](https://orcid.org/)

O show vai começar: introdução

Pensamentos acerca do futuro estão presentes em obras literárias desde os primórdios da literatura, afinal, o ser humano projeta no posterior suas inquietações mais profundas, transformando expectativas, medos e esperanças em narrativas que ultrapassam o tempo presente. Nessa perspectiva, a literatura utópica configura-se como um gênero dedicado à representação de espaços-temporais imaginários caracterizados pela harmonia, perfeição e plenitude. Essas sociedades apresentam uma organização social tão idealizada que, por sua própria natureza, se apresenta como inatingível diante das vicissitudes e conflitos inerentes à condição humana, conforme problematiza Hilário (2013).

Se a utopia se manifesta como expressão do anseio por uma sociedade modelar, propondo caminhos alternativos para o aperfeiçoamento da experiência coletiva, em contraposição a esse ideário situa-se a distopia. Localizada em um futuro, que, geralmente, se encontra em situação pós-guerra, repleta de insegurança e totalitarismo, segundo Jacoby (2007, p. 31), distopia “pode ser caracterizada por qualquer representação ou descrição, organizacional ou social, cujo valor representa a antítese da utopia ou promove a vivência em uma ‘utopia negativa’”. Assim sendo, segundo Silva (2006), o florescimento das narrativas distópicas, por sua vez, está intimamente vinculado à emergência de uma consciência crítica acerca das complexas interações entre o ser humano e o tecido social que o envolve.

A distopia atraiu a atenção do público mesmo não apresentando o refúgio no paraíso prometido pelo autor utópico, dando assim origem a múltiplos clássicos na literatura, TV e cinema. Diversas são as obras, e adaptações cinematográficas, que tornaram o gênero distópico cada vez mais conhecido e consumido por pessoas ao redor do mundo, dentre eles, o filme *Metrópolis* (1927), roteirizado por Thea von Harbou, e *Matrix* (1999), de Lilly e Lana Wachowski, as obras literárias *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwell, além dos quadrinhos de *V de Vingança* (1982), de Alan Moore. Na década de 2010, o gênero se tornou um sucesso mundial principalmente após as adaptações fílmicas de livros como *Jogos Vorazes* (2008), de Suzanne Collins, e *Divergente* (2011), de Veronica Roth.

Isto posto, nas representações literárias de sociedades distópicas, os governos totalitários apelam, de forma recorrente, aos avanços tecnológicos como instrumentos fundamentais para a implementação de suas estratégias de dominação. Assim sendo, esses recursos são mobilizados com a finalidade de doutrinar, vigiar e manipular os habitantes, atuando como mecanismos fundamentais para manter uma ordem social caracterizada pela submissão da população.

Ademais, por intermédio desses dispositivos, viabiliza-se não apenas a conformação dos cidadãos aos valores estabelecidos, mas também a efetivação dos interesses do regime, os quais dependem da manutenção desse controle para sua realização plena. Tal método de controle se aproxima da ideia de biopoder, discutida por Foucault (2008, p. 4) como “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais, vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral

do poder”. Desse modo, as autoridades utilizam mecanismos voltados à constituição de uma população politicamente controlada e disciplinada.

Nesse contexto, a noção de governamentalidade também se faz relevante. Segundo Foucault (2008, p. 143), tal conceito se caracteriza como um “conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica [...] de poder que tem por alvo principal a população”. Portanto, refere-se às práticas, instituições e estratégias empregadas pelo Estado para administrar a população e assegurar a manutenção da ordem social. Em razão disso, o poder não se restringe à imposição direta de normas, mas atua de maneira contínua na condução dos comportamentos individuais e coletivos.

Diante do exposto, a análise de distintas obras do gênero distópico evidencia que o exercício do controle governamental é empreendido de maneira metódica e sistemática, utilizando um biopoder exercido sobre a vida e os corpos da população, enquanto também se valem da governamentalidade para organizar e administrar tais práticas, valendo-se de aparatos tecnológicos que operam em uma dupla frente: simultaneamente, atuam na fiscalização ostensiva das ações dos cidadãos e na modelagem de seus padrões comportamentais, estendendo a regulação para além da esfera pública e incidindo diretamente sobre a subjetividade dos indivíduos.

Nesse contexto, os aparelhos televisivos emergem como uma das alegorias mais recorrentes e significativas na literatura distópica, funcionando como símbolos materiais da capilaridade do controle exercido por sistemas opressores, assim “as sociedades de controle, que coexistem com a simulação, teorizam como a tecnologia, o poder e o inconsciente, juntos, produzem uma determinada máquina social”² (McQueen, 2016, p. 106, tradução nossa). A televisão, na ficção distópica, transcende, portanto, a função de mero entretenimento ou informação para se consolidar como um instrumento de vigilância onipresente e de doutrinação psicossocial. Nesse contexto, evidencia-se “a manipulação da sociedade graças aos estímulos provenientes da televisão [...] as massas são facilmente manipuláveis, criando assim o que Sartori chamou de ‘sociedade teledirigida’”³ (González, 2018, p. 195, tradução nossa).

Conforme argumenta Bourdieu (1997), a televisão pode operar como um poderoso mecanismo de dominação simbólica, capaz de produzir “efeitos no real” ao uniformizar estruturas mentais e impor uma visão de mundo que, por ser reiterada, torna-se naturalizada e dificilmente problematizada. Dessa maneira, o perigo inerente a esse processo, tanto na ficção quanto na realidade social por ela alegorizada, reside na capacidade do dispositivo de engrenar o que se poderia chamar de um “fechamento mental”: a informação é consumida como fast-food cultural, pré-digerida e acrítica, que dispensa o esforço do pensamento e da reflexão autônoma.

2. No original: *Societies of control, coextensive with simulation, theorise how technology, power and the unconscious together produce a particular social machine.*

3. No original: *la manipulación de la sociedad gracias a los estímulos provenientes de la televisión [...] las masas son fácilmente manipulables, con lo cual se crea lo que Sartori denominó «la sociedad teledirigida».*

Assim, é possível notar como televisores estão presentes nas casas dos indivíduos de sociedades distópicas, como nas obras do século XX, *1984* (1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, ou *The Running Man*⁴ (1982), de Stephen King. Com a virada do século e o crescimento da popularidade de programas de TV como os *reality shows*, segmento televisivo que visa apresentar ao telespectador a “realidade” (como sugere o próprio nome) em diversas situações, também foram representados como meio de controle social na literatura distópica em obras como *The Hunger Games*⁵ (2008), de Suzanne Collins, *The Selection*⁶ (2012), de Kiera Cass, e *Cidades-Mortas* (2015), de Dêner B. Lopes.

Acompanhar a um *reality show* e torcer pelo seu candidato favorito não é o suficiente em uma sociedade distópica, afinal, em uma formação social de caráter totalitário, o ato de assistir ao programa e torcer por um participante específico transcende a mera experiência esportivo-espetacular, configurando-se como um mecanismo de controle insuficiente por si só. Diante disso, o aparato governamental visa estimular os indivíduos a convergirem para aquilo que é pautado pelo sistema. Os habitantes são, assim, incessantemente convocados a comentar o programa em seus círculos íntimos, a adquirir mercadorias associadas, mesmo que a sua condição socioeconômica não permita tal luxo, e a consumir outras mídias que orbitam a competição. No geral, o programa cria uma experiência midiática compartilhada que momentaneamente atravessa as barreiras entre as castas, promovendo uma sensação ilusória de sociedade igualitária por conta de um espetáculo televisivo.

Para Jenkins (2009), a convergência caracteriza-se pelo processo no qual os consumidores são estimulados a ampliar e diversificar suas práticas de consumo. Neste contexto, emerge a possibilidade das narrativas transmídia, caracterizadas pela circulação de conteúdos por diferentes plataformas midiáticas. Tal concepção surge a partir do momento em que uma história não fica restrita apenas a um local, mas passa a ser distribuída em diversas plataformas, de modo que cada mídia contribui com algo complementar, mas funciona por si só. Assim, cada narrativa/mídia é autônoma, mas juntas formam um “quebra-cabeça completo” que possibilita uma compreensão geral do universo narrativo.

Desta forma, ao pensar no uso de ferramentas de entretenimento em sociedades distópicas nos interessa discutir como a convergência é representada no romance *The Selection* a partir da exibição do *reality show* fictício, criado por Kiera Cass, e como os habitantes da sociedade de Illéa convergem a partir de comentários e discussões sobre o programa. Afinal, embora o sistema de castas de Illéa opere a partir do controle social e limitação da interação entre os sujeitos, o *reality show* atua como um ponto de convergência coletiva. Diante disso, é possível apontar a seguinte questão de pesquisa: De que maneira o *reality show* em *The Selection* atua como ferramenta de controle ao promover a convergência social e midiática na sociedade distópica de Illéa?

4. Publicado no Brasil como “O concorrente”;

5. Publicado no Brasil como “Jogos Vorazes”;

6. Publicado no Brasil como “A Seleção”.

Considerando o exposto, a presente investigação se justifica em face do avanço dos processos de convergência midiática e da lógica transmidiática que caracterizam a contemporaneidade. Nesse cenário, as diferentes plataformas de mídia se interconectam, e o sujeito é continuamente convocado a assumir uma posição de agência interativa diante desses fenômenos (Jenkins, 2009). Dessa forma, a experiência de acompanhar um *reality show* transcende o ato isolado de assistir à transmissão televisiva e as subsequentes trocas de impressões no círculo social.

Com o advento das redes sociais, ser telespectador de um programa de TV também é ser um comentador do conteúdo em seus perfis virtuais. Podemos trazer como exemplo o *Big Brother Brasil* (2002-), no qual toda a estratégia das últimas edições é voltada para o engajamento nas redes sociais e em formas de fazer com que o público queira participar do programa. O principal exemplo para isso é o fato de, assim como outros em programas, o *reality* ter adotado uma hashtag própria, a *#RedeBBB*, que visa manter os espectadores conectados em um lugar, em uma rede de conexões, como o próprio nome sugere, onde eles saberão quem também está a assistir ao programa e compartilhando suas opiniões. Nesse contexto, as representações midiáticas na literatura distópica merecem atenção especial, sobretudo no que diz respeito à instrumentalização da linguagem como ferramenta de controle.

Salienta-se que o presente estudo é um recorte e expansão da dissertação de mestrado que fundamenta esta pesquisa, em que analiso, de forma mais ampla, como o discurso midiático e como os *reality shows* são utilizados como estratégias de controle e manipulação por governos totalitários nas sociedades distópicas das obras *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins, e *The Selection* (2012), de Kiera Cass. No entanto, neste artigo o foco recai especificamente sobre a obra de Cass, *The Selection* (2012). Isto posto, o objetivo deste trabalho consiste em analisar de que maneira o *reality show* presente em *The Selection* atua como instrumento de controle social, promovendo a convergência midiática e social na sociedade distópica de Illéa como um método de fidelização do público ao programa da TV.

Com base nisso, este estudo consiste em uma pesquisa bibliográfica, de abordagem qualitativa, fundamentada no método hipotético-dedutivo no qual se acredita que o movimento convergente e transmidiático idealizado pelo governo de Illea tem como objetivo o controle e a manipulação dos telespectadores. Assim, a convergência midiática e as estratégias transmidiáticas associadas ao *reality show* de Illéa operam como tecnologias de governamentalidade, produzindo formas de integração simbólica capazes de mascarar as tensões geradas pelo sistema de castas. Para tanto, recorreremos aos pensamentos de Henry Jenkins (2009) que discute a relação entre produtores e consumidores de determinado conteúdo, narrativas que se expandem através da criação de conteúdos interligados e o choque entre meios de comunicação. Para o autor, a Cultura da Convergência dá aos consumidores o “poder de barganha” pois eles se tornam ferramentas importantes para serem protagonistas de suas próprias histórias e do conteúdo que consomem. No entanto, vale salientar que o conceito dele, nesta pesquisa, é aplicado a uma distopia e ao regime totalitarista idealizado por uma sociedade fictícia e, por conta disso, será realizada uma análise subversiva da teoria, mostrando o “lado B” da teoria.

Keeping up with the comments⁷: a participação da população de Illéa no reality show

Em *The Selection* (2012), de Kiera Cass, somos apresentados a uma narrativa localizada nos Estados Unidos futuristas que, após diversas guerras, passou por várias mudanças e é conhecido como “Illéa”. Nesta sociedade, os habitantes são divididos em castas que, ao longo da narrativa, revelam-se organizadas em oito níveis. Essa estrutura social tem como objetivo rotular o que cada um deve ou não fazer, o que se assemelha ao biopoder de Foucault (2008), ao operar materialmente nos corpos e relações sociais.

Logo, a população é instruída, a partir do seu nível, sobre como devem se portar, com o que devem trabalhar e até gera um ideal de com quem ou como as pessoas devem se relacionar, conforme apontado pela personagem principal “[...] dificilmente uma mulher se casava com alguém de uma casta mais baixa. Um homem de casta inferior podia até pedir sua mão, mas raramente recebia um sim”⁸ (Cass, 2012, p. 15, tradução nossa).

Com a divisão de castas sociais, a população também se sente no direito de julgar aqueles que são de uma divisão menor, questão que acontece com a protagonista que passa a ser julgada e inferiorizada por pertencer à casta Cinco, fato evidenciado no trecho: “podia ver as fronteiras entre as castas. Margareta Stines era uma Três e, ela e seus pais, me fuzilava com os olhos. [...] As castas superiores me olhavam como se eu tivesse roubado algo delas”⁹ (Cass, 2012, p. 72, tradução nossa). Tal sistema de castas foi planejado como uma forma de controle social e punição política, como pode ser observado em um trecho da obra:

Em uma página, havia um esboço do diagrama das castas, inicialmente imaginadas com seis níveis em vez de oito. Em outra, Gregory planejava mudar os sobrenomes das pessoas para separá-las de seu passado. Uma linha deixava evidente sua intenção de castigar os inimigos atribuindo-lhes castas inferiores e premiar os leais com as castas superiores¹⁰ (Cass, 2013, p. 251, tradução nossa).

Assim, o sistema de castas em Illéa foi criado por Gregory Illéa como uma maneira de recompensar aliados e castigar opositores. Como explanado ao longo da narrativa, todos os cidadãos devem pertencer a uma casta, herdada familiarmente, embora existam algumas possibilidades de mobilidade social, como o casamento, o recrutamento militar e a compra de níveis hierárquicos. Dentro dessa divisão, a Primeira Casta corresponde à realeza e ao clero, enquanto a Segunda e a Terceira representam a elite e os profissionais especializados da sociedade, como

7. Referência ao reality show *Keeping Up With the Kardashians* (2007-2021), do E!

8. No original: *it was atypical for a woman to marry down. A man from a lower caste could ask for your hand, but it was rare to get a yes.*

9. No original: *I could see the boundaries between the castes. Margareta Stines was a Three, and she and her parents were staring daggers at me [...] The upper castes looked at me like I'd stolen something that was theirs.*

10. No original: *In one place a rough diagram of the caste system was laid out, originally dreamed up with six tiers instead of eight. On another page he plotted to change people's last names to separate them from their pasts. One line made it clear that he intended to punish his enemies by placing them lower on the scale and reward the loyal by placing them higher.*

celebridades, militares, médicos e professores. Já a Quarta e a Quinta Castas reúnem comerciantes, donos de estabelecimentos e artistas não famosos. A Sexta e a Sétima divisões correspondem aos trabalhadores de serviços gerais e braçais, enquanto a Oitava Casta ocupa a posição mais marginalizada da sociedade.

A narrativa acompanha a protagonista, America Singer, uma garota da casta Cinco que vê sua vida mudar ao ser selecionada para um *reality show*, chamado “A Seleção”, no qual ela, e mais trinta e quatro garotas, teria a chance de se tornar a nova rainha do país ao disputar o coração do príncipe. Tal narrativa nos remete aos contos de fadas, cuja história apresentada uma idealização do romance e da, possível, paixão entre duas pessoas. A princípio, tudo parece muito glamouroso e romântico, afinal, estamos falando de um programa de romance no qual os telespectadores poderão acompanhar a escolha do amor da vida de um príncipe, porém, por trás de todos os bailes, vestidos, encontros e olhares apaixonados, há um propósito ainda maior para a exibição do programa e o governo é o principal beneficiado com tal veiculação televisiva.

Revoluções estão acontecendo no país e algo precisa ser feito para que as manifestações dos movimentos contra as castas e os questionamentos levantados pela população sejam esquecidos. A própria narrativa demonstra que a insatisfação das castas inferiores não é recente, mas algo presente na história de Illéa há certo tempo. Isso pode ser observado quando um personagem afirma:

Estou em toda parte, Meri, e escuto muita coisa. Há muita agitação no Sul, nas áreas com grande concentração de castas inferiores. Segundo os guardas mais antigos, essas pessoas nunca concordaram muito com os métodos de Gregory Illéa, e já faz tempo que há conflitos na região. Dizem por aí que foi por isso que o rei ficou fascinado pela rainha. Ela veio do Sul, e sua escolha acalmou as coisas por uns tempos. Parece que já não é mais assim¹¹ (Cass, 2013, p. 132, tradução nossa).

Dessa forma, a obra evidencia que o sistema de castas gera tensões sociais contínuas, fazendo com que o governo procure maneiras de distrair e controlar a população, como na citação acima ou nos acontecimentos apresentados em durante a narrativa de *The Heir* (2015) que, por conta do comportamento “agitado e infeliz” da população, como os próprios personagens verbalizam na obra, e a falta de ideias de como aliviar a tensão, os governantes propõem uma nova edição do programa para que a moral das pessoas seja elevada, afinal, segundo eles, “o público reage melhor a notícias positivas relacionadas à nossa família” (Cass, 2015, cap. 2). Como o rei Maxon afirma “um dia o bem-estar do país vai recair sobre seus ombros, e você vai se surpreender com o que será capaz de tentar para evitar que ele desmorone. Nunca imaginei que teríamos outra Seleção, mas os planos mudam quando as circunstâncias exigem isso de

11. No original: “I’m everywhere, Mer. I hear things. There’s a lot of turmoil down South, in the areas with a heavy concentration of lower castes. From what the older guards say, those people never particularly agreed with Gregory Illéa’s methods, and there’s been unrest down there for a long time. Rumor has it, that was part of why the queen was so attractive to the king. She came from the South, and it appeased them for a while. Not so much anymore it seems.”

você” (Cass, 2015, cap. 5). A fala do personagem demonstra que o rei acredita que “A Seleção” é uma decisão política e pode ser justificada pela estabilidade nacional, o que o faz reproduzir a mesma lógica do pai, o rei Clarkson Schreave, ao também utilizar o *reality show* como meio de preservar a ordem social e política de Illéa.

Para isso, diversas estratégias são usadas como meio de gerar uma conexão entre os habitantes de Illéa e o *reality*, para que exista identificação entre meninas da sociedade e uma candidata ou que grande parte da população assista ao programa apenas como uma distração. Para tanto, é possível citar como a primeira forma de fazer com que as pessoas se interessem com a competição é tornar obrigatório assistir ao programa “A Seleção”, quando o programa está no ar, e tudo o que fosse relacionado ao *reality show*, como explanado abaixo pela personagem. No entanto, mesmo que não fossem obrigadas, as pessoas de Illéa desejam acompanhar os acontecimentos, afinal, esse será o assunto mais comentado do país nas semanas seguintes, ou meses.

Era sexta-feira. O Jornal de Illéa começava às oito. Nós não éramos obrigados a assistir, mas era insensato não ver. Às oito da noite – até os mendigos e andarilhos – encontrariam uma loja ou uma igreja onde pudessem assistir ao Jornal. E com a Seleção se aproximando, o noticiário era mais que uma obrigação. Todo mundo queria saber o que aconteceria¹². (Cass, 2012, p. 38, tradução nossa).

A partir do trecho acima, podemos notar que os habitantes da sociedade distópica idealizada por Cass estão dispostos a assistir ao jornal, mesmo não havendo obrigatoriedade, visto que esse será o *reality* que assumirá relevância no contexto nacional, o que faz com que as pessoas desejem comentar sobre aquilo e fazer parte do que será tendência, algo semelhante a FOMO (*fear of missing out*)¹³, um fenômeno psicológico caracterizado pela ansiedade associada à possibilidade de não acompanhar eventos, experiências ou informações compartilhadas por outras pessoas. Esse estado emocional leva o indivíduo a apresentar uma necessidade constante de permanecer conectado, especialmente às redes sociais digitais, a fim de monitorar atualizações e interações.

Pensando nisso, podemos recorrer a uma das vertentes que Henry Jenkins (2009) explica por meio de sua ideia de convergência, a “cultura participativa”. Para o autor, isso acontece a partir do momento que os consumidores são vistos como algo fundamental para a circulação e manutenção daquele produto, por meio de interações sociais. Assim, o governo do país utiliza uma técnica de expansão e produção de conteúdo na qual as pessoas, para participarem das discussões e interagirem socialmente acerca do assunto naquela sociedade, precisam assistir a tudo o que está relacionado ao *reality show*, ou elas estarão à parte do mundo.

12. No original: *It was Friday, so the Illéa Capital Report would be on at eight. We weren't exactly obligated to watch, but it was unwise to miss it. Even Eights – the homeless, the wandering – would find a store or a church where they could see the Report. And with the Selection coming up, the Report was more than a semi-requirement. Everyone wanted to know what was happening in that department.*

13. Traduzido como medo de perder algo.

Como argumenta Jenkins (2009), a cultura participativa se manifesta na obra de Kiera Cass não apenas como um pano de fundo, mas como o motor que impulsiona a narrativa. Segundo o autor, esse movimento de participações rompe com a passividade do espectador tradicional, assim, os consumidores são convidados a assumir um papel ativo para criar e ajudar a circular determinado conteúdo. Na distopia de Cass, esse fenômeno é personificado na mobilização dos telespectadores que precede até mesmo o início oficial do *reality show*.

Ao ocuparem aeroportos e praças públicas, os cidadãos de Illéa transformam o espaço físico em uma extensão da arena midiática. O ato de tentar conseguir autógrafos, fotos e declarar apoio público às candidatas ou presentear-las, transcende a mera admiração, mas sim, configura-se como uma performance de engajamento, como no trecho em que America afirma que “a multidão aplaudia e nos incentivava. Alguns jogavam flores [...] eu tinha admiradores que queriam minha atenção”¹⁴ (Cass, 2012, p. 72-73, tradução nossa).

Esses indivíduos deixam de ser meros espectadores do *reality* para se tornarem agentes que exaltam a imagem das participantes e do programa, exercendo o que Jenkins define como o poder das ‘comunidades de fãs’ em moldar a relevância de um conteúdo. Assim, a validação das candidatas é construída coletivamente antes mesmo da primeira transmissão televisiva, demonstrando que a participação do público é um componente importante para a dinâmica de poder que o governo de Illéa utiliza, afinal, todo esse movimento é o que mantém o programa sendo comentado e atingindo o público de maneira eficiente.

Baixei a cabeça por um instante e vi uma menina esmagada contra o parapeito. Ela não devia ter mais de doze anos. Nas mãos, levava um cartaz com a frase AS RUIVAS DINAM!, uma pequena coroa desenhada em um canto e estrelinhas para todos os lados. Eu sabia que era a única ruiva da competição, e percebi que meus cabelos e os dela tinham praticamente o mesmo tom. A garota queria um autógrafo. Além dela, alguém queria uma foto, e além dele outra pessoa queria um aperto de mão¹⁵ (Cass, 2012, p. 85, tradução nossa).

Assim, a partir do que foi visto acima, o desejo dos indivíduos em registrar o momento e organizar fã-clubes transcende o entretenimento casual, trata-se da busca por capital social e pertencimento à comunidade que está inserido. Desta forma, gerando conteúdo acerca do programa e uma cultura participativa onde organizadores do programa promovem uma arquitetura de participação na qual o indivíduo é induzido a acreditar em seu próprio protagonismo naquele evento, porém, trata-se apenas de mais um participante de um evento coreografado pelo Estado.

14. No original: *The crowd clapped and cheered. Some threw flowers [...] I had admirers here who wanted my attention.*

15. No original: *I dropped my head for a moment and saw a little girl pressed up against the railing. She couldn't have been more than twelve years old. In her hands was a sign that said RED-HEADS RULE! with a little crown painted in the corner and tiny stars everywhere. I knew I was the only redhead in the competition, and I noticed that her hair and mine were very nearly the same shade. The girl wanted an autograph. Beside her, someone wanted a photograph, and beside him someone wanted to shake my hand.*

Também é preciso explorar a ideia de que o consumo de algum conteúdo converge não somente em uma cultura de participação, mas também coletiva. Henry Jenkins (2009) ao analisar o *reality show* da TV estadunidense, *American Idol*¹⁶, dos canais FOX (2002-2016) e ABC (2018-), discute como há diferentes formas de assistir ao conteúdo televisivo e como isso provoca interações sociais. Durante a discussão, Jenkins nos apresenta casos de amigos e familiares que se reúnem para assistir e comentar ao programa de competição musical. Em um dos casos, o autor comenta sobre os membros de uma família que ao assistir o *reality show* da FOX faziam comentários sobre as roupas ou os cabelos dos jurados, além de ser um momento em que todos da casa se reuniam. Algo similar é visto em *The Selection*, a personagem principal comenta em alguns momentos do livro como ela e a família se reuniam para assistir ao Jornal que traria notícias do *reality*, nesse momento, ela e sua família discutiam, por exemplo, edições passadas e roupas utilizadas pelas candidatas e membros reais.

Nesse sentido, esse processo fortalece a noção de capital social, entendido como o conjunto de redes, normas de reciprocidade e laços de confiança que facilitam a coordenação e a cooperação entre os indivíduos em benefício mútuo (Putnam, 1993). Assim, o sentimento de pertencimento a uma comunidade interpretativa, na qual o conteúdo do *reality show* opera como uma “moeda de troca” simbólica nas interações sociais transforma a recepção individual em uma experiência coletiva de interpretação e comentários, onde as pessoas não apenas consomem a informação, mas a ressignificam por meio do diálogo e pela ressignificação constante das narrativas.

Assim sendo, o ato de assistir ao programa, frequentemente estruturado como um ritual familiar ou comunitário, insere-se nessa lógica de cultura participativa e coletiva. Ao promover o encontro de sujeitos com distintos níveis de engajamento e perspectivas divergentes sobre o conteúdo, o *reality* estimula o debate e a troca de ideias, gerando, como efeito colateral, um incentivo à ampliação da audiência. Tal dinâmica evidencia como a circulação discursiva em torno do programa opera como mecanismo de inclusão e adesão de novos espectadores em torno de uma experiência compartilhada. Como observam Jenkins, Ford e Green (2014, p. 24) essa transição para a lógica da circulação “sinaliza um movimento na direção de um modelo mais participativo de cultura, em que o público não é mais visto como simplesmente um grupo de consumidores” se tornando assim o agente que molda e expande os fluxos de conteúdo por meio de suas próprias conexões sociais. O ato de assistir ao *reality show* como um ritual de família em *The Selection* é um elemento dessa cultura coletiva e participativa. Afinal, fazer com que as pessoas, com diferentes modos de envolvimento e opiniões sobre o conteúdo, se reúnam para discutir os assuntos do programa e gere um compartilhamento de ideias, é possível notar um incentivo para que todos ao redor assistam ao programa.

16. Traduzido em pt-br como “Ídolo Americano”;

É importante notar como o movimento convergente se manifesta na proliferação de conteúdos derivados do eixo central da narrativa. Em *The Selection*, tal expansão acontece a partir do momento em que o *reality show* começa a produzir derivados da competição principal, tais ações exemplificam o que Jenkins (2009) define como narrativa transmídia. Em alguns momentos da obra de Cass, personagens comentam como outros programas serão exibidos a partir do que acontecerá no *reality*, para que os espectadores tenham um maior contato com as participantes, e até mesmo conheçam um pouco mais do local onde acontece a competição.

Para o Jenkins (2009), uma história transmídia acontece com a expansão de um universo explorando opções diversas, como maneira de complementar e contribuir para a expansão do conteúdo original. Em *The Selection*, essa dinâmica é visível na criação de programas especiais que ramificam a experiência do *reality*. Por exemplo, ao assistir o programa principal e observar a estética das participantes, ver a maquiagem ou o penteado de cabelo de alguma das concorrentes, as pessoas de Illéa podem buscar por quais produtos foram utilizados e técnicas utilizadas, afinal, eles acreditam que fazem parte daquela narrativa, mesmo que tudo não passe de um evento coreografado pelo Estado. Assim, criar um derivado sobre esse assunto faz com que, além de gerar uma cultura participativa, pois as pessoas estariam comentando sobre o assunto e tentando reproduzir o que foi exibido, o espectador crie uma certa fidelidade ao conteúdo. Afinal, o consumo transmídia gera um senso de urgência e pertencimento e perder um desses ‘derivados’ significa ficar de fora da narrativa.

Pensando nisso, quando a produção do programa anuncia “muitas horas de uma programação dedicada a conhecer as jovens garotas de A Seleção, incluindo especiais sobre a vida no palácio”¹⁷ (Cass, 2012, p. 42, tradução nossa), o que se vê é a fragmentação deliberada da informação em diferentes frentes, que, para gerar uma experiência completa, é preciso juntar diversas peças. Realizar especiais que vão além do conteúdo principal, o *reality*, faz com que os espectadores busquem por aquele conteúdo para ter uma experiência imersiva e assim gerar ainda mais comentários sobre o programa, o que remete, novamente, a ideia de Jenkins (2009) de transmídia e dos consumidores como os principais expansores de narrativas. No entanto, é preciso pensar que, na distopia de Cass, tal expansão não é orgânica ou libertadora, afinal, trata-se de uma ampliação articulada e milimetricamente projetada por um Estado que utiliza da mídia para dominar a narrativa e o imaginário da população. Desta forma, a expansão transmidiática do *reality show* permite que o discurso oficial do Estado circule por diferentes meios e alcance sujeitos pertencentes a distintas castas sociais, inserindo todos os indivíduos em uma mesma lógica de consumo e acompanhamento do espetáculo.

Os cenários descritos convergem também com o conceito de economia afetiva, proposto por Jenkins (2009). Tal teoria estuda a relação emocional dos consumidores com suas marcas e conteúdos preferidos como fator decisivo nas suas decisões de compra e comportamento. Em

17. No original: *Of course, we will be having lots of programming dedicated to meeting the Young women of the Selection, not to mention the specials on their lives at the palace.*

The Selection, o vínculo afetivo pelo *reality*, ou com a candidata America, por exemplo, deixa de ser apenas um consumo passivo, afinal, pela quantidade de informações, é possível que o telespectador deseje reproduzir sua estética, sinalizando a mudança de afeto para intenção de consumo. Neste caso, o Estado quer que o povo esteja apaixonado e conectado pelo programa para que ninguém questione as injustiças das Castas ou questões sociais. Assim, o afeto passa a agir como anestésico social.

Nesse sentido, a economia afetiva transforma-se em uma ferramenta política dentro da narrativa, já que o governo utiliza o envolvimento emocional do público como mecanismo de controle social e manutenção do poder. Em uma conversa, o príncipe revela como o chefe de Estado de Illéa interfere diretamente no reality show: “A propósito, ele também influenciou a Seleção, desde o primeiro dia. Se você olhar as remanescentes, fica tudo muito claro”¹⁸ (Cass, 2013, p. 293, tradução nossa). A atitude de interferir nas escolhas de *The Selection* demonstra que o programa não funciona apenas como entretenimento, mas também como uma estratégia política voltada para agradar o público, fortalecer alianças e preservar os interesses das classes dominantes.

Talvez seja por isso que os rebeldes, como são nomeadas as pessoas que se recusam a aceitar as condições estabelecidas em Illéa, pedem pelo fim do reality show – e conseqüentemente do sistema governamental presente no país. Esses grupos fazem questão de demonstrar que desejam que o programa não seja veiculado nos televisores, tanto que, em certo momento do livro *The Elite* (2013), é exposto que manifestações não pacíficas ocorreram e que “mais uma vez, a principal exigência dos rebeldes era o fim da Seleção, e o fim da linhagem real”¹⁹ (Cass, 2013, p. 222, tradução nossa). Pensar no fim do programa é fazer com que o governo perca uma das suas principais armas de persuasão e controle populacional, sem um programa que gera afetividade no público, a monarquia de Illéa perde forças quanto aos pensamentos críticos que podem surgir nos habitantes que podem começar a questionar as divisões das castas sociais, o fato de o país ser comandado por um rei e uma rainha, dentre outras situações costumeiras relacionadas as Castas que foram impostas pelo sistema opressor daquele local.

Dessa maneira, a expansão desse universo é feita de forma consciente pelos organizadores do programa, consideram que o envolvimento emocional do público pode se tornar ainda maior a partir da exibição de *spin-offs* estratégicos: “Não se importem com as câmeras, mocinha. Nós vamos fazer um especial (para a TV) sobre as suas transformações. Todas as garotas de Illéa vão querer ficar iguais a vocês quando terminarmos por hoje”²⁰ (Cass, 2012, p. 89, tradução nossa).

18. No original: “Speaking of which, he’s had his hand in the Selection from very early on. If you look at who’s left, it’s pretty clear”.

19. No original: “Again, the main demand appears to be terminating the Selection, calling for an end to the royal line”.

20. No original: “Don’t mind the cameras, ladies. We’ll be doing a special on your makeovers, since every girl in Illéa’s going to want to look like you by the time we’re done today.”

Por fim, ainda pensando na narrativa transmídia, é fundamental observar como o Estado de Illéa utiliza a pluralidade de meios para conectar os espectadores ao *reality show*. Retomando o conceito central de convergência, apontado por Jenkins, definido como um fenômeno “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (Jenkins, 2009, p. 29). Podemos recorrer a outro trecho da obra de Cass para entendermos como um processo de convergência está presente na sociedade de Illéa, apresentado como além das telas de televisão, o programa conecta esses aparelhos à mídia impressa e símbolos estatais.

Alguém havia escrito um editorial em uma revista sobre a aparência de uma princesa. Eu mesma não cheguei a ler o artigo, mas Emmica e algumas das outras leram. Segundo ela, era sobre a necessidade de Maxon encontrar alguém que realmente parecesse majestosa e que fotografasse bem ao lado dele, alguém que ficasse bem em um selo²¹ (Cass, 2012, p. 212-213, tradução nossa).

Esse trecho evidencia a convergência descrita por Jenkins (2009). É possível notar como *The Selection* não se restringe apenas ao meio televisivo, como também se expande para outros meios de entretenimento disponíveis naquela sociedade, neste caso as revistas, e um símbolo do Estado, o selo postal, assim gerando uma convergência midiática. Ao utilizar essas duas plataformas diferentes, não há apenas uma convergência, mas também se gera um auxílio para a construção de um imaginário coletivo.

No segundo livro da saga, *The Elite* (2013), Cass explora ainda mais a utilização de revistas como vetores do processo convergente. A narrativa descreve como os habitantes de Illéa participam de pesquisas e votam em suas candidatas favoritas para ocupar o posto de rainha: “diante de tantos relatos [...] permanece a pergunta: quem deve ser a nova princesa? Uma rápida pesquisa com leitores confirmou aquilo que suspeitávamos há tempos. Parabenizamos as senhoritas Celeste Newsome e Kriss Ambers por seu empate no primeiro lugar da pesquisa”²² (Cass, 2013, p. 127, tradução nossa). Essa dinâmica remete precisamente às reflexões de Jenkins (2009), afinal, o acontecimento do livro se assemelha ao discutido pelo autor sobre o *reality American Idol*, no qual revistas de fofoca faziam matérias com detalhes sobre a vida dos participantes visando aproveitar o interesse do público sobre aquele assunto. Assim, ao utilizar as publicações periódicas como uma extensão do *reality show*, a produção do programa não apenas estabelece um processo transmídia, mas opera uma convergência estratégica entre o audiovisual e o impresso. Tal técnica permite que diferentes públicos sejam atingidos, garantindo que o espectador permaneça imerso e conectado ao conteúdo.

21. No original: *Someone had written an editorial in a magazine about the look of a princess. I didn't get to read the article myself, but Emmica and some of the others did. According to her, it was about Maxon needing to find someone who actually look regal and photographed well with him, someone who would look nice on a stamp.*

22. No original: *With all of these reports [...] one question remains: Who should be the new princess? A quick poll of readers has confirmed what we've suspected all along. We congratulate Miss Celeste Newsome and Miss Kriss Ambers for their neck-and-neck places on the top of our public poll.*

A entrevista continua no *streaming*: considerações finais

Com base nas discussões empreendidas, baseadas na análise da obra *The Selection*, este trabalho consistiu em analisar de que maneira o *reality show* presente no livro atua como instrumento de controle social, promovendo a convergência midiática e social na sociedade distópica de Illéa como um método de fidelização do público ao programa da TV.

No romance *The Selection*, ao criar um *reality show* para que o público possa acompanhar “A Seleção” de uma nova rainha, o governo passa a ditar aquilo que o indivíduo deve consumir, pois, com uma overdose de conteúdo acerca daquele programa, os habitantes da sociedade não têm outra opção além de comentar e acompanhar o que está sendo exibido, conforme a personagem principal afirma, “com a Seleção se aproximando, o noticiário era mais que uma obrigação. Todo mundo queria saber o que aconteceria”²³ (Cass, 2012, p. 38, tradução nossa). Assim, o Estado acaba gerando uma cultura participativa obrigatória, que a princípio, nas primeiras edições do programa, essa participação poderia ser forçada e totalitária por conta de um fluxo constante de informações, mas que no momento presente da obra de Cass mostra-se presente da vida das pessoas que se sentem parte do *reality*, mesmo sendo apenas telespectadores e, sem saber, parte de um movimento roteirizado pelo governo do local.

O uso de meios de comunicação e formas de entretenimento que convergem para uma persuasão do público é notável na obra de Cass, afinal, em diversos momentos a autora traz situações nas quais há uma expansão do *reality* para fazer com que as pessoas consumam ainda mais o conteúdo. Tal movimento transmidiático, que se desdobra sistematicamente através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo, como discute Jenkins (2009), faz com que aquele assunto continue a ser espalhado pela sociedade e, desta maneira, todos comentem e/ou desejem se sentir pertencentes a um grupo, assim, gerando uma rede de cultura participativa onde comentar é necessário.

Em contexto marcado pela prevalência da convergência midiática e pela expansão das narrativas transmídia, o consumo fragmentado de um conteúdo implica necessariamente o acesso incompleto ao universo narrativo proposto. Por conseguinte, tal incompletude informacional acarreta não apenas uma defasagem compreensiva em relação à trama, mas, sobretudo, a exclusão de valiosas trocas simbólicas que constituem o capital social mobilizado nas interações cotidianas em torno do programa. Diante desse cenário, o espectador vivencia uma experiência de obrigação percebida, ou semelhante a FOMO (*fear of missing out*) que o impulsiona a buscar ativamente os conteúdos complementares que extrapolam a narrativa principal.

Esse movimento de busca não visa apenas sanar uma lacuna informacional, mas responde à necessidade premente de participar plenamente do “assunto do momento” e, por extensão, de experimentar subjetivamente o sentimento de pertencimento e coautoria no processo

23. No original: *with the Selection coming up, the Report was more than a semi-requirement. Everyone wanted to know what was happening in that department.*

criativo que emerge da cultura participativa. Assim, a ideia é que se não há uma convergência conjunta com o conteúdo do *reality*, acompanhando tudo o que é proposto, o indivíduo não faz parte da cultura daquele lugar. Nota-se então que a inserção do sujeito na vida social de Illéa está intrinsecamente atrelada à sua capacidade de convergir com o programa televisivo do governo. O Estado, que se aproveita do seu poder e do excesso de informação para gerar certa vulnerabilidade sistêmica, não apenas impõe a regra pela força, mas seduz o cidadão a participar, transformando o engajamento em uma ferramenta de vigilância e submissão.

Em síntese, a realidade distópica concebida no universo de Illéa, conforme retratada na obra de Kiera Cass, apropria-se dos mecanismos de convergência midiática e de suas ramificações para garantir a presença constante do Estado. Nesse contexto, o entretenimento gerado pelo *reality show* transmuta-se em um instrumento estratégico de modelagem da opinião pública, atuando em diferentes meios que influenciam e atravessam a experiência cotidiana dos cidadãos.

Observa-se, assim, uma tensão fundamental entre a perspectiva otimista apresentada por Jenkins (2009), que concebe a cultura da convergência como um fenômeno potencialmente emancipatório e propulsor de uma participação autônoma do indivíduo, e a apropriação distópica desse mesmo fenômeno. No âmbito da narrativa de Illéa, a convergência assume um caráter paradoxal: ao mesmo tempo que oferece aos súditos uma ilusão de protagonismo e agência, opera efetivamente como um sofisticado mecanismo de biopoder e controle social, nos termos foucaultianos, regulando condutas e subjetividades por meio da sedução e do engajamento vigiado. Assim sendo, a participação, longe de ser libertadora, revela-se como uma estratégia de governamentalidade que utiliza o entretenimento para perpetuar estruturas de dominação.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão, seguido de “A influência do jornalismo” e “Os jogos olímpicos”*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- CASS, Kiera. *A herdeira*. Tradução de Cristian Clemente. São Paulo: Seguinte, 2015. E-book Kindle.
- CASS, Kiera. *The Elite*. 1st ed. New York, NY: HarperCollins Publishers. 2013.
- CASS, Kiera. *The Selection*. 1st ed. New York, NY: HarperCollins Publishers. 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GONZÁLEZ, Gabriel Dumont. Usos y representaciones de la televisión en las novelas 1984 y Fahrenheit 451. *Investigaciones de la Comunicación*, v. 30, n. 1, p. 182-196, 2018. Disponível em: https://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/20324. Acesso em: 7 mar. 2026
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v.18, n. 2, p. 201-215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201/25995>. Acesso em: 21 jan. 2026.

JACOBY, Russell. *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana L. de Alexandria. 2ª ed, São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. 2. ed. Tradução de Patricia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2022.

PUTNAM, Robert D. The prosperous community: social capital and public life. *The American Prospect*, v. 4, n. 13, p. 35-42, 1993.

MCQUEEN, Sean. Remote-control society. In: MCQUEEN, Sean. *Deleuze and Baudrillard: From Cyberpunk to Biopunk*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 102-129.

SILVA, Alexandre Alcântara da. *Literatura Inglesa para brasileiros: curso completo de literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.