

Universidade Federal Fluminense
IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Curso de Comunicação Social - Jornalismo

ISABELLA SIQUEIRA ZONTA

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA SÉRIE ORPHAN BLACK

Niterói
2016

Universidade Federal Fluminense
IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Curso de Comunicação Social - Jornalismo

ISABELLA SIQUEIRA ZONTA

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA SÉRIE ORPHAN BLACK

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal Fluminense como requisito
parcial para a obtenção do grau Bacharel em
Comunicação Social - Jornalismo.

ORIENTADOR: Profa. Dra. Renata Rezende Ribeiro

Niterói
2016

ISABELLA SIQUEIRA ZONTA

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA SÉRIE ORPHAN BLACK

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo.

Aprovada em 28 de março 2016.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Renata Rezende Ribeiro (orientadora)
UFF – Universidade Federal Fluminense

Profa. Danielle Brasiliense
UFF – Universidade Federal Fluminense

Profa. Denise Tavares
UFF – Universidade Federal Fluminense



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE



IACS

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

PARECER

Aos 28 dias do mês de março de 2016, reuniu-se no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense a Banca Examinadora designada para avaliar o Projeto Experimental de Isabella Siqueira Zonta, matrícula UFF 312030061, habilitação Jornalismo, sob o título "Representações do Feminino na Série Orphan Black".

Em sessão secreta, a Banca deliberou pela: ☒ aprovação () reprovação
do(a) aluno(a), com a nota 10 (..... dez)..

A banca destaca a qualidade do trabalho, a pertinência temática, a inteligência do recorte e o texto bem escrito e estruturado; Sugere que a aluna aproveite o potencial de pesquisa para futuros projetos.

Niterói, 28 de março de 2016

Orientador(a):

NOME: Renata Rezende ASSINATURA: [Assinatura]

Banca:

NOME: Danielle Brasilense ASSINATURA: [Assinatura]

NOME: Denise Tavares ASSINATURA: [Assinatura]

Às mulheres da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Aos grandes mestres que guiaram e inspiraram minha jornada acadêmica, especialmente minha orientadora Renata Ribeiro Rezende: obrigada pela paciência, sabedoria, carinho e atenção.

Aos meus amigos, pelo apoio incondicional e pelas palavras de incentivo.

À minha família, por ser meu porto seguro.

À Roxane e Rayanna, obrigada por não me cobrarem vaidade ou sucesso; obrigada por exigirem apenas minha felicidade. Vocês são a personificação do que ser mulher significa para mim: coragem e força de vontade.

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo discutir aspectos relacionados às identidades retratadas na narrativa seriada audiovisual, em especial apontar como estas narrativas constroem e dão manutenção às representações do gênero feminino presentes na cultura popular. Mediante a análise das personagens do seriado *Orphan Black* (série de ficção científica que trata de um grupo de clones), objetivamos problematizar papéis sociais, comportamentos, temperamentos, entre outras características, que evidenciam a pletera de possibilidades de “ser mulher” representados em um produto televisivo.

Palavras-chave: Televisão; Narrativa Seriada; Representação; Identidade; Gênero;

ABSTRACT

This research aims to discuss aspects related to identity and how it is portrayed in serial narratives. Furthermore, it will be pointed out how they are essential in the construction and maintenance of female representations present in popular culture today. Through the analyzes of certain characters in the TV series Orphan Black (a science fiction series about a group of clones), it will be demonstrated a succession of social roles and behaviors that show the plethora of possibilities of representation of women in just one television product.

Key words: television, serial story, representation, identity, gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A NARRATIVA AUDIOVISUAL SERIADA	14
1.1. Breve histórico das séries televisivas	18
1.2. Migração da televisão para a internet	24
1.3. Histórico do objeto de análise: <i>Orphan Black</i>	29
CAPÍTULO 2 – A FÓRMULA E A MENSAGEM	32
2.1. Construindo identidade(s) num mundo líquido moderno	36
2.2. Formulando a representação do eu	43
2.3. Comentários sobre gênero e sexualidade	46
CAPÍTULO 3 – FEMININOS EM <i>ORPHAN BLACK</i>	53
3.1. Marca metodológica aplicada	53
3.2. Análise das representações e das identidades de <i>Orphan Black</i>	55
3.3. Conclusões da pesquisa	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
ANEXO A – Quadros descritivos das personagens de <i>Orphan Black</i>	83
ANEXO B – Ilustrações representativas das personagens de <i>Orphan Black</i>	96
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

O feminismo é o termo usado para definir um processo “que tem raízes no passado, que se constrói no cotidiano, e que não tem um ponto predeterminado de chegada” (ALVES & PITANGUY, 1991, p. 7). Uma das principais manifestações sociais de caráter transformador do último século, o feminismo ressurge na pauta da grande mídia ao ser entoado pelas vozes de jovens mulheres que descobrem que a luta contra desigualdade de gênero vai muito além do direito ao voto.

Quando inicia sua vida adulta e entra no mercado de trabalho, a jovem mulher do século XXI encontra, muitas vezes, obstáculos que sinalizam que a igualdade entre os gêneros ainda é ilusão, ou pelo menos, que vai além dos direitos políticos conquistados pela luta¹ de outrora.

O movimento feminista tem raízes que retomam ao século XVIII, nos ideais iluministas da Revolução Francesa², porém só ganha força em meados do século XX, devido à conjuntura social daquele tempo, resultado de longa história de segregação e hostilização das mulheres. Exemplos podem ser encontrados em dois momentos históricos: o primeiro sendo o status equivalente entre mulheres e escravos durante a Grécia Antiga; o segundo na Inquisição – iniciada na Idade Média, com a perseguição infundada às bruxas que se estendeu até o século XVII (ALVES & PITANGUY, 1991, p. 11-28).

O feminismo é contemporâneo do nascimento de movimentos sociais que clamam por liberdade das amarras sociais e que denunciam opressões econômicas e políticas. O movimento negro, dos homossexuais e de outras minorias mobilizam-se em torno de sua especificidade, mas encaixam-se como um grande quebra-cabeça da busca da superação das desigualdades sociais. Tais movimentos têm sua autonomia, mas não devem ser desvinculados por um simples motivo: as fontes de discriminação não são isoladas.

A história do movimento feminista é comumente dividida em três partes ou três ondas. A primeira delas foi marcada por reivindicações voltadas para a esfera da vida pública e ao poder político, em especial, reivindicações pelo direito ao voto.

¹ Referimo-nos aqui à luta pelos direitos civis democráticos, como o voto, dos séculos 18 e 19, a revolução sexual de 1960 e a luta pela igualdade no trabalho iniciada em 1970.

² Revolução Francesa (1789-1799) foi um período de intensa agitação política e social na França. As maiores mudanças realizadas pela revolução foram o fim da monarquia absolutista na França e a consolidação do capitalismo como sistema econômico do estado-nação moderno. Ver mais *in*: <<http://monografias.brasilecola.uol.com.br/historia/revolucao-francesa.htm>>.

A segunda onda, momento que abrange de 1960 a 1980, é a progressão de sua antecessora. Esta fase pregava que a desigualdade era a combinação dos problemas culturais e políticos e, por isso, a libertação das amarras sociais sexistas e opressoras era necessária. Assim, o foco da segunda onda foi igualdade dos gêneros e o fim da discriminação contra a mulher. É nessa fase que a imagem de “dona de casa, mãe de família” é contestada, na medida em que traduzia a mensagem que a mulher só tinha prazer nesse molde. A onda seguinte, a terceira, inicia-se em 1990 e propõe a retomada de questões que a fase anterior não deu a devida atenção; é marcada por reflexões internas ao movimento, influenciadas por abordagens micro-políticas, isto é, quando o feminismo é particularizado, pensando se seus preceitos são relevantes para todas as mulheres.

Possivelmente compondo uma quarta onda (a nomenclatura histórica só virá no futuro), vê-se as manifestações recentes que tem como modelo *A Marcha das Vadias*³ e o chamado “novo feminismo”. Este apelido define um feminismo empenhado no uso das tecnologias para construir um movimento popular disseminado, reativo e multifacetado na internet e no empoderamento de seus próprios corpos, usando-os como forma de expressão. O novo feminismo é caracterizado também pela diversificação das bandeiras alçadas sob seu nome, numa mobilização que tenta mudar a representação, isto é, a imagem da mulher na consciência e no imaginário popular.

Nesse contexto, com o objetivo de verificar como as narrativas contemporâneas, marcadamente midiáticas, muitas vezes multiplicam estereótipos que enquadram, definem e estabelecem expectativas, não necessariamente solicitadas para as mulheres, o presente trabalho de conclusão de curso pretende debruçar-se sobre o seriado *Orphan Black* (Manson e Fawcett, 2013), na tentativa de compreender como ocorre a representação feminina, exemplificando de modo descritivo as representações encontradas e discutindo como os padrões de feminino traçados pelo seriado ajudam na formação e/ou perpetuação da representação atual da mulher na mídia.

Para isso, o desenho estrutural da pesquisa consiste em três capítulos, os quais em conjuntura objetivam responder a seguinte questão: “como o gênero feminino é enquadrado na ficção seriada televisiva?”. O seriado foi escolhido como

³ Manifestação mundial (nome original: *Slut Walks*) de caráter feminista iniciada no Canadá em 2011 que luta contra as normas da sociedade patriarcal (GALLETI, 2014).

objeto de estudo pelo fato que, de forma direta ou indireta, propositalmente ou não, aborda em seus arcos narrativos questões relevantes dentro da discussão sobre a luta pela igualdade de gênero. *Orphan Black* aborda temáticas referentes aos direitos reprodutivos da mulher, à violência doméstica, à identificação de gênero, à dominação sexual, para citar alguns exemplos, como vamos demonstrar ao longo da pesquisa.

Produtos midiáticos de entretenimento, como o objeto de análise, são uma ferramenta importante na disseminação de informações e valores, tendo o poder de divulgar e, por vezes, naturalizar questões que são desconhecidas e, consequentemente, rejeitadas pelo público. O tema dessa pesquisa é relevante, pois, objetiva-se um ponto de debate para renovação dos conceitos que tangem o gênero feminino. Estudar a representação da mulher na mídia é exercício necessário para a possível criação de um novo discurso referente à mulher – discurso que um dia poderá influenciar no fim do tradicionalismo e fundamentalismo religioso que constroem a definição do ser humano do sexo feminino ocidental.

Quanto à fundamentação teórica desta monografia, será realizada a construção de dois distintos capítulos. O primeiro, responsável pela apresentação do assunto pesquisado, composto por uma breve explanação sobre séries televisivas no universo e na história da televisão ocidental e pela apresentação do objeto de análise.

Desconsiderando o caráter ficcional de *Orphan Black* e suas referências ao mundo da literatura e do audiovisual de ficção científica, tem-se aqui uma fonte relevante para análise. O seriado canadense teve estreia em 13 de março de 2013, nos canais BBC America e Space, e conta a história de Sarah, uma órfã que define a personalidade rebelde. Após testemunhar o suicídio de uma mulher muito parecida com ela, Sarah decide assumir sua identidade. Vivendo como Beth, uma detetive de polícia, Sarah descobre que ela e a falecida são, na verdade, clones.

Neste caso específico, as representações femininas das clones apresentadas em duas temporadas de *Orphan Black* serão utilizadas como dados – apresentados no terceiro capítulo. No primeiro capítulo, a história das séries televisivas contextualiza a utilização de *Orphan Black* como objeto. Outro ponto importante a ser abordado neste capítulo é a utilização de diversas telas na transmissão de conteúdos audiovisuais. Nesse momento, se faz necessário citar a internet como catalizador e meio imprescindível nos novos modos de “assistir televisão” e nos

debates gerados pelo último. A internet pode ser considerada como uma nova ágora, lugar onde discussões sobre os pilares da sociedade são realizadas e também meio: lugar onde se produz peças audiovisuais, se desenvolvem novos tipos de consumo de informação e de debate. Apesar de *Orphan Black* ser produzida para comercialização via canal de televisão, a série pode ser incluída nesta perspectiva, pois tem seu conteúdo disponibilizado no Netflix⁴, site de streaming de conteúdo audiovisual, além de ter diversos blogs e sites dedicados à discussão de sua mensagem.

O segundo capítulo trata das referências teóricas propriamente ditas. Para isso, conceitos como gênero, identidade e sexualidade são apresentados e discutidos a partir dos principais textos sobre o assunto.

Identidade cultural na Pós-Modernidade (2006) de Stuart Hall e *Identidade* (2005) de Zygmunt Bauman são algumas das referências utilizadas. O primeiro apresenta questões de identidade cultural, considerando os conceitos “sujeito” e “identidade” do período da modernidade até a pós-modernidade. O autor apresenta a ideia da possível ocorrência de uma “crise de identidade” social. O segundo corrobora com essa lógica ao desenvolver sobre a questão da identidade no mundo líquido-moderno a partir da condição do sujeito contemporâneo. Isto é realizado com a discussão de temas como deslocamento, pertencimento e fragmentação do sujeito em contexto com a globalização e seus adventos, como a internet. Sobre Sexualidade e Gênero, utilizamos Michel Foucault e sua obra *A História da Sexualidade: A Vontade de Saber* (1994), Teresa de Lauretis (1994) e Judith Butler (2003), entre outros, para discutir a relação entre sexo e poder quando em referência as diferenciações culturalmente construídas entre gêneros. Sobre representações, Erving Goffman, *A representação do eu na vida cotidiana* (2002) para explanar sobre as relações de poder na vida cotidiana. Embasados na metáfora do teatro apresentada pelo autor, discutimos a questão das relações interpessoais.

Ainda que muitos desses autores trabalhem em vertentes teóricas distintas, acreditamos que os argumentos, em sua conjuntura, sejam pertinentes para a coerência e desencadeamento lógico desse trabalho.

A análise do objeto de estudo é realizada no terceiro capítulo. É nesta fase da pesquisa que as representações femininas do seriado *Orphan Black* são descritas. A

⁴ Provedor online e global de filmes e séries via *streaming*. Disponível em: <www.netflix.com>.

saber, são 13 personagens apresentadas – esse número representa a totalidade de clones retratados até o final da segunda temporada de *Orphan Black* –, porém apenas 8 destas são analisadas. A escolha desta porção amostral é justificada no capítulo.

A análise do conteúdo audiovisual é realizada a partir dos dados resultantes da coleta de informação realizada por observação simples dos episódios das duas primeiras temporadas do seriado em questão e com o preenchimento posterior de tabelas descritivas. A fim de prover exposições claras do objeto de estudo, quadros de tipologias específicas foram elaborados: o primeiro lista características objetivas (nome, idade, data de nascimento, etc.) e características subjetivas (aparência, orientação sexual, temperamento, etc.) e o segundo pontua a psicologia das personagens (motivações, comportamento, etc.), na tentativa de compreender, conforme explicamos anteriormente, como o gênero feminino é enquadrado na ficção seriada televisiva.

Temáticas e produções ficcionais “invadem” as narrativas da realidade, do real ao passo que são parte integrante da produção de sentido⁵ no imaginário coletivo do público espectador, isto é, da sociedade. Dessa forma, vale exaltar a importância do objeto apresentado nessa pesquisa para os estudos na área de Comunicação Social. De acordo com François Jost, “a diferença entre a narrativa de realidade e a narrativa de ficção é que, nas narrativas de realidade, o autor é igual ao narrador, enquanto na ficção, ele é diferente do narrador” (2004, p. 131). Nesse sentido, o “mundo possível”⁶ da ficção (neste caso) televisiva precisa de elementos do mundo “real” para ser construído, porém, e mais importante, influencia comportamentos, modas, tendências em seus espectadores, assim como qualquer outro produto cultural.

⁵ De acordo com Pinto (1995, *apud* BECKER, p. 28-29), todo fenômeno social é um processo de produção de sentido, e todo produto de cultura pode ser visto com um discurso.

⁶ Mundo reproduzido na obra literária e criado pelo escritor à semelhança do mundo real (ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986).

CAPÍTULO 1 – A NARRATIVA AUDIOVISUAL SERIADA

As narrativas seriadas surgiram como formato audiovisual na televisão norte-americana nos anos 1950. De acordo com Jean-Pierre Esquenazi (2010, p.17), o aumento da demanda por produção de conteúdo para a TV ocorre neste período por causa da substituição em massa do rádio pelo aparelho televisivo. Tal bem de consumo torna-se um novo eixo da vida familiar e muitas mudanças são feitas para acomodá-lo à rotina das famílias. Um exemplo interessante é o que é conhecido por “cozinha americana”: esta formatação de cozinha com planos abertos que se integram espacialmente à sala foi uma solução encontrada para compartilhar a televisão com as mulheres da época, pois estas dedicavam boa parte de seu tempo aos afazeres culinários (ESQUENAZI, 2010, p. 18).

Desde então, a televisão americana especializa-se em produções de narrativas seriadas ficcionais e as exporta para todo globo. Como formato, os seriados americanos podem ser inseridos, de acordo com Ben Singer, dentro do vasto gênero do melodrama de sensação. Podem “ter autonomia narrativa entre si, ainda que mantendo personagens e ambientes [...], ou ter uma ligação entre os episódios mais acentuada, especialmente pelas situações finais de suspense e perigo, que fornecem o gancho para o episódio seguinte” (SINGER, 2001, p. 210 *apud* CORRÊA DE ARAUJO, 2012, p. 162).

O duradouro sucesso dos seriados norte-americanos no Brasil e no mundo não pode ser explicado apenas por motivo de boa produção. François Jost acredita que “o sucesso de uma série se deve menos aos procedimentos que ela utiliza (visuais, retóricos, narrativos etc.) do que ao ganho simbólico que ela proporciona ao espectador e esse ganho não se limita a mera soma de códigos” (2012, p. 25). Assim, quando tais programas “se dirigem efetivamente a todos e a ninguém, às diferentes idades, aos dois sexos, às diversas classes da sociedade” (MORIN, 2009, p. 35) é senão uma forma das narrativas seriadas articularem diferentes relações entre telespectador e ficção – algo semelhante acontece no cinema. Para François Jost (2012), a *seriefilia* substituiu a *cinéfila*⁷ e, apesar de distinguir-se dela, ainda

⁷ Cinefilia significa paixão por cinema. In Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cinefilia>. Acessado em 7 de março de 16. Concordando com esta lógica, Seriefilia é a paixão por seriados.

carrega em seu cerne apropriações de algumas características clássicas do cinema, como autores, comediantes e datas de difusão.

O autor discorre sobre os motivos do sucesso dos seriados norte-americanos quando assume que fatores comuns são empregados como facilitadores da aproximação produto-público, na busca constante pela intimidade e consequente cativação da audiência. Três “vias de acesso” do público à ficção são citadas: a atualidade com suas duas faces - *dispersão* e a *persistência*⁸, a universidade antropológica e a mediatização.

Se as séries americanas podem parecer tão próximas, apesar de sua estranheza, é por que elas se fundem em ideologias transnacionais, lugares comuns, como diriam os retóricos, que estão florescendo em muitos países: o complô [...]; a rejeição das elites, colocando em destaque as manipulações [...]. Mas o banho no qual estamos imersos explica também, e talvez, sobretudo, as reações dos personagens, dos quais funda a psicologia: ele motiva seus objetivos e, ao mesmo tempo, coloca o herói em uma situação que o espectador identifica como sua (JOST, 2012, p. 29).

Para o François Jost, a conexão entre telespectadores e seriados fundamenta-se essencialmente na conexão daqueles com os heróis das ficções. O autor parte do conceito aristotélico da elevação dos personagens, categorizado por Northrop Frye (FRYE, 1969 apud JOST, 2012, p. 34) em cinco modos ficcionais de compreensão televisiva⁹, para demonstrar que o herói “sobre humano” e mítico de outrora, é agora substituído pelo herói humanizado, “gente como a gente”. “A impressão de que as séries atuais são mais realistas do que as mais antigas se sustenta nessa erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao seu contexto” (JOST, 2012, p. 36).

Nesse sentido, a forma contemporânea de herói e a decorrente impressão de aspectos mais realistas das ficções vêm com o câmbio do herói superior aos humanos por algo mais relacionável. Surge então a dupla de heróis complementares e também, mais recentemente, o protagonista fragmentado em prol da criação de um grupo de personagens, o herói coletivo. Exemplos de ambos tipos de “novos heróis” são encontrados em meio ao gênero de séries policiais e séries de mistérios. Em Arquivo X (*X Files*, 1993), os parceiros e agentes do FBI Fox Mulder e Dana

⁸ François Jost explica *dispersão* como os “acontecimentos, pequenos ou grandes, que atravessam a vida das pessoas e das mídias no cotidiano”. Quando à *persistência*, ele diz: “É atual aquilo que persiste, aquilo que os telespectadores, sejam eles americanos ou não, sentem como contemporâneo”. (JOST, 2012, p. 28,29).

⁹ Para Northrop Frye (1969) existem cinco modos ficcionais de categorização usados na compreensão das produções televisivas: Mítico, Romanesco, Mimético alto, Mimético baixo e Irônico.

Scully são dicotômicos em crenças e metodologia, no que diz respeito à forma como fazem seu trabalho e é este fato que lhes confere o poder como protagonistas. Vê-se aqui o herói que sofre a fissura em dois personagens com dons complementários. Em CSI: Investigação Criminal (CSI: Crime Scene Investigation, 2000), há o herói coletivo, já que aqui existe o trabalho em equipe de um grupo de pessoas, cada um especialista em uma área forense, em que todos se empenham para atingir o mesmo objetivo: encontrar o culpado do assassinato ocorrido naquele episódio. Outro exemplo ainda de herói coletivo encontra-se em *Orphan Black*, objeto de análise desta pesquisa, que será detalhado adiante, que tem no grupo clones protagonistas da série, sujeitos empenhados em solucionar o mistério de sua existência.

Nesse contexto, é notável que os seriados americanos devam o seu domínio midiático a dois fatores inerentes à sua narrativa, porém contraditórios em sua natureza. Ainda de acordo com Jost (2012), é no gosto pela surpresa e pelo mistério advindo do desejo pelo desconhecido que os telespectadores se mantêm ligados às séries de variados gêneros: comédia, dramas médicos, mistério, policial. Mas, outro fator importante, no que diz respeito à permanência, isto é, à lealdade do público, é a familiaridade que o mesmo procura na realidade na qual esses mundos fictícios são construídos. “O que seduz o telespectador não é, portanto, encontrar a cópia exata do nosso mundo, mas, sim, e sobretudo, identificar um modo de narração, um discurso com o qual ele está habituado” (JOST, 2012, p. 42). De acordo com Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009),

Os telespectadores ficam curiosos de saber quais serão os desdobramentos da história, gostam de rever os “heróis” aos quais estão acostumados, com seus traços e seus ambientes específicos. O que mantém o público fiel é uma espécie de encontro marcado regular. À medida que são vistos, esses heróis se tornam “familiares”, as pessoas se afeiçoam a eles, sentem prazer em reencontrá-los, exatamente como quando se ia ao cinema para ver os astros apreciados (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p.218).

Nesse sentido, Lipovetsky e Serroy, diferentemente de Jost, acreditam que o sucesso das séries provém do processo de dramatização e da criação de astros pelo *star-system* – sistema de projeção de telecelebridades, semelhante, mas menos icônico, à lógica de criação das estrelas de cinema dos anos 1940, 1950 e 1960 (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p. 219).

Jost toma o raciocínio da familiaridade com o conteúdo como forma de sucesso dos seriados quando pondera sobre a sede de conhecimento do telespectador e a valorização daquilo que é específico, interior a dito assunto. Conceder verossimilhança e legitimidade a uma peça audiovisual seriada é torná-la *realista*. Philippe Hamon (HAMON, 1971, p. 145 apud JOST, 2012, p. 42) diz que o “discurso realista é ostentatório do saber”. Nesse sentido, tornar acessível para o público uma profissão, uma civilização, enfim, um mundo até então desconhecido, faz da série que consegue tal façanha bem sucedida. Ao mesmo tempo, tal série necessita apenas da impressão do real para alcançar este objetivo.

Pouco importa se os saberes evocados são parciais, se as razões são apenas aproximações, se a rapidez das soluções aportadas pela especialista científica não têm relação com a da verdadeira polícia, a verdade é que todas essas ficções preenchem o desejo de saber, aquilo que os escolásticos chamam de *libido cognoscendi*, e nos causam a impressão de descobrir conteúdos desconhecidos (JOST, 2012, p. 45).

Não podemos acreditar, porém, que as séries são as únicas produções culturais de ficção que fornecem matéria prima para tradução em imagens de mundos ficcionais. Nem podemos entender que estas produções são as únicas obras que se desdobram sobre o íntimo de acontecimentos cotidianos e personagens. Os livros fazem isso desde sua criação. Apesar disso, Jean-Pierre Esquenazi acredita que as séries possuem particularidades inerentes a seu formato que as tornam terreno fértil para profusão de conteúdo ficcional e para descrição intimista do mesmo. “Os universos seriais são opulentos e por vezes até luxuriantes, e esta exuberância permite-lhes colocarem as suas personagens sob uma lupa aumentadora capaz de pormenorizar sentimentos e emoções” (ESQUEZANI, 2010, p. 137).

Entra aqui em jogo o fator tempo. De acordo com Esquizani (2010), a duração de seus produtos é uma vantagem dos seriados em relação aos outros gêneros ficcionais. “Menos onerosas que os 90 minutos e permitindo mais cortes publicitários, as ficções de 52 minutos se tornaram o formato preferido pelos canais de televisão” (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p.218). Neste gênero audiovisual, a construção do ambiente e das personagens pode ser feitas pacientemente. Porém, o telespectador é parte essencial deste processo criativo. Ao assinar o acordo que cede a realidade ao autor da obra a ser consumida, o telespectador tem o poder de

decisão sobre a coerência do mundo ficcional da vez e influencia diretamente no prolongamento (ou não) da vida do seriado.

Neste cenário, é de suma importância construir personagens, heróis, de fácil conexão com os telespectadores. Assim, atualmente, os heróis têm o motor de suas personalidades como segredo. O ocultamento de suas verdadeiras intenções, de seus verdadeiros pensamentos, mune o herói de motivação e dom específico. Nessa lógica, a comunicação personagem-personagem, mas principalmente a comunicação personagem-espectador, se dá no ato da revelação do segredo. É apenas com o esclarecimento das motivações do outro que é possível compreender suas ações e até mesmo seu âmago (JOST, 2012, p. 64).

Como exemplo, François Jost cita três séries: *The Mentalist* (2008), *Lie to Me* (2009) e *Dr. House* (*House M.D.*, 2004). Todas elas têm como protagonistas homens que leem situações, pessoas, problemas normalmente ocultos a olhos alheios, pois possuem certas características específicas que os destacam dos leigos. Para Jost (2012), os protagonistas dos seriados citados, ao esclarecerem supostos mistérios, são o motivo do sucesso de suas respectivas narrativas. Isso se justifica pela crença do autor de que estas séries são sintomas/produto da ideologia operante presentemente: a ideologia da transparência. Jost analisa séries americanas partindo do ponto de vista que estas são reflexo das aspirações do público espectador, por conseguinte, são compensação simbólica por aquilo que não temos, mas desejamos – transparência nas sociedades democráticas. Nesse sentido, seu sucesso não nasce da retratação realista do mundo, mas da idealista (JOST, 2012, p. 70).

1.1. Breve histórico das séries televisivas

A perpetuação de uma cultura é feita a partir da recontagem de suas lendas e mitos¹⁰. Outrora, o fazíamos oralmente, ao redor de fogueiras, em ágoras, por poetas nômades. Hoje, a cultura local de uma nação específica pode ser divulgada pelo mundo, pois impedimentos como as barreiras físicas e tecnológicas tornaram-se mais raras.

A televisão e a internet, meios populares de transmissão de conteúdo audiovisual na contemporaneidade, conectaram o mundo e formaram não somente

¹⁰ WHITE, Robert. *Televisão como Mito e Ritual. Comunicação e Educação: Revista do Departamento de Comunicações e Arte da ECA/USP*, São Paulo, (1): p. 47-55, 1994.

uma aldeia global¹¹, mas também uma audiência global. De acordo com Lipovetsky e Serroy (2009, p. 256) “o homem de hoje e de amanhã, permanentemente ligado por seu celular e seu computador ao conjunto de telas, está no centro de uma rede cuja extensão marca os atos de sua vida cotidiana”.

A contraposição pessimista deste fenômeno é feita por João Freire Filho (2004) quando o mesmo afirma que: “As estratégias retóricas e discursivas da TV são indiciadas, amiúde, como principais responsáveis pela degeneração do senso histórico e da memória individual e coletiva – marca registrada da vida pós-moderna.”¹²

O *Homo ecranis*¹³ nasce do fluxo incessante e sempre crescente de imagens. Imagens construídas de maneiras diversas, com funções e conteúdos distintos, dividindo, porém, o mesmo objetivo: a cativação do público. “Séries são menos televisivas que o telejornal, os jogos ou a telerrealidade, que só podem ser concebidos no fluxo incessante da televisão, essa torneira de imagens e som. Prova está que a gente assiste às séries também fora desse fluxo, via televisão de recuperação, streaming ou DVD” (JOST, 2012, p. 23).

Como já mencionado anteriormente, a TV se firmou como meio de comunicação, com programação e produtos audiovisuais feitos especificamente para a TV no pós-guerra. Segundo Fernanda Furquim (2011):

O início da televisão nos EUA representou, para um público que saía da 2ª Guerra Mundial e da Depressão Econômica, um mundo de diversão e grande prosperidade. Considerada um rádio com imagens, a televisão penetrou nos lares americanos transformando-se em artigo de primeira necessidade e status (FURQUIM, 2011, s/p).

De acordo com o pesquisador Gilberto Silva Jr., há nos Estados Unidos um paralelo semelhante ao feito no Brasil. Como é o caso aqui com as telenovelas, acontece também nos Estados Unidos a identificação dos seriados como produto de consumo interno, mas com potencial maior ainda no que diz respeito à sua exportação. Os “enlatados” americanos, convenção nominal que se refere aos formatos americanos de séries, são variados e foram absorvidos rapidamente pela

¹¹ Expressão cunhada pelo teórico da comunicação Marshall McLuhan e popularizada em seu livro *A Galáxia de Gutenberg: A formação do homem tipográfico*. São Paulo, Ed. Nacional, 1977.

¹² FREIRE FILHO, João. História da Televisão: Teoria e Prática. Artigo apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa do Intercom, 2004.

¹³ LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p. 257.

indústria audiovisual de todo o mundo. Entre eles estão os seriados de comédia, de drama, de aventura e de ficção científica.

A qualidade da produção televisiva como um todo, no período entre 1958 e 1971, pode apontar para a razão pela qual lhe foi designado o nome de a “1ª Era de Ouro” da TV americana. “Esse período trouxe grandes e significativas transformações que fizeram com que o veículo deixasse de ser conhecido como um simples ‘rádio com imagens’ para se transformar na televisão que conhecemos hoje” (FURQUIM, 2011, s/p).

Foi nesse período que se definiu, inclusive, as distinções entre o tempo de duração dos programas e que persistem até hoje: drama ou aventura, 1 hora (ou 46 minutos, descontando o tempo dos comerciais); comédias, meia-hora (na prática, 23 minutos). Os programas ressaltavam os cânones do *american way of life*, na época em seu auge, com a estabilidade do sonho da classe média americana e sua mentalidade conservadora (SILVA JR., 2005, s/p).

Nesse período foram desenvolvidas séries que exploravam menos os arcos narrativos semelhantes às fábulas, com lições de moral, em favor de enredos que davam preferência às complexidades humanas e a realidade na qual a população estava inserida. Fernanda Furquim comenta que os noticiários da época retransmitiam acontecimentos relacionados às lutas sociais e culturais que motivavam a sociedade, como a luta pela igualdade, bem como transmitiam às brutalidades da Guerra do Vietnã. Tal fato teve impacto forte na teledramaturgia norte-americana, colocando em voga narrativas que questionavam posições sociais, políticas e religiosas.

O maior marco da década, no entanto, foi aquela que pode ser definida como a mãe de todas as comédias-de-situação, ou *sitcoms*: *I Love Lucy*, que estreou em 1951. Foi essa série quem definiu praticamente toda a gramática do gênero, inclusive no que se refere à gravação dos episódios ao vivo perante uma claqué, cujas risadas gravadas são reproduzidas durante a exibição, persistente até hoje na grande maioria das *sitcoms* (SILVA JR., 2005, s/p).

Ainda de acordo com os estudos de Fernanda Furquim, é entre os anos de 1965 e 1966 que a programação em cores se estabelece, fazendo valer os investimentos por parte das emissoras de televisão, iniciados em 1959. “Filmes recentes produzidos para o cinema começaram a ser exibidos na TV, fazendo surgir a produção de telefilmes, sendo que ambos trouxeram mudanças estéticas para a teledramaturgia” (FURQUIM, 2011, s/p).

Para Silva Jr., pouco se altera no cenário da produção de teledramaturgia americana durante o início da década de 1960. Acontecimentos relevantes para a sociedade continuaram influenciando a criação de programas: a corrida espacial¹⁴ que ocorria nesse período fez proliferar programas de ficção científica. O entretenimento era garantido por talk shows, sitcoms, programas de variedade e séries de aventura. A paranoia da guerra fria criou um nicho para séries que continham críticas sobre a sociedade da época. Nesse sentido, séries de ficção científica como *The Twilight Zone (Além da Imaginação)* eram as mais populares.

A cultura pop também marca presença na televisão americana. Ainda nos anos 1960, vê-se o surgimento de comédias, território fértil e mais receptivo a inovações narrativas, com influências até do mundo dos quadrinhos. Este foi o caso da série *Batman* e suas inserções visuais gráficas que se assemelhavam e muito com os quadrinhos. Outro caso pode ser observado em *The Monkees*, “que une a linguagem dos filmes que Richard Lester dirigiu com os Beatles a um psicodelismo então emergente” (SILVA JR., 2005, s/p).

Nesse período, três grandes inovações marcaram a evolução das produções: os canais se desprenderam da dependência de programas sustentados por patrocinadores, passando a vender seus espaços comerciais por intervalos de 30 segundos. Com isso, eles assumiram um controle maior sobre o desenvolvimento de conteúdo; teve início a midseason, permitindo a estreia de um número maior de programas e a redução do número de episódios por temporada; por fim, surgiu um número maior de produtoras, oferecendo mais projetos, tanto para o cinema quanto para a televisão (FURQUIM, 2011, s/p).

O papel de vanguarda do gênero de comédia continua a marcar presença nos anos 1970. Nesse período surge, por exemplo, a precursora série *The Mary Tyler Moore Show* (1970) – primeiro programa a ter como herói e protagonista uma personagem feminina solteira e independente. Quanto aos seriados policiais, estes exibem também certa evolução em seus heróis. Neste caso, o protagonista de personalidade inflexível, que tem em *Dragnet* seu arquétipo, é humanizado. As *Panteras* (*Charlie's Angels*) é outra série que se faz importante: assim como *The Mary Tyler Moore Show*, as protagonistas deste programa são mulheres poderosas responsáveis por cumprir missões de clima aventureco.

¹⁴ Disputa entre os Estados Unidos e a União Soviética pela supremacia da exploração espacial (1957-1975). Ver mais in: <<http://brasilecola.uol.com.br/historiag/a-corrida-espacial.htm>>. Acesso em 17 de março de 2016.

Com a eleição de Reagan para Casa Branca, as séries cômicas parecem passar a refletir essa nova onda de conservadorismo. Praticamente todas as *sitcoms* dos anos 80 retomam os valores de família e seus episódios terminam com alguma forma de "lição de vida". É o período de *The Cosby Show*, *Family Ties* (Caras e Caretas), *The Golden Girls* (Super Gatas) e *Roseanne* (SILVA JR., 2005, s/p).

Além do conservadorismo da comédia, é nos anos 1980, mais especificamente em 1981, que surge o divisor de águas para séries policiais. Com a estreia de *Chumbo Grosso* (Hill Street Blues), estreia também uma nova linguagem das narrativas policiais, menos maniqueísta, polarizada, e mais crua, mais realista. Esta linguagem só se consolidaria, porém, nas séries dos anos 1990. *Chumbo Grosso* narrava a vida de funcionários de uma delegacia de polícia em uma cidade americana sem nome.

Os anos de 1990 foram marcados por inovações de formatos e formas de narrativa seriada. É a década de *Twin Peaks* (1990), *Seinfeld* (1990) e *Everybody Loves Raymond* (1996), de *E.R.* (Plantão Médico, 1994) e *Nova York Contra o Crime* (1993).

Twin Peaks nasceu visionário, à frente de qualquer época. Produzido por David Lynch e Mark Frost, o programa de curta vida (apenas duas temporadas) viu sua herança concretizar-se “à longo prazo, expandindo gradativamente às fronteiras das temáticas a serem abordadas pelas séries. Seu primeiro filho dileto surge em 1992, *Picket Fences*, que reproduz, de forma mais palatável, o universo da degradação oculta por trás das pequenas cidades” (SILVA JR., 2005, s/p).

Twin Peaks não misturou apenas os gêneros: misturou também escandalosamente os estatutos. Pela primeira vez de uma forma tão retumbante, é dada carta branca a um homem que representa a elite artística para fabricar uma série televisiva. [...] Embora outros cineastas, como Michael Mann e Steven Spielberg, já tivessem produzido para a televisão, Lynch era o primeiro “artista” de cinema reputado a fazer uma série televisiva. [...] O que chama a atenção é a dívida da série para com os grandes gêneros televisivos que são as *soap-operas* e as histórias de detetives. Como observa Kristin Thompson (2003: pp. 129-130), esta mistura compõe também a substância de alguns filmes realizados por Lynch na mesma época, como *Veludo Azul* (Blue Velvet): ao acrescentar-lhe a suspeita de fantástico a que *Twin Peaks* se dedicará cada vez mais, é a inspiração primordial do criador Lynch nesta época (ESQUENAZI, 2010, p. 133).

Já o sitcom *Seinfeld* chegou mais tímido. Seu piloto independente não teve o impacto inicial que *Twin Peaks*, por exemplo. Até então “tapa buracos” da

programação da NBC, a audiência só começa fidelizar seu tempo à *Seinfeld* realmente apenas na quarta temporada.

Seinfeld, mandando às favas toda a correção política e o moralismo que imperava nas séries que o antecederam. Seus roteiros elaboradíssimos e o ritmo ágil dos episódios deixaram marca em tudo o que foi feito em matéria de *sitcom* nos anos seguintes. De uma forma ou de outra, quase todas as séries daí para a frente têm um pouco de *Seinfeld* (SILVA JR., 2005, s/p).

Outra série cômica de suma importância é *Everybody Loves Raymond* (1996). Nesta “série família”, inverteram-se os modelos de comportamento. De forma inovadora, é de falhas de caráter encontradas em seus protagonistas que nasce o humor deste programa. “Devemos, também lembrar que, já nessa época, sopram ventos liberalizantes do governo democrata de Bill Clinton, o que tornou possível uma chegada da franca abordagem da temática homossexual ao universo das *sitcoms*” (SILVA JR., 2005, s/p).

As narrativas seriadas dramáticas historicamente acompanham as transformações estilísticas e de formato com maior lentidão, quando comparadas às séries de comédia. As mudanças de gênero propostas por *Chumbo Grosso* na década anterior são colocadas em prática apenas no início dos anos 1990. Steven Bochio, criador de *Chumbo Grosso*, repete tal fórmula quando idealiza, o mais bem sucedido, *Nova York Contra o Crime* (NYPD Blue, 1993).

Essa abordagem de temas mais crua e seca, à qual incorporam-se personagens de caráter dúbio, foi também abraçada pelos programas protagonizados por médicos, vistos até então como santos habitando a Terra, mas não completamente endeusados em *E.R. (Plantão Médico)* e *Chicago Hope*, ambos lançados em 1994 (SILVA JR., 2005, s/p).

Durante os anos 1960, de acordo com Fernanda Furquim, o órgão americano FCC (Federal Communications Commission), entidade que controla o conteúdo televisivo, organizou e regulamentou o nascimento de canais a cabo para abastecer a demanda de conteúdo televisivo das regiões montanhosas dos Estados Unidos ou aquelas com difícil acesso de sinal. Este fato iniciou o mergulho no mundo das imagens já mencionado neste capítulo. A partir dos anos 1990, com a ampliação do mercado em questão, o canal HBO evolui de exibidor de filmes para produtor de telefilmes e seriados.

Atualmente, é no canal HBO e em outros semelhantes a este, como o Showtime, AMC e Starz, que o universo das narrativas televisivas floresce. Isso,

pois, canais como os citados, de televisão por assinatura, são responsáveis por uma programação considerada ousada (por retratarem com mais frequência assuntos tabus, cenas de sexo e violência, etc.) e por investirem bastante em suas produções, podendo explorar estéticas visuais e estilos narrativos novos e experimentais. Exemplo disso pode ser dado com duas das séries dramáticas de maior do canal HBO: *Família Soprano* (The Sopranos, 1999) e *A Sete Palmos* (Six Feet Under, 2001). Ambas retratam o cotidiano de famílias nada tradicionais – uma pertencente à máfia e outra dona de uma agência funerária.

As duas séries configuram o ápice do gênero, o que para muito contribuiu o formato HBO de temporadas de tamanho reduzido (13 episódios). Este torna cada capítulo passível de um acabamento artesanal mais rebuscado, que os aproxima de pequenos filmes, com roteiros muito bem amarrados e direção que por vezes transcende os limites da eficiência televisiva (SILVA JR., 2005, s/p).

1.2. Migração da televisão para a internet

A renovação constante parece ser inerente ao processo de evolução tecnológica. Das tecnologias manuais, para as mecânicas, eletromagnéticas e, enfim, para a mais atual, as digitais. Algo semelhante acontece com a mídia e seus meios de disseminação da mensagem. Podemos citar, por exemplo, o antigo debate sobre o fim do jornal impresso, que seria substituído pelo jornal televisionado, apenas para, agora, supostamente perder seu espaço para o jornal digital.

No cenário televisivo, Newton Cannito (2010) acredita que, apesar das influências sofridas pela denominada web 2.0¹⁵, o meio conseguirá fazer a manutenção de suas particularidades e de seu público. “A TV deverá ser ‘mais interativa’, mas não como costuma ser a interatividade na internet, baseada na informação e no raciocínio, e sim na brincadeira e no lúdico” (2010, p. 219). O ciberespaço parece ser responsável por uma mudança na organização social. A liberdade na hierarquização personalizada e compartilhamento de conteúdo acompanha uma nova sociedade transformada política, cultura e ideologicamente. A influência dessas liberdades e mudanças na chamada Sociedade em Rede¹⁶

¹⁵ De acordo com Alex Primo, a Web 2.0 “é a segunda geração de serviços na rede, caracterizada por ampliar as formas de produção cooperada e compartilhamento de informações online” (PRIMO, 2007). Ver mais in: <<http://www.ufrgs.br/limc/PDFs/web2.pdf>>.

¹⁶ CASTELLS, Manuel (2003). A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

desenvolveu uma nova forma de consumo de produtos culturais, novos “exercícios de ver”¹⁷. Nasce uma nova audiência. Mas não subestimemos a televisão.

A lealdade do público ainda é cativada pela televisão por diversos motivos, alguns deles já expostos no início deste capítulo. A exibição regular e cronológica dos seriados em sua forma original (nos referimos aqui ao áudio), como é normalmente realizada pela TV a cabo, é exemplo de como as emissoras pagas fazem a manutenção de sua audiência de acordo com Gilberto Silva Jr. e conseguem também explicar o fato de haver poucas séries em exibição na TV aberta brasileira.

A chegada das emissoras a cabo, com sua ampla variedade de canais e seu descompromisso com uma audiência homogênea e hegemônica a nível nacional, que criou um espaço natural para a divulgação das séries, respeitando uma coisa que as emissoras brasileiras sempre pareceram ignorar: uma ordem lógica e sequencial nos episódios. Isso fez tornar mais claro o verdadeiro massacre que a Globo, em especial, perpetró em suas últimas tentativas de exibir séries americanas em horário nobre nos anos 90: a obra-prima *Twin Peaks* e as importantes *NYPD Blue* (*Nova York Contra o Crime*) e *ER* (*Plantão Médico*). Descobriu-se também a importância dos programas serem assistidos em som original com legendas, o que, em especial no caso das comédias, faz-se essencial para sua fruição mais intensa (SILVA JR, 2005, s/p).

Importante notar que hoje, a TV a cabo é “lar dos enlatados” que, com programações quase fixas, conseguem manter seu público a longo prazo. De acordo com Fernanda Furquim, os seriados estrangeiros ainda exibidos na TV aberta brasileira conseguem tal feito apenas quanto têm função de “tapa-buraco” na programação.

Atualmente, as séries estrangeiras só chegam à programação quando fazem muito sucesso na TV a cabo, quando a brecha na programação ainda não foi preenchida por um programa nacional e quando é imposta por força de contrato com alguma distribuidora como é o caso do SBT que tem contrato de exclusividade com os produtos da Warner e da Disney (FURQUIM, 2011, s/p).

Neste caso, a internet é de grande relevância, pois atribui a qualquer pessoa qualidade de programador televisivo, isto é, dá liberdade de escolha de conteúdo, neste caso específico audiovisual, eliminando as amarras do tempo. Pode-se assistir – se possuir acesso a internet – a qualquer coisa, em qualquer lugar, a qualquer momento. Além disso, a internet virou ponto de encontro para fãs de seriados para

¹⁷ MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán (2001). Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac.

discutir sobre os programas consumidos, para se atualizar nos assuntos de produção dos mesmos, comprar produtos derivados ou até mesmo para conhecer novas séries. “No tempo da tela em toda parte, as séries cultas, sucessoras dos antigos folhetins, desenvolvem sua série de episódios e se multiplicam com seus fãs e seu público mundial; sites lhes são dedicados na Internet, com as classificações dos maiores hits” (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p. 216).

Com o tempo, produtores e programadores de conteúdo televisivo passaram a usar a internet como uma ferramenta que lhe pudessem colocar em contato direto com as demandas do seu público.

Hoje, dentro de outro contexto tecnológico, as emissoras de televisão broadcast agregam dentro dos seus portais diferentes estratégias e recursos para o relacionamento com o usuário, fã ou telespectador. A grade de programação ainda é um elemento fundamental e em alguns casos é apresentada em áreas nobres dos portais dessas emissoras. Mas o segmento acompanhou as tendências da digitalização dos relacionamentos com os usuários e, hoje, oferece aos visitantes blogs, comunidades virtuais, enciclopédias sobre seriados e conteúdo alternativo (MATSUZAKI, 2009, p. 61).

Luciano Matsuzaki discorre, nesse sentido, sobre a gradativa disponibilização de conteúdos que existiu quando a televisão começou conversar com o ciberespaço. No início, simples sinopses, fichas técnicas, grade de programação. Atualmente, o intercâmbio é intenso: há produção de conteúdo específico para a internet, vídeos e entrevistas exclusivas com atores que participam de seriados, por exemplo; há comercialização de produtos específicos de cada programa, de camisetas e DVDs a bebidas, no caso de *True Blood*¹⁸; e por fim, há conexão idealizadores-consumidores por meio das redes sociais. A natureza dos telespectadores atuais, caracterizados por interatividade e liberdade, é então refletida pelas emissoras de TV.

A aproximação entre emissoras de televisão e seus públicos é real com auxílio da internet, mas não podemos entender que não há conflitos de interesse nesta relação. Conflitos, inclusive, provenientes da participação da internet. De um lado, mesmo com o compartilhamento de certa quantidade de conteúdo, as emissoras não o fazem na íntegra, pois tem a necessidade comercial e publicitária da efetiva audiência diária. Do outro, estão os telespectadores com o desejo e o poder de consumir conteúdos midiáticos sem hierarquia e a qualquer momento,

¹⁸ Uma versão real da bebida de sangue sintético que dá nome à série foi vendida na época do lançamento da mesma na loja online da HBO e no site Amazon. Site oficial: <<http://www.trubeverage.com/>>.

utilizando para isso a rede mundial de computadores e os produtos disponibilizados nela, mesmo sem a autorização de seus donos, produtoras, estúdios e emissoras de TV. Bruno Henrique Marques de Mendonça afirma que:

A via ilegal é a mais rápida. O fã não quer esperar a série estreiar, quer ver o episódio novo o mais rápido que puder. Mas isso não o faz com que ele deixe de consumir o mesmo conteúdo na TV a cabo ou TV aberta, e ainda, no fim das contas, adquirir o DVD ou Blu Ray da série (MENDONÇA, 2011, p. 11).

Apesar de ter diminuído com o passar das décadas, ainda existe uma defasagem de tempo no que diz respeito à exibição dos programas nos Estados Unidos e no Brasil. Pedro Curi (2012) acredita que isso aconteça por conta de negociações entre canais e distribuidores de conteúdo; o processo de legendagem dos programas estrangeiros pode ser somado às causas dessa situação. A internet e o compartilhamento de informações que a primeira proporciona formam a solução encontrada pelos fãs de acompanharem com mais regularidade seus programas de preferência.

Com o rápido desenvolvimento da internet, um dia você consegue descobrir o que aconteceu no fim de um episódio de seu programa favorito enquanto ele está licenciado e legendado pelos canais de televisão e no dia seguinte pode fazer o download e ver por você mesmo [...] Desta forma, fãs puderam começar a baixar seus programas favoritos, assistir a eles com legenda - feita por outros fãs - e discutir o que aconteceu com qualquer um, quando quisessem. Do FTP ao torrent, a prática do download se transformou em algo bastante organizado (CURI, 2012, p. 1203).

A influência da internet na formulação de uma audiência global fez nascer também um fluxo intenso de informações sobre produtos da indústria de entretenimento. Os conteúdos estão na rede disponíveis para qualquer um, o que resulta numa independência das emissoras e dos estúdios por parte dos telespectadores. Ainda de acordo com Curi: “jovens costumam ser vistos como consumidores em um mercado global, mas eles também estão ajudando a produzir e distribuir produtos, assim como negociam e facilitam ativamente sua circulação” (CURI, 2012, p. 1202). Nesse sentido, a internet é terreno fértil para a veiculação de tudo relacionado a seriados.

A indústria do audiovisual é uma das indústrias mais populares do entretenimento. Atualmente, produtos concebidos em todo o mundo podem ser consumidos de qualquer parte do planeta. O entretenimento se desenvolveu em uma configuração na qual textos globais são produzidos para audiências globais (CURI, 2012, p. 1201).

Henry Jenkins (2008) descreve em seu livro *Cultura da Convergência* um cenário de efervescência de novas tendências e comportamentos por parte do público. É importante adaptar-se às novas demandas dessa audiência global. Nesse sentido, é necessário que o fluxo de conteúdo constituído pela narrativa audiovisual clássica do cinema, pelas séries e pelos *reality shows* habite concomitantemente diversos suportes midiáticos.

A circulação de conteúdos – por meio de diferentes sistemas midiáticos, sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais – depende fortemente da participação ativa dos consumidores. Meu argumento aqui será contra a ideia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos (JENKINS, 2008, p. 28).

Jenkins propõe que as narrativas, neste caso audiovisuais, ocorrem “dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (JENKINS, 2008, p. 28) e não apenas devido à evolução tecnológica. Os consumidores/telespectadores são aptos, então, a fragmentar as informações e os conteúdos do fluxo midiático a seu dispor. Nesse sentido, Jenkins acredita que as pessoas tomam o poder dos meios de comunicação na medida em que esses últimos são na verdade práticas culturais e sociais que se desenvolvem em torno das tecnologias de comunicação. “Entretenimento não é a única coisa que flui pelos múltiplos suportes midiáticos. Nossas vidas, relacionamentos, memórias, fantasias e desejos também fluem pelos canais de mídia” (JENKINS, 2008, p. 43).

Maria Immacolata Vassalo de Lopes pontua que,

no ambiente transmidiático parece que as pessoas se envolvem progressivamente mais com conteúdos [...] do que com formatos ou canais, onde quer que se encontrem, em qualquer meio ou plataforma. [...] Quanto mais os meios se tornam interconectados, são os conteúdos que crescentemente interessam ao fã que passa a segui-los em todas as mídias, incorporando-os também à sua comunicação face a face (LOPES, 2011, p. 310).

Tal envolvimento citado por Lopes pode ser observado em como o seriado que serviu como objeto de pesquisa deste trabalho, e será retomado posteriormente, é consumido. *Orphan Black* estreou na televisão americana e canadense em um contexto de presença da internet.

Com uma simples busca em qualquer mecanismo de pesquisa disponível *online*, é possível notar que *Orphan Black*, que também pode ser assistido por *streaming*, não somente mantém ativo site personalizado com resumos, fotos e vídeos, mas também contas oficiais de Twitter, Facebook, Tumblr. Entretanto, os cerca de 38 milhões de resultados obtidos no momento da realização deste trabalho não representam apenas conteúdo oficial e original do seriado, mas também matérias jornalísticas, vídeos, entrevistas e uma grande quantidade de material produzido por fãs do programa. Desenhos (*fanarts*), *fanfiction*, gifs, memes, blogs, vlogs – todos produtos gerados a partir do interesse do público em *Orphan Black*.

1.3. Histórico do objeto de análise: *Orphan Black*

Sarah Manning, uma rebelde em aparência e atitude, acredita ser órfã até o momento que se apodera da identidade, dos relacionamentos e do dinheiro de uma suicida que compartilha com ela uma semelhança física evidente. Ao assumir a identidade de Beth Childs, uma detetive policial, Sarah descobre que ela e a falecida são, na verdade, clones. Nasce então *Orphan Black*. Série idealizada por John Fawcett e Graeme Manson e co-produzida pela americana BBC America e pela canadense Space. Protagonizada pela atriz Tatiana Maslany, a peça audiovisual em questão estreou sua primeira temporada em 2013 e, atualmente, encontra-se em meio à sua terceira.

A primeira temporada teve 10 episódios, com o primeiro lançado em 30 de março de 2013 e o último em 1º de junho de 2013. Cada um destes episódios teve em média 45 minutos de duração. A segunda temporada teve início em 19 de abril de 2014 e término em 21 de junho de 2014 e continuou com o formato dos episódios da primeira parte.

Um misto dos gêneros de ficção científica e série policial, *Orphan Black*, passaria despercebida se não fosse pela inundação de protagonistas mulheres, todas interpretadas por apenas uma atriz, e pelos temas de discussão que isso suscitou: ética na medicina, questões de gênero, sexualidade, identidade, etc. O trabalho de Maslany é parte chave do seriado. Ao imprimir sotaques, maneirismos e fisicalidades únicos a cada clone da trama (13 até o fim da segunda temporada), é possível usar esta obra de narrativa seriada como objeto de análise da representação da mulher na produção televisiva contemporânea. Em entrevista, Maslany comenta:

Muitas vezes se vê talvez uma ou duas representações do que uma mulher pode ser na tela. Nosso show quebra esse molde. O potencial para o ser humano tão vasto, tão variado. Dependente de onde você cresceu, mas não é exclusivo disso. Diz respeito às suas escolhas e ao ambiente ao seu redor e é sua biologia.¹⁹

A premissa da série em questão, oriunda do tema “clonagem humana”, é fundamentada no realismo narrativo compartilhado por qualquer outra série dramática. Um dos motivos que conferem *Orphan Black* sua verossimilhança é o já citado herói coletivo de François Jost.

A impressão de que as séries atuais são mais realistas do que as mais antigas sustenta-se nessa erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao seu contexto [...] A fragmentação da figura principal em muitos personagens que contribuem para uma mesma finalidade, (cria) um herói coletivo (JOST, 2012, p. 36).

Durante as duas primeiras temporadas, *Orphan Black* nos apresentou os conflitos de uma pequena população de clones. As personagens interpretadas por Tatiana Maslany são produto, são a progênie, de uma série de experimentos laboratoriais realizados na Inglaterra da década de 1980. Liderado pelos geneticistas Susan e Ethan Duncan, o Projeto LEDA, funcionava na ilegalidade e é descrito como sendo bem mais avançado do que as pesquisas em clonagem do mundo real que originaram a ovelha Dolly na Escócia de 1996. Na forma de óvulos fecundados, as clones foram inseminadas em barrigas de aluguel e cresceram sob a vigilância secreta dos chamados monitores, pessoas funcionárias do Dyad Institute, instituição científica imoral e antiética que acredita que as clones são sua propriedade intelectual. Um incêndio devasta os laboratórios dos Duncan na década de 1980 e destrói também disquetes que continham em forma de código a sequência do genoma necessária para produzir mais clones. Mesmo assim, o seriado ainda sugere a possibilidade da existência de mais clones, além dos já apresentados.

A protagonista da narrativa é Sarah. É pelos olhos desta personagem que descobrimos o mundo dos clones e é por sua jornada emocional que nos conectamos com o resto da trama. Sarah é diferente dos outros clones, pois viveu longe do monitoramento do Dyad. Resgatada ainda bebê do Projeto LEDA, a personagem é criada por uma mãe adotiva, Mrs. S, que alude ter sido treinada pelo IRA (Exército Republicano Irlandês) quando demonstra seu conhecimento sobre

¹⁹ Tradução livre de trecho de entrevista concedida por Tatiana Maslany ao programa George Stroumboulopoulos Tonight. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jZK-29B50g0>>. Acessado em 08 de março de 16.

armas, bombas e esconderijos. A série inicia sua história na introdução de Sarah ao mundo dos clones e o faz introduzindo a personagem ao “clone club”, grupo de clones que já estão cientes de sua condição, suas “irmãs”, incluindo: Cosima, uma estudante de doutorado na área de biologia evolutiva da Universidade de Minnesota; Alison, uma mãe e dona de casa alcoólatra; e Helena, uma das irmãs mais interessantes, uma sociopata que cresceu em um orfanato na Ucrânia, que não apenas é clone de Sarah, mas também é sua irmã gêmea. Ao mesmo tempo em que lida com sua descoberta, Sarah também tem que proteger sua pequena filha, Kira, do Dyad Institute – as clones são projetadas para serem inférteis.

A jornalista Jill Lepore, em matéria²⁰ para o *The New Yorker*, chama *Orphan Black* de “Frankenstein” feminista. Assim, ao construir a história usando como pilares elementares as diferenças entre as clones, é possível dizer que *Orphan Black* sugere que a representação reforçada pelos arquétipos femininos existentes na televisão contemporânea ocidental precisa acabar. Esta pesquisa objetiva problematizar essa questão.

²⁰ Disponível em: <<http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-history-lurking-behind-orphan-black>>. Acessado em 08 de março de 16.

CAPÍTULO 2 – A FÓRMULA E A MENSAGEM

Produções culturais nascem da fusão entre circunstâncias econômica, social e política das instituições produtoras de conteúdo, de gêneros²¹ e modelos simbólicos. Jean-Pierre Esquenazi (2010) analisa as narrativas seriadas para televisão como produto cultural dentro dessa ótica. Para o autor, “os produtores de séries são os descendentes dos romancistas e dramaturgos, criadores de aventuras e de romances (ESQUENAZI, 2010, p.75).

É incorreto supor que a indústria televisiva baseia sua produção em modelos econômicos do século XIX. Porém, Esquenazi (2010) afirma que os formatos narrativos utilizados pelos criadores, produtores e escritores de séries contemporâneas utilizam a escrita romanesca e teatral que floresceu entre os anos 1800 e 1840. Neste sentido, herdaram e usufruem de um rico “capital simbólico”, segundo ele.

A ficção popular está diretamente ligada à era industrial e as circunstâncias criadas nesse período. Nasce neste momento um público específico, que disponibiliza de certo grau de escolaridade, dinheiro e tempo e anseia pelo consumo de produções culturais que se tornaram acessíveis. Esquenazi cita a análise desta conjuntura realizada por Peter Brooks como exemplo. Em *The Melodramatic Imagination* (1995), Brooks descreve a incidência do gênero do melodrama como resposta a um mundo pós Iluminismo. Novas formas de reflexão política e representação teatral se fizeram necessárias após a cisão com a moralidade, a partir daquele momento arcaico, que vigia antes do Iluminismo e que fundamentava tudo no metafísico, no espiritual, no sagrado. Apesar de não ter o poder de romper com todo o arranjo do mundo que o precedeu, “o melodrama não representa simplesmente uma ‘queda’ para fora do mundo trágico, mas também uma resposta à perda da visão trágica” (BROOKS, 1995, p. 15 apud ESQUENAZI, 2010, p. 76).

A ideia de que o melodrama tem uma função social [“principal modo da descoberta, da manifestação e da eficácia do universo moral fundamental na era da dessacralização” (BROOKS, 1995, p. 15 apud ESQUENAZI, 2010, p. 77)], provém de uma estruturação narrativa imutável e um núcleo que se desenvolve sobre códigos mundanos facilmente compreensíveis pelo espectador. Disso surge seu “caráter terrestre”, em que o bem e o mal são personificados e dividem o nosso

²¹ Tal referência se trata de gêneros narrativos, gêneros literários. Esta distinção será necessária no decorrer deste capítulo.

cotidiano, mas, em paralelo, simulam forças sociais que se digladiam o tempo todo; e sua “verossimilhança particular”, encontrada nas constantes tentativas de criação de um laço entre o conteúdo e as personagens e o espectador.

Com a estabilização de uma sociedade burguesa no século XIX e o consequente desenvolvimento econômico, o número de leitores sofre um crescimento relevante. Este fator, juntamente com segmentações sociais e culturais cada vez mais evidentes, trouxe em voga uma divisão de gêneros na ficção popular. Ficção popular que Esquenazi afirma ser inteiramente melodramática. A separação entre vida privada e vida pública, algo de grande importância para sociedade burguesa, ocasiona desmembramentos nos gêneros ficcionais populares, onde a divisão entre feminino e masculino terá maior importância. “Não se trata apenas de dispersão, mas também de hierarquização: os gêneros realistas e masculinos, frequentemente associados, são valorizados em detrimento dos gêneros femininos e sentimentais” (ESQUENAZI, 2010, p. 78).

Ainda de acordo com Esquenazi, o fato de haver “diferenças genéricas” não pode maquiar três importantes aspectos sobre o desenvolvimento da ficção popular. O primeiro é o enorme sucesso e a consequente ampliação rápida de uma indústria específica. No último século, o volume de produção de ficção dramática teve crescimento constante, o que promoveu a acessibilidade desse tipo de conteúdo cultural. O segundo fator diz respeito ao chamado *dinamismo genérico*. Apesar das segregações entre feminino e masculino, os gêneros narrativos nunca perderam sua fluidez, sua capacidade mutável. Assim, tudo depende do sucesso ou insucesso do produto, que por sua vez será analisado por seus investidores, tendo então que reagir de maneira a adaptar o produto da forma mais eficiente possível, aplicando novas convenções genéricas ou aplicando outras já existentes. O terceiro e último indicador refere-se ao fato de que a evolução genérica tem ligação com o desenvolvimento político e social dos povos ocidentais. Nesse sentido, técnicas narrativas são substituídas por outras mais modernas quando há mudança de consciência, mudanças de paradigmas e transformação social.

É claro que as produções para televisão não herdam diretamente do melodrama francês do século XIX: houve transformação e, sobretudo, especificação. “Quando as séries nascem, encontram já gêneros contemporâneos constituídos e bem estabelecidos no interior do universo da narrativa popular. Vão naturalmente apoiar-se nas várias convenções genéricas e adaptá-las ao contexto industrial e

cultural televisivo” (ESQUENAZI, 2010, p. 81). A fim de compreender como as séries fazem o intercâmbio entre gêneros populares e condicionalismos da televisão necessários para sua solidificação e sucesso, é importante definir sua fórmula.

Primeiramente, Esquenazi utiliza John Cawelti e sua obra *Adventure, Mystery and Romance* (1977) para esclarecer o que é gênero²²: “trata-se de uma combinação ou de uma síntese de certo número de convenções culturais específicas e de uma forma narrativa mais geral, menos dependente de contingências históricas” (CAWELTI, 1977, p. 6 apud ESQUENAZI, 2010, p. 81). A capacidade de transformação e adaptação da ficção popular junto às situações sociais faz importante distinção de dois níveis de utilização do gênero: *gênero como forma*, referente ao tipo de narrativa que o constitui, desconsiderando os condicionalismos que o cercam; e *gênero situado*, diz respeito a características específicas de um gênero encontradas no interior de uma manifestação distinta, como por exemplo, “o gênero policial americano no período entre guerras”.

Esquenazi (2010) define a ficção televisiva, em particular as séries, como um gênero situado televisualmente, pois

Apresenta uma narrativa que endossa uma estrutura característica do gênero e um quadro que localiza esta narrativa num universo adaptado à situação contemporânea. No entanto uma série não é uma narrativa, mas sim um grande número de narrativas situadas de forma mais ou menos análoga. Ao analisarmos uma série, somos confrontados com um conjunto de narrativas que poderiam ser comparadas com o conjunto das histórias de Sherlock Holmes. O especialista das séries televisivas beneficia de uma vantagem sobre o cronista das obras de Conan Doyle: os responsáveis pela sua produção compreenderam rapidamente que cada episódio devia seguir um modelo estável (2010, p. 82).

O modelo estável citado é o que corresponde à fórmula da série. A análise de uma série e o rastreamento de seu papel na paisagem da ficção popular parte da bíblia, a fórmula. A partir dela, de acordo com suas necessidades, é contratada a equipe específica para sua produção, atores que se encaixem no projeto, o público alvo é decidido, difusores e distribuidores de conteúdo se juntam aos produtores para a realização da peça, etc. A fórmula é a tradução para o encontro e conciliação entre o fator econômico e o cultural, isto é, entre o aspecto do negócio da produção e a mensagem e as estruturas culturais da série.

²² Para evitar conflito de conceitos, Esquenazi faz uma alteração na terminologia que compõe a teoria de Cawelti: utiliza a palavra “gênero” para o conceito que Cawelti chama de “fórmula”.

É possível definir fórmula como “conjunto de especificações narrativas que determinam uma utilização característica de um gênero. Cada fórmula representa uma matriz capaz de engendrar encarnações análogas de um modelo genérico particular” (ESQUENAZI, 2010, p. 83). A fim de consolidar o ritmo narrativo e a identidade da peça, são inseridos, a partir do “modelo estável”, elementos complementares que pertencem à linguagem audiovisual. Estilo de iluminação, enquadramento de imagem, montagem de cenas, diálogos que utilizam bordões para caracterizar personagens, vinhetas e trilhas sonoras originais – a estruturação de uma fórmula é, por conseguinte, importante para o reconhecimento fácil de uma série.

Para consolidar-se, porém, uma narrativa seriada televisiva precisa de algo além de uma fórmula – precisa da atualidade. Como matéria-prima infinita, as séries são inspiradas nos problemas, nas polêmicas, nos debates da sociedade. “A televisão prossegue uma longa tradição da cultura popular norte-americana, que desde as suas origens foi um instrumento essencial da expressão das ideias tanto de esquerda como de direita” (ESQUENAZI, 2010, p. 157). Nesse sentido, as séries televisivas, criam universos ficcionais a fim de os utilizarem como interpretações do real para, assim, obterem sucesso.

Esquenazi (2010) toma como exemplo o caso intitulado por ele como “as séries e o feminino” para descrever a sensibilidade que produtores de conteúdo seriado televisivo são obrigados a ter quanto à atualidade. O autor acredita que as séries não tiveram o poder de incitar diretamente a emergência de discussões sobre o que é o feminino, porém afirma ser verdade que as séries conseguiram traduzir para o ficcional situações e contradições que mulheres encontram no mundo real. As séries participam, então, da reflexão sobre os problemas femininos, expondo-os, retratando-os e por vezes possibilitando uma ascensão da mulher em ambientes antes predominantemente masculinos.

A modernidade dos temas abordados, como a educação sexual (p. 117), bem como o retrato das relações de uma mulher com um homem em uma situação profissional, faz da série uma testemunha da mudança profunda nas mentalidades norte-americanas: entre 1950 e 1970, o número de mulheres casadas trabalhadoras duplicou e a percentagem de mulheres no mundo assalariado passou de 34% para 43%. O tema torna-se natural: prova disso é o êxito da série junto dos públicos (ESQUENAZI, 2010, p. 163).

Nesse sentido, é pelo meio concreto das séries que se faz possível a entrega de mensagens a uma parcela qualquer, porém, relevante da população. Por fim, entra-se na questão do conteúdo da mensagem: o que é, porque é, o que representa, que discurso reforça, entre outros elementos importantes na relevância do processo comunicacional. Com a intenção de representar o apanhado referencial usado na análise ainda a ser apresentada neste trabalho, o presente capítulo descreve, ainda que de forma sucinta os três conceitos usados no estudo da mensagem de *Orphan Black* (Manson e Fawcett, 2013), nosso objeto de estudo.

2.1. Construindo identidade(s) num mundo líquido moderno

No presente trabalho, identidade representa a possibilidade e a capacidade do indivíduo de se reconhecer como “eu”, na medida em que um “outro”, uma representação, lhe é conferida diante da diversidade, da diferença. Essa possibilidade é construída a partir de acontecimentos passados, isto é, pela transformação sócio política e cultural do indivíduo, sem ser possível prever como o mesmo será depois de ser moldado infinitamente por sua história. Desse modo, a identidade é flexível e múltipla.

Em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Stuart Hall (2006) postula sobre uma tese central que afirma que: “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p. 07). Há, portanto, uma “crise de identidade” e esta faz parte de um processo extenso de mudanças do *status quo* que estão por alterar as estruturas da era industrial e das sociedades modernas que dela se originaram. O abalo desses deslocamentos é sentido em diversas camadas das sociedades, mas para Hall, o mais relevante consiste na desestabilização dos quadros referenciais que proviam aos indivíduos uma ancoragem regular e segura no mundo social.

Como meta principal em sua tese, Hall explora questões que tangenciam a identidade cultural, inserida e envolta à identidade nacional na pós-modernidade e pondera se existe mesmo a tal “crise de identidade”, do que ela se trata e para onde isso se encaminha. Para isso, Hall cria uma teoria sobre um argumento principal – de que as identidades modernas estão em processo de serem “descentradas”, ou seja, deslocadas pelo processo de globalização. A ideia de deslocamento e

descentralização do século XX se contrapõe ao sujeito fixo e centrado da modernidade:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2006, p. 09).

O conceito de identidade está relacionado às representações que a sociedade formula sobre o indivíduo ou grupo social. Falar em identidade, assim, é falar em diferença, em oposição, no contraste, no ato de ora dar ora retirar *status* de grupos, de acordo com a conjuntura cultural do momento. Hall, contudo, não problematiza nesse texto o conceito de diferença. Para o autor, diferença consiste exclusivamente na pluralidade de identidades.

A Identidade Cultural na Pós-Modernidade é dividida em duas partes distintas: a primeira tem o objetivo de descrever as mudanças históricas a respeito da evolução nos conceitos de identidade e sujeito; a segunda se debruça sobre o argumento principal de Hall – a fragmentação do sujeito moderno em referência às identidades culturais: “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2006, p. 08).

Nos capítulos um e dois, aqueles que compõem a primeira parte do livro, Hall faz um apanhado das noções de sujeito e identidade em três momentos distintos da humanidade: o sujeito do iluminismo; o sujeito sociológico; e o sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo é a concepção clássica de sujeito na modernidade, centrado, independente, autônomo, soberano. É sempre o mesmo, constante e imutável. É o sujeito que opõe e distancia seu eu e a natureza para que tal possa ter a liberdade de agir de acordo com a razão. O sujeito sociológico faz referência a um entendimento de sujeito mais social, em que é situado, limitado às estruturas e aos processos já existentes. Dessa forma, o sujeito sociológico representa o primeiro deslocamento e descentramento do sujeito moderno, que ocorre devido a biologia darwiniana e a sociologia, ambos emergentes do final do século XX e presentes até

por volta de 1950, segundo o autor. O segundo deslocamento do sujeito moderno tem sua representação no sujeito do pós-modernismo²³. Este sujeito não tem uma identidade fixa – esta é modificada pelas estruturas sociais e sistemas culturais que o cercam, de tal modo o que o define é sua história e não sua biologia. Hall atribui tal deslocamento a cinco questões: o pensamento Marxista; o inconsciente coletivo de Freud e seu desenvolvimento promovido por Lacan; a Linguística em Saussure; o saber-poder de Foucault; e os movimentos socioculturais de 1960, com destaque para o feminismo e o forte impacto do mesmo nas estruturas sociais.

De acordo com Hall, o “sujeito fragmentado” é explicado a partir das identidades culturais que possui, sendo que a identidade cultural que o autor se debruça com mais afinco é a identidade nacional. Isso acontece, pois, segundo Hall, essa variante de identidade engloba todas as outras, por exemplo: étnicas, religiosas, linguísticas, etc. Aqui se examina a possibilidade das identidades nacionais nunca terem sido unificadas como suas representações aparentam.

A identidade cultural nacional é vista por Hall como um sistema simbólico, um discurso que constrói e faz a manutenção de sentidos que influenciam todas as ações de um determinado grupo social que compartilha uma concepção de “comunidade imaginada”, e por sua vez enquadra tudo e todos os participantes sob um mesmo guarda-chuva político do estado nação.

Nesse sentido, o estado nação é uma comunidade simbólica imaginada que intenciona a homogeneização e se solidifica a partir da construção de uma representação composta por: narrativa da nação; destaque para suas origens, tradições e na continuidade das mesmas; criação de tradições; mito de fundação; ideia de um povo original. Para a sustentação do estado nação, Hall descreve a necessidade da conservação de três pontos: um legado de memórias compartilhadas; o desejo de viver em comunidade; e a vontade de perpetuar as heranças culturais recebidas. O estado nação tem estratégias de administração intencionadas em unificar seus diversos e diferentes membros, a fim de conseguir apresentá-los como pertencentes de uma mesma família nacional. Desta forma, a identidade cultural nacional é um poderoso sistema de manutenção da cultura.

²³ O que se chama de pós-modernidade ou pós-modernismo é um movimento sociocultural que ganhou impulso a partir da segunda metade do século XX. De acordo com Boaventura Sousa Santos e seu texto *A Crítica da Razão Indolente* (2000), pós-modernismo é o nome que batiza as mudanças sociais, científicas e artísticas ocorridas a partir da década de 1950 decorrentes das críticas severas aos padrões éticos e estéticos que antecederam aquele momento.

Hall disserta ainda sobre o deslocamento das identidades nacionais na pós-modernidade, fato que teria sua origem no fenômeno comumente chamado de “globalização” e definido como “aqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam as fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2006, p. 67). Ainda sobre globalização, o autor discute três consequências deste processo: desintegração das identidades nacionais em função do crescimento da homogeneização global; a resistência à globalização causa o reforço de identidades nacionais e outras identidades locais ou “particulares”; declínio das identidades nacionais, mas emergência de novas identidades para substituí-las, as identidades híbridas.

Três efeitos da globalização sobre as identidades são citados. Há a fascinação do mercado pela diferença – decorrente da homogeneização em escala global – que influencia no aparecimento de nichos focados na comercialização do “local”: roupas, música, etnias que ainda conseguem emitir uma imagem de autenticidade. Há a “distribuição” desequilibrada dos aspectos econômicos e culturais pelo planeta. E há ainda a questão que relações de poder cultural são influenciadas pelo desequilibrado fluxo de distribuição da globalização anteriormente citado, o que por sua vez proporciona espaço para a existência de conflitos entre o Ocidente e o restante do mundo.

Hall conclui seu pensamento fazendo comentários sobre o fato de a globalização, apesar de lenta e desigual, parece estar acima de tudo alimentando o descentramento do Ocidente. Sem barreiras geográficas e de informação, as pessoas se tornam parte de culturas híbridas, um dos muitos tipos de identidade emergidos da pós-modernidade ainda a serem descobertos e estudados.

Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular) (HALL, 2006, p. 88-89).

A ideia de fragmentação do sujeito contemporâneo presente no pensamento de Hall também é sugerida por Zygmunt Bauman. Em *Identidade* (2005), o autor apresenta argumentos diferentes, porém complementares à teoria de Hall. Para este autor, os sujeitos encontram-se à deriva num mundo em transformação eterna devido a diversos fatores: globalização, neoliberalismo, falência dos referenciais concretos como instituições, como o Estado. Bauman encara a identidade como uma questão aberta, sem resposta possível de se encontrar, já que transformações ainda nos cercam.

É sobre a perspectiva do pertencimento que Bauman desenvolve a questão da identidade. Ao passo em que a meta-identidade (BAUMAN, 2005, P. 42) emergente da modernidade sucumbe em união com a soberania do Estado, os sujeitos acabam então por vivenciar a ambivalência da modernidade²⁴ num mundo líquido²⁵. “A ideia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia - recriar a realidade à semelhança da ideia” (BAUMAN, 2005, p. 26).

Bauman acredita que o conceito de identidade, em especial a identidade nacional, não é algo natural ou orgânico da manifestação humana, mas algo forjado, uma ficção imposta aos indivíduos. Com a falência e transformação da função do Estado na modernidade líquida, não é mais possível esconder ou negar a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade. Surge desse raciocínio a explicação do autor para o aparecimento de um sujeito fragmentado, desnortado e não pertencente às diversas identidades.

Como resultado desse momento de deslocamento, surgem movimentos culturais identitários. Se o Estado declara “neutralidade em relação às opções culturais e se eximindo do caráter cada vez mais “multicultural” da sociedade que administra, não surpreende que visões ditas “culturais” da identidade estejam

²⁴ Em *Modernidade e Ambivalência* (1999), Bauman define “ambivalência” como a possibilidade de uma ou mais categorias a um evento, objeto, situação – desordem linguística. Nesse sentido, é possível formular que ambivalência da modernidade consiste na dificuldade dar sentido ao mundo moderno.

²⁵ Talvez o mais popular conceito de Bauman, modernidade líquida refere-se a uma época de fluidez, incertezas e volatilidade, em que todos os referenciais morais e instituições de poder estão falidos e por isso são retiradas da equação para dar lugar à lógica do consumo, do instantâneo e da artificialidade. Algumas das transformações sociais visíveis nesse momento são: fim da perspectiva do planejamento a longo prazo; a iminente separação total entre poder e política; indivíduo em busca de afirmação no espaço social.

voltando à moda entre os grupos que buscam abrigos estáveis e seguros em meio às marés de mudança incerta” (BAUMAN, 2005, p. 68). Para o autor, porém, é preciso alertar que ao associar-se à alguma comunidade não apenas pode terminar problemas, como os relacionados ao pertencimento, mas pode também criar outros novos, cerceamento da liberdade, por exemplo.

É importante apontar que Bauman se debruça na correlação feita pela fragmentação do indivíduo e o mundo líquido. Constrói seu argumento sobre a falência do coletivo, já citada, e a evidência dada ao indivíduo e suas escolhas. Traz assim a sociedade dos indivíduos como motor da discussão da problemática Identidade.

Em nosso mundo de “individualização” em excesso, as identidades são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, essas duas modalidades líquidomodernas de identidades coabitam, mesmo que localizadas em níveis diferentes de consciência. Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da ambivalência. É por isso, diria eu, que estão firmemente assentadas no próprio cerne da questão da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais (BAUMAN, 2005, p.38).

A definição de globalização de Bauman consiste na incompetência administrativa do Estado em conservar-se unido, sólido, concreto, como nação. Na lógica do mundo livre – sem barreiras, mas mais importantes, com movimentação comercial internacional livre –, tudo pode ser apropriado pelo mercado, até mesmo o patriotismo (BAUMAN, 2005, p. 34). Nesse sentido, os parâmetros que norteiam a modernidade líquida e seus contemporâneos são, portanto, os relacionados ao consumo. “Se nossos ancestrais eram moldados e treinados por suas sociedades como, acima de tudo, produtores, somos cada vez mais moldados e treinados como, acima de tudo, consumidores, todo o resto vindo depois” (BAUMAN, 2005, p. 72). Em coerência com o rumo mercadológico tomado por Bauman, a identidade também não passa de uma mercadoria, uma commodity.

Quase todos os materiais têm sido experimentados, e o que não foi tentado acabará sendo – e o mercado de consumo se rejubila, enchendo galpões e prateleiras com novos símbolos de identidade, originais e tentadores, já que não foram aprovados nem testados. Há também um outro fenômeno a observar: a expectativa de vida cada vez menor da maioria das identidades simuladas, conjugadas à crescente velocidade da renovação de seus estoques (BAUMAN, 2005, p. 88).

Por essa perspectiva, existe grande liberdade de escolha e um incentivo à experimentação – algo parecido com o mundo da moda e suas infinitas “coleções”. Faz-se importante perceber, porém, outro lado desta situação: com liberdade vem insegurança e novas indagações remetendo à questão de pertencimento de Bauman. Os sujeitos, por qualquer que seja o motivo, permitem-se transitar por identidades distintas. O jogo identitário emerge e prevalece. Admitir uma nova identidade pode ser uma estratégia de jogo, algo que catapulte o indivíduo a algum objetivo pessoal ou algo que o faça encarar e enfrentar forças dominantes opressoras. “A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado...” (BAUMAN, 2005, p. 84).

Bauman continua sua dissertação sobre o assunto afirmando existir relação direta na liberdade de escolha de identidades e o lugar que os indivíduos ocupam na sociedade. O autor trata aqui de “categorias” sociais que não teria identidade própria nem a possibilidade de escolha ou construção identitária reconhecida pela comunidade que é inserida. Essas seriam as subclasses, os despossuídos.

Num dos pólos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos a própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplos, de abrangência planetária. No outro pólo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm o direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam (BAUMAN, 2005, p. 44).

Em conclusão, é válido esclarecer que os dois autores tratados neste texto têm teorias distintas, mas complementares no que se refere ao jeito que enxergam a questão da identidade e, nesse sentido, acreditamos na importância da compreensão de tais perspectivas para nossa pesquisa e análise de nosso objeto de estudo. Enquanto Bauman disserta sobre o contexto do mundo contemporâneo, as dinâmicas estruturais intrínsecas, e sua influência sobre as identidades, Hall discorre sobre o sujeito e sua dimensão cultural.

Além de complementares, é possível dizer que os pensamentos apresentados são convergentes quando chegam à conclusão sobre a fragmentação do sujeito e a falência das instituições que outrora forneciam o referencial moral à sociedade.

Ambos autores afirmam a existência de uma crise de identidade(s) da contemporaneidade. Nessa perspectiva, pensar em identidade é exercitar o infinito jogo identitário que ocorre entre indivíduos. Assim, é importante entender a questão da representação, questão cara no jogo comunicativo.

2.2. Formulando a representação do eu

Interpretar diversos papéis sociais e performar diferentes facetas da identidade individual é algo inerente das interações humanas. Lançando mão de uma metáfora teatral, o sociólogo Erving Goffman, ao estudar comportamentos sociais em *A representação do eu na vida cotidiana* (2002), confere aos indivíduos de uma sociedade o *status* de atores. Por sua vez, tais atores são responsáveis por exercer papéis carregados de expectativas externas provenientes dos outros que o circundam.

A interação entre atores estabelece e organiza a performance, faz com que o “elenco” baseie suas ações na leitura daqueles com quem dividem a cena. É da encenação, da invenção de aparências de acordo com as circunstâncias da interação que emerge de fachada de Goffman (2002). A fachada é elaborada e assumida pelo indivíduo na intenção de apresentar a melhor faceta de si para o outro, pois “quando um indivíduo se apresenta diante dos outros, terá muitos motivos para procurar controlar a impressão que estes recebem da situação” (GOFFMAN, 2002, p. 23). A fachada pode ser encarada como uma ferramenta usada pelo indivíduo a fim de transmitir o que lhe for considerado importante. Durante a vida cotidiana, é comum a utilização de uma ou mais fachadas distintas, sempre de acordo com a situação e interação que esteja sendo desenvolvida. “Fachada, portanto, é o equipamento expressivo do tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN, 2002, p. 29).

Goffman conceitua fachada como “uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados” (GOFFMAN, 2011, p. 14). Nesse sentido, quando a performance é aprovada, isto é, quando o indivíduo interpretou a si mesmo de forma convincente, torna-se legitimado no âmbito social. Entretanto, o autor alerta: que “a manutenção da fachada é condição de interação, e não seu objetivo” (GOFFMAN, 2011, p.19). Gestos corporais, expressões faciais, linguagem adotada, idade, vestuário e sexo são alguns dos fatores que compõem uma fachada pessoal que,

por sua vez, pode revelar o status social do ator a quem pertence e influenciar sua performance.

As representações performadas no jogo das interações fabricam uma versão da realidade e por isso são passivas do desvelamento. Se, por algum motivo, tal versão for destruída “a discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado” (GOFFMAN, 2002, p. 58). Goffman alerta para a possibilidade do ator “perder a face”, isto é, revelar informações sem intenção ou a contragosto se sua fachada não for legitimada em determinada interação ou situação.

A reciprocidade é a fundação na qual se estruturam as interações sociais. Isso se dá, pois as estratégias e ações sócios individuais são planejadas sob a influência do “outro”, sob a expectativa do “outro”, isto é, provem do intercâmbio comportamental dos atores. Para o Goffman, os rituais de interação – relações estruturadas que por sua vez são construídas entre atores de acordo com situações e contextos específicos –, possibilitam a vida social. Nesse sentido, tais rituais são flexíveis, pois assumem diversas formas de acordo com o contexto que estão inseridos, de acordo com os sentidos atribuídos a estes contextos, e, enfim, de acordo com as intenções e motivações dos atores envolvidos.

Goffman postula que todas as pessoas têm um conhecimento preexistente às interações sociais, criando espaço assim para a emergência de uma impressão inicial do “outro”. É este conhecimento preexistente que nos habilita criar estratégias de apresentação sociais, nesse sentido, indivíduos conscientes conseguem projetar uma imagem específica e desejada de acordo com a situação que estão inseridos, manipulando suas ações.

Por conseguinte, no jogo de interações, o artifício da definição de situações²⁶ proporciona que o indivíduo elabore ações estratégicas na expectativa do comportamento do outro, isto é, de acordo com as conjunturas formuladas ou provocadas por outros atores. A identificação errônea de alguma situação pode, de acordo com Goffman (2011), acarretar constrangimentos, conflitos e, quiçá, o rompimento da interação. Nessa lógica, no que tangencia representação, indivíduos exercem papéis sociais predefinidos. Para o autor, papel social refere-se

²⁶ O conceito “definição de situação” surge do pensamento de William Thomas (1966) e é de extrema importância na compreensão da obra de Goffman. Refere-se à construção social da realidade e constitui-se na ferramenta utilizada pelo sujeito/ator para entender as circunstâncias que o cercam e para assim adaptar-se de acordo.

a promulgação de direitos e deveres ligados a uma determinada situação social, podemos dizer que um papel social envolverá um ou mais movimentos, e que cada um destes pode ser representado pelo ator numa série de oportunidades para o mesmo tipo de público ou para um público formado pelas mesmas pessoas (GOFFMAN, 2002, p. 24).

Em suma, admite-se que quando representando certo papel, inserido numa certa interação, o indivíduo exterioriza apenas informações que deseja comunicar, sua fachada. Informações estas imprescindíveis para os participantes da mesma interação, já que será a partir daquela que poderão se adaptar à situação e antecipar expectativas. Assim, é responsabilidade dos atores manipularem sua representação a fim de traçar uma definição de situação específica.

O indivíduo influencia o modo que os outros o verão pelas suas ações. Por vezes, agirá de forma teatral para dar uma determinada impressão para obter dos observadores respostas que lhe interesse, mas outras vezes poderá também estar atuando sem ter consciência disto. Muitas vezes não será ele que moldará seu comportamento, e sim seu grupo social ou tradição na qual pertença (GOFFMAN, 2002, p. 67).

“Representação falsa” é outro conceito goffmaniano complementar ao conceito de fachada e inerente ao jogo de interação da perspectiva teatral, mas também da vida cotidiana. Se a situação pedir e lhe for benéfico, motivação não faltará para que o ator modifique ou falsifique fatos. Reconhece-se, então, a existência de impostores, sendo que cabe à uma plateia capacitada validar, legitimar ou não sua performance. “Quando pensamos nos que apresentam uma fachada falsa ou nos que dissimulam, enganam e trapaceiam, pensamos na discrepância entre as aparências alimentadas e a realidade” (GOFFMAN, 2002, p. 60). O ator, ou ator impostor, é passivo de ser desmascarado se a plateia detectar algum erro, alguma mentira ou sentir que suas ações são não genuínas. “Representação falsa é considerado um ato intencional, sendo um ato que pode surgir pela palavra ou pela ação, por uma declaração ambígua ou distorção da verdade literal, não-revelação ou impedimento da descoberta” (GOFFMAN, 2002, p. 64).

Personificação é mais um conceito usado por Goffman para definir outro tipo de representação falsa: tomar para si e assumir ilegitimamente o papel social de outro ator, assumindo então status e atributos que não são seus.

Da mesma forma também julgamos de modo diferente aqueles que falsificam sua personalidade para promover o que acham constituir as justas pretensões de uma coletividade, ou os que o fazem acidentalmente ou por brincadeira, e aqueles que se apresentam

falsamente para obter vantagens psicológicas ou materiais pessoais (GOFFMAN, 2002, p. 61).

Ambos tipos de representação falsa englobam toda e qualquer mentira, dissimulação e informação falsa que compõem uma performance. Para o Goffman, aqueles que forem pegos com suas máscaras caindo perderão credibilidade durante a interação e perante a plateia, o que pode causar não apenas humilhação no âmbito social, mas também a perda irreversível de suas reputações e suas dignidades, “pois muitas plateias acharão que se um indivíduo pode permitir-se uma vez contar semelhante mentira, não deve nunca mais merecer confiança” (GOFFMAN, 2002, p. 63).

Evidencia-se a relação do objeto com o conceito de Goffman supracitado na medida em que apesar de termos em *Orphan Black* apenas um ator, uma fisicalidade, temos múltiplas representações do mesmo. A premissa ficcional dos clones do seriado em questão nos dá a oportunidade de observar diversidade materializada em apenas um ator, e assim identificar e conceber a abundância de identidades, sexualidades e comportamentos que temos na sociedade contemporânea.

2.3. Comentários sobre gênero²⁷ e sexualidade

Propor um debate que “sexo” e “corpo” são construções sociais pode causar desconfiança e estranheza. Fazer tal afirmativa não intenciona negar a concretude dos corpos ou a diferença anatômica entre espécimes da raça humana. Na verdade, se procura negar o caráter absoluto do sexo, como dado biológico, e do corpo, como objeto sujeitado ao desejo (FLAX, 1992). Apesar de existirem na natureza, corpo e sexo só produzem sentido, tornam-se inteligíveis, quando relacionados e inseridos na cultura. Apenas relativizando essas definições, “gênero” – e, por sua vez, “sexualidade”, “normalidade” e “anormalidade” – podem ser revistos também como construções sociais e não como uma verdade absoluta dogmática.

Em *História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*, Michel Foucault disserta sobre a relação entre sexo e poder nas sociedades ocidentais. O autor afirma que a categoria “sexo” não é permanente ou imutável, isto é, não é uma constante universal, mas uma construção social discursiva, marcada pelo tempo e pela

²⁷ Gênero, agora, refere-se ao conceito a ser definido neste capítulo por Foucault (1994), de Lauretis (1994), Scott (1995) e Butler (2003).

história. Nesse sentido, já houve diversas maneiras de se categorizar, conceituar, regular e relacionar com o sexo ao longo da história da humanidade. Porém, por entre todas essas categorizações, há sempre uma constante: a demanda social da formulação de um discurso sobre o sexo, pois “para dominá-lo, no plano real, necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível” (FOUCAULT, 1994, p. 21).

Foucault identifica no ato da confissão, um dos sacramentos estabelecidos pela Igreja Católica, um rompimento relevante, entre as inúmeras estratégias de por o sexo como e em discurso. A nomeação dos desejos e a definição de certas expressões da sexualidade como pecado ou perversão só acontecem a partir da prática da confissão instituída. Foucault afirma ainda que tal prática tornou-se ferramenta para a fabricação da verdade:

A confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. (...) confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias (...). Tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm necessidade de confissões (FOUCAULT, 1994, p. 59).

O visível policiamento do sexo proveniente de sua presença discursiva não implica de forma alguma na repressão ao sexo. Este apenas é nomeado e hierarquizado por sua disseminação no discurso e pela consequente produção de verdades que provem das mais diversas instituições: igreja, biologia, direito, psicologia e etc. Foucault, assim, é adverso à ideia de censura ao sexo: “pelo contrário, (estas dinâmicas discursivas) constituem-se uma aparelhagem para produzir discursos, suscetíveis de funcionar e de ser efeito de sua própria economia” (FOUCAULT, 1994, p. 26). Portanto, a manutenção da sexualidade pelo poder estatal depende diretamente da normatização de determinadas práticas sexuais: “cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos. O sexo não se julga apenas, administra-se” (FOUCAULT, 1994, p. 27).

O autor detém-se bastante sobre o que classifica como “a hipótese repressiva”. Afirma que tudo produz verdades e saberes sobre o sexo quando fazem do mesmo discurso: o dito, mas também o não dito.

O próprio mutismo, aquilo que se recusa dizer ou que se proíbe mencionar, a descrição exigida entre certos locutores não constitui propriamente o limite absoluto ao discurso, ou seja, a outra face do que estaria além de uma fronteira rigorosa, mas, sobretudo, os elementos que funcionam ao lado de (com e em relação a) coisas ditas nas estratégias de conjunto. Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de descrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apóiam e atravessam os discursos (FOUCAULT, 1994, p. 30).

Desse modo, existem diferentes tipos de silêncios que, por sua vez, produzem diferentes sentidos sobre a sexualidade. A noção da inseparabilidade das relações entre sexo e poder surge daí e sobre isso o autor afirma que “toda a sexualidade constitui o correlato de procedimentos precisos de poder” (FOUCAULT, 1994, p. 47).

Dando sequência ao último pensamento, Foucault, nota a pertinência de uma “analítica” do poder ao invés de uma “teoria” sobre o mesmo, e desenvolve a noção de “dispositivo”, guiado e regulado por tecnologias, isto é, estratégias, de fabricação da sexualidade e de seus sujeitos. O dispositivo é constituído por uma rede de saberes-poderes que atuam sobre a produção deste objeto chamado sexualidade.

(...) um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos... (e entre estes) existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes, (cuja finalidade) é responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (FOUCAULT, 1996, p.244-245).

O dispositivo usa de conjuntos estratégicos para estruturar o que é lícito no campo das sexualidades. Uma norma, porém, só pode ser estabelecida em oposição a algo externo de sua constituição – produzem-se, então, os sujeitos ilícitos. A sociedade cria, assim, o que Foucault chamou de *scientia sexualis* em torno de quatro estratégias, ou eixos: o controle da sexualidade infantil; a histericização da mulher; o esquadrinhamento das perversões, ou a psiquiatrização dos prazeres perversos; e a circunscrição da sexualidade em torno do casal reprodutivo, isto é, socialização das condutas de procriação.

Tal dispositivo, para Foucault, estabelece um tipo de bio-poder composto, por sua vez, de duas distintas, porém complementares, formas de exercitá-lo: uma anátomo-política dos corpos e a outra, biopolítica da população. A primeira se dá nas instituições, quando estas controlam cada detalhe dos corpos para garantir a maior produtividade possível, baseando-se sempre no ordenamento entre os que podem ser disciplinados (normais) e os que não podem (anormais). A segunda forma de poder refere-se ao ser humano espécie, objeto-corpo biológico, analisado quando em grupo, nas populações. Assim, o poder soberano²⁸ é reestabelecido, ganhando um novo sentido – se certa vez centrava-se na produção da morte, agora o poder soberano é responsável por produzir vida e fazer a manutenção da mesma.

Como exemplo das aplicações do dispositivo de Foucault no discurso contemporâneo, temos a homossexualidade (masculina). O que procedeu a psiquiatrização dos prazeres perversos, naturalmente, foi a emergência de uma onda de criação de nomenclaturas para prazeres perversos, responsável por originar subjetividades como o pedófilo, o sádico, o masoquista e o sodomita. Mulheres adeptas a prática da sodomia “caiam” no eixo de histerização; no caso dos homens, era tido como uma afronta à natureza. O próximo passo na escala evolutiva do dispositivo da sexualidade é a incorporação das perversões ao corpo, nesse sentido, a sodomia, perversão específica, cede lugar a um sujeito específico: o homossexual. Em suma, as exceções foram criadas andas das regras. Uma das conclusões que podem ser alcançadas usando essa lógica é que homossexualidade é também um construto social, também foi inventada, foi tomada como objeto de discurso.

Esta nova caça às sexualidades periféricas provoca a *incorporação das perversões* e *nova especificação dos indivíduos*. (...) O homossexual do século XIX torna-se um personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta, e, talvez, uma fisiologia misteriosa. (...) A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida da prática da sodomia para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 1994, p. 43-44).

Outro assunto que muitas vezes tangencia e se entrelaça com as propostas de Foucault é o que se refere aos estudos de gênero. Teorias divergem sobre como tratar a questão gênero – vezes a tomam como uma construção cultural operante de

²⁸ O conceito de poder soberano utilizado é a definição clássica encontrada na obra *Leviatã ou a matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil* de Thomas Hobbes (HOBBS, 1997).

um equipamento biológico e, por sua vez, produtora de significados; vezes a tratam apenas como diferença sexual. Existem ainda teorias marxistas que focam na relação gênero-economia e teorias que fundamentam nas reflexões psicanalíticas sua crença na subjetividade da construção dos gêneros (BUTLER, 2003).

A italiana Teresa de Lauretis (1994) afirma que foi por conta dos debates feministas de 1960 e 1970, sobre diferenças sexuais entre outros assuntos, que se alcançaram ganhos importantes no quesito produção de conhecimento e narrativas, além de ser responsável por galgar espaços sociais em que o “feminino” poderia se estabelecer. A autora esclarece ainda que existe outro lado do processo de afirmação das diferenças entre dois sexos em questão: verifica-se a naturalização do status quo questionado a fim de desmoraliza-lo e mulheres perpetuam as relações que criticam com a ideia de diferenças sexuais. Nesse sentido, faz-se necessário o distanciamento do conceito de gênero surgido das diferenças sexuais, enxergando possibilidades discursivas no sexo e na sexualidade. Conforme de Lauretis, as tecnologias de gênero concebem representações e auto-representações de gênero com a utilização do discurso, por meio de produções cinematográficas, narrativas e teóricas.

A criação do sujeito do feminismo é outra contribuição de Teresa de Laretis. Este é um sujeito que se define a partir de suas considerações sobre o sistema de gênero, para isso, se distanciando do mesmo a fim de analisar estudar sua e história e seus efeitos. Nesta questão, a autora corrobora com o que Foucault (1994) diz sobre poder quando afirma que o processo de resistência se dá no interior das relações de poder, pois não há, na rede que constituem, um exterior possível – há somente pontos de questionamento destes poderes.

Joan Scott (1995) é outra autora importante de ser citada na discussão proposta, fundamental para o entendimento das relações de gênero. A autora conceitua gênero em um todo formado por em duas partes: “(...) é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). A primeira parte de sua de definição diz respeito ao processo de construção das relações de gênero. Quanto à segunda parte, esta se refere à adequação e relevância da utilização do termo como categoria de análise de outras relações de poder. Scott entende ainda que existem quatro noções essenciais para compreender que gênero participa constitutivamente das relações sociais: a)

representações simbólicas; b) conceitos normativos (doutrinas religiosas, regras sociais, científicas, jurídicas, políticas) que evidenciam as interpretações e os significados dos símbolos de forma categórica e binária; c) uma concepção de política e uma referência à organização social; d) identidade subjetiva. A abordagem de Scott é esforço em criar uma possibilidade de desconstrução da dicotomia fixa que é a diferença sexual.

Outra autora que merece citação é Judith Butler e sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003). Representante da teoria queer²⁹, Butler enquadra gênero numa visão discursiva e performática. Para a autora, os gêneros são construtos performativos em que sujeitos não antecedem discursos, sendo o contrário também verdadeiro. Assim, “sujeitos gendrados”³⁰ só são compreensíveis quando materializados a partir de uma reiteração discursiva feita em referência à matriz heteronormativa.

Gênero também deve designar o próprio aparato de produção onde os sexos são estabelecidos. Como resultado, gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; gênero é também os meios discursivos/culturais pelos quais “natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *na qual* a cultura age (...). Esta produção do sexo como o pré-discursivo deve ser entendida como o efeito do aparato de construção cultural designado por *gênero* (BUTLER, 2003, p. 25).

Desta maneira, Butler (2003) opõe-se à concepção do sujeito como algo que precede as relações de gênero e opõe-se também ao ponto de vista que aceita a afirmação que gêneros são características culturais que se sobrepõem a um corpo preexistente. Sujeitos, para autora, só são reconhecidos socialmente quando gendrados, quando inseridos no que denomina de matriz de inteligibilidade cultural que comporta atos performáticos, isto é, práticas sociais e linguísticas. Ainda nesta lógica, corpos são materializados apenas a partir da manutenção eterna da associação entre norma e sexo. O gênero emerge desse movimento cujas reiterações constantes validam e identificam uma matriz estruturada pela heterossexualidade e pelo binarismo homem-mulher. Butler (2003) acredita, desse

²⁹ De acordo com Richard Miskolci, Professor do Departamento de Sociologia da UFSCar e Doutor em Sociologia pela USP, a Teoria Queer origina-se a partir dos Estudos Culturais norte-americanos e ganha notoriedade como contraponto crítico aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e gênero e à política identitária dos movimentos sociais. Seu objeto de análise consiste na dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais.

³⁰ Segundo Teresa de Lauretis (1994), o sujeito gendrado é constituído da soma de diferença sexual, códigos linguísticos e representações culturais.

modo, que os gêneros são ficcionais, porém quando na sua materialidade, tomam contornos políticos capazes de segregar, estigmatizar, quiçá, extinguir os que não se encaixam a noção de normalidade.

CAPÍTULO 3 – FEMININOS EM *ORPHAN BLACK*

Apresentamos neste capítulo a análise das personagens da série *Orphan Black*, com o objetivo de colocar em discussão a capacidade em potencial das representações sociais em sobrepor barreiras socioculturais, construir e reconstruir realidades e, assim, impactar diretamente a vida do público consumidor do produto em questão. O seriado, coproduzido pelos canais BBC America e Starz, tem atualmente três temporadas completas – a quarta está prevista para estreiar em abril de 2016.

É importante esclarecer neste momento o recorte e a lógica do seriado, no que tange a escolha das personagens analisadas: apenas as personagens que representam clones foram analisadas até o final da segunda temporada. São elas: Sarah Manning, Elizabeth Childs, Katja Obinger, Janika Zingler, Danielle Fournier, Aryanna Giordano, Alison Hendrix, Cosima Niehaus, Helena, Rachel Duncan, Jennifer Fitzsimmons, Tony Sawicki e Charlotte Bowles. Este recorte se dá pelo fato de acreditarmos que as personagens estão bem definidas nesse período, com a quantidade de informação disponibilizada nos primeiros 20 episódios de *Orphan Black*. As clones citadas tiveram cenas consideradas e quadros individuais, a explicados a seguir. Quanto à análise descritiva, método que também será iluminado posteriormente, restringimos a amostra ainda mais, para o que consideramos as protagonistas da série, isto é, aquelas que são responsáveis por contar e desenvolver a história, a saber: Sarah, Alison, Cosima, Helena, Rachel e Tony.

Feito essa ressalva, cabe dizer ainda que este é o capítulo que as explanações feitas anteriormente, baseadas nos autores Stuart Hall (2006), Erving Goffman (2002), Michel Foucault (1994) Judith Butler (2003) Zygmunt Bauman (2005), entre outros, encontram sua materialidade. Identidades são representadas por atores fictícios e representações são identificadas e catalogadas como indícios de padrões culturais.

3.1. Marca metodológica aplicada

A pesquisa exploratória apresentada a seguir foi realizada a partir da observação simples do objeto de análise, o seriado *Orphan Black*. A observação simples, também conhecida como assistemática ou casual, é aquela sem parâmetros de análise estabelecidos previamente e, neste caso, foi o ponto de

partida para a elaboração de uma metodologia que se valeu da leitura aprofundada da peça audiovisual por meio de quadros e apreciação descritiva dos elementos observados.

O mapeamento das personagens do seriado foi feito a partir de tipologias específicas que compuseram dois modelos de quadros. O primeiro, inserido ao longo deste capítulo, foi criado por Virginia Guarinos, professora da Universidade de Sevilla (Espanha), para o trabalho de conclusão de curso de María Toscano Alonso (*Sexualidad femenina en la ficción televisiva. El caso de Masters of Sex, Orphan Black, House of Cards y Orange is the New Black*), porém foi traduzido e adaptado pela autora desta pesquisa para melhor aproveitamento da análise do seriado em questão. Tal quadro é intitulado “retrato psicológico” e consiste na listagem de questionamentos relevantes para investigar e apontar o que a personagem pensa sobre si e sobre o mundo que a cerca. Questões como “importa-se com sua aparência?” e “tem consciência de seus desejos sexuais?” foram respondidas por “muito”, “pouco” ou “nada”. De acordo com as informações retiradas do seriado e, para ocasiões em que a descrição é necessária, este primeiro modelo de quadro oferece um espaço adequado. O quadro “retrato psicológico” foi utilizado neste capítulo como parte compositora da descrição e análise das personagens protagonistas da série (Sarah, Alison, Cosima, Helena, Rachel e Tony).

Criado a fim de listar de forma direta e clínica dos fatos e atributos particulares de cada personagem, o quadro “descrição iconográfica” é criação nossa (ver Anexo A deste trabalho). Aplicado a todos os clones, este segundo quadro engloba, de forma demarcada, características objetivas como nome, nacionalidade e aparência física, e características subjetivas como comportamento e orientação sexual. Em adição a estas informações, há ainda a especificação do nível de participação de cada personagem na série – quantidade total de episódios, primeira e última aparições.

A análise das personagens protagonistas foi finalizada com a descrição por extenso e de forma detalhada das mesmas e com a articulação entre suas características e o conteúdo teórico já exposto em capítulo anterior. O material teórico de Virginia Guarinos foi usado novamente, dessa vez a partir do artigo *Mujer y cine* (2008), para incluir na discussão a existência de estereótipos e para nomear aqueles reconhecíveis durante a apreciação das personagens. Por estereótipo, compreendemos e lançamos mão do conceito usado por Goffman em sua obra

Estigma (2008): algo que distingue o indivíduo, uma discrepância entre a identidade social virtual e a identidade social real do indivíduo e que geralmente constitui-se em característica negativa.

Resumindo, utilizamos referenciais provenientes de uma pesquisa exploratória e da observação simples de *Orphan Black* para explanarmos sobre um processo midiático que tem relevância na construção de uma narrativa que transcende a ficção televisa, uma narrativa inclusiva e abrangente de diversas identidades e representações. Nesse sentido, ressaltamos que não se trata de análise estética ou mesmo fílmica da série.

3.2. Análise das representações e das identidades de *Orphan Black*

Sarah Manning provavelmente não é a clone original, não é a mais bem-sucedida e não é a mais inteligente – no entanto, é a protagonista de *Orphan Black*. A primeira personagem a qual o espectador é exposto é Sarah. Sua apresentação e evolução ao longo do seriado são feitas esteticamente quase como uma dissecação, algo apropriado para um laboratório, algo que peça análise. Isso é um mecanismo narrativo intencional criado para dar ao público a noção de que as personagens deste seriado foram produzidas como nada mais que um experimento científico. Nesse sentido, Sarah é construída visualmente desta forma, quando aparece nos primeiros segundos do episódio piloto.

Figura 1: Sarah Manning



Fonte: print da autora.

Em primeiro plano, vemos enquadrados seus fones de ouvidos, seguidos da manga de uma jaqueta de couro, olhos fechados entregues para o sono e manchados com maquiagem escura, e cabelos longos e em tranças. Sarah é bruscamente acordada pelo aviso sonoro do trem em que se encontra – a próxima estação, seu destino, chegou. Vemos a personagem pela primeira vez (e por completo) quando Sarah salta do trem e tenta familiarizar-se com seus arredores e, assim, a personagem é apresentada: uma jovem mulher, vestida de roupas pretas, no estilo *punk*, inquieta e perdida.

Nos momentos seguintes, outros dois aspectos importantes da vida da personagem e pilares da história a ser contada pelo seriado são expostos. Em uma ligação feita com o que se supõe serem seus últimos trocados, Sarah comunica à pessoa do outro lado da linha, primeira vez em seu sotaque evidentemente britânico, que voltou a cidade e deseja ver Kira.

A personagem Kira é a filha de sete anos de Sarah e será introduzida na narrativa apenas no final do episódio. Enquanto no telefone, Sarah nota uma mulher alguns metros à sua frente. Mesmo de costas para nossa protagonista, é possível perceber que tal mulher, de cabelos escuros presos em um coque no alto da cabeça e usando roupas pretas e recatadas, próprias de um trabalho de escritório, por exemplo, está inquieta e aos prantos. Apesar de frustrada com o fim abrupto da ligação e a dificuldade de falar com Kira, a curiosidade de Sarah a faz ir em direção à mulher que chamou sua atenção e notamos pela primeira vez o que está fazendo: despe-se do blazer, dos sapatos e, de forma organizada, os posiciona pela bolsa deixada no chão.

É possível ouvir, em plano de fundo aos sons ambientes da cena, o barulho característico dos freios de trem. Sarah e os espectadores observam a mulher virar e os encarar: olhos tristes e inexpressivos e bochechas marcadas por lágrimas são os aspectos físicos que diferenciam imediatamente Sarah e a misteriosa mulher. Idênticas. Chocada com o encontro, Sarah assiste paralisada tal mulher, que parece insensível à semelhança entre as duas, seguir em direção ao trem que avisava sua chegada há pouco e que agora se aproxima rapidamente da estação em que se encontram. Assustada com o suicídio e aproveitando a aparente “imperdível oportunidade”, Sarah rouba os pertences da falecida e foge da cena. Assim, nos primeiros três minutos de *Orphan Black*, os espectadores não apenas são

apresentados à protagonista que os guiará e os inserirá a partir de então na narrativa, mas também tem descritos, mesmo que implicitamente, dois dos principais temas da série: família e clonagem.

No decorrer das duas temporadas analisadas, Sarah foi quem teve o arco narrativo com a maior evolução. A motivação inicial da personagem é conseguir uma quantia de dinheiro suficiente para recuperar a filha que está aos cuidados de Siobhan Sadler ou Sra. S, mãe adotiva de Sarah, e estabelecer-se em algum lugar seguro com Kira e seu irmão adotivo Felix Dawins. Porém, após testemunhar o suicídio e roubar a vítima, Sarah se vê sugada para dentro de uma conspiração ilegal e perigosa envolvendo clonagem humana. Entre os pertences roubados, Sarah encontra documentos e cartões de crédito identificando a mulher da estação como sendo Elizabeth “Beth” Childs, e encontra também dois celulares que, simbolicamente, a colocam em uma encruzilhada: um celular preto a leva à vida cotidiana de Beth, uma detetive policial, aparentemente bem sucedida, com casa, carro e companheiro; o outro, um celular rosa, faz com que seu caminho cruze com outras pessoas idênticas (fisicamente) a ela.

No início, apesar de suspeitar de um possível parentesco, Sarah vê na morte de Beth a oportunidade para conseguir uma nova vida com Kira e Felix: ao trocar de lugar com Beth, fingindo ser a falecida, Sarah roubaria suas economias e ainda morreria para o mundo, fugindo de seu ex-namorado abusivo e controlador, Vic. Porém, quando Sarah encontra outra mulher, Katja Obinger, também idêntica a ela e a vê sendo assassinada ao seu lado, sua vida se torna um caos. O celular rosa que tocava incessantemente e que continha dezenas de mensagens da mesma Katja que foi morta, é agora o único link entre Sarah e uma possível explicação para a posição em que se encontra.

“Just one, I’m a few, no family too. Who am I?” (pode ser livre traduzida para: “Apenas uma, sou muitas, sem família também. Quem sou eu?”) é a frase-chave, a senha para entrada no *Clone Club*³¹, e quando professadas por outro clone, Cosima Niehaus, acabam sendo as palavras de boas vindas de Sarah. Cosima e Alison Hendrix, personagens que serão descritas e analisadas posteriormente, são partes ativas do *Clone Club* e responsáveis por apresentar Sarah e o público à premissa

³¹ *Clone Club* é o termo usado primeiramente pela personagem Cosima Niehaus no episódio “Variation Under Nature” (episódio 3 da primeira temporada) e posteriormente usado pela mídia e pelos fãs quando em referência ao grupo de clones interpretados por Tatiana Maslany na série.

completa da série: um grupo de mulheres de diferentes nacionalidades e histórias pessoais une-se a fim de entender a natureza da existência como clones e se proteger contra um assassino que têm matado outras como elas.

Quadro 1: Retrato psicológico: Sarah Manning

Características	Muito	Pouco	Nada	Descrição
Motivações				Manter sua filha Kira a salvo e posteriormente descobrir sobre sua origem
Trabalha?			X	Inicialmente, é uma vigarista e vive de pequenos golpes
Exerce cargo de relevância no trabalho?				
Seu trabalho é normalmente realizado por mulheres?				
É responsável por afazeres domésticos?			X	
Importa-se com sua aparência?		X		Acredita-se que sim, pelo uso de mechas no cabelo e maquiagem, mas principalmente quando se passa por Beth
É clara quanto aos seus desejos sexuais?	X			
Põe sua família em primeiro lugar?	X			Principalmente quando se trata de sua filha Kira
É vítima de violência/abuso no âmbito familiar e/ou profissional?		X		Relacionamento aparentemente abusivo com seu ex Vic
Vê os homens como superiores profissionalmente?				
Homens a veem como superior profissionalmente?				
Tem amigas masculinas?	X			Art, Felix
Tem amigas femininas?	X			“Irmãs” e relacionamento conturbado com sua mãe adotiva, Mr. S
Cala-se diante de discussões, brigas?			X	
Sente-se inferior aos homens?			X	
Preocupa-se com temas e assuntos tradicionalmente considerados femininos?	X			Apenas no que diz respeito à família.
Mantém relacionamentos sexuais – aquele sem envolvimento de sentimentos românticos?	X			Paul e Cal

Fonte: a autora, 2016.

Alison Hendrix é a primeira clone a quem Sarah Manning rastreia e tenta contatar ativamente. A construção visual de Alison é o oposto da de Sarah. Encontramos Alison pela primeira vez quando a mesma leva seus dois filhos para o treino de futebol, vestindo roupas práticas e esportivas em tons alegres e vivos, predominando o rosa. O primeiro contato entre Sarah e Alison se dá nesse cenário, num chalé de materiais esportivos adjacente ao campo de futebol e a apresentação psicológica da personagem é instantânea.

Figura 2: Alison Hendrix



Fonte: print da autora.

O que aparentava ser apenas uma *soccer mom*³², como descreve Sarah, na verdade é uma mulher agressiva quando encurralada, demonstra nervosismo pela possível exposição da sua natureza como clone para sua comunidade e, acima de tudo, demonstra preocupação com os filhos inseridos no mundo onde clones existam. É possível notar também, por meio das falas da personagem, que Alison nunca quis tomar partido no que diz respeito às clones. Segundo é apresentado no roteiro, nunca queria ter sabido da sua condição como uma. Entenderemos pelo decorrer da temporada que foi por iniciativa de Katja Obinger que todos os clones

³² Estereótipo cultural norte-americano que caracteriza progenitores, especificamente mães, moradoras de subúrbios ricos que têm tempo livre de acompanhar seus filhos em suas atividades extras e que costumam ser bastante competitivas em relação ao sucesso dos mesmos.

entraram em contato, apesar de nunca ser explicado como a própria foi colocada neste contexto. Sarah, por sua vez, exige informações para entender o que está acontecendo e neste momento ainda acredita que todas são apenas irmãs gêmeas. Alison percebe então que tem nas mãos uma “não iniciada” e, se vendo pressionada, avisa para Sarah para esperar por uma ligação e comunica: nunca mais arme uma situação como aquela, em que põe seus filhos em risco, além de ameaçar sua posição social na sua comunidade.

Nos episódios seguintes, compreendemos que Alison é uma jovem mulher casada com dois filhos adotivos, Gemma e Oscar, e que vive confortavelmente num subúrbio de classe média alta. Descobrimos ainda que era Alison quem financiava a investigação sobre sua clonagem. Sarah percebe então que as economias que roubaria de Beth na verdade eram o fundo monetário do *Clone Club*. Entendendo que fugir da situação é impossível e espelhando-se em Alison, no que diz respeito à vontade de proteger sua família, Sarah assume seu papel no *Clone Club*.

Quanto ao relacionamento de Alison com o marido, Donnie, este é basicamente o plano de fundo do arco emocional e narrativo da personagem nos episódios analisados. O casal se conhece na faculdade e está há aproximadamente sete anos junto, de acordo com Donnie. No início da série, encontramos o casamento tenso e tumultuoso, com Alison e seu marido sendo intransigentes e não cedendo às demandas um dos outros. As brigas são constantes e Donnie ocupa seu tempo com esporte, pornô e encontros com os amigos.

Depois que Sarah tem sonhos terríveis com laboratórios e acorda com um eletrodo dentro da boca, Alison sugere que já que são experimentos científicos, provavelmente as clones estão sendo vigiadas. A partir de então, desconfiando de que Donnie seja seu monitor³³, Alison “investiga” seu marido: torturando-o com uma arma de cola quente enquanto permanece amarrado numa cadeira. Descontroles que acarretam momentos agressivos, estresse e abuso de pílulas e álcool levaram a uma intervenção familiar realizada por Donnie e amigos da família. Sempre com o bem-estar dos filhos em mente, Alison aceita internar-se numa clínica de reabilitação.

Alison e Donnie reestabelecem-se como casal e unidade familiar no final da segunda temporada, mais fortes e unidos depois de enfrentarem juntos momentos

³³ Algo semelhante à um fiscal ao passo que sua responsabilidade é observar atentamente e de perto o comportamento das clones.

tensos, como a exposição da natureza de clone de Alison à Donnie, que apesar de seu monitor não estava ciente da situação completa, e o assassinato do Dr. Aldous Leekie³⁴ por Donnie.

Quadro 2: Retrato psicológico: Alison Hendrix

Características	Muito	Pouco	Nada	Descrição
Motivações				Proteger sua família
Trabalha?	X			Trabalho doméstico, dona de casa e mãe de família
Exerce cargo de relevância no trabalho?	X			Mãe de família
Seu trabalho é normalmente realizado por mulheres?	X			
É responsável por afazeres domésticos?	X			
Importa-se com sua aparência?	X			
É clara quanto aos seus desejos sexuais?	X			
Põe sua família em primeiro lugar?	X			
É vítima de violência/abuso no âmbito familiar e/ou profissional?			X	
Vê os homens como superiores profissionalmente?			X	
Homens a veem como superior profissionalmente?				
Tem amigas masculinas?	X			Felix
Tem amigas femininas?	X			“Irmãs” e vizinhas da sua comunidade
Cala-se diante de discussões, brigas?			X	
Sente-se inferior aos homens?			X	
Mantém relacionamentos sexuais – aquele sem envolvimento de sentimentos românticos?	X			Chad

Fonte: a autora, 2016.

Alison certa vez descreve o pequeno grupo de clones: “Éramos uma policial, uma cientista, e eu” (tradução nossa de: “We were a cop, a scientist, and myself”. Episódio três, Temporada 1). A cientista em questão é **Cosima Niehaus**. Doutoranda em microbiologia na Universidade de Minnessota, conhecemos Cosima quando esta introduz Sarah ao mundo dos clones. Numa reunião da casa de Alison,

³⁴ Dirigente do Instituto Dyad, Dr. Aldous Leekie, personagem interpretado por Matt Frewer, é o responsável pelo acompanhamento dos clones.

as três se reúnem pela primeira vez e, a partir deste momento, Cosima se transforma em algo parecido como um oráculo, comunicando-se sempre por vídeo-conversas com suas “irmãs” em momentos em que estas encontram novas pistas sobre sua origem ou quando precisam de esclarecimentos sobre sua natureza. Cosima está empenhada em esclarecer suas origens partindo do ponto que une ela a todas outras, suas “irmãs”: seu genoma. A personagem acredita que seu genoma é a chave para entender o motivo da sua existência.

Figura 3: Cosima Niehaus



Fonte: print da autora.

Por seu segmento da história ser o mais diretamente ligado à mitologia do seriado, isto é, às questões científicas e às conspirações que levaram à existência deste programa ilegal de clonagem, Cosima tem relação intrínseca com o Instituto Dyad. Inicialmente trabalhando do laboratório de pesquisa de sua universidade, Cosima conhece Delphine Cormier, outra cientista com quem futuramente terá um relacionamento e que é sua monitora. O primeiro contato com o Dyad e seu líder, Dr. Albous Leekie, acontece numa palestra do mesmo sobre a Neolution, um tipo de movimento científico (fictício) que acredita que o futuro da ciência está na evolução dirigida³⁵.

³⁵ Importante esclarecer que o termo “evolução dirigida” não é utilizado aqui com o mesmo sentido que lhe é aplicado no campo da bioquímica. Evolução dirigida neste trabalho refere-se uso de ciência

Com a ajuda de Delphine, Cosima consegue decodificar seu genoma e o de suas “irmãs” e descobre que neles há uma sequência sintética – uma patente. Os clones tornam-se ciente de que são propriedade intelectual de quem as criou, o Instituto Dyad. A fim de tentar conseguir o máximo possível de uma oferta feita por Dr. Leekie, Cosima aceita trabalhar para Dyad com a intenção de obter informações internas para o *Clone Club* e também para achar uma cura para uma doença respiratória fatal que outras clones apresentaram (Katja Obinger e Jennifer Fitzsimmons são exemplos) e que Cosima descobre ter.

Quadro 3: Retrato psicológico: Cosima Niehaus

Características	Muito	Pouco	Nada	Descrição
Motivações				Descobrir sua origem
Trabalha?	X			Cientista
Exerce cargo de relevância no trabalho?	X			
Seu trabalho é normalmente realizado por mulheres?	X			
É responsável por afazeres domésticos?	X			De acordo com o observado, Cosima mora sozinha, então é responsável pela ordem de seu apartamento
Importa-se com sua aparência?	X			
É clara quanto aos seus desejos sexuais?	X			
Põe sua família em primeiro lugar?		X		De certa forma. Não se sabe se sua família adotiva, porém seu trabalho é diretamente ligado à sua família biológica
É vítima de violência/abuso no âmbito familiar e/ou profissional?			X	
Vê os homens como superiores profissionalmente?			X	
Homens a veem como superior profissionalmente?	X			A equipe de cientista que trabalha diretamente a respeitam tanto por sua genialidade científica quanto por sua habilidade em jogar RPG
Tem amigos masculinos?	X			Colegas de trabalho
Tem amigas femininas?	X			“Irmãs”
Cala-se diante de discussões, brigas?			X	

e tecnologia (biotecnologia, nanotecnologia e neurotecnologia) para aumentar a capacidade cognitiva do ser humano ao ponto de fazê-lo superar suas limitações físicas e psicológicas.

Sente-se inferior aos homens?			X	
Preocupa-se com temas e assuntos tradicionalmente considerados femininos?		X		Apenas no que diz respeito à sua família (suas “irmãs”)
Mantem relacionamentos sexuais – aquele sem envolvimento de sentimentos românticos?		X		Não ama Delphine quando o relacionamento sexual é iniciado, porém este sentimento se desenvolve posteriormente

Fonte: a autora, 2016.

A narrativa seriada de *Orphan Black* é dinâmica e apresenta um ritmo acelerado no que diz respeito a resoluções de mistérios (*plot twists*). O primeiro a ser desvendado, logo no início da primeira temporada, é aquele que responde à pergunta “quem está por trás dos assassinatos dos clones?” com uma palavra: **Helena**. Criada em um convento ucraniano até os 12 anos, Helena, que também é clone, é sequestrada por um grupo extremista religioso, os Proletheans, e treinada para ser uma assassina. A personagem é levada a acreditar que é a clone original, que seu destino é ser a única e que por isso tem a missão de matar suas semelhantes – e é bem-sucedida quatro vezes.

Figura 4: Helena



Fonte: print da autora.

Helena aparece pela primeira vez na série quando ataca Sarah Manning, que no momento passava-se por Beth, e Art. Sarah sobrevive, pois consegue que

Helena hesite ao admitir não ser Beth, o que lhe dá a chance de defender-se da ucraniana com uma barra de ferro. Desde tal encontro, Helena desenvolve uma obsessão com Sarah, ao ponto de iniciar contato em várias ocasiões, com a finalidade principal de extrair informações de Sarah quanto às identidades dos outros clones, mas também, ao que parece, por ter uma curiosidade inata sobre sua sócia. A assassina acredita que Sarah é diferente dos outros clones e insiste que as duas têm algum tipo de conexão. É revelado ao longo da série que essa conexão é real: além de clones, Sarah e Helena são irmãs gêmeas.

Nos anos 1980, Amelia, mulher que deu à luz às gêmeas, foi abordada por um casal propondo que ela fosse barriga de aluguel de sua futura criança via fertilização *in vitro*. Porém, Amelia desconfia do casal quando percebe que a quantidade de testes era excessiva e quando os escuta dizer para um médico que a “criança é desvinculada de tradição” (tradução nossa, episódio 8 da primeira temporada: “a child unfettered by tradition”). Amelia segue seu instinto, foge e dá à luz em segredo a duas crianças. Incapaz de sustenta-las e sabendo do perigo que as crianças corriam, Amélia deixou uma aos cuidados do Estado (Inglaterra) e casas de adoção, e outra à igreja, indo parar num convento na Ucrânia.

Helena é a personagem responsável por fazer a ponte entre os clones e o núcleo da história que trata dos Proletheans. Como dito anteriormente, Proletheans são extremistas religiosos que acreditam que a biologia sintética deve ser feita em nome e pela vontade de Deus. Esse grupo é segmentado em duas correntes de pensamento sobre a existência de clones: a primeira e mais tradicional, a qual os que transformaram Helena numa máquina assassina fazem parte, acredita que clonagem é uma aberração da natureza; a segunda, moderna e fanática, crê na fusão de ciência e da religião. Da porção progressista dos Proletheans surge Henrik Johanssen, líder de uma seita e fanático ao ponto de forçar mulheres, incluindo sua própria filha, a tornarem-se barrigas de aluguel para “bebês milagre” concebidos com espermatozoides e óvulos de Helena. Óvulos coletados a força quando Helena é sequestrada e mantida em cativeiro.

O nome do experimento científico responsável pelos clones se chama Projeto Leda. Em um dos episódios, Cosima retoma à mitologia grega para explicar que Leda, rainha de Esparta e esposa de Tíndaro, é seduzida por Zeus e dessa relação, nascem quatro crianças, duas mortais e duas imortais. É possível supor, assim, que Helena, uma das personagens mais resilientes do seriado, foi nomeada em

homenagem a Helena de Troia, que, ainda de acordo com a mitologia, era uma das crianças imortais. Seguindo essa lógica, não seria absurdo atribuir à protagonista de *Orphan Black* à ligação com a bíblica Sarah, naturalmente infértil, mas que por “milagre” dá à luz à Isaac – isso se justifica no fato de que os clones do Projeto Leda foram desenvolvidos para serem inférteis, porém as gêmeas não são.

Quadro 4: Retrato psicológico: Helena

Características	Muito	Pouco	Nada	Descrição
Motivações				Inicialmente tem a intenção de matar todas as clones por acreditar se a original, posteriormente quer salvar seus embriões
Trabalha?			X	É uma assassina, o que não se configura como um trabalho tradicional
Exerce cargo de relevância no trabalho?				
Seu trabalho é normalmente realizado por mulheres?				
É responsável por afazeres domésticos?			X	
Importa-se com sua aparência?			X	
É clara quanto aos seus desejos sexuais?	X			
Põe sua família em primeiro lugar?		X		É obcecada por reaver os embriões com seus material genético roubados e por sua irmã gêmea Sarah, assim em certos momentos é responsável pela segurança da última
É vítima de violência/abuso no âmbito familiar e/ou profissional?	X			Tem seus óvulos retirados e roubados por fanáticos religiosos
Vê os homens como superiores profissionalmente?			X	
Homens a veem como superior profissionalmente?			X	
Tem amigas masculinas?		X		Felix
Tem amigas femininas?		X		“Irmãs”
Cala-se diante de discussões, brigas?			X	
Sente-se inferior aos homens?			X	
Preocupa-se com temas e assuntos tradicionalmente considerados femininos?			X	

Mantem relacionamentos sexuais – aquele sem envolvimento de sentimentos românticos?				
---	--	--	--	--

Fonte: a autora, 2016.

Todos os clones de *Orphan Black* analisados até o momento cresceram sem saber que eram clones, porém isso não se faz verdade para **Rachel Duncan**. Ao contrário das outras, Rachel cresceu ciente de quem e do que ela é – "uma criança criada pela Neolution", de acordo com Amelia. Apelidada por Felix de "pró-clone", Rachel, quando adulta, passa a trabalhar para seus criadores, o Instituto Dyad. Ao descobrir que alguns dos seus clones tornaram-se autoconscientes, a personagem tenta controla-las e força-las a trabalhar para o Dyad.

Figura 5: Rachel Duncan



Fonte: print da autora.

Rachel foi criada pelos primeiros líderes do Projeto Leda, Susan e Ethan Duncan, seus pais adotivos e primeiros monitores. De acordo com vídeos caseiros que Sarah encontra no apartamento de Rachel, sabe-se que teve uma infância feliz e completa até o momento que os Duncan supostamente morrem num incêndio em um de seus laboratórios – incêndio este que destruiu o genoma original no qual os clones eram derivados. Nesse sentido, a dualidade entre a criança feliz do passado e a mulher fria, pragmática, cruel e implacável do presente impressiona.

Outra característica marcante da personagem analisada é o quanto a mesma aparenta ser amargurada por não poder ser mãe. Quando Rachel descobre que Sarah teve sua filha naturalmente, Kira vira alvo da “pró-clone” por conta de seu potencial lucrativo para o Dyad – no que tange as possibilidades de descobertas científicas inovadoras, mas principalmente para usar Kira como moeda de troca por Sarah, alguém que interessa como objeto de pesquisa por ser fértil.

Quanto à complexidade emocional de Rachel, esta entra em cena apenas quando a personagem encontra seu pai adotivo, aquele que acreditava estar morto. Ethan Duncan permaneceu escondido todos esses anos com o auxílio de Mrs. S em troca da localização de Sarah quando ela era ainda uma criança. Rachel admite ao pai que não consegue mais sentir amor do jeito que sentia na infância. Sua psique é ainda mais desestabilizada quando descobre que sua mãe na verdade foi assassinada por Dr. Leekie para conseguir o controle do Projeto Leda.

Quadro 5: Retrato psicológico: Rachel Duncan

Características	Muito	Pouco	Nada	Descrição
Motivações				Ser mãe
Trabalha?	X			No Instituto Dyad
Exerce cargo de relevância no trabalho?	X			
Seu trabalho é normalmente realizado por mulheres?	X			
É responsável por afazeres domésticos?				
Importa-se com sua aparência?	X			
É clara quanto aos seus desejos sexuais?	X			Sim, com Paul
Põe sua família em primeiro lugar?			X	
É vítima de violência/abuso no âmbito familiar e/ou profissional?				
Vê os homens como superiores profissionalmente?			X	
Homens a veem como superior profissionalmente?	X			
Tem amigas masculinas?		X		
Tem amigas femininas?				
Cala-se diante de discussões, brigas?			X	
Sente-se inferior aos homens?			X	
Preocupa-se com temas e assuntos tradicionalmente	X			Sua infertilidade, pois quer de forma obsessiva ser mãe

considerados femininos?				
Mantem relacionamentos sexuais – aquele sem envolvimento de sentimentos românticos?	X			

Fonte: a autora, 2016.

As cinco personagens citadas até este momento são os alicerces da série *Orphan Black*. Para ilustrar sua relevância, expusemos abaixo a Figura 6, criada por Hannah Recht, pesquisadora do *Urban Institute*, de Washington, Estados Unidos. A ilustração referenciada transforma em dados o *screen time* dos clones interpretados pela atriz Tatiana Maslany nas duas primeiras temporadas do seriado, isto é, quantifica o tempo de tela (em minutos) que todos os clones têm por temporada em um dos gráficos e faz o mesmo com as personagens Sarah, Alison, Cosima, Helena e Rachel, individualmente.

Figura 6: Tempo de tela das personagens protagonistas do seriado *Orphan Black*



Fonte: site³⁶ de Hannah Recht, 2015.

³⁶ Disponível em: <http://hrecht.github.io/orphanblack/>

O primeiro gráfico apresenta a somatória de minutos que Tatiana Maslany, intérprete dos clones, tem em cada episódio das duas primeiras temporadas. É possível concluir a partir de sua leitura que o motor da narrativa de *Orphan Black* são as personagens aqui analisadas. Analisando os gráficos seguintes, nota-se a importância de cada uma das protagonistas. Sarah é o olhar do espectador, é com ela que embarcaremos na história; Cosima, Helena, Alison e Rachel têm menos minutos de tela, mas afetam e direcionam o andar da narrativa.

O último clone a ser aludido é **Tony Sawicki**. Apesar de aparecer em apenas um dos episódios, no final da segunda temporada de *Orphan Black*, Tony é um dos clones mais interessantes. A observação da personagem é rarefeita por conta da falta de informação e pouco “tempo de tela” que teve, porém citar sua existência faz-se importante para a discussão proposta neste trabalho por expor outra faceta das identidades humanas, por revelar outra representação social: Tony é um homem transexual.

Figura 7: Tony Sawicki



Fonte: print da autora.

De acordo com o site Transsexual.org, “uma pessoa transexual é aquela que se percebe racionalmente em um gênero oposto aquele que seus órgãos sexuais a definem. De forma ainda mais simples, é uma mente presa fisicamente em um corpo do sexo oposto” (tradução livre nossa). Nesse sentido, biologicamente cópia de todas as outras clones aqui apresentadas, porém, não compartilha o mesmo gênero.

Conhecemos Tony em fuga, seu último roubo não é bem-sucedido e seu comparsa, Sammy Weldeen é baleado. Antes de morrer Sammy pede que Tony entregue uma mensagem à Beth Childs e, a fim de honrar o último pedido de seu amigo, Tony tenta contatar a policial apenas para encontrar Arthur “Art” Bell, parceiro da mesma. Art procura imediatamente Felix Dawins, irmão adotivo de Sarah e assim Tony é introduzido ao mundo do *Clone Club*. Felix fica responsável por enrolar Tony enquanto Art pesquisa o *background* do novato e enquanto Sarah não aparece. É então em conversas com Felix que observamos o pouco de informação que há disponível sobre Tony.

Anteriormente Antoinette, Tony é um criminoso convicto e bem resolvido com sua identidade – possivelmente o mais bem resolvido entre as clones. Essa observação é corroborada por algumas atitudes da personagem: é alguém que não se arrepende pelos seus crimes, pois já foi preso e continua a cometê-los; é alguém que se apresenta com segurança, sem ter medo de despir-se na frente de outras pessoas ou de nudez; e é alguém que é sincero e seguro sobre seu gênero e sobre sua sexualidade – aplica testosterona publicamente, desafia o olhar desconfiado alheio, flerta e beija Felix.

Quadro 6: Retrato psicológico: Tony Sawicki

Características	Muito	Pouco	Nada	Descrição
Motivações				Entregar um recado à Beth
Trabalha?				É um ladrão
Exerce cargo de relevância no trabalho?				
Seu trabalho é normalmente realizado por mulheres?		X		
É responsável por afazeres domésticos?				
Importa-se com sua aparência?	X			
É clara quanto aos seus desejos sexuais?	X			Sim, com Felix
Põe sua família em primeiro lugar?		X		Importa-se em honrar a memória de seu amigo Sammy
É vítima de violência/abuso no âmbito familiar e/ou profissional?				
Vê os homens como superiores profissionalmente?				
Homens o veem como superior profissionalmente?				

Tem amizades masculinas?	X			
Tem amizades femininas?				
Cala-se diante de discussões, brigas?			X	
Sente-se inferior aos homens?			X	
Preocupa-se com temas e assuntos tradicionalmente considerados femininos?			X	
Mantem relacionamentos sexuais – aquele sem envolvimento de sentimentos românticos?				

Fonte: a autora, 2016.

3.3. Conclusões da pesquisa

De acordo com Guarinos (2008), uma personagem de uma peça audiovisual é construída em três níveis: como pessoa, como ator e como papel. A personagem como pessoa é formado por uma iconografia baseada em seu status sociocultural e sua evolução psicológica. Como ator, a personagem é analisada por sua paixão, sua vontade de fazer, e sua participação de fato. Já como papel, a personagem e sua vida são estereotipadas.

Guarinos (2008) afirma que um filme é um modo de representação e tem a capacidade de controlar a realidade e, por isso, é capaz de construir e/ou reconstruir o universo de acordo com suas próprias normas. Nessa perspectiva, “o filme pode e precisa usar de estereótipos simplesmente por uma questão de funcionalidade narrativa” (GUARINOS, 2008, tradução nossa). É possível encontrar no âmago de cada personagem um estereótipo cujo comportamento e atitudes sejam identificáveis pelo espectador. Guarinos acredita que o problema nasce quando os estereótipos se transformam em protótipos, modelos de comportamento e que têm no cinema, na televisão e na internet um meio de disseminação para influenciar o imaginário do espectador.

Citando Francesco Casetti (1994), Guarinos pontua que a objetificação das mulheres no cinema (e no meio audiovisual como um todo) ocidental e patriarcal ocorre de forma narrativa. A forma, a fala, a posição – tudo que aparece em tela, seja ela qual for, reflete a visão estereotipada, majoritariamente machista, das mulheres. Casetti resume em alguns pontos as formas de objetificação de uma personagem feminina e estão entre elas: são fixas, não evoluem; são objetos de

barganha cujo valor é atribuído por homens; são manipuláveis; são objeto de desejo, elevadas ao nível de fetiches, porém nunca desejam; entre outros.

Este não é o caso em *Orphan Black*. Ainda há estereotipação de personagens, porém, as mulheres não são tratadas como objetos cênicos ou cenários. O seriado é sobre mulheres e não tenta impor um comportamento dito socialmente como masculino a alguma de suas personagens apenas para agregar-lhe valor ou importância na narrativa. Na série em questão, ter força (física) não se iguala a ser forte.

Tomemos Sarah Manning, a líder entre os clones de *Orphan Black*, por exemplo. Esta é uma personagem que tem em sua composição algo de primitivo, animal, rebelde, refletido em seu comportamento errático, sua aparência rockeira e também sua dedicação à proteção filha. Tais características corroboram com o conflito interno que acompanha Sarah pela primeira temporada do seriado: a maternidade. Sua filha Kira é a pessoa mais importante de seu mundo, porém, ao mesmo tempo, Sarah não acredita ser capaz de ser uma boa mãe. Em adição, é deduzível, quando se soma a idade em que foi mãe e os planos que têm envolvendo sua filha, que Sarah teve a criança em condições possivelmente indesejadas.

A personagem não tem pudores no que tange sua sexualidade, considera aceitável deitar-se com um desconhecido para manter-se vivendo com Beth Childs e não ser descoberta – essa relação só será desejada por Sarah no desenrolar do seriado. Outro relacionamento existente em sua vida, mas apenas explorado a partir da segunda temporada, é com o pai de Kira. Em comparação à Beth, Sarah é vista como imoral para os clones que conheceram as duas.

Ao longo da evolução narrativa do seriado, Sarah representa o papel/estereótipo da guerreira, que na definição de Guaniros (2008), é aquela impulsionada pela luta cujo estopim é inconstante e muda com o desenrolar da trama. Sarah encara e opõe-se aos obstáculos primeiro em nome de Kira e depois em nome da irmandade, quando se dá conta da relevância dos acontecimentos envolvendo clonagem.

O fato de a personagem ser adotada é outro aspecto importante na construção desta representação. Sarah nunca fez parte de um núcleo familiar estável e estruturado, a personagem se vê como uma forasteira fortificada em sua solitude. É apenas quando conhece os outros clones que o sentimento de pertencimento toma Sarah – a irmandade da qual faz parte a instituiu de uma

identidade. Sobre a dificuldade em manter conexões íntimas, Bauman (2005) afirma que

A abundância dos compromissos oferecidos, mas principalmente a fragilidade de cada um deles, não inspira confiança em investimentos de longo prazo no nível das relações pessoais ou íntimas. (...) Lugares em que o sentimento de pertencimento era tradicionalmente investido (trabalho, família, vizinhança) são indisponíveis ou indignos de confiança, de modo que é improvável que façam calar a sede por convívio ou aplaquem o medo da solidão e do abandono (BAUMAN, 2005, p. 36-37).

A recusa de seu papel de liderança durante a série encaixa Sarah em outra parte do discurso de Bauman. Para o autor, a maioria de nós flutua entre dois polos de identificação: num deles estão os indivíduos que têm o poder, ou luxo, de atribuir a si próprios suas identidades desejadas, no outro estão aqueles sem direitos e que lhe têm identidades atribuídas por terceiros. Os clones do Projeto Leda como um todo se encaixam na continuação deste pensamento, quando Bauman (2005) menciona as subclasses da hierarquia de poder. Se na subclasse, o indivíduo não tem o direito de reivindicação da identidade imposta a ele, está exilado “nas profundezas além dos limites da sociedade” (2005, p. 45). A existência dos clones além de ilegal é imoral e seus responsáveis, o Dyad, não poupam esforços para controlar, manipular e esconder os clones do conhecimento da sociedade em geral.

Quanto a Alison Hendrix, o estereótipo que a define, também a estigmatiza como um clichê ambulante. Esta provavelmente é a representação mais tradicionalmente feminina de mulher em *Orphan Black*. A personagem desempenha o papel *mater amabilis*, aquela representa “a alma da casa feliz, [mulher] de idade mediana, amorosa e atenta com seus filhos e marido. Uma pessoa boa sem muito a contribuir” (GUARINOS, 2008, tradução nossa). A última parte desse estereótipo, porém, é desafiada quanto mais a trama se complica.

É preciso aprofundar a leitura dessa personagem, em especial, ultrapassando sua descrição e vida clichê, para conhecê-la realmente. Alison é a personificação de pessoas que vivem de fachadas: família perfeita, casa espaçosa, carros na garagem. Porém, o que realmente emana dessa personagem são as emoções reprimidas em seu íntimo, em ebulição e prontas para explodir – o que de fato acontece.

É possível ver a escalada destas emoções quando notamos o quanto o estresse e a adrenalina das problemáticas influenciam o cotidiano atribulado de

Alison. A personagem nos surpreende a cada momento: ela a que mantém contatos com vendedores ilegais de armas; ela trai o marido com o vizinho enquanto fuma maconha; ela fica impressionada e excitada com a “proatividade” em matar Dr. Leekie, mesmo que acidentalmente, e o ajuda a esconder o corpo.

Em relação à Cosima Niehaus, pode-se dizer que sua concepção como personagem é de certa forma simples, direta, leve. Encontramos alguém com uma capacidade intelectual incomparável, que aceita a teorização que envolve a procura da verdade sobre sua origem e a cura de sua doença, e por isso também aceita o fato de que nem tudo terá resposta, alguém que vê um objeto ou uma pessoa como potencial e possibilidades.

Cosima é o único clone que não se mostra preocupada com sua fertilidade, ou a falta dela. Isso permanece imutável até o momento que se descobre que o que faz a irmandade infértil (com exceção de Sarah e sua irmã gêmea Helena) também é responsável pela doença respiratória que as ataca. Quanto a sua sexualidade, pode-se dizer que o fato de ser homossexual não estigmatiza Cosima. Sua relação com Delphine Cormier é ilógica, como todas as histórias de amor ficcionais – as duas se apaixonam enquanto usam uma a outra para obter informações. Nem Cosima nem Delphine são retratadas com aspectos menos femininos ou são masculinizadas por serem lésbicas.

Não há nos estereótipos listados por Guarinos (2008) algum que se encaixe com Cosima. Por ser uma cientista, a personagem é a mais aberta à evolução e à mutação. Cientistas, sempre estão à beira de novas descobertas, talvez constituem a parcela mais bem preparada para o que Bauman (2005) define como identidades em movimento do mundo líquido moderno.

Com o mundo se movendo em alta velocidade e em constante aceleração, você não pode mais confiar na pretensa utilidade dessas estruturas de referência [família, Igreja, Estado] com base na sua proposta de durabilidade (para não dizer atemporalidade!). Na verdade, você não confia nelas nem precisa delas. Logo se demonstrariam muito desconfortáveis e incontroláveis para acomodar todas as identidades novas, inexploradas e não-experimentadas que se encontram tentadoramente ao nosso alcance, cada qual oferecendo benefícios emocionantes, pois desconhecidos e promissores, pois até agora não-depreciados. Rígidas e pegajosas, também é difícil livrar essas estruturas dos velhos conteúdos quando chega a sua “data de validade”. No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam (BAUMAN, 2005, p. 33).

Com referência à Helena, esta é o clone mais marcado por dicotomias. Não é socializada, mas é a que mais entende a profundidade de uma conexão genética ou familiar; é parte criança, parte monstro; santa e demônio. Assim como sua *sestra* (irmã em russo), Sarah, Helena demonstra um comportamento primitivo e animal traduzido, dessa vez, principalmente por seus trejeitos brutos e impolidos. Essa interpretação é confirmada em tela quando a personagem em certa altura da história pode ser vista em uma jaula, sendo torturada pelo Prolethean Tomas. Helena é puro instinto.

A personagem, inicialmente uma vilã, aparenta satisfazer-se com violência, assim, não há indícios de desejo sexual quando a conhecemos. Isso muda na segunda temporada quando, em um bar, Helena é defendida de insultos por um homem. Apesar de não precisar de proteção, sentir-se cuidada é algo novo para a ucraniana e isso a faz desejar a atenção de tal homem – os dois conversam, dançam e se beijam.

Quando próxima ao *Clone Club*, Helena demonstra, com ajuda de Sarah, sentir-se pertencente a este grupo, além de mostrar-se carinhosa e atenciosa com crianças como, por exemplo, Kira. A relação das duas é de intimidade mesmo com pouco contato, a ligação é profunda e instantânea desde a primeira vez que se veem. Este lado afável da personagem pode ser interpretado como proveniente da sua semelhança e identificação com as crianças – Helena vê o mundo ao seu redor com olhar curioso, como se tudo que vê e toca, o faz pela primeira vez – e proveniente também de seu instinto maternal latente. Na segunda temporada de *Orphan Black*, Helena é sequestrada, dopada e forçada a casar com o patriarca, Henrik Johanssen, de uma seita poligâmica de Proletheans. A personagem, que é fértil como Sarah, é mantida em cativeiro e violada para a coleta de seus óvulos e para ser inseminada com o embrião formado pelos seus materiais genéticos e de Johanssen.

Sobre Rachel Duncan, é possível associar seu comportamento com Goffman:

(...) além de prazeres e poupanças secretas, o ator pode estar empenhado em uma forma lucrativa de atividade que oculta de seu público por ser incompatível com a noção dessa atividade que ele espera que o público tenha. (...) O local de trabalho e a atividade oficial tornam-se uma espécie de concha que esconde a vida animada do ator” (GOFFMAN, 2002, p. 47).

A personagem esconde-se por trás de elegância e erudição para disfarçar suas frustrações e seu objetivo – infertilidade e maternidade, respectivamente. Nesse sentido, encaixa-se em alguns dos estereótipos descritos por Guarinos (2008). É, na verdade, a soma da *terris ebúrnea*, da *dominatrix*, da *bruxa* e da *mãe sem filhos*.

Rachel é controladora em todos os aspectos de sua vida, quase nunca perde a compostura. De beleza impecável e sedutora, é fria, inflexível, perversa, imponente e independente – mantém-se tão distante de interações sociais que seu comportamento parece robótico muitas das vezes. Se nos orientarmos pelo exemplo de seu relacionamento com Paul, um de seus monitores, Rachel é dominadora tanto na sua vida profissional e quanto na sua vida sexual; mostra seu desejo por relações com parceiros submissos e subjugados a seu bel-prazer, adepta ao sadomasoquismo.

Entretanto, acima de tudo, Rachel é uma mulher jovem que lhe vê privada sua capacidade natural dos seres biologicamente femininos de ser mãe. Assim que assume o comando do Instituto Dyad, a personagem trata de priorizar as pesquisas sobre a razão da infertilidade dos clones. Sarah e Kira viram inevitavelmente centro de sua atenção, pois representam a exceção da regra.

Por fim, quanto à Tony Sawicki, é importante destacar que sua presença na pesquisa deste trabalho ultrapassa o recorte utilizado para escolher as personagens que serviram como objeto. Tony é personagem coadjuvante com pouquíssimo tempo de tela; é mais um clone, é mais uma representação. Porém, não é feminina.

Tony se reconhece pessoa do gênero masculino, nesse sentido, a masculinização de comportamento e aparência não nasce da necessidade de lhe dar importância narrativa (Guarinos, 2008) – nasce da autenticidade representativa de seu gênero. Dessa maneira, mencionamos Tony neste trabalho para demonstrarmos a intenção de *Orphan Black* em incluir, em sua produção de sentidos, as mais variadas representações de um ser humano, retratando questões de gênero e sexualidade desvinculadas de tabus.

A heteronormatividade domina o discurso ocidental midiático. A respeito de gênero e o espectro de representações não refletidas em telas pelas produções audiovisuais, é possível dizer que sujeitos são inteligíveis apenas quando estão em conformidade com a matriz heteronormativa. Assim, se não há coerência entre sexo-gênero e práticas sexuais em relação à matriz limitadora citada anteriormente, há a

produção de sujeitos contrários à norma heterossexual, exteriores a própria matriz, excluídos, como “anormais”.

Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito (...) (Butler, 2001, p. 155).

A comunidade LGBT como um todo ainda é retratada dentro desses parâmetros de anormalidade por grande parte da mídia e do público. Por isso, programas como *Orphan Black* e personagens como Tony que desafiam as normas e tentam fugir da estigmatização devem ser mencionados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme observado na análise desta pesquisa, o seriado *Orphan Black*, destaca-se desde o primeiro episódio, exibido em 2013, por retratar em suas personagens a complexidade do ser humano e suas múltiplas identidades. Alguns dos temas que o objeto de análise se debruça são a maternidade e a irmandade do grupo de clones. Todas as personagens centrais, clones femininos, vilãs ou heroínas, são independentes e determinadas e não hesitam diante de adversidades.

Os estereótipos dos vários clones podem ser interpretados como representações das diversas facetas e identidades humanas, neste caso, femininas. Quando consideradas como comunidade, o *Clone Club* (Sarah, Alison, Cosima e Helena) combate a ilegalidade e imoralidade de sua existência com o sentimento de pertencimento que a irmandade emana. Todas por uma e uma por todas. Assim alcançam a unidade apesar da diferença e preservam a diferença apesar da unidade (Bauman, 2005, p. 48).

Para pessoas inseguras, desorientadas, confusas e assustadas pela instabilidade e transitoriedade do mundo que habitam, a “comunidade” parece uma alternativa tentadora. É um sonho agradável, uma visão de paraíso: de tranquilidade, segurança física e paz espiritual. Para pessoas que lutam numa estreita rede de limitações, preceitos e condenações, pelejando pela liberdade de escolha e autoafirmação, a mesmíssima comunidade que exige lealdade absoluta e que guarda estritamente as suas entradas e saídas é, pelo contrário, um pesadelo: uma visão do inferno ou da prisão. A questão é que todos nós estamos, intermitentemente ou simultaneamente, sobrecarregados com “responsabilidades demais” e ansiosos por “mais liberdade”, o que só pode aumentar nossas responsabilidades. Para a maioria de nós, portanto, a “comunidade” é um fenômeno de duas faces, completamente ambíguo, amado ou odiado, amado e odiado, atraente ou repulsivo, atraente e repulsivo. Uma das mais apavorantes, perturbadoras e enervantes das muitas escolhas ambivalentes com que nós, habitantes do líquido mundo moderno, diariamente nos defrontamos (Bauman, 2005, p. 48).

Neste trabalho, procurou-se, consciente das limitações, trazer alguns pensamentos acerca da construção identitária do eu e da representação do feminino baseados nas manifestações pessoais ficcionais retratadas no seriado *Orphan Black*. A motivação em refletir sobre este assunto nasceu da experiência de viver em sociedade como mulher.

Para tentar esclarecer a desigualdade de gênero que ainda assola a contemporaneidade, é preciso primeiramente compreender como se dá a criação e manutenção dos parâmetros e exigências sociais impostas ao sujeito feminino e

refletir sobre as relações entre gênero e poder. Este trabalho pretendeu ser uma contribuição para este debate.

O tema desta monografia, “representações do feminino em *Orphan Black*”, foi norteado pela hipótese que o gênero feminino é enquadrado na ficção seriada televisiva e posteriormente absorvido e reproduzido pelo público espectador. Faz-se necessário, neste momento, retomar algumas das questões que alimentaram esta pesquisa: Quais são os papéis sociais assumidos pelas personagens femininas?; Como o comportamento das personagens femininas são retratados em relação à seus papéis sociais?; Existe representação realista e diversificada da sexualidade feminina?; As representações identificáveis no seriado são estereotipadas?.

Sobre as questões supracitadas, observamos que as representações femininas em *Orphan Black* se apresentam com certa liberdade no que diz respeito à diversidade de comportamentos, identidades e sexualidade retratadas em tela – lésbicas e heterossexuais, cientistas e donas de casa, dominadoras e passivas, etc. No entanto, a relação das personagens analisadas com as figuras masculinas ainda pode ser considerada patriarcal. Nesse sentido, apesar do seriado retratar o feminino de formas múltiplas, considerando em sua narrativa a complexidade do ser humano e suas inúmeras identidades, há indícios de papéis sociais “comuns” sendo aplicados às personagens. Logo, ainda existe um longo caminho a ser trilhado no que diz respeito à desconstrução das amarras e expectativas sociais referentes às mulheres.

O objeto de análise dialoga com os conceitos discutidos no Capítulo 2 deste trabalho no passo que Identidade é parte central da premissa de *Orphan Black* e sexualidade e gênero representam peças do quebra cabeça identitário das personagens do seriado. Isso pode ser visto, por exemplo, em certos momentos da trama em que as clones são subestimadas por serem mulheres (geralmente por parte de personagens masculinos) apenas para usarem tal fato em sua vantagem e alcançar seus objetivos. Ou exemplo é o fato das personagens analisadas serem sexualmente ativas (com exceção de Helena) e não se arrependem ou se envergonham de sua sexualidade. Interessante citar ainda que homossexualidade em *Orphan Black* é algo normalizado, não há discussão ou oposição ao assunto.

As temáticas mais abordadas são identidade, como citado anteriormente, e maternidade. No que se refere à identidade, a narrativa em evidência discorre sobre o assunto de forma objetiva e subjetiva: objetivamente, *Orphan Black* tem em seu

âmago um grupo de pessoas buscando sua origem e o motivo da sua existência; subjetivamente, o seriado serve como metáfora no preexistente debate sobre “*nurture versus nature*” ou criação versus natureza e afirma que somos mais que nossa genética, que somos seres socioculturais e que por isso temos formas, tipos, jeitos, enfim, identidades infinitas.

Quanto à maternidade, vimos que a série foca bastante nos opostos da fertilidade e infertilidade de Sarah e Rachel, respectivamente, passando por Cosima que não mostra interesse em ser mãe, por Alison que é mãe adotiva de duas crianças e por Helena que acaba grávida depois de inseminada forçadamente. Neste contexto, o que por vezes serve de motivo e/ou justificativa para subjugação do gênero feminino na sociedade, o fator biológico que o faz capaz de gerar prole, não é algo certo para as personagens de *Orphan Black* e tampouco é algo tratado de forma positiva ou negativa – é apenas capacidade desejada por algumas das clones e inerente para outras.

A maioria das protagonistas do seriado em questão encaixou-se nos estereótipos criados por Virginia Guarinos em *Mujer y cine* (2008). É preciso lembrar que estereótipos são simplificações e não reflexos reais de identidades que existem em sociedade. Nessa lógica, a presença de estereótipos é necessária para aproximação do público à obra, dessa forma, o mesmo consegue ver-se representado mais facilmente. Entretanto, é importante perceber que o abuso, banalização e uso superficial do estereótipo pode ser prejudicial ao público, corroborando com a manutenção dos parâmetros socioculturais em voga.

A contemporaneidade tem historicamente base patriarcal, proporcionando direitos e privilégios aos que nascem com os cromossomos XY. Isso favorece uma organização social específica em que o senso comum entende a mulher como inferior ao homem. A evolução dos valores que permeiam as sociedades, o acesso à educação e a globalização proporcionaram às mulheres a possibilidade de questionar os padrões e as normas aplicadas pelo senso comum em suas vidas. A partir de então, lutas foram travadas pela desconstrução deste *status quo* e pelas liberdades da mulher como ser humano.

Produtos midiáticos de entretenimento, como as novelas, os filmes e os seriados, são ferramentas importantes na disseminação de novos conceitos e informações. Constituem-se como agentes perpetuadores do senso comum, tendo o

poder de divulgar, popularizar e naturalizar (ou não) questões que são desconhecidas e/ou rejeitadas pelo público.

O audiovisual como um todo contribui (LOPES, 2009) para a construção de processos de significação e produção de sentido – entre outros – de gênero e de classe social por meio de discursos que se imbricam na estrutura das tramas e das personagens. Nesse sentido, estudar a representação da mulher no curso de Comunicação Social é exercício válido, pois novos discursos estão sempre em construção e um desses pode influenciar no fim do pensamento tradicionalista. A representação das infinitas identidades femininas em meios de comunicação em massa é fundamental para que se atinja sua real aceitação pela sociedade.

É preciso pensar em homens e mulheres a partir do caráter relacional de poder, considerando que na verdade são construções simbólicas flexíveis e em constante mutação. Para aprofundamento e estudos posteriores, fica a importância de ponderar que transformação social exige transgressão de normas de comportamento, de dominação e de poder imposta socioculturalmente aos gêneros.

ANEXO A – Quadros descritivos das personagens de *Orphan Black*

Quadro 7: Descrição iconográfica: Sarah

Características objetivas	
Nome	Sarah Manning
Nacionalidade	Britânica (Londres, Inglaterra)
Data de nascimento	15 de março de 1984
Status	Viva
Ocupação	Vigarista, ladra
Aparência física	Cabelos castanhos escuros longos e ondulados, olhos castanhos grandes e expressivos, caucasiana, estatura média, magra
Monitor	Paul Dierden, apenas enquanto se passava por Beth Childs
Família conhecida	Kira Manning (filha biológica), Amelia (barriga de aluguel), Siobhan Sadler ou Mrs. S (mãe adotiva), Helena (irmã gêmea) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas), Felix (irmão adotivo)
Estado civil	Solteira
Companheiros conhecidos	Cal Morrison (ex-namorado e pai de Kira Manning), Vic Schmidt (ex-namorado), Paul Dierden (ex-namorado)
Características subjetivas	
Comportamento	Anti-heroína, enigmática, inteligente, impulsiva, corajosa, aparentemente irresponsável e imprudente, mentirosa, proativa, despachada
Vestuário	Jaquetas de couro, calças rasgadas, botas, camisetas de bandas, maquiagem manchada, cores de referência: preto
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Heterossexual
Participação na Série	
Primeira aparição	Temporada 1 Episódio 1 - "Natural Selection"
Última aparição	Temporada 2 Episódio 10 - "By Means Which Have Never Yet Been Tried "
Contagem de episódios	20

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 8: Descrição iconográfica: Beth

Características objetivas	
Nome	Elizabeth “Beth” Childs
Nacionalidade	Canadense (Ontario, Canadá)
Data de nascimento	13 de março de 1984 (certidão de nascimento, episódio 1 da primeira temporada) e 1º de março de 1984 (tabela mantida por Cosima Niehaus, episódio 8 da primeira temporada)
Status	Morta (suicídio, 23 de novembro de 2012)
Ocupação	Detetive policial
Aparência física	Cabelos castanhos escuros longos e lisos, olhos castanhos grandes e expressivos, caucasiana, estatura média, magra
Monitor	Paul Dierden
Família conhecida	Kira Manning (“sobrinha” biológica) e os clones do Projeto Leda (“irmãs” biológicas)
Estado civil	Comprometida
Companheiros conhecidos	Paul Dierden (namorado)
Características subjetivas	
Comportamento	Desconhecido
Vestuário	Vestidos justos sem decotes, ternos, calças sociais, sapato de salto alto, cores de referência: bege, cinza, marrom (observado a partir das roupas usadas enquanto Sarah finge ser Beth)
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Heterossexual
Participação na Série	
Única aparição	Temporada 1 Episódio 1 - "Natural Selection"

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 9: Descrição iconográfica: Katja

Características objetivas	
Nome	Katja Obinger
Nacionalidade	Alemã (Bavaria, Alemanha)
Data de nascimento	24 de março de 1984 (tabela mantida por Cosima Niehaus, episódio 8 da primeira temporada), 12 de março de 1984 (carteira de motorista, episódio 2 da primeira temporada)
Status	Morta (assassinada por Helena em 25 de novembro de 2012)
Ocupação	Desconhecido
Aparência física	Cabelos curtos na cor vermelhos cereja (tingidos), olhos castanhos grandes e expressivos, caucasiana, estatura média, magra
Monitor	Desconhecido
Família conhecida	Kira Manning ("sobrinha" biológica) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas)
Estado civil	Desconhecido
Companheiros conhecidos	Desconhecido
Características subjetivas	
Comportamento	Desconhecido, pouco material para análise (apenas 1 cena)
Vestuário	Casaco de pele, jeans escuros, óculos escuros marcantes, botas, cores de referência: azul, bege
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Desconhecido
Participação na Série	
Primeira aparição	Temporada 1 Episódio 1 - "Natural Selection"
Última aparição	Temporada 1 Episódio 2 - "Instinct"
Contagem de episódios	2

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 10: Descrição iconográfica: Janika

Características objetivas	
Nome	Janika Zingler
Nacionalidade	Austriaca (Salzburg, Áustria)
Data de nascimento	10 de março de 1984
Status	Morta antes dos acontecimentos da série (assassinada por Helena em 13 de julho de 2012)
Ocupação	Desconhecido
Aparência física	Cabelos castanhos escuros, olhos castanhos, caucasiana
Monitor	Desconhecido
Família conhecida	Kira Manning ("sobrinha" biológica) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas)
Estado civil	Desconhecido
Companheiros conhecidos	Desconhecido
Características subjetivas	
Comportamento	Desconhecido, não há material para análise (a série apenas apresenta os documentos dessa personagem como prova de sua existência)
Vestuário	Desconhecido
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Desconhecido
Participação na Série	
Única aparição	Temporada 1 Episódio 2 - "Instinct"

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 11: Descrição iconográfica: Aryanna

Características objetivas	
Nome	Aryanna Giordano
Nacionalidade	Italiana (Roma, Itália)
Data de nascimento	28 de março de 1984 (tabela mantida por Cosima Niehaus, episódio 8 da primeira temporada), 4 de abril de 1984 (carteira de motorista, episódio 2 da primeira temporada)
Status	Morta antes dos acontecimentos da série (assassinada por Helena em 11 de abril de 2012)
Ocupação	Desconhecido
Aparência física	Cabelos castanhos escuros lisos, olhos castanhos, caucasiana
Monitor	Desconhecido
Família conhecida	Kira Manning ("sobrinha" biológica) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas)
Estado civil	Desconhecido
Companheiros conhecidos	Desconhecido
Características subjetivas	
Comportamento	Desconhecido, não há material para análise (a série apenas apresenta os documentos dessa personagem como prova de sua existência)
Vestuário	Desconhecido
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Desconhecido
Participação na Série	
Única aparição	Temporada 1 Episódio 2 - "Instinct"

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 12: Descrição iconográfica: Danielle

Características objetivas	
Nome	Danielle Fournier
Nacionalidade	Francesa (Paris, França)
Data de nascimento	12 de março de 1984 (tabela mantida por Cosima Niehaus, episódio 8 da primeira temporada), 20 de março de 1984 (carteira de motorista, episódio 2 da primeira temporada)
Status	Morta antes dos acontecimentos da série (assassinada por Helena em 24 de setembro de 2012)
Ocupação	Desconhecido
Aparência física	Cabelos castanhos escuros ondulados, olhos castanhos, caucasiana
Monitor	Desconhecido
Família conhecida	Kira Manning ("sobrinha" biológica) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas)
Estado civil	Desconhecido
Companheiros conhecidos	Desconhecido
Características subjetivas	
Comportamento	Desconhecido, não há material para análise (a série apenas apresenta os documentos dessa personagem como prova de sua existência)
Vestuário	Desconhecido
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Desconhecido
Participação na Série	
Única aparição	Temporada 1 Episódio 2 - "Instinct"

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 13: Descrição iconográfica: Alison

Características objetivas	
Nome	Alison Hendrix
Nacionalidade	Canadense (Ontario, Canadá)
Data de nascimento	18 de abril de 1984 (tabela mantida por Cosima Niehaus, episódio 8 da primeira temporada), 4 de abril de 1984 (carteira de motorista, episódio 2 da primeira temporada)
Status	Viva
Ocupação	Dona de casa, mãe de família
Aparência física	Cabelos castanhos escuros longos e lisos com franjas, olhos castanhos grandes e expressivos, caucasiana, estatura média, magra
Monitor	Donnie Hendrix
Família conhecida	Gemma e Oscar Hendrix (filhos adotivos), Kira Manning ("sobrinha" biológica) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas)
Estado civil	Casada
Companheiros conhecidos	Donnie Hendrix (marido)
Características subjetivas	
Comportamento	Nervosa, agitada, ansiosa, neurótica, alcoólatra, controladora, proativa, competitiva, temperamental, mãe super protetora
Vestuário	Conservador, funcional, leggings, camisetas, tennis, jeans, suéters, cores de referência: rosa, azul claro
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Heterossexual
Participação na Série	
Primeira aparição	Temporada 1 Episódio 2 - "Instinct"
Última aparição	Temporada 2 Episódio 10 - "By Means Which Have Never Yet Been Tried"
Contagem de episódios	17

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 14: Descrição iconográfica: Cosima

Características objetivas	
Nome	Cosima Niehaus
Nacionalidade	Estadunidense (Califórnia, Estados Unidos da América)
Data de nascimento	9 de março de 1984
Status	Viva
Ocupação	Cientista e doutoranda em microbiologia
Aparência física	Cabelos castanhos escuros em dreadlocks, olhos castanhos grandes e expressivos, caucasiana, estatura média, magra
Monitor	Delphine Cormier (namorada)
Família conhecida	Kira Manning ("sobrinha" biológica) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas)
Estado civil	Comprometida
Companheiros conhecidos	Delphine Cormier (namorada), Emi (ex-namorada)
Características subjetivas	
Comportamento	Inteligente, honesta, erudita, bom senso, sã (voz da razão entre as clones), romântica
Vestuário	Estilo boêmio, muitas estampas, calças largas, blusas estilo top cropped, quimonos, casacos, jalecos, tatuagens cores de referência: vermelho
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Homossexual
Participação na Série	
Primeira aparição	Temporada 1 Episódio 2 - "Instinct"
Última aparição	Temporada 2 Episódio 10 - "By Means Which Have Never Yet Been Tried"
Contagem de episódios	19

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 15: Descrição iconográfica: Helena

Características objetivas	
Nome	Helena
Nacionalidade	Nasceu em Londres, Inglaterra, mas foi criada na Ucrânia
Data de nascimento	15 de março de 1984
Status	Viva
Ocupação	Assassina
Aparência física	Cabelos cacheados loiros (tingidos) na altura dos ombros, olhos castanhos grandes e expressivos, caucasiana, estatura média, magra
Monitor	Nunca teve
Família conhecida	Kira Manning ("sobrinha" biológica), Amelia (barriga de aluguel), Sarah Mannig (irmã gêmea) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas)
Estado civil	Solteira
Companheiros conhecidos	Desconhecido
Características subjetivas	
Comportamento	Mentalmente instável, dura, rude, forte, agressiva, sangue frio, excêntrica, automutiladora, carinhosa, curiosa
Vestuário	Jaquetas, casacos estilo militar largos, jeans, botas, cores de referência: verde musgo, preto
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Heterossexual
Participação na Série	
Primeira aparição	Temporada 1 Episódio 3 - "Variation Under Nature"
Última aparição	Temporada 2 Episódio 10 - "By Means Which Have Never Yet Been Tried "
Contagem de episódios	15

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 16: Descrição iconográfica: Rachel

Características objetivas	
Nome	Rachel Duncan
Nacionalidade	Britânica (Cambridge, Inglaterra)
Data de nascimento	1984
Status	Viva
Ocupação	Ocupa alto cargo no Instituto Dyad
Aparência física	Cabelos curtos, lisos e loiros (tingidos), olhos castanhos grandes e expressivos, caucasiana, estatura média, magra
Monitor	Susan e Ethan Duncan, Daniel Rosen, Paul Dierden
Família conhecida	Susan e Ethan Duncan (pais adotivos), Kira Manning ("sobrinha" biológica) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas)
Estado civil	Solteira
Companheiros conhecidos	Daniel Rosen (namorado), Paul Dierden
Características subjetivas	
Comportamento	Antagonista, dominadora, controladora, vingativa, maquiavélica, manipuladora, astuciosa, inteligente, narcisista, presunçosa, invejosa
Vestuário	Blazers sociais, vestidos justos, cores de referência: cinza, azul escuro
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Heterossexual
Participação na Série	
Primeira aparição	Temporada 1 Episódio 9 - "Unconscious Selection"
Última aparição	Temporada 2 Episódio 10 - "By Means Which Have Never Yet Been Tried "
Contagem de episódios	8

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 17: Descrição iconográfica: Jennifer

Características objetivas	
Nome	Jennifer Fitzsimmons
Nacionalidade	Estadunidense
Data de nascimento	1984
Status	Morta (falecida em 2012 por uma doença respiratória)
Ocupação	Professora de ensino médio e técnica de natação
Aparência física	A conhecemos com cabelos castanhos escuros ondulados, porém a personagem fica careca por conta da sua doença que a deixa com aparência debilitada; olhos castanhos grandes e expressivos, caucasiana, magra
Monitor	Greg
Família conhecida	Kira Manning (“sobrinha” biológica) e os clones do Projeto Leda (“irmãs” biológicas)
Estado civil	Comprometida
Companheiros conhecidos	Greg (namorado)
Características subjetivas	
Comportamento	Inicialmente alegre e esperançosa, depois cansada e resignada (pouco material para observação; personagem aparece em pequenos trechos de videoblogs, catalogando a doença que a matou, durante apenas um dos episódio)
Vestuário	Moletons, camisetas soltas, cores de referência: branco, cinza claro
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Heterossexual
Participação na Série	
Única aparição	Temporada 2 Episódio 3 - "Mingling Its Own Nature With It"

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 18: Descrição iconográfica: Tony

Características objetivas	
Nome	Tony Sawicki
Nacionalidade	Estadunidense
Data de nascimento	1984
Status	Vivo
Ocupação	Ladrão
Aparência física	Cabelos castanhos escuros longos e ondulados, olhos castanhos grandes e expressivos, caucasiano, estatura média, magro, barba escura
Monitor	Desconhecido
Família conhecida	Kira Manning ("sobrinha" biológica) e os clones do Projeto Leda ("irmãs" biológicas)
Estado civil	Solteiro
Companheiros conhecidos	Desconhecido
Características subjetivas	
Comportamento	Leal, desconfiado, sedutor, misterioso
Vestuário	Camisas de flanela, camisetas, jeans, tênis, cores de referência: preto, cinza, azul escuro
Gênero	Masculino
Orientação Sexual	Homossexual
Participação na Série	
Única aparição	Temporada 2 Episódio 8 - "Variable and Full of Perturbation"

Fonte: a autora, 2016.

Quadro 19: Descrição iconográfica: Charlotte

Características objetivas	
Nome	Charlotte Bowles
Nacionalidade	Desconhecido
Data de nascimento	2005
Status	Viva
Ocupação	Possivelmente estudante
Aparência física	Cabelos castanhos escuros longos, olhos castanhos expressivos, caucasiana
Monitor	Marion Bowles
Família conhecida	Marion Bowles (mãe adotiva), Kira Manning (“sobrinha” biológica) e os clones do Projeto Leda (“irmãs” biológicas)
Estado civil	Solteira
Companheiros conhecidos	Desconhecido
Características subjetivas	
Comportamento	Alegre, tímida
Vestuário	Cardigan, vestido, sapatilha, cor de referência: bege
Gênero	Feminino
Orientação Sexual	Desconhecido
Participação na Série	
Única aparição	Temporada 2 Episódio 10 - "By Means Which Have Never Yet Been Tried"

Fonte: a autora, 2016.

ANEXO B – Ilustrações representativas das personagens de *Orphan Black*

Figura 8: Beth Childs



Fonte: print da autora.

Figura 9: Katja Obinger



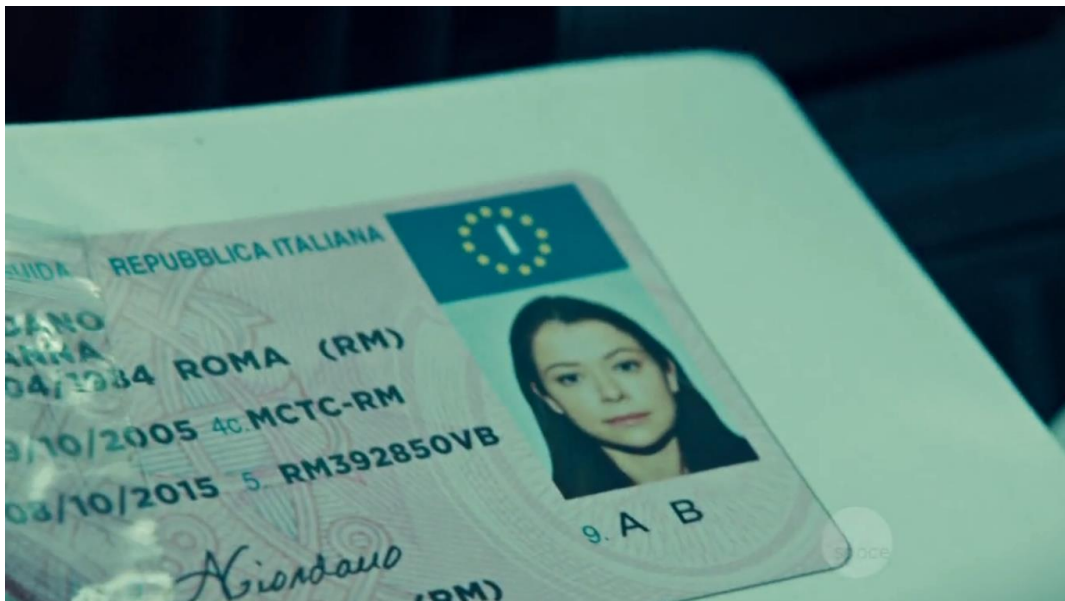
Fonte: print da autora.

Figura 10: Janika Zingler



Fonte: print da autora.

Figura 11: Aryanna Giordano



Fonte: print da autora.

Figura 12: Danielle Fournier



Fonte: print da autora.

Figura 13: Jennifer Fitzsimmons



Fonte: print da autora.

Figura 14: Charlotte Bowels



Fonte: print da autora.

REFERÊNCIAS

ALONSO, María Toscano. **Sexualidad femenina en la ficción televisiva**. El caso de Masters of Sex, Orphan Black, House of Cards y Orange is the New Black. Trabalho (Graduação/Especialização) – Facultad de Comunicación de Sevilla, Espanha, 2015.

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Os seriados norte-americanos e o cinema brasileiro dos anos 1920**. Contracampo: Revista do programa de Pós Graduação em Comunicação da UFF, Niterói: v.24, n.1, p.159-177, 2012. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/202>> . Acessado em 08 de março de 16.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. São Paulo: Difel, 1955.

BECKER, Beatriz. **A linguagem do telejornal**. Um estudo da cobertura dos 500 anos do descobrimento do Brasil, E-Papers, Rio de Janeiro, 2005.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**. New Haven: Yale University Press, 1995.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 151 a 172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: C. Brasileira, 2003.

CANNITO, Newton Guimarães. **A televisão na era digital**: interatividade, convergência e novos modelos de negócio. São Paulo: Summus, 2010.

CASSETTI, Francesco. **Teorías del cine**. Madrid: Cátedra, 1994.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CAWELTI, John. **Adventure, Mystery and Romance**. Chigaco: The University of Chigaco, 1977.

CURI, Pedro P. **A TV deles**: Fãs brasileiros assistindo à programação norte-americana. Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, pp 1199-1210, 2012. Disponível em: <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa7/093.A_TV_deles-Fas_brasileiros_assistindo_a_programacao_norte-americana.pdf>. Acessado em: 08 de março de 16.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As Séries Televisivas**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FLAX, Jane. **“Pós-Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista”**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (organização). Pós-Modernismo e Política. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. pp 217-250.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**: A Vontade de Saber. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**. Curso dado no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREIRE FILHO, João. **História da Televisão**: Teoria e Prática. Artigo apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa do Intercom, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/56417371890411331793879466512287276583.pdf>> Acessado em: 08 de março de 16.

FRYE, Northrop. **Anatomie de la critique**. Paris: Galimard, 1969.

FURQUIM, Fernanda. **A 1ª Era de Ouro da TV Americana**: 1958-1971. www.veja.abril.com.br. São Paulo, 24 abr. 2011. Disponível em: <

<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/televisao/a-1%C2%AA-era-de-ouro-da-tv-americana-1958-1971/>>. Acessado em: 08 de março de 16.

GALETTI, Camila Carolina H. **Feminismo em movimento**: A Marcha das Vadias e o movimento feminista contemporâneo. In: 18º Encontro Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa Sobre a Mulher e Relações de Gênero (REDOR), Recife, 2014.

GUARINOS, Virginia. **“Mujer y cine”**, em Los medios de comunicación con mirada de género, pp 103-120, 2008.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HAMON, Philippe. **Un discours contraint**. In: HAMON, Philippe. *Littérature et réalité*. Seuil, 1971.

HOBBS, Thomas, **Leviatã**. In: Coleção Os Pensadores. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

HRECHT.GITHUB.IO. Disponível em: <<http://hrecht.github.io/orphanblack/>>. Acessado em 08 de março de 16.

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

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

JÚNIOR, Demercino José Silva. **A corrida espacial**, Brasil Escola. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/historiag/a-corrida-espacial.htm>>. Acessado em 17 de março de 2016.

LAURETIS, Teresa De. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. **A Tela Global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Ed. Sulina, Porto Alegre, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Telenovela como Recurso Comunicativo**. *MATRIZES*, v. 3, n.1, pp. 21-49, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **“A recepção transmidiática da ficção televisiva: novas questões de pesquisa”**, em FILHO, João Freire y BORGES, Gabriela. *Estudos de televisão: diálogos Brasil-Portugal*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MATSUZAKI, Luciano Yoshio. **Internet, seriados e emissoras de televisão**: Práticas dos portais e das comunidades dos fãs. 2009. 122 f. Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2009. Disponível em: < <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/Internet-seriados-e-emissoras-de-televis%C3%A3o.pdf>>. Acessado em: 08 de março de 16.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MENDONÇA, Bruno Henrique Marques de. **Fansubs, Grupos de Legenda e a questão da Legalidade do Conteúdo Produzido pelo Consumidor**. In. INTERCOM SUL, Chapecó, 2012. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-0778-1.pdf>>. Acessado em: 08 de março de 16.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia**: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX Volume 1**: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

PINTO, Milton José. Semiologia e imagens. In: FAUSTO NETO, Antonio ET AL. (Org.). **A encenação dos sentidos**: mídia, cultura e política. Rio de Janeiro: Diadorim / COMPÓS, 338 p., 1995.

PRIMO, Alex. **O aspecto relacional das interações na Web 2.0**. E- Compós (Brasília), v. 9, p. 1-21, 2007.

SANTOS, Boaventura Sousa. **A Crítica da Razão Indolente**. Contra o Desperdício da Experiência: para um novo senso comum; a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. Vol. 1. São Paulo: Cortez, 2000.

SILVA JR, Gilberto. **De I Love Lucy a Desperate Housewives**: Notas sobre a história das séries americanas de tv. Contratempo: Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/69/serieshistoria.htm>>. Acessado em 08 de março de 16.

SCOTT, Joan. **Gênero**: Uma categoria útil de análise histórica. In: Educação e Realidade, Porto Alegre, v.20, n.2, 1995 (1988), p. 71-99.

SPARGO, Tamsin. **Foucault y la teoria queer**. Trad. Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

THOMAS, William. **On social organization and social personality**. Selected papers. Chicago: The University of Chicago Press. 1966.

TRANSSEXUAL.ORG. Disponível em: <<http://www.transsexual.org/What.html>> Acessado em 08 de março de 16.

A série analisada neste trabalho está disponível nos seguintes *sites*:

www.netflix.com

www.vudu.com

www.amazon.com

www.itunes.apple.com