

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

THAIS CRISTINE RANZI

GÊNERO E ESTUDOS CULTURAIS:

Uma análise da série *Orphan Black*

PORTO ALEGRE

2016

THAIS CRISTINE RANZI

GÊNERO E ESTUDOS CULTURAIS:

Uma análise da série *Orphan Black*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^a Dr^a Nilda Aparecida Jacks

Coorientadora: Paula Coruja

PORTO ALEGRE

2016

THAIS CRISTINE RANZI
GÊNERO E ESTUDOS CULTURAIS: Uma análise da série *Orphan Black*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Publicidade e Propaganda.

Aprovado em:
BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Nilda Aparecida Jacks
Orientadora

Paula Coruja
Coorientadora

Ms. Sarah Moralejo da Costa
Examinadora

Ms. Tainan Pauli
Examinador

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que me deram o chão para que eu pudesse trilhar a caminhada até aqui;
À minha irmã maravilhosa, Ana Paula, pelos conselhos, conversas e risadas que tantas vezes tornaram essa e outras tarefas da vida muito mais leves;

Aos meus amigos que foram fonte inesgotável de paciência para aguentar meus momentos mais críticos – e os amigos da FABICO, em especial, que me incentivaram e contribuíram com dicas, ideias e novas visões relacionadas ao tema deste TCC;

À minha orientadora Nilda Jacks e à minha coorientadora Paula Coruja, por toparem encarar o desafio de me auxiliar a desenvolver com muita dedicação este trabalho;

A todas as mulheres à minha volta: amigas, profissionais, mães, chefes, colegas, professoras e tantas outras, lutadoras e donas do próprio destino, que me mostraram que lugar de mulher é onde ela quiser;

E a todos que, de alguma forma e em algum momento, me encorajaram a continuar sempre em frente. Estão devidamente guardados na memória e coração.



*"It takes years as a woman to unlearn what you
have been taught to be sorry for."*

(Amy Poehler)

RESUMO

Este trabalho procurou analisar, através dos estudos culturais e de recepção, utilizando como metodologia o Circuito Cultural de Richard Johnson, o seriado de drama e ficção científica Orphan Black. A trama conta com o protagonismo de mulheres de fortes e distintas personalidades, o que confere à história um viés feminista. Buscou-se compreender o contexto de produção do seriado, interligando-o à análise dos episódios enquanto textos e, posteriormente, à análise de recepção. Esta, por sua vez, foi feita a partir de comentários reproduzidos pelos espectadores do programa na rede social Twitter, durante a transmissão do episódio de estreia da quarta temporada. Foram investigados os modos de decodificação do produto por parte destes receptores, principalmente nos aspectos que tangem uma representação da identidade de gênero.

Palavras-chave: gênero; identidade; estudos culturais; seriados de TV.

ABSTRACT

This paper aimed to analyze, through audience reception and cultural studies, using Richard Johnson's Circuit of Culture as methodology, Orphan Black, a drama and science fiction series. The plot count on the prominence of strong women, with different personalities, what gives the story a feminist bias. This paper tried to understand the circumstances related to the show's production, connecting it to episode analysis as text, and, later on, to audience reception analysis. This reception analysis was based on viewers comments on Twitter when season four premiere was broadcast. Further studies analyzed on audience product decoding forms, mainly on the aspects that come close to a genre identity representation.

Keywords: genre; identity; cultural studies; TV series.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O diagrama do circuito cultural	44
Figura 2 - Sarah Manning	53
Figura 3 - Sarah Manning em sua primeira aparição na série	54
Figura 4 - Beth Childs	55
Figura 5 - Beth Childs momentos antes de seu suicídio, encontrando o olhar de Sarah.....	55
Figura 6 - Alison Hendrix	56
Figura 7 - Alison, a <i>soccer mom</i>	57
Figura 8 - Cosima Niehaus	58
Figura 9 - Cosima (direita) em sua primeira aparição	59
Figura 10 - Helena.....	59
Figura 11 - Helena, primeira aparição	60
Figura 12 - Helena – automutilação em formato de asas	61
Figura 13 - Rachel Duncan.....	62
Figura 14 - Rachel em sua primeira aparição	62
Figura 15 - MK, Mika ou Veera Suominen.....	63
Figura 16 - MK sob a máscara de ovelha	64
Figura 17 - Clones do Projeto Castor	66
Figura 18 - Sarah é interrogada pelo Instituto DYAD	71
Figura 19 - Helena armada para a briga	78
Figura 20 - Nuvem de palavras da categoria Beth	85
Figura 21 - tweet de @tvgal2000	86
Figura 22 - tweet de @clexasdelena.....	86
Figura 23 - tweet de @morganhoffman	87
Figura 24 - tweet de @lets_be_blunt94.....	87
Figura 25 - tweet de @IGAlexia	87
Figura 26 - tweet de @manningsmonkey.....	88
Figura 27 - Nuvem de palavras da categoria Alison	88
Figura 28 - tweet de @OrphanBlack.....	89
Figura 29 - tweet de @fewhoran	89
Figura 30 - tweet de @itsjauregyo	89
Figura 31 - Nuvem de palavras da categoria Sarah	90
Figura 32 - tweet de @OrphanBlack.....	91

Figura 33 - tweet de @chanelinblack	92
Figura 34 - tweet de @lindaburnett777	92
Figura 35 - Nuvem de palavras da categoria Cosima.....	93
Figura 36 - tweet de @manningsmonkey.....	94
Figura 37 - tweet de @_DaveBedford.....	94
Figura 38 - Nuvem de palavras da categoria Helena.....	95
Figura 39 - tweet de @beheadedcostia.....	95
Figura 40 - tweet de @starkid_paige.....	96
Figura 41 - Nuvem de palavras da categoria MK.....	96
Figura 42 - tweet de @gofloatyourself	97
Figura 43 - tweet de @the100fanss	97
Figura 44 - tweet de @NYmetfan15	97
Figura 45 - tweet de @dani_pitter.....	97
Figura 46 - tweet de @jessiekaiser.....	98



LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Episódios selecionados para análise	67
Tabela 2 - Categoria x Quantidade de tweets	84



LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Descrição dos termos do Twitter	82
---	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 Levantamento de pesquisas acadêmicas sobre gênero e recepção	18
1.2 O cenário contemporâneo do consumo de produtos audiovisuais	20
2 COMUNICAÇÃO, GÊNERO E IDENTIDADE	23
2.1 Identidade Pós-Moderna e construção da identidade de gênero	23
2.2 Estudos de gênero e feminismo: conceito e desenvolvimento	30
2.2.1 <i>O histórico dos estudos feministas</i>	30
2.2.2 <i>O conceito de gênero</i>	33
2.3 Gênero e comunicação: a representação feminina no audiovisual	35
2.4 Os seriados e a (nova) cultura televisiva	39
3 WELCOME TO THE CLONE CLUB	42
3.1 O aspecto da Produção	44
3.2 Os Textos segundo o Circuito Cultural	45
3.3 Leitura	46
3.4 Culturas Vividas	47
4 COMO NASCE UM CLONE?	49
4.1 O processo criativo	50
4.2 Um rosto, várias mulheres	52
4.2.1 <i>Sarah Manning</i>	53
4.2.2 <i>Beth Childs</i>	55
4.2.3 <i>Alison Hendrix</i>	56
4.2.4 <i>Cosima Niehaus</i>	58
4.2.5 <i>Helena</i>	59
4.2.6 <i>Rachel Duncan</i>	62
4.2.7 <i>MK, Mika ou Veera Suominen</i>	63
4.2.8 <i>O Projeto Leda</i>	64
4.2.9 <i>O Projeto Castor</i>	65
4.3 Os episódios enquanto textos do Circuito Cultural	66
4.3.1 <i>Endless Forms Most Beautiful (ep. 10, 1ª temporada)</i>	69



4.3.2. <i>By Means Which Have Never Yet Been Tried</i> (ep. 10, 2ª temporada)	71
4.3.3 <i>Certain Agony of the Battlefield</i> (ep. 6, 3ª temporada)	73
4.3.4 <i>History Yet to be Written</i> (ep. 10, 3ª temporada)	76
4.3.5 <i>The Collapse of Nature</i> (ep. 1, 4ª temporada).....	79
4.4 Recepção – acompanhamento da manifestação dos fãs sobre a estreia da quarta temporada no Twitter	81
4.4.1 <i>Recepção e o processo de ressignificação por parte das audiências</i>	84
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	102

1 INTRODUÇÃO

Dos criadores John Fawcett e Graeme Manson, o seriado canadense de drama e ficção científica *Orphan Black*, produzido e transmitido pelo canal Space (Canadá) e BBC América (Estados Unidos), associadas à Temple Street Productions (produtora com sede em Toronto, Canadá) retrata as diferentes vidas de mulheres que possuem uma semelhança entre si: todas elas são geneticamente idênticas. No Brasil, a série está disponível no serviço de *streaming* Netflix. O primeiro episódio foi ao ar em 30 de março de 2013. Cada temporada contém 10 episódios de aproximadamente 45 minutos cada. Atualmente, a série conta com três temporadas completas, a quarta temporada estando em andamento, que teve sua estreia no dia 14 de abril de 2016.

A partir do encontro destas mulheres na trama, a personagem principal, Sarah Manning, interpretada pela atriz Tatiana Maslany - indicada ao Emmy de 2015 como melhor atriz principal em série dramática¹ - começa uma profunda investigação, com a ajuda de suas irmãs (termo pelo qual frequentemente as *personagens-clone* se denominam), buscando desvendar qual foi a motivação para a experiência científica que as gerou em meados da década de 1980. Sarah é a primeira personagem a surgir na história, tendo sua personalidade desenhada já no primeiro episódio, onde aparece desembarcando em uma estação de trem na cidade de Toronto, destino no qual busca para se reencontrar com sua filha Kira, uma menina de oito anos. Neste momento, Sarah acaba vivenciando uma situação que revela o modo anti-heróico o qual a personagem foi construída: ela se depara com o suicídio de uma mulher que possuía aparência idêntica à sua, e, na intenção de reestabelecer sua vida ao lado da filha, rouba os pertences e assume a identidade desta, até então, desconhecida mulher, que futuramente será apresentada na história com o nome Beth.

Em termos de representação de identidades, *Orphan Black* diferencia-se no cenário das séries televisivas por agrupar, no restrito universo dos seriados *sci-fi*², diversas personagens femininas com protagonismo e complexidade de caráter, interpretadas por uma única atriz. A série foi uma das vencedoras da edição de 2013 do Peabody Awards³, premiação que reconhece anualmente distintos e meritórios serviços públicos prestados por organizações,

¹ Informação disponível em: <<http://www.emmys.com/awards/nominees-winners/2015/outstanding-lead-actress-in-a-drama-series>> Acesso em 20 ago. 2015.

² Abreviatura para *science fiction*, ficção científica em inglês.

³ O George Foster Peabody Awards (nome completo da premiação) teve início em 1940, nos Estados Unidos. Sua comissão julgadora é formada por críticos televisivos, jornalistas e outros profissionais da indústria da mídia. George Foster Peabody foi um banqueiro, filantropo e ativista político e social nascido no Estado da Geórgia, EUA.

produções televisivas, indivíduos, e outros setores da mídia. Segundo o portal do Peabody Awards, a justificativa para a escolha de Orphan Black foi baseada na complexidade da série em abordar um tema particularmente racional, que é a ficção científica, através de perspectivas que surpreendem e conseguem se tornar profundamente humanas. Orphan Black é:

(...) um ciclone de clones, uma série enérgica e agitada que pondera identidade, humanidade, natureza-versus-criação, bioética e pesquisa em genética - quando ocasionalmente pausa para respirar. (...) É uma série de ficção científica, mistério e suspense, consistentemente surpreendente, com tanta ação que faz sua cabeça girar. (...) Por sua abordagem singular sobre clonagem, performances esplêndidas e arrepiantes reviravoltas, Orphan Black recebe o Prêmio Peabody. (Tradução livre).⁴

A segunda temporada de Orphan Black obteve grande sucesso no dia de sua estreia, em 20 de abril de 2014. Em comparação com a primeira temporada, a audiência da série dobrou entre adultos de 18 a 49 anos, tornando-se a segunda série mais vista por esta faixa etária no canal BBC America, (perdendo apenas para Doctor Who). Nas redes sociais, foi o programa de TV mais comentado pelo público nos sites Twitter e Tumblr. A estreia acumulou uma audiência total de mais de 1,5 milhões de espectadores para a BBC America, entre o episódio inédito e reprises.⁵

Entre os anos de 2013 e 2014, o seriado recebeu prêmios de melhor série dramática (EWwy Award) e melhor programa novo (Tubey Award), além da atriz Tatiana Maslany, intérprete de todas as clones-irmãs, ter vencido importantes premiações como melhor atriz em série dramática (Television Critics Association Awards e Critics' Choice Television Award⁶). A série também recebeu indicações em outras premiações de grande reconhecimento, como o People's Choice Award e o Golden Globe Award.

A quarta temporada de Orphan Black teve sua estreia no dia 14 de abril de 2016, com transmissão pelo canal BBC America. Este momento foi escolhido pela pesquisadora como ponto para se observar e analisar a recepção do público, na rede social Twitter, em relação à volta dos episódios, após um hiato de dez meses entre temporadas. Para tal análise, foram considerados os processos de produção, leitura e recepção dos produtos culturais, usando

⁴ Texto original disponível em: <<http://www.peabodyawards.com/award-profile/orphan-black-bbc-america>> Acesso em: 22 ago. 2015.

⁵ Dados de audiência fornecidos pela emissora BBC America. Disponível em: <<http://www.bbcwpressroom.com/bbc-america/press/unprecedented-rise-bbc-americas-orphan-black-season-two-premiere/>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

⁶ Informações disponíveis em: <<http://www.bbcwpressroom.com/bbc-america/press/tatiana-maslany-of-bbc-americas-original-series-orphan-black-wins-critics-choice-television-award/>> Acessado em: 18 mai. 2015.

como modelo o que sugere o Circuito Cultural de Johnson (1999)⁷, que será melhor explicado nos capítulos subsequentes. Segundo Johnson (1999), é necessário compreender que nas condições existentes no consumo e na leitura dos produtos culturais e midiáticos incluem-se relações de recurso e poder, que influenciam a forma com que as mensagens são ressignificadas pelos receptores. Dentre essas relações, salienta-se aqui as relações de gênero e representatividade, pois tendem a ser um ponto central na mensagem dos episódios da série. Tendo isso em vista, poderemos observar como é feita a ressignificação dessas mensagens, levando em consideração essa específica relação que atravessa o público consumidor. Tomemos como recepção o resultado da interação entre dois sujeitos ativos (emissor e receptor), sendo que o receptor é aquele que reinterpreta a realidade apresentada pela televisão e outros meios. Essa interpretação se dá coletivamente, pois a interação com o meio social nunca é nula, o que faz disso um processo sociocultural (JACKS, 2008, p. 189-190).

Para a coleta dos dados necessários para análise na rede social Twitter, foi utilizado o software de pesquisas NVivo, com auxílio da extensão NCapture para web navegadores. Da família dos CAQDAS (*Computer-aided qualitative data analysis software*), o NVivo contém

ferramentas informacionais para gerenciar documentos; criar ideias sobre os mesmos; gerenciar categorias de entendimento; formular questões sobre as informações e construir e testar teorias sobre o corpus das informações. (SANTOS *apud* JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008, p. 16).

O uso desse software colaborou para a pesquisa no que diz respeito à economia de tempo e recursos e também "pela possibilidade de gerar análises mais ricas e profundas" (TEIXEIRA; BECKER, 2001, *apud* JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008, p. 16).

Por se tratar de uma história em que as formas de construção do feminino são visivelmente plurais, como produto audiovisual, cultural e midiático, a série *Orphan Black* possui grande relevância para a edificação de uma identidade que vem cada vez mais buscando espaços de representação na sociedade: a identidade feminina.

Além das motivações acadêmicas, fortes razões pessoais me incentivaram a focar os estudos neste tema e neste objeto. Enquanto mulher, vivencio a imposição social de uma série de padrões estéticos e de comportamento e vejo outras mulheres – do meu convívio ou não – serem submetidas também a tais imposições. Durante meus anos de faculdade, mergulhei numa intensa problematização, até então totalmente nova para mim, sobre os padrões

⁷ O Circuito Cultural de Johnson (1999) nos auxilia a compreender o fenômeno, pois sugere uma integração das instâncias de produção e recepção; além do que Escosteguy (2007) aponta como sendo característica deste modelo, que é o fato de inferir que os aspectos subjetivos da produção (que podem ser conhecidos por meio da investigação das rotinas de produção) estejam incluídos em tal processo.

femininos e masculinos que a mídia tende a repercutir na sociedade. Padrões de beleza e de corpos inatingíveis e de condutas que levam sempre à dominação do homem e submissão da mulher; além disso, que valorizam a heteronormatividade e a cisnormatividade. Acredito que o espaço midiático possui um forte apelo educativo na sociedade contemporânea e, com isso, tem o poder de tanto favorecer quanto desfavorecer uma causa social. As séries televisivas são produtos que estão assumindo esse papel educador da mídia atualmente. Podemos dizer que elas

são um vasto campo de aprendizagem e que o conhecimento que elas abordam é bem mais extensivo do que aquele oferecido pela cultura oficial, visado pelas obrigações das emissoras públicas. Colocando-se nesse terreno e observando a história recente da televisão, percebe-se, contudo, uma grande evolução. Se as séries não novelescas de antes faziam descobrir (...) universos distantes do telespectador comum (...), as séries atuais nos fazem penetrar em um mundo perto da nossa casa, um mundo próximo. (JOST, 2012, p. 46).

A busca pela igualdade de gênero é, portanto, favorecida quando os preceitos que buscam padronizar e desvalorizar as mulheres são questionados dentro dos produtos midiáticos. Quando mulheres reais, múltiplas em suas personalidades e aparências e, acima de tudo, solidárias umas com as outras, são mostradas na ficção, difundem-se valores de liberdade, autonomia e empoderamento que beneficiam a própria luta feminista.

Orphan Black é, sobretudo, uma série que visa transgredir⁸ os modos comuns de se abordar o feminino na televisão. Essa transgressão é identificada a partir do momento em que a vida da personagem Sarah é a primeira a ser apresentada: mãe solteira, vida socialmente desajustada, personalidade rebelde que transparece através de seu jeito e estilo e que luta arduamente para reaver a guarda da filha. A subversão de valores que Orphan Black escancara já no primeiro episódio me fez chegar à seguinte pergunta-problema: **Como os espectadores⁹ de Orphan Black percebem e assimilam a pluralidade das identidades femininas dentro da série?** Com isto, tracei como objetivo geral: **entender como a série Orphan Black retrata o gênero feminino, e de que modo essa abordagem produz sentido nos espectadores a partir dos processos de recepção.** Já como objetivos específicos, estabeleci:

- Avaliar os modos de entendimento sobre gênero, principalmente o feminino, na sociedade contemporânea.

⁸ Transgredir significa, segundo o dicionário Aurélio: 1. Passar além do limite razoável; 2. Infringir; 3. Postergar; não cumprir; 4. Violar. Fonte: <<https://dicionariodoaurelio.com/>> Consultado em: 27 mai. 2016.

⁹ Como não teremos um parâmetro que defina que todos que assistem e comentam a série no Twitter são fãs, optamos por utilizar o termo espectadores.

- Classificar a relevância das personagens femininas na trama, descrevendo suas principais características e identificando, em episódios-chave da série, como estas são construídas.
- Mensurar através de uma amostragem de público, definida pela rede social Twitter, qual a percepção dos espectadores sobre a construção das personagens.

1.1 Levantamento de pesquisas acadêmicas sobre gênero e recepção

No meio acadêmico, há diversas pesquisas que exploram as relações de gênero dentro dos meios de comunicação, onde mensagens são veiculadas sem um olhar mais crítico a essa realidade. A investigação deste tema permite aos pesquisadores ponderar e propor novos modos de se falar sobre gênero nos produtos midiáticos e culturais. Para tornar isso menos abstrato, iremos aqui mapear alguns estudos de estado da arte sobre as pesquisas que envolvem comunicação e estudos de gênero no Brasil.

Jacks, Menezes e Piedras (2008) resgatam a década de 1990 e trazem através de dados fornecidos pela Capparelli e Stumpf (1998 e 2001 *apud* JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008) que, no período, do universo de pesquisas realizadas na área da comunicação, somente 22 abordavam a relação entre mulheres e os meios de comunicação. Destas, sete pesquisas trataram-se de estudos de recepção com mulheres (em espaços como TV, literatura, publicidade e rádio), onde o público feminino é produtor de sentidos e “instância ativa do processo de comunicação” (JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008, p. 189). Nesses trabalhos, porém, segundo as autoras, notou-se a falta de uma discussão sobre o gênero enquanto construto social, ficando a percepção de que a escolha de se trabalhar com mulheres foi estabelecida apenas para fins práticos relacionados aos trabalhos.

Em pesquisa mais recente, destacando os anos 2000 (JOHN; COSTA, 2014), foram evidenciados que 30 trabalhos focaram seu estudo em mulheres e/ou nas questões de gênero, sendo 26 produzidos por pesquisadoras também mulheres, o que demonstra que há um interesse e preocupação maior destas em desenvolver pesquisas abordando o assunto. Dos 30 trabalhos, 15 discutiram as relações de gênero, oito a mais que na década anterior, como foi mencionado através do estudo de Jacks, Menezes e Piedras (2008). Esse crescimento também é relativo ao número de pesquisas de pós-graduação em comunicação num geral, que aumentou de lá para cá, mas também evidencia o despertar de um interesse maior pelo assunto.

Em *Estudos de gênero na pesquisa em comunicação do Brasil*, (ESCOSTEGUY; MESSA. 2008), a partir da perspectiva de gênero como um construto social, as pesquisadoras

reúnem 65 trabalhos de pós-graduação, em um recorte nacional, datados de 1992 a 2002, em que a temática sobre gênero encontra-se vinculada aos meios de comunicação, tendo como principais meios a mídia impressa e o audiovisual. Além de exibir a timidez com que o assunto é tratado junto ao campo da comunicação, a proposta desse compilado foi demonstrar como a temática contribui para abrir espaço a um estudo das identidades, onde se percebe que não há uma identidade única entre as mulheres. Mesmo que dentro da comunicação não se possua o hábito de realizar compilações de estado da arte, essa estratégia permite ao pesquisador detectar “os consensos e as lacunas, os avanços e as deficiências sobre a problemática em tela.” (ESCOSTEGUY; MESSA. 2008, p. 09).

Sobre os estudos de recepção por meio da internet, estes são, segundo Pieniz e Wottrich (2014), ainda emergentes, visto que o advento da internet comercial é recente no Brasil. Por este motivo, esses estudos acabam demandando também uma análise da interação entre os sujeitos e o meio virtual, a fim de conhecer melhor suas práticas e singularidades. Na internet, sabe-se que a divisão entre emissores e receptores tem suas fronteiras borradas, já que neste espaço os receptores assumem novos papéis, não somente de circuladores dos produtos, mas também de produtores de conteúdo em potencial. (PIENIZ; WOTTRICH, 2014). As autoras estimam que 31 trabalhos entre os anos de 2000 e 2009 estudam a recepção no meio internet, sendo a abordagem comportamental a mais utilizada. Não se encontraram, segundo esta pesquisa de estado da arte, estudos em que a recepção por meio da internet abordasse a temática de gênero.

Enxergar a necessidade de se discutir as relações de gênero em pesquisas que tratam de mulheres é uma atitude com um forte viés político (JOHN; COSTA, 2014). No presente trabalho de conclusão de curso, a análise de recepção não será feita a partir de uma diferenciação de sexo (ou gênero), pela simples falta de informação que a nossa fonte de dados, o Twitter, fornece. O Twitter não estabelece como obrigatoriedade aos usuários fornecer dados sobre sexo ou identidade de gênero ao se cadastrar na rede. Por isso, essa categoria ficará de fora no espectro da análise de recepção (que se encontra no capítulo 4). No entanto, a discussão sobre gênero continua sendo um dos principais eixos teóricos deste trabalho, pelo fato de estar intrinsecamente ligado ao objeto de pesquisa, que são as personagens femininas do seriado *Orphan Black* e sua construção desde os aspectos da produção até o da leitura.

É importante salientar que esse público receptor nunca é passivo aos meios, mas sim são entendidos como agentes que ressignificam os sentidos dos produtos midiáticos de acordo com seus contextos culturais. Essa ideia das audiências não passivas sempre esteve presente

nos estudos de recepção, desde o seu surgimento. Os estudos de recepção têm por característica desviar do modelo das teorias da comunicação que consideram as audiências como "receptáculos passivos das mensagens midiáticas." (ESCOSTEGUY; JACKS, 2005, p. 14).

1.2 O cenário contemporâneo do consumo de produtos audiovisuais

Ao mesmo tempo em que ganham força, timidamente, os estudos sobre gênero e recepção, outro fenômeno que vem sendo observado e que se mostra de extrema importância na conjuntura deste trabalho é o aumento do consumo dos seriados de TV, principalmente em plataformas que se distinguem da televisão tradicional.

O aumento da acessibilidade à internet vem sendo um dos principais propulsores para o aumento do consumo das narrativas seriadas nos últimos anos. Segundo Saccomori (2015), a "república do *streaming*" (HEMPEL *apud* SACCOMORI, 2015, p. 66) já é uma realidade nos Estados Unidos, onde a banda larga possui abundância em tecnologia e largo alcance entre a população. "A transição da TV para a web ainda não é um processo consolidado no Brasil dadas as questões de suporte tecnológico não serem as ideais" (SACCOMORI, 2015, p. 66); mesmo assim, o cenário nacional já vem configurando uma ampliação desta forma específica de consumo audiovisual. "Com o aumento da qualidade técnica da banda larga no país e na América Latina, por exemplo, a tendência é este tipo de comportamento dos usuários ser ampliado proporcionalmente" (SACCOMORI, 2015, p. 66).

Um estudo realizado pelo ConsumerLab¹⁰, intitulado *TV and Media 2015: The Empowered TV and media consumer's influence*, constatou que entre os anos de 2010 e 2015, houve um aumento de 20% no número de pessoas que afirmam assistir a vídeos no formato *streaming* pelo menos uma vez ao dia. Em 2015, o público entrevistado estimou passar 6 horas por semana assistindo séries, programas e filmes transmitidos por demanda, o dobro do que foi relatado no ano de 2011. Neste cenário, o consumo de séries aumentou em 121%. Isto não significa que o apreço pela televisão tradicional tenha desaparecido, mas notou-se que o formato é prestigiado pela parcela mais velha da população: 82% dos entrevistados entre 60 e

¹⁰ O ConsumerLab é um centro de pesquisas da companhia Ericsson, que promove estudos sobre comportamento dos usuários das tecnologias comunicação. Este estudo aqui mencionado englobou entrevistas com mais de 23 mil pessoas em 23 países. Os resultados estão disponíveis em: <<https://www.ericsson.com/res/docs/2015/consumerlab/ericsson-consumerlab-tv-media-2015.pdf>> Acesso em: 02 abr. 2016.

69 anos disseram assistir a conteúdos nesse meio diariamente, enquanto o número de pessoas com idade entre 16 e 34 anos que cultiva o mesmo hábito cai para 60%. A faixa etária mais jovem também prefere assistir a conteúdos através de smartphones, laptops e tablets, sendo 53% do tempo utilizado para o consumo de produtos audiovisuais feito nestes aparelhos. Se tratando de tecnologia móvel, desde 2012, o número de consumidores abrangendo todas as idades que assiste a conteúdos em vídeo através de smartphones subiu em 71%. A pesquisa relatou, ainda, as diferenças entre homens e mulheres em relação às preferências de consumo: o público feminino é o maior consumidor de seriados do que o masculino, tanto nas plataformas de televisão tradicional quanto *streaming*.

Silva (2014) propõe três condições para compreender como se dá este cenário de aumento do consumo de séries "dentro e fora dos modelos tradicionais de televisão" (SILVA, 2014, p. 243) e a consequente mudança de hábitos que isso gera entre o público espectador. A primeira condição estaria ligada ao surgimento de novos modelos narrativos e à reformulação de gêneros audiovisuais já consagrados, como o policial e o melodrama, por exemplo, colaborando para o aumento no interesse do público em consumi-los. Reciclar as temáticas e trazer assuntos atuais chama a atenção de pessoas que passam a olhar as séries não somente como mera distração em forma de entretenimento, mas como um modo leve e divertido de agregar conhecimento a assuntos que já são de interesse do indivíduo. A segunda vincula o aumento do consumo de séries "ao contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva" (SILVA, 2014, p. 243), fato que pode ser comprovado através dos dados trazidos pela pesquisa do ConsumerLab. A terceira sugere uma mudança de hábitos apontando para a forma de consumo relacionada ao engajamento entre fãs e à criação e circulação de conteúdo baseados na leitura desses textos. Ou seja, fazendo menção a Johnson (1999): temos o receptor integrado ao espaço da produção e a ressignificação dos textos como um impulso para a criação de novos conteúdos. Por estar alocado no espaço da web, a presença do Netflix no contexto contemporâneo ajuda a criar e manter o senso de comunidades, onde as redes sociais influenciam as audiências e inspiram conversas sobre filmes e programas lançados. (SACCOMORI, 2015, p. 64).

Para se ter uma ideia do aumento do acesso à web, somente no Brasil, "entre 2005 e 2011, o contingente de pessoas com mais de 10 anos com acesso à internet cresceu 143,8% (...) Para tecer uma comparação, o crescimento populacional no mesmo período foi de 9,7% (IBGE, 2013)" (PIENIZ; WOTTRICH, 2014, p. 73). Esse e os demais dados mencionados pela pesquisa do ConsumerLab, aliado ao surgimento de plataformas como o Netflix, deixa

evidente que estamos vivenciando um momento transformador no que diz respeito aos hábitos de consumo de séries, filmes e programas audiovisuais. Até mesmo pode se falar em uma mudança na distribuição destes produtos.

Com a internet vamos gradativamente deixando de falar de exportação, para falar de circulação de produtos televisivos. (...) Não se pode adjurar aqui a superação – pelo menos não imediatamente, como os dados culturais e econômicos indicam – de um modelo de televisão nacional e em fluxo, para um modelo transnacional e em rede. Essa superação, se e quando ocorrer, será fruto de um longo e matizado processo de disputas materiais e simbólicas. No entanto, seria leviano ignorar que vivemos em um contexto cultural e tecnológico singular, em que a facilidade de acesso a diferentes séries, inclusive de épocas passadas, vislumbra a formação de um conjunto de novos espectadores cujo repertório está sendo formado por uma tela conectada, cujos hiperlinks apontam para um ambiente multitarefas e multiplataforma perante o qual redimensionamos nossa atenção e nossas funções espectatoriais. (SILVA, 2014, p. 247).

Podemos considerar que Silva (2014) trouxe o termo circulação como um substituto para exportação dos produtos televisivos, pois, na internet, quando se fala no compartilhamento de produtos, não são estabelecidas fronteiras que delimitam o que é importado ou exportado. Os produtos passam a circular em plataformas que são de comum acesso, modificando os hábitos de consumo.

2 COMUNICAÇÃO, GÊNERO E IDENTIDADE

2.1 Identidade Pós-Moderna e construção da identidade de gênero

Segundo Hall (2006), a modernidade tardia é onde as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, entre outras, se transformam, adquirindo aspectos mutáveis e fragilizando a concepção de um sujeito fixo e estável. Tal contexto cria o aporte para o surgimento de um sujeito pós-moderno, deslocado de si mesmo em prol da liberdade de poder ser um indivíduo multifacetado.

Enquanto podemos classificar essa fragmentação das identidades como geradora de uma “crise de identidade”, também podemos atribuir a ela a possibilidade de os indivíduos escolherem para si novos papéis sociais e identificarem-se com novas expressões de vida, sendo essas tão válidas quanto às que regularam a sociedade até a modernidade. Dentro desse caráter fragmentado e multifacetado do indivíduo, principalmente no que tange as relações de gênero, tentaremos compreender como vêm sendo pensadas por Butler (2008) as questões acerca das significações atribuídas aos corpos, e que reforçam identidades que o sujeito pós-moderno de Hall (2006) está justamente querendo ultrapassar. A partir deste entendimento, analisaremos como a identidade de gênero foi construída, que padrões ainda são reiterados dentro destas construções, e quais suas implicações na sociedade. Tendo como objeto de estudo personagens ficcionais femininas que são, em sua maioria, retratadas com as identidades fragmentadas do sujeito pós-moderno, é extremamente relevante a contextualização teórica desses indivíduos, para entendermos onde eles se encaixam socialmente a nível de representatividade.

Para Hall (2006), portanto, as identidades vigentes na modernidade encontram-se deslocadas. Identidades culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade estão agora sendo fraccionadas, distanciando-se de um passado de indivíduos solidificados. Essas mudanças fazem também com que as próprias identidades pessoais sejam modificadas e questionadas.

À medida que vem sendo incorporada essa nova configuração de identidades desengessadas, os sujeitos vão adotando para si novas atribuições e papéis. No caso das mulheres, expande-se a oportunidade de escolha para se viver de maneiras não determinadas pelo conjunto família-sociedade. O sujeito também não se limita mais a viver com base em uma identidade única, podendo ser composto de identidades múltiplas, por vezes até contraditórias e não totalmente resolvidas. As paisagens sociais já não mais asseguram “nossa

conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura” (HALL, 2006. p. 12), culminando em um colapso gerado pelas transformações institucionais e estruturais.

Hall (2006) distingue três concepções de sujeito: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito pós-moderno é resultado de um processo em que a identidade não é permanente ou fixa, mas sim transformada a partir das relações existentes entre os indivíduos, suas interpretações próprias de si e as formas pelas quais são representados ou interpelados nos sistemas culturais. É justamente pela falta de inteireza da identidade que o sujeito pós-moderno tende a construir identidades variadas e mutáveis. Se, para o sujeito sociológico, a identidade sutura o indivíduo à estrutura, no sujeito pós-moderno as amarras institucionais se soltam e as identidades se fragmentam.

Levando em consideração esta concepção de sujeito pós-moderno como sendo o sujeito atual, é fantasioso pensar que exista uma identidade unificada, completa e segura.

Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2006. p. 13).

A identidade cultural na pós-modernidade é, então, segundo Hall (2006), sempre um processo, podendo até ser temporária. Ela se recria a partir das nossas identificações e a partir de como queremos ser vistos pelo outro. É importante salientar que esses processos são construções históricas e sociais, cujos discursos estão imbricados nas relações de poder. Nessa perspectiva, segundo Scott (1998 *apud* AZEVEDO, 2011) a construção da identidade de gênero está relacionada às instituições, estruturas e práticas cotidianas. "O gênero é a organização social da diferença sexual. Ele não reflete a realidade biológica primeira, mas ele constrói o sentido desta realidade." (SCOTT, 1998, *apud* AZEVEDO, 2011, p. 23). A diferença sexual é "uma estrutura social móvel que deve ser analisada nos seus diferentes contextos históricos." (SCOTT, 1998, *apud* AZEVEDO, 2011, p. 23).

A partir disso, podemos dizer que o gênero, que problematiza o determinismo biológico da diferença sexual, já carrega consigo um caráter de questionamento das desigualdades sociais entre homens e mulheres. Para a identidade feminina, que, segundo o escopo apresentado, é uma identidade de gênero estabelecida culturalmente através da diferenciação dos sexos, podemos inferir que o efeito desses questionamentos é o início de uma libertação das funções sociais impostas pelo sistema patriarcal.

Os meios de comunicação colaboram para a representação das identidades. Representação pode ser entendida como tornar presente, ser a imagem de algum fato ou

objeto. É a performance ou interpretação através da qual alguma coisa ausente se torna presente. Funciona, ainda, como caracterização de um status social. (PAIVA, ARAÚJO e BARRETO, 2013). Os processos de representação é o que vão reger as formações das identidades. Segundo Hall (2006), cada espaço e época cultural terão formas de representações distintas sobre os sujeitos. É o que o autor chama de representação no espaço-tempo.

O conceito de gênero é uma importante categoria de análise da representação dos processos de identidade. Dumaresq e Montoro (2011) entendem que a maioria dos estudos culturais da comunicação define a identidade contemporânea como algo em permanente transformação. Os sistemas de representação são estruturas sociais complexas e que muito moldam as identidades, principalmente, através dos meios de comunicação e seu grande poder de produção de sentidos. Como vetor de transmissão da linguagem e engajadora de interações sociais, a mídia incide diretamente na estrutura de formação do pensamento social e contribui para dar origem às representações, que serão adotadas ou não pelos indivíduos e grupos. (JODELET, 2001 *apud* DUMARESQ; MONTORO, 2011).

Em meio a suas representações, os meios de comunicação definem e determinam conceitos engessados sobre a mulher. Na publicidade, por exemplo, as representações “não apenas refletem as diferenças tramadas nas relações de gênero, como também ajudam a constituí-las”. (SABAT, 2001, p. 19). Segundo Fonseca (2015), a proposta maior da peça publicitária é justamente gerar identificação através de estilos, ideologias, modelos e imagens, a fim de incentivar o consumo. Visto que o gênero é uma construção simbólica, esses atributos nos quais a publicidade se agarra são capazes de reiterar um discurso alegórico da mulher como um ser passivo e subordinado a regras, tais como de beleza e comportamento, e que geralmente visam agradar aos homens. Ainda, a televisão está sempre propensa a representar a mulher “desejável” dotada de características como beleza e sedução. A imagem do corpo feminino, fetichizado e desprovido de alma e subjetividade, vendida pela mídia, projeta-se no imaginário de homens e mulheres, criando falsos ideais e orientando identidades cuja busca é quase sempre frustrante. Lauretis (1994 *apud* MONTORO, 2014) analisa a função pedagógica do cinema e da televisão, e:

define o aparelho cinematográfico como uma 'tecnologia de gênero'. Por meio da montagem, da iluminação, das posições e dos movimentos de câmera, da trilha sonora, e das convenções de espaço e tempo são construídas representações de gênero, capazes não somente de atualizar e naturalizar padrões de beleza e feminilidade, mas moldar corpos e identidades. (MONTORO, 2014, p. 146).

Segundo Ghilardi-Lucena (2010), a construção de qualquer discurso midiático se apoia em um jogo de imagens. Na relação estabelecida entre os componentes do texto (falante, ouvinte e referente), dependendo do lugar onde cada um se encontra cultural e socialmente, os sentidos obtidos de uma mesma mensagem variam e exercem efeitos distintos sobre os sujeitos. “Se admitirmos que o sujeito constrói sua identidade na interação com o outro, o perfil masculino se estabelece na relação com o feminino e com os indivíduos do passado. O discurso sobre o homem é atravessado pelo discurso sobre a mulher (...)” (GHILARDI-LUCENA, 2010, p. 6).

Os estudos feministas e de gênero vêm questionando a naturalidade dos mecanismos que atribuem posições sociais definidas para as mulheres na cultura e nas relações sociais. Os produtos veiculados pelos meios de comunicação – sejam eles de caráter publicitário, jornalístico, ou de entretenimento – tornaram-se objetos de crítica e reflexão por estudiosos da área, na época e até os dias atuais. A partir dos anos sessenta eclodiu a chamada segunda onda do feminismo, em meio a eventos como o aceleração da industrialização, a modernização dos núcleos familiares e a entrada da mulher no mercado de trabalho, a invenção da pílula anticoncepcional e movimentos sociais que reivindicam os direitos das minorias, como os negros e homossexuais (LEAL, 2015). Imersa neste cenário que ao longo dos anos só se intensificou,

a imagem da mulher na mídia passou a constituir um importante objeto de reflexão para o movimento feminista. A publicidade e os concursos de Miss transmitidos por emissoras de TV eram alvos de críticas das militantes e das acadêmicas, que denunciavam a aniquilação da mulher por meio de representações que perpetuavam a ideologia do patriarcado. (LEAL, 2015, p. 34-35).

Hoje, mesmo ao retratar a mulher levando em consideração os avanços proporcionados pelo movimento feminista nas últimas décadas, a mídia tende a medir o valor desses avanços ainda colocando em questão se eles são ou não vantajosos para os homens. Se uma conquista feminista gera um suposto enfraquecimento da masculinidade dominante, ela então é rechaçada. (LEAL, 2015). Entende-se, para determinados locais da mídia, que as recentes conquistas femininas desafiam “a norma do sujeito universal masculino” (LEAL, 2015, p. 30).

Uma das reflexões necessárias para a análise das causas e consequências da repetição desses discursos para a produção de subjetividades femininas na contemporaneidade é compreender de que forma a mídia se apropriou de determinadas concepções de feminismos contemporâneos, promovendo, ao mesmo tempo, um retorno a valores tradicionais e o incentivo a uma subjetividade feminina construída em torno da ideia de poder. (LEAL, 2015, p. 31).

A partir dos conceitos até aqui analisados, entendemos que o conceito de identidade está atrelado aos processos culturais, sociais e subjetivos que vão moldar os indivíduos. Quando se fala de identidades, hoje em dia, logo se remete a fatores que compõe as suas multiplicidades, tais como classe, etnia, raça, nacionalidade e gênero. Dentro desses contextos, as subjetividades estão relacionadas com as construções culturais, as produções simbólicas e as relações sociais. Mais importante do que dizer o que somos, o processo de identificação é realizado para dizer o que *não* somos. Ou seja, a noção de identidade carrega consigo a enunciação da diferença (SILVA, 2000).

Na sociedade, as identidades passam por um processo de classificação, que implica numa hierarquização dos grupos, geralmente estruturados em classificações binárias e polarizadas. Dentro dessas polarizações ocorre o processo de normalização, onde a um dos polos se atribui o sentido de normal, natural, desejável. A esse lado "normal" não recai o peso de identidade. "Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais." (SILVA, 2000, p. 83). Numa sociedade heteronormativa, por exemplo, é a identidade homossexual que tem a necessidade de ser assinalada, demarcada. É nela que cai o peso da identidade, enquanto o ser heterossexual não precisa demarcar que assim o é. Essas identidades binárias e polarizadas "não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas" (SILVA, 2000, p. 81). E na disputa pela identidade está envolvida também uma disputa por recursos materiais e simbólicos. (SILVA, 2000, p. 81)

O argumento das identidades polarizadas e demarcadas pela diferença nos ajuda a entender como a identidade de gênero é formada historicamente. Bueno (2006) afirma que a identidade de gênero masculina surge justamente para negar a identidade de gênero feminina nos indivíduos que não se reconhecem como tal. Essa negação da identidade feminina que a masculinidade propõe está diretamente relacionada à questão da alteridade proposta por Beauvoir (1970), que será descrita na sequência.

(...) falar em homens, ou ainda em masculinidades, só foi possível a partir do movimento feminista e das mudanças ideológicas e comportamentais que este trouxe às mulheres - e homens - das gerações posteriores, desestabilizando, portanto, a norma, o genérico, a pretensa universalidade masculina. (BUENO, 2006, p.1).

"Como em todo campo de estudo, também nas discussões sobre as identidades de gênero há divergências conceituais, teóricas e epistemológicas" (JOHN; COSTA, 2014, p. 217). Atualmente, dentro das correntes teóricas que estudam o movimento feminista, e dentro do próprio feminismo como movimento político e socialmente atuante, existe a preocupação

com a compreensão das desigualdades, principalmente no que tange as relações de poder, através das instituições sociais, do discurso por elas praticado e das interações pessoais. A construção de uma identidade e a representação de papéis sociais a ela atrelados são indissociáveis. Tanto a masculinidade quanto a feminilidade, a exemplo, enquanto identidades construídas, “se pautam por atitudes e comportamentos *a priori* esperados e validados pela ação social”. (BUENO, 2006, p.1).

A vontade de sermos aceitos, desejados e integrados como somos orienta a construção das nossas identidades. Elas se estabelecem a partir das formas que os grupos sociais se reconhecem entre si. Elas não são preexistentes aos sujeitos, mas construídas no processo de representação, dentro de determinado grupo, e em relação a outros grupos, com características diferentes. As identidades surgem em meio a processos de desigualdades e diferenças. O “outro” só consegue existir a partir do hegemônico e vice-versa. Com a construção da identidade de gênero não é diferente: crescemos aprendendo a diferenciar bens e atitudes pertencentes ao gênero masculino e ao gênero feminino, e nos pautamos nessa diferenciação para nos apropriarmos daquilo que condiz com o que nos identificamos e excluirmos tudo aquilo que parece não pertencer à nossa identidade, como se houvesse dois extremos estabelecidos nessa equação. A sociedade tem como característica impor esta divisão aos sujeitos sem, de fato, questionar a sua validade.

Mas, se a validade da divisão entre as identidades de gênero e os papéis a elas atrelados é questionável, por que motivos ela foi criada? Em partes, essa pergunta foi respondida ao falar-se da necessidade da construção de uma identidade para afirmarmos o que *não* somos. No entanto, outro ponto importante a ser questionado para se chegar a uma resposta é se são as representações sociais que fabricam uma identidade de gênero ou as identidades que colhem e classificam essas representações já existentes. Também não há uma resposta fácil para este questionamento, no entanto, podemos dizer que:

(...) pela ótica da identidade, somos agentes únicos de nossas vidas, somos sujeitos de nossa história; mas pelo peso da representação social, que se atrela aos valores de uma determinada época e aos interesses da classe e do sexo hegemônico, somos atores, pois desenvolvemos papéis que são construídos *fora* de nossas identidades, e os representamos como se fossem nossas aspirações, convicções e crenças pessoais. (BUENO, 2006, p.1).

Sendo assim, trabalhar a ideia de identidades culturais na era moderna, desde as abordagens de Hall (2006), é algo complexo, visto que estas identidades estão em constante mutação e multiplicação. Em um mundo moderno onde a mídia rege muitas de nossas ações, mas ao mesmo tempo valorizamos a liberdade individual – que, talvez, seja mais uma coerção

social mascarada de liberdade individual – vemos um indivíduo que começa a perceber o seu papel e lugar no mundo não como algo que precisa estar necessariamente afixado a uma estrutura social, já abalada e desgastada, que não representa grande parte de seus sujeitos. Esse indivíduo então se fragmenta e se deixa atravessar por diversas identidades, tendo o poder de escolher as que melhor o representam.

As estruturas jurídicas contemporâneas – linguagem e política – imobilizam e naturalizam as categorias de identidade. Isto é, detentoras de poder, essas instituições não nos permitem recusar as políticas de representação já existentes. Louro (1997), ao se referir à identidade de gênero, explica que as instituições se pautam nas diferenças biológicas para tentar justificar a naturalização de estereótipos.

Seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem "científica", a distinção biológica, ou melhor, a distinção sexual, serve para compreender — e justificar — a desigualdade social. É imperativo, então, contrapor-se a esse tipo de argumentação. É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. (LOURO, 1997, p. 21).

É essencial que se discuta o aprendizado dos papéis masculino e feminino. Por papéis, queremos dizer aquilo tudo que é considerado adequado ou inadequado a homens e mulheres; uma expectativa de ser e agir determinada pela sociedade em um dado momento histórico. Dentro da questão dos papéis aos quais homens e mulheres são guiados a desempenhar está o da sexualidade. Louro (1997) propõe uma distinção entre identidade de gênero e identidade sexual, afirmando que o gênero não define a orientação sexual, e que ambas são constituintes de um sujeito, e não determinantes do mesmo. Além disso, resgatando os argumentos de Hall (2006), elas são mutáveis e nunca estão completamente concluídas. Não há uma identidade lá fora, pronta, esperando ser assumida por alguém. Mas são as relações sociais e interpessoais que moldam essas identidades e vão se construindo nos indivíduos ao longo da vida. Como homens e mulheres operam suas identidades hétero, homo ou bissexuais é algo que pode ser conduzido de diversas formas, com outros atravessamentos como os de classe e raça contribuindo para essa condução.

Aprendemos a pensar e operar dentro dessa lógica binária e polarizada das identidades e, ainda, que coloca uma como dominante (homem) e outra como dominada (mulher), “como se essa fosse uma fórmula única, fixa e permanente” (LOURO, 1997, p. 37). E não é tarefa fácil abandoná-la.

Mulheres e homens, que vivem feminilidades e masculinidades de formas diversas das hegemônicas e que, portanto, muitas vezes não são representados/as ou reconhecidos/as como "verdadeiras/verdadeiros" mulheres e homens, fazem críticas a esta estrita e estreita concepção binária. (LOURO, 1997, p. 34).

Fica o questionamento se conseguiremos, um dia, desconstruir essa rigidez que determina o gênero, colocando homens e mulheres em extremos opostos. Butler (2008) questiona se estaríamos, ao tornar a categoria das mulheres algo fixo e estável, contribuindo para essa polarização e reificando as relações de gênero (já conhecidamente opressoras). Um ponto a se pensar também é que, para os estudos de gênero, torna-se difícil não utilizar as classificações de gênero conhecidas, já que precisamos delas para legitimar o que estamos falando, até mesmo pela questão da própria estrutura da linguagem exigir uma demarcação, como aponta Silva (2000).

2.2 Estudos de gênero e feminismo: conceito e desenvolvimento

Neste capítulo, faremos um apanhado histórico do movimento feminista a partir do início da Modernidade até o chamado *feminismo pós-moderno*. Em seguida, tomaremos como base duas grandes referências nos estudos de gênero para serem o ponto central do embasamento teórico sobre o assunto: a filósofa existencialista Simone de Beauvoir e a filósofa pós-estruturalista Judith Butler. Ambas, concordando em alguns momentos, e divergindo seu pensamento em outros, trazem apontamentos cruciais para a diferenciação entre gênero e sexo biológico, e as implicações de cada conceito na construção social dos corpos.

2.2.1 O histórico dos estudos feministas

A partir da compreensão da exclusão e inferiorização das mulheres como um fator de grande carga histórica e social, é possível entender a motivação dos movimentos em busca da equidade de gênero, mais precisamente, o movimento feminista. Para se traçar um histórico dos estudos de gênero e do feminismo, Scott (2001) examina alguns dos principais movimentos pelos direitos da mulher que percorrem o contexto social francês do século XVIII ao século XX, desde a Revolução Francesa, em 1789 até o sufrágio em 1944. Apesar de concentrarem-se na França, estes marcos históricos são importantes para compreender as reivindicações feministas em todo o mundo ocidental.

O conceito de *indivíduo* muito contribuiu para gerar a exclusão social das mulheres. Ele é, desde seu surgimento, um termo ambíguo: por um lado se refere a unicidade de cada pessoa, enquanto por outro, representa os seres humanos como um todo, de forma abstrata. Segundo Scott (2001), a primeira ideia foi utilizada para se separar um “eu” do “outro”, demarcando que cada sujeito tem características específicas em relação aos demais. Já a segunda noção de indivíduo foi abrangentemente utilizada por filósofos iluministas a fim de garantir direitos comuns ao homem, como o direito à cidadania e liberdade. O conceito abstrato de indivíduo como algo que designa a essência de todos os seres humanos, no entanto, iniciou um processo de exclusão ao estabelecer a figura do homem branco como referência desse indivíduo. Qualquer um que não apresentasse o conjunto de características desse “ser comum” – por exemplo, mulheres e negros – acabavam por vivenciar a exclusão social. “Os homens [brancos] eram por natureza seres morais completos (e, portanto, melhores representantes do ser humano); as mulheres não eram bem assim”. (SCOTT, 2001, p. 32).

O cerne desta exclusão estava apoiado na diferenciação sexual entre homens e mulheres, argumento do qual as feministas tentavam apontar a incoerência.

Quando filósofos e políticos invocaram ‘a diferença sexual’ como explicação para os limites que restringiam a universalidade dos direitos individuais, as feministas surgiram para apontar as incoerências. A palavra ‘mentira’ ressoou do início ao fim do século dezenove, enquanto as feministas acusaram tanto a Revolução, quanto a Primeira, a Segunda e a Terceira Repúblicas, de trair os princípios universais de liberdade, igualdade e fraternidade ao recusar o direito à cidadania para a mulher. (SCOTT, 2001, p. 38).

O percurso do movimento feminista, no período analisado por Scott (2001), não era dirigido sempre pelas mesmas demandas. As exigências mudavam conforme o contexto social da época, indo desde a Revolução Francesa com a luta pelo direito à cidadania, passando pela longa Terceira República que terminou com a reivindicação pelo direito da mulher ao voto, chegando ao período onde o pleito englobava temas como a emancipação, o aborto e o direito ao controle do próprio corpo, questões que continuam possuindo importância até hoje.

Scott (2001) ainda traz à tona o paradoxo do movimento feminista, ou seja, conflitos ideológicos internos e a intranquilidade por eles gerada. Os paradoxos feministas são tomados como confusões, e é “porque o feminismo incorpora o paradoxo que ele tem sido tratado como trivial ou relegado à marginalidade pelos que procuram proteger as bases do *status quo* que representam”. (SCOTT, 2001, p. 46). O paradoxo a que Scott (2001) se refere consiste no feminismo ser:

(...) um protesto contra a exclusão política da mulher: seu objetivo era eliminar as ‘diferenças sexuais’ na política, mas a reivindicação tinha de ser feita em nome das ‘mulheres’ (um produto do próprio discurso da ‘diferença sexual’). Na medida em que o feminismo defendia as ‘mulheres’, acabava por alimentar a ‘diferença sexual’ que procurava eliminar. (SCOTT, 2001, p. 27).

Butler (2008) assinala os domínios de exclusão que a ideologia paradoxal do feminismo gera. Representar “mulheres” consiste na necessidade em colocar um limite à política de identidades desse movimento. “A sugestão de que o feminismo pode buscar representação mais ampla para um sujeito que ele próprio constrói gera a consequência irônica de que os objetivos feministas correm o risco de fracassar”. (BUTLER, 2008, p. 22). Para Scott (2001), os paradoxos não eram criados pelo feminismo, e não existiria esse conflito ideológico se fosse possível escolher um único e correto caminho que levasse ao êxito do movimento. Do mesmo modo, recorrer à categorização do sujeito “mulher” apenas para fins estratégicos também nada resolveria, pois inintencionalmente traria consequências negativas (BUTLER, 2008).

Segundo Butler (2008), o período atual, identificado por alguns autores – a exemplo da britânica Angela McRobbie¹¹ – como pós-feminismo, é um período onde se tem a oportunidade de criticar a necessidade de se construir uma base universal das identidades femininas e da opressão patriarcal – já que isso acaba gerando identidades excludentes – e refletir sobre a “exigência de se construir um sujeito do feminismo”. (BUTLER, 2008, p. 22). Isto porque ser mulher não define tudo que uma pessoa é. O gênero sempre vai estabelecer “interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas”. (BUTLER, 2008, p. 20). Ou seja, esses locais produzem e mantêm a noção de gênero, de onde é impossível dissociá-la. Sobre isso, Louro (1997) adiciona que:

Ao aceitarmos que a construção do gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas relações estão em constante mudança. Isso supõe que as identidades de gênero estão continuamente se transformando. Sendo assim, é indispensável admitir que até mesmo as teorias e as práticas feministas — com suas críticas aos discursos sobre gênero e suas propostas de desconstrução — estão construindo gênero. (LOURO, 1997, p. 35).

Ou seja, a exigência de haver um sujeito feminino é questionada por Butler (2008) ao observarmos que a raiz da desigualdade se encontra nesse binarismo de identidades. No entanto, como afirma Louro (1997), para que o próprio discurso feminista se mantenha, as

¹¹ A autora apresenta a ideia de pós-feminismo no seu livro *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* (2009), através da análise de produtos da cultura popular anglo-americana, que ignoram a agenda do movimento feminista, incitando uma não necessidade deste para as jovens mulheres na sociedade.

identidades de gênero acabam sendo indispensáveis. Cabe, portanto, aos sujeitos envolvidos nessas práticas o comprometimento com a transformação e a desconstrução das normas opressoras.

2.2.2 *O conceito de gênero*

No mundo masculinizado, a mulher é vista e se vê como o *Outro* (BEAUVOIR, 1970). Para a autora, “as mulheres – como qualquer ser humano (qualquer homem) – deveriam definir-se fundamentalmente e de maneira singular”. (BEAUVOIR *apud* FEMENÍAS, 2012, p. 312). No entanto, a situação paradoxal que gera o principal drama feminino é a de que, ao mesmo tempo em que as mulheres reivindicam seu direito de se reconhecerem autonomamente, elas são impostas, pelos homens, a se reconhecerem como esse *Outro*. (FEMENÍAS, 2012). Segundo Beauvoir (1970), cujas ideias são permeadas pelo existencialismo da filosofia pós Segunda Guerra Mundial, esse paradoxo reside no princípio da alteridade, categoria fundamental do pensamento humano. A alteridade provoca no ser humano uma hostilidade ao chamado *outro*; isso porque todo sujeito deseja se afirmar na sociedade, e, para se afirmar, o *outro* deve ser, de certa forma, menosprezado. A autora procura entender por quais motivos, neste jogo de alteridade, o homem passou a ser o indivíduo que conseguiu se afirmar socialmente e a mulher o indivíduo hostilizado. Não há uma razão lógica que explique isso, segundo a autora, já que as mulheres não estão e nunca estiveram numericamente reduzidas e tampouco desempenham um papel biológico inferior ao dos homens.

Sobre o caráter de “outro” da mulher, Butler (2008) salienta que:

Somente o gênero feminino é marcado (...) a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero, definindo com isso, as mulheres nos termos do sexo deles e enaltecendo os homens como portadores de uma pessoalidade universal que transcende o corpo. (BUTLER, 2008, p. 28).

Beauvoir (1970), no início de sua obra, descreve detalhadamente o que é ser mulher sob o olhar da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico de Engels, para, então, desmontar os argumentos que, a partir destas visões, determinam a suposta superioridade masculina. O fato biológico de que a mulher é tida como fisicamente mais fraca que o homem perde seu valor como argumento da superioridade masculina quando analisamos a sociedade contemporânea e a sua configuração atual, como por exemplo, os moldes do trabalho. Para a maioria das funções desempenhadas nas mais diversas profissões, não há necessidade de uma

força física extraordinária. “O manejo de numerosas máquinas modernas não exige mais do que uma parte dos recursos viris. Se o mínimo necessário não é superior às capacidades da mulher, ela torna-se igual ao homem no trabalho.” (BEAUVOIR, 1970, p. 74). Assim sendo, “a abundância só cria superioridade na perspectiva de uma necessidade.” (BEAUVOIR, 1970, p. 74).

Beauvoir (1970) desnaturaliza a concepção de gênero como algo atrelado ao chamado *sexo dado*, ou seja, o sexo designado ao indivíduo a partir do nascimento, contribuindo para os esforços feministas de demonstrar que o gênero é o significado que o corpo adquire a partir dos distintos modos de aculturação. Desse modo, não é verdadeiro dizer que certos comportamentos femininos são biologicamente determinados. “Em poucas palavras, os sexos são dois, mas a construção histórica dos gêneros converteu uns (os homens) em *sujeito-uno* autônomo e as outras (as mulheres) no Outro” (FEMENÍAS, 2012, p. 321)

Butler (2008) corrobora o argumento de que gênero e sexo não são termos sinônimos. “Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante” (BUTLER, 2008, p. 24). Contudo, apesar de reconhecer o mérito desta concepção trazida inicialmente por Beauvoir (1970), Butler (2008) vai além em sua filosofia e propõe o sexo também como uma categoria culturalmente construída. Se gênero é um conjunto de “significados culturais assumidos pelo corpo sexuado” (BUTLER, 2008, p. 24), poderia ser o sexo, tal qual o gênero, também fruto de um construto social, já que seu caráter imutável e natural provém de um discurso científico provavelmente feito para servir algum interesse político e social (BUTLER, 2008, p. 25). Enquanto Beauvoir (1970) compreende o sexo como um *locus* anatômico onde o gênero – carregado de seus significados culturais – se torna, Butler (*apud* Femenías, 2012) diz que “não só a anatomia não dita mais o gênero, mas a anatomia não põe nenhum limite ao gênero: a anatomia já não é destino e o corpo é um fenômeno igual a si mesmo somente na morte” (FEMENÍAS, 2012, p. 324). O corpo só é carregado de significados por causa de sua marca de gênero. Dessa forma, “o ‘corpo’ é em si mesmo uma construção” (BUTLER, 2008, p. 27). O gênero, para Butler (2008) é um meio discursivo pelo qual o “sexo natural” é produzido, ou seja: o “sexo natural” também é produzido. O sexo é uma norma para que o indivíduo se torne viável (BUTLER, 2013). E tais normas regulatórias são forçadamente reiteradas.

“O fato de que essa reiteração é necessária é um sinal de que a materialização nunca é totalmente completa, pois os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta”. (BUTLER, 2013, p. 154). Segundo Femenías (2012), para Butler “a demarcação das diferenças anatômicas não precede as interpretações

culturais da diferença, mas, ao contrário, a diferença já é, em si mesma, uma interpretação cultural que se apoia em supostos normativos naturalizados” (p. 326).

A partir dessa ideia, a autora traz a noção de *corpos abjetos*, que são corpos que não deveriam existir, dentro de uma matriz cultural, para que se torne inteligível o que, de fato, existe. Em outras palavras, esses corpos abjetos configuram os grupos excluídos da sociedade, cuja sexualidade e/ou identidade de gênero não condizem com a norma. A não identificação com as normas regulatórias é crucial para mobilizar discursos políticos, como o discurso feminista e o discurso *queer* (BUTLER, 2010).

Outra análise interessante para entender a subordinação das mulheres é a relação gênero/parentesco¹². Rubin (*apud* Piscitelli, 1998) propõe que “os sistemas de parentesco estão feitos de e reproduzem formas concretas da sexualidade socialmente organizada” (RUBIN *apud* PISCITELLI, 1998, p. 310). Para a autora, o parentesco cria o gênero, no momento em que, no plano da cultura, é ele quem escancara as diferenças entre os sexos. Ela coloca que a cultura ratifica as oposições entre os sexos, ao passo que na natureza homens e mulheres têm muito mais semelhanças do que diferenças. Historicamente, o sistema de parentesco criou dois gêneros dicotômicos, opostos, a partir do sexo biológico, a fim de estabelecer uma regulação social dos papéis de gênero e da sexualidade, instituindo núcleos familiares organizados hierarquicamente. O objetivo disso tudo era garantir a reprodução, reprimindo condutas que desviavam da norma heterossexual. Contudo, levando em conta as novas tecnologias, “os novos tratamentos de fecundidade desestabilizaram a natureza” (PISCITELLI, 1998, p. 318), o que impacta a forma de se pensar o parentesco e, conseqüentemente, o conceito de gênero.

2.3 Gênero e comunicação: a representação feminina no audiovisual

É importante observar como os problemas de gênero se constituem na indústria cinematográfica como um todo, não somente no que é visto nas telas, mas também no que acontece por trás delas. Um estudo chamado *Boxed In: Portrayals of Female Characters and Employment of Behind-the-Scenes Women in 2014-15 Prime-time Television*, divulgado pela organização *Center for the Study of Women in Television and Film*¹³, compreendendo os anos

¹² Parentesco: “sistema de direitos e deveres para a reprodução organizada da vida humana.” (PISCITELLI, 1998, p.315).

¹³ O Centro de Estudos de Mulheres em Filmes e Televisão (tradução livre) é formado por estudantes e graduados da San Diego State University, na Califórnia, Estados Unidos. Anualmente, a organização publica pesquisas contendo dados sobre a representação das mulheres nas produções televisivas e cinematográficas

de 2014 e 2015, apontou que na indústria televisiva americana, em programas exibidos nos horários nobres de canais pagos e abertos e no serviço Netflix¹⁴, a porcentagem de mulheres assumindo os cargos de diretoras, produtoras, editoras, escritoras, produtoras executivas e diretoras de fotografia foi de apenas 25%. O cargo de direção de fotografia foi o que menos agrupou mulheres desempenhando a função: apenas 1%. Esse número se manteve o mesmo em relação ao mesmo estudo relativo aos anos de 2013 e 2014 e apresentou um declínio de um ponto percentual em relação aos anos de 2012 e 2013. Os programas que continham, pelo menos, uma mulher trabalhando nas posições acima citadas possuíam maior probabilidade de contratarem uma atriz como protagonista. Sobre as personagens principais do sexo feminino, o estudo revelou que a maioria delas eram mulheres brancas (78%) na faixa etária de 20 a 30 anos (60%), enquanto a maioria dos personagens principais do sexo masculino estavam na faixa dos 30 a 40 anos (57%). As chances de ver um personagem homem trabalhando também eram maiores do que as chances de ver uma personagem mulher assumindo uma rotina de trabalho (55% para as personagens mulheres e 43% para os personagens homens). Em 57% dos programas analisados havia quatro ou menos mulheres empregadas nos bastidores, ao passo que em somente 5% havia quatro ou menos homens empregados nas funções *behind the scenes*.

Outro estudo, intitulado *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top 100 Films of 2015*¹⁵, publicado no ano de 2015 pela mesma instituição, utilizou os 100 filmes com maior sucesso de bilheteria do período para analisar a construção das personagens femininas nas histórias. Os resultados apontaram que, nestas produções, apenas 22% das protagonistas eram mulheres. Mesmo esse número sendo relativamente baixo, está 10 pontos percentuais acima do ano de 2014. As personagens do sexo feminino foram em sua maioria brancas (76%) e na faixa dos 30 anos (28%). Isso nos mostra que a escolha por um mesmo padrão de mulheres (brancas e jovens) nas telas se repete tanto na indústria do cinema quanto da televisão. Nos filmes, a porcentagem de papéis do sexo masculino que possuíam um emprego/ocupação identificável no enredo é 78%, enquanto para papéis do sexo feminino esse número é de 61% somente. Os personagens homens eram vistos

americanas, nas telas e por trás delas. Todos os estudos publicados estão disponíveis em inglês em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/>

¹⁴ O Netflix é uma plataforma online que oferece a seus consumidores um grande número de títulos entre séries, filmes e documentários através do *streaming* - ferramenta que permite a transmissão de conteúdo sem a necessidade de baixá-lo em um computador ou outro dispositivo móvel. O serviço possui mais de 50 milhões de assinantes em mais de 50 países. Está presente no Brasil desde 2011. (Mariano, 2015, p. 11)

¹⁵ Disponível em inglês em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/>

mais propensos a ter objetivos relacionados ao trabalho, enquanto personagens mulheres eram mais propensas a ter objetivos relacionados à vida pessoal.

Podemos observar, pelos dados apresentados nas pesquisas, que há uma visível baixa representatividade de mulheres na indústria televisiva e cinematográfica, tanto produzindo quanto estrelando nas telas. Além disso, existe uma padronização na construção dos papéis femininos: mulheres brancas e jovens, com histórias que dão mais ênfase em suas vidas pessoais do que num contexto de trabalho. MULVEY (1991) argumenta sobre a passividade da mulher representada no cinema. Embora nas últimas décadas o cinema tenha se transformado com o surgimento de produções alternativas, preocupadas em reagir contra determinadas representações vigentes, no cinema dominante "as preocupações formais (...) refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu" (MULVEY, 1991, p. 439). Ou seja, tudo aquilo que é produzido e entregue ao público e a forma com que filmes, séries e outros tipos de produtos audiovisuais são construídos, é, na verdade, uma reprodução de preceitos já afixados no imaginário social. A autora encontra na psicanálise de Freud a explicação de que o inconsciente da sociedade patriarcal moldou as formas de representação no cinema. A forma com que a produção cinematográfica é concebida reflete diretamente o mundo em que vivemos, onde o prazer no olhar divide-se entre ativo (homem) e passivo (mulher). Dessa forma, as produções nas telas mostram uma mulher que existe para ser olhada. Na maioria das vezes, a presença da mulher na narrativa pausa o desenvolvimento da história para que se crie um momento de contemplação da sua forma – o que podemos facilmente atrelar à objetificação feminina. Essa estrutura também é reiterada quando há uma divisão ativo/passivo nas relações heterossexuais entre personagens na trama, onde a passividade é sempre incorporada pela mulher, que é inibida de escolhas diante do relacionamento amoroso.

Segundo a autora, existem três olhares dentro do cinema: o da câmera, o da plateia e o dos personagens em cena. No filme narrativo, os dois primeiros subordinam-se ao terceiro, e é isto que cria a ilusão de realidade do filme e faz com que o espectador não consiga ter um distanciamento da imagem a ele apresentada. Sobre esta ilusão, Mulvey (1991) salienta que

os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo. São estes códigos cinematográficos e sua relação com as estruturas formativas externas que devem ser destruídos no cinema dominante, assim como o prazer que ele oferece deve também ser desafiado. (MULVEY, 1991, p. 452).

Se as estruturas que enclausuram a mulher num sistema de representação que a objetifica e diminui-a a mero momento de contemplação são e sempre foram dominantes no

cinema, como agir para que esses códigos sejam desfeitos e recriados sob uma nova ótica, mais igualitária? Em uma tentativa de analisar quantitativamente o quanto as obras representam as mulheres de maneira mais realista, foram inventados testes, como o Teste de Bechdel¹⁶, criado em 1985 pela cartunista Alison Bechdel (MAGALDI; MACHADO, 2016). Este teste submete qualquer filme a três simples critérios, que são: a) possuir pelo menos duas personagens femininas com nomes próprios; b) estas duas personagens devem manter, pelo menos, uma conversação entre si; c) o assunto do diálogo entre as duas não deve se referir a homens. Por mais simples que aparente ser, grande parte das ficções do cinema acaba não atendendo às regras do teste, demonstrando como “o olhar e o fazer do cinema ainda estão sob uma lógica masculina e heterossexual” (SANTOS, 2015, p. 341). Segundo Magaldi e Machado (2016), poucos são os filmes que reprovam no primeiro requisito (conter no mínimo duas mulheres na trama com nomes próprios), o que significa “que no cinema atual não enfrentamos uma crise de representações femininas, e sim de representatividade feminina” (MAGALDI; MACHADO, 2016, p. 253).

Podemos enxergar isto como uma problemática que possui potencial para ser explorada por diversas áreas de estudo ligadas ao cinema, cultura, entretenimento e mídia. A comunicação também possui sua parcela colaborativa na construção desse cenário negativo para as mulheres. Mas, também, tem o poder de cooperar na elaboração de propostas para possíveis melhorias quanto à representação e afirmação de uma identidade feminina na TV e no cinema. As formas de representar da mulher estereotipada, como objeto de mera apreciação, sempre em referência ao homem, não são intrínsecas ao cinema; shows, teatros e outras formas de consumo cultural também acabam reproduzindo contextos semelhantes. Mas é na forma da ficção audiovisual que se tem a possibilidade de direcionar o olhar do espectador, potencializando o aspecto fetichista e *vouyerista* em torno da imagem da mulher. O cinema (e a televisão) consegue construir o ponto de vista em que determinada cena será observada, controla a dimensão do tempo, do espaço, e cria uma atmosfera mais perto do real. A câmera se torna o mecanismo de produção da ilusão, gerando movimentos compatíveis com o olhar humano, com a percepção do sujeito que assiste. (MULVEY, 1991).

"O discurso da mídia ocupa papel privilegiado na narrativa e na construção das representações acerca do feminino e do masculino na sociedade." (JOHN; COSTA, 2014, p.

¹⁶ O Teste de Bechdel possui um site <<http://bechdeltest.com/>> onde é possível verificar uma longa lista de filmes aprovados ou não nos critérios estabelecidos (assinalados em verde ou vermelho). Embora o Teste de Bechdel só contemple filmes, podemos afirmar que a série *Orphan Black* passaria nos requisitos do teste: contém mais de duas personagens femininas com nomes próprios, que conversam sobre diversos assuntos não relacionados a homens.

217). Esse discurso pode levar à desconstrução de estereótipos e tabus ou ao reforço dos mesmos. Sendo assim, o que podemos concluir é que somente o desenvolvimento de uma consciência crítica a respeito da construção do feminino nos produtos culturais, na indústria televisiva e cinematográfica é que pode despertar novos modos de se fazer e pensar as produções de forma a recriar essas representações com um olhar mais igualitário.

2.4 Os seriados e a (nova) cultura televisiva

Os seriados americanos são narrativas audiovisuais contadas em episódios. Diferem-se das novelas brasileiras pela quantidade maior de temporadas e pela frequência menor de lançamento dos episódios. Surgem em 1951, com a comédia intitulada *I Love Lucy*, transmitida pelo canal estadunidense CBS. A televisão norte-americana faz da produção de narrativas seriadas uma de suas atividades principais desde então. Apesar de algumas emissoras brasileiras comprarem seriados de sucesso para transmiti-los em rede nacional desde a década de 1960, eles ganharam proporções de audiência mundial após a popularização da TV por assinatura, e, mais ainda, após a expansão do acesso à internet (LIMA, 2013). A internet permitiu aos consumidores não somente baixar e assistir aos seriados através do *download*¹⁷ dos mesmos, mas, com o recente lançamento do Netflix, assisti-los em *streaming*. Como já apresentado anteriormente através de dados da pesquisa promovida pelo ConsumerLab, o hábito de consumir filmes e séries em *streaming* vem aumentando cada vez mais nos últimos anos.

Uma das características que promovem o sucesso das séries americanas é englobar aspectos em suas histórias que as tornam universais, como características da personalidade dos personagens que podem ser identificáveis em quaisquer locais do mundo. "Se as séries americanas podem parecer tão próximas, apesar de sua estranheza, é porque elas se fundam em ideologias transnacionais, lugares comuns". (JOST, 2012, p. 29). Morin (1997) também constata esse aspecto dos seriados de TV, afirmando que eles "se dirigem efetivamente a todos e a ninguém, às diferentes idades, aos dois sexos, às diversas classes da sociedade, isto é, ao conjunto de um público nacional e, eventualmente, ao público mundial" (MORIN, 1997, p. 35). Além disso, a humanização dos heróis nas séries mais atuais também capta o olhar de um público que deseja se reconhecer nas histórias. Segundo Jost (2012), a sensação de que,

¹⁷ O *download* é uma prática ilegal, mas que tomou grande proporção mundial no que se refere ao compartilhamento de arquivos de vídeos, áudios e outros tipos de mídia. Não vem ao caso defendê-la ou julgá-la pelo seu aspecto irregular, mas compreender que essa cultura também colaborou para que o consumo de programas televisivos estrangeiros começasse a ser mais apreciado em outros países.

nas séries, estamos assistindo a uma realidade que poderia ser a nossa, mesmo em meio a enredos mágicos e fantasiosos, sustenta-se no fato de que os heróis dos enredos vêm se tornando cada vez mais humanos, se compararmos com as séries de antigamente. "Eles podem ser dotados de traços não somente diferentes, mas contraditórios, como nós. Esse modo (...) permite que cada um de nós se reconheça neste ou naquele personagem e que imagine suas relações à imagem de nossa família." (JOST, 2012, p. 38). Podemos utilizar como um bom exemplo disso o objeto de pesquisa deste trabalho. O seriado *Orphan Black* ganhou destaque nas manchetes, premiações e comentários de internet por ser uma série de ficção científica com uma abordagem dramática humanizada, de forma a facilitar a identificação do público com seus personagens.

Hoje, devido à popularização das séries na internet e o crescimento do acervo de programas nas plataformas online disponíveis para o consumo, moldam-se consumidores mais ativos em relação a escolha dos produtos que desejam assistir. Cada vez menos as pessoas optam por sentar-se em frente à televisão e assistir passivamente aos programas ali transmitidos conforme a grade horária¹⁸. "Estando a sociedade e os meios de comunicação em rede, não se pode mais esperar que as pessoas aguardem o momento de receber informações ou entretenimento. Elas mesmas buscam por isso a qualquer hora" (LIMA, 2013, p. 19). Muitas vezes, o sujeito pode se tornar fã de um seriado sem nunca ter sintonizado no seu aparelho televisivo o canal da emissora que o produz e/ou transmite. Além disso, o consumo não é mais um ato solitário. Segundo Jenkins (2009) os novos consumidores são migratórios e possuem um comportamento mais participativo, pois são socialmente conectados em comunidades (através da internet). Lima (2013) salienta que:

Essas comunidades em rede são encontradas em fóruns online, sites sobre assuntos específicos, blogs, ambientes de compartilhamento de fotos e vídeos e redes sociais. São sempre identificadas como segmentos que discutem assuntos em comum ou tentam achar soluções para questões específicas, utilizando a ajuda e conhecimento um do outro. O termo comunidade virtual foi amplamente trabalhado pelo pesquisador Pierre Lévy, e é o mais utilizado para definir esse tipo de comportamento da sociedade em rede. (LIMA, 2013, p. 20).

Para Pierre Lévy (*apud* LIMA, 2013, p. 20), essa interação social independe de proximidade geográfica ou filiações institucionais, pois as fronteiras se diluem no ambiente virtual. As práticas em comunidades virtuais levam os usuários a tecer comentários e críticas pessoais aos enredos dos seriados e, a partir daí, um vasto conteúdo pode se desenvolver, desde narrativas, vídeos e ilustrações artísticas tendo como base a ficção original, até

¹⁸ Esse dado também pode ser visto nos resultados da pesquisa do ConsumerLab.

discussões políticas sobre determinadas temáticas que as séries trazem. O seriado *Orphan Black* é um exemplo de ficção que fornece temas para nutrir um profundo diálogo político sobre assuntos como ciência, religião, ética, gênero e sexualidade. Através do que veem nos episódios, os espectadores encontram no ambiente online um meio para se expressar e ouvir opiniões tanto concordantes quanto divergentes. Pela maioria destes conteúdos estarem expostos na rede, a manutenção das comunidades também incentiva uma aproximação entre os espaços do público e da produção, pois através de uma breve busca, produtores e atores podem tomar conhecimento do impacto de sua obra na audiência.

Segundo Lima (2013), a maioria das pessoas que consome seriados, consome outros tipos de conteúdo ligados a eles. Normalmente, conteúdos em blogs e portais especializados na internet que aprofundam reflexões e críticas sobre os episódios, compartilham curiosidades, notícias, indicações de outras séries e criações narrativas próprias baseadas nas histórias oficiais. Tudo isso envolve a experiência da nova cultura televisiva, que se ampliou do mero momento em que assistimos a determinado programa para uma criação de vínculos sociais com base em interesses comuns e estabelecidos sem fronteiras geográficas através da internet. Não diremos que a televisão se tornou ou se tornará obsoleta, mas sim, que a web entrou como um forte complemento para saciar os desejos da audiência por maior conveniência no momento de consumo e pelo compartilhamento de informações e impressões sobre os conteúdos midiáticos com outras pessoas interessadas. A convergência de meios é um processo onde as transformações estão em curso, não finalizadas ou estabilizadas (JENKINS, 2009). Os meios nunca morrem, apenas muda-se o aparato tecnológico que utilizamos para acessar seu conteúdo, ou seja, o seu sistema de distribuição. "Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias" (JENKINS, 2009, p. 39-40). Se ontem os seriados eram consumidos exclusivamente pela televisão, hoje se tem a opção de consumi-los exclusivamente pela internet, ou de consumi-los pela televisão e complementar essa experiência de consumo pela internet, mas ainda permanecendo a televisão um suporte essencial para a distribuição dessas mídias.

3 WELCOME TO THE CLONE CLUB¹⁹

Neste capítulo, será abordada a metodologia que utilizaremos para desenvolver a análise, que é o Circuito Cultural de Johnson (1999). Antes, faremos um apanhado histórico do contexto de surgimento dos Estudos Culturais, que é a base para o desenvolvimento da ideia do Circuito Cultural.

Historicamente, os Estudos Culturais surgem na década de cinquenta, no Reino Unido, para apontar uma certa urgência em rever o conceito de cultura nas pesquisas acadêmicas. Segundo Escosteguy (2010), na época, foi criado o CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*²⁰), fundado pelos acadêmicos Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson. O Centro também contou posteriormente com a direção e contribuição de Stuart Hall. O grupo visava compreender como as práticas sociais, relações interpessoais, e os diferentes modos de vida, atravessados por questões de classe e regionalidade, por exemplo, seriam essenciais para remodelar o conceito de cultura e questionar seus padrões vigentes. Os Estudos Culturais desde o início estão interligados com os estudos de recepção e gênero, pelo caráter com que estes também questionam a lógica pré-determinada sobre cultura e consideram extremamente relevantes os contextos sociais em que os indivíduos abordados nas pesquisas estão inseridos. O feminismo esteve desde o início bastante ligado aos Estudos Culturais. Entre as mulheres participantes do CCCS, a preocupação coletiva com a categoria de gênero nas formações sociais influenciou a criação de um grupo de estudos: o *Women's Liberation Movement*, que surge no fim da década de 1960 dentro do Centro como "uma primeira tentativa de realizar um trabalho intelectual feminista". (ESCOSTEGUY, 2010, p. 39)

Passados os anos, a expansão tecnológica nos permitiu vislumbrar o quanto a própria forma de consumo também modifica o sentido produzido por determinado produto cultural. Uma produção terá sua mensagem assimilada de diferentes formas por quem a consome e irá infligir no contexto social destes indivíduos de maneiras distintas, dependendo de qual é esse contexto, do aparato tecnológico pelo qual este produto é consumido, e diversos outros fatores que atravessam a vida pública e privada dos espectadores. Enquanto os estudos de

¹⁹ *Bem-vindo ao Clone Club*, ou “Clube dos Clones”, em tradução literal. Em *Orphan Black*, o Clone Club é como se denomina o grupo de personagens, que contém clones e não-clones, cientes da existência dos projetos científicos de clonagem, que se aliam para dar continuidade às investigações dos mesmos. Possuem laços de cumplicidade e tendem a proteger uns aos outros em situações de perigo, além de partilharem informações secretas.

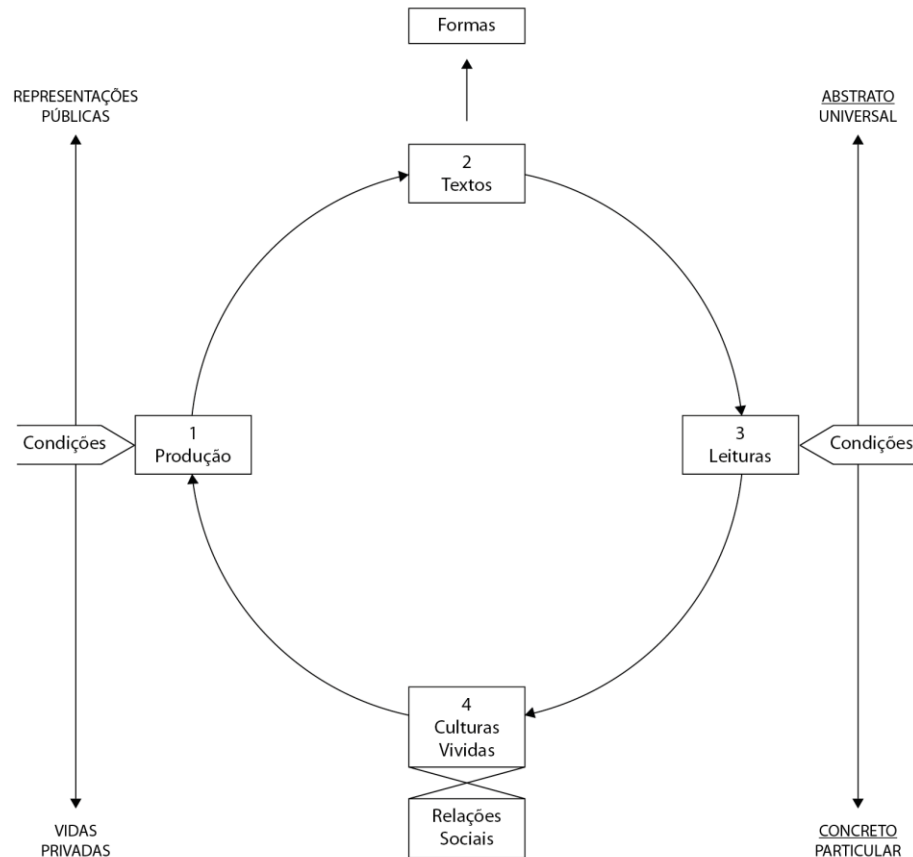
²⁰ Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (tradução livre).

comunicação têm privilegiado os meios como instituições e os sentidos por eles colocados em circulação em detrimento das audiências e dos efeitos da mídia sobre elas, os estudos culturais de recepção concentram "sua atenção mais no cotidiano de um grupo em que se observa, entre tantas outras atividades, o uso dos meios." (ESCOSTEGUY, 2007, p. 118). Para os estudos culturais, o espaço da *recepção* adquire uma importância elevada e também está integrado ao espaço da *produção*; esses dois espaços são constituintes de um circuito que vincula as partes e analisa a circulação de um produto cultural.

Johnson (1999) propõe um diagrama que engloba todos os elementos que envolvem um produto cultural, desde suas condições de produção até suas formas de leitura e assimilação. É o chamado *Circuito Cultural*, que servirá como suporte teórico-metodológico para esta pesquisa. O Circuito Cultural de Johnson (1999) se consolida nos seguintes alicerces: produção, textos, leituras e culturas vividas. Este Circuito nos ajuda a pensar o objeto de pesquisa, a série Orphan Black, como um produto cultural que, para ser compreendido, precisa ser analisado na sua totalidade, desde seus aspectos da produção até a recepção. A própria forma de consumir deste seriado – e dos seriados em geral, nos dias atuais – aproxima o espaço da produção com o espaço da recepção, onde, mediados pela internet, espectadores e produtores criam vínculos, conexões, conversas e expõem seus universos uns aos outros. Para Johnson (*apud* MESSA, 2007)

o desenvolvimento de uma compreensão do mecanismo de produção e circulação de produtos culturais tem maiores chances de se efetivar se percebermos as diferentes articulações entre estes três momentos. Cada um deles (produção, texto e recepção) é uma engrenagem indispensável ao funcionamento e entendimento do todo e, apesar de distintos, estes momentos são completamente dependentes um do outro. (MESSA, 2007, p. 3).

Faremos uma breve apresentação dos termos através dos conceitos propostos por Johnson (1999), utilizando, também, o trabalho de Escotesguy (2007), que amarrou a proposta do autor com outros pontos de vista, como os de Hall (2003) e Barbero (2003).

Figura 1 - O diagrama do Circuito Cultural

Fonte: JOHNSON (1999)

3.1 O aspecto da Produção

O momento da produção é onde tudo começa. Dentro do Circuito Cultural, a produção é o local onde "reside a preocupação com a organização das formas culturais" (ESCOSTEGUY, 2007, p. 120). Ou seja, é o momento em que se leva em conta como se estrutura a organização política da cultura e suas instituições, porque estas influenciarão diretamente no produto final. É importante observar que na nossa sociedade, "muitas formas de produção cultural assumem também a forma de mercadorias capitalistas" (JOHNSON, 1999, p.35), o que faz com que o Circuito Cultural seja tanto um circuito de capital quanto um *circuito da produção e circulação de formas subjetivas*. Por esse motivo, devem ser incluídos aqui os aspectos subjetivos da produção, que são as rotinas produtivas, o meio social de onde essa produção cultural surge, e, ainda, de acordo com Hall (2003), a estrutura institucional, as ideologias profissionais e as intenções e hipóteses de quem produz a respeito da sua

audiência. Embora saibamos que as produções estão sujeitas aos moldes econômicos da sociedade capitalista, ainda assim, o modelo proposto “privilegia a forma textual do produto midiático, em detrimento da forma mercadoria”. (ESCOSTEGUY, 2007, p. 124). Dentro de nosso objeto de estudo, o aspecto da produção será demarcado através de um levantamento de dados encontrados na web, entre eles estão entrevistas com os profissionais envolvidos na produção e atores; informações de portais especializados em séries sobre fatos e repercussão dos episódios; dados de audiência; e informações coletadas em enciclopédias colaborativas. Tais levantamentos serão trazidos no capítulo 4.

3.2 Os Textos segundo o Circuito Cultural

Nos textos situam-se as análises que se concentram no produto midiático em si, como os elementos textuais e discursivos. Escosteguy (2007) afirma que, nos estudos genéricos que examinam o texto, há uma tendência a negligenciar os aspectos da produção e as especificidades das instituições que o originam, assim como os elementos mais privados e concretos da cultura; Johnson (1999) identifica isso como um problema. Para o autor, a análise do texto é indispensável por se tratar de “um meio no Estudo Cultural; estritamente, talvez, trata-se de um material bruto a partir do qual certas formas (por exemplo, da narrativa, da problemática ideológica, do modo de endereçamento, da posição de sujeito etc.) podem ser abstraídas” (JOHNSON, 1999, p.75).

Os estudos culturais se distanciam da “valoração literária dos textos por si mesmos” (JOHNSON, 1999, p. 75), aproximando-se da subjetividade das formas sociais em que o texto é apreendido em seus diversos momentos de circulação. Johnson (1999) denomina de *miopias estruturalistas* as práticas de análise que não saem do texto, ou que subordinam os outros elementos do Circuito à análise textual, por deixarem de lado as possibilidades de leitura feitas pelo público e se restringirem apenas às leituras feitas por críticos. O motivo disto, segundo Johnson (1999), é uma ausência - na tradição semiológica - de uma teoria pós-estruturalista adequada da subjetividade. É a partir do texto "que a codificação é efetivada e que preferências de leitura são apresentadas ao receptor." (HALL, 2003, *apud* MESSA, 2007, p. 08).

No subcapítulo 4.3 faremos uma análise dos episódios de Orphan Black enquanto textos do Circuito Cultural. Essa análise será construída a partir de eixos que consideramos mais relevantes na trama, que contemplam a sororidade entre as personagens, os perfis de

representação das clones, a busca pela autonomia feminina e a fuga da heteronormatividade e da dominação homem-mulher nas relações pessoais.

3.3 Leitura

Neste ponto, estão as práticas de *recepção* e é onde se dá a produção de sentido do texto (ESCOSTEGUY, 2007). De acordo com os estudos de recepção, considera-se que o receptor é dotado de autonomia e assume-se que a leitura por ele realizada tem uma autonomia contraposta ao caráter autoritário do texto. No entanto, ao fazê-la, o leitor já se encontra posicionado diante do texto, o que confere que as narrativas acabam construindo “uma posição ou posições a partir das quais elas devem ser lidas ou vistas” (JOHNSON, 1999, p. 85). Abrir para análise os processos que naturalizam tais posicionamentos, conectando os textos com as interseccionalidades, histórias, localizações sociais e subjetividades dos indivíduos que os leem, inserindo estes leitores na sociedade, é uma das premissas dos estudos culturais. Portanto, convém, para o Circuito Cultural, tratar da leitura não como um mero exercício de “recepção ou assimilação, mas como sendo, ela própria, um ato de produção” (JOHNSON, 1999, p.88).

Hall (2003) aponta para a existência de três posições em que o receptor pode operar a decodificação (leitura) dos textos. Estas são sintetizadas por MESSA (2007) e se apresentam da seguinte forma: a posição *hegemônica-dominante* é aquela em que o espectador opera dentro do que foi proposto pelo produtor, ou seja, decodifica a mensagem de acordo com o esperado; o *código negociado* é quando o receptor reconhece as definições hegemônicas, mas as adapta ao seu local, podendo ou não aderir a elas; e, por fim, o *código de oposição* é aquele em que o receptor se posiciona de maneira totalmente oposta àquela cuja produção teve intenção de passar, opondo-se à sua mensagem. (MESSA, 2007, p. 13). Segundo Hall (2003), "estas não são posições estáticas, mas posições entre as quais o receptor se desloca dependendo do que a mensagem codificada nele aciona" (HALL, 2003, *apud* MESSA, 2007, p. 13).

A análise da leitura e recepção do seriado *Orphan Black* será feita através da estreia da quarta temporada, que ocorreu no dia 14 de abril de 2016. Essa escolha se baseou por ser um momento esperado pelo público, após um longo hiato desde o último episódio lançado em 2015, na época em que a terceira temporada estava sendo transmitida. Consideramos que a expectativa pela volta dos episódios motivaria os espectadores a registrarem suas impressões nas redes sociais. Essas impressões foram colhidas da rede social Twitter e serão exploradas em detalhes no capítulo 4.

3.4 Culturas Vividas

As culturas vividas são elementos essenciais que compõem o Circuito Cultural de Johnson (1999), pois o cenário cultural e social é que vai pautar as formas de leitura e até de produção. A questão principal aqui é “saber como apreender os momentos mais concretos e mais privados da circulação cultural” (JOHNSON, 1999, p. 95). É difícil ter acesso às formas privadas de cultura, aquelas que não são expostas na esfera social. Na posição de pesquisador, é possível acessar a algumas dessas formas, quando se está inserido no mesmo contexto ou em contexto semelhante ao do público pesquisado. Deve-se reconhecer as diferenças que atravessam as relações sociais, principalmente no que tange relações de poder e desigualdade e os percursos históricos. Segundo Johnson (1999):

(...) a pesquisa das culturas vividas tem estado estreitamente associada com uma política da “representação”, apoiando as formas vividas dos grupos sociais subordinados e criticando as formas públicas dominantes à luz de sabedorias ocultas. Este trabalho pode, inclusive, aspirar a contribuir para tornar hegemônicas culturas que são comumente privatizadas, estigmatizadas ou silenciadas. (JOHNSON, 1999, p. 105).

Hall (2003) desafia a ideia de hierarquia entre produção e recepção, mas admite que o Circuito se inicia na produção e que é ela que vai construir inicialmente a mensagem. A existência de uma ordem social dominante (classificações impostas por uma sociedade ou cultura), inevitavelmente vai estar presente, em níveis maiores ou menores. Essa ordem social não é um sistema fixo ou fechado, mas irá indicar possíveis maneiras de leitura e decodificações de um texto. Em outras palavras, Hall (2003) propõe um balanço que não exclui a existência de uma força dominante que induz a produção de sentidos, tampouco nega a autonomia do receptor nesta atividade.

Alguns desses sentidos sugeridos pela força dominante são tão naturalizados que a oposição a eles nos choca. Por exemplo, o protagonismo feminino e a complexidade e diversidade das identidades presentes em *Orphan Black* entra em conflito com a proposta dominante que é a de estarmos acostumados a não ver tais características tão marcantes em mulheres na maioria das produções televisivas. Johnson (1999) evidencia isso quando diz que “os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade” (JOHNSON, 1999, p. 13).

Para Johnson (1999), nos produtos culturais os processos envolvidos se diluem. Por isso a importância de estudar os elementos do Circuito sempre à luz dos outros, e “deter-se nas *relações* entre produção e recepção/consumo” (ESCOSTEGUY, 2007, p. 128).

Escosteguy (2007), compreende que tanto para Hall (2003) quanto para Johnson (1999), e também outros autores como Barbero (2003), que traz a proposta dos estudos culturais e de recepção para a realidade latino-americana, os elementos existentes no Circuito Cultural possuem, cada um, suas especificidades, mas essas não predeterminam suas relações. Do mesmo modo, num processo de comunicação, os objetos que o configuram “não são acessíveis a abordagens estreitamente definidas” (ESCOSTEGUY, 2007, p. 133). Por fim, as propostas que os autores citados abordam salientam que a produção de sentido pode ocorrer em todos os momentos do Circuito, diluindo limites que até então as áreas dominantes no campo da comunicação impunham e mostrando a abertura e versatilidade teórica dos estudos culturais. “Em termos disciplinares, nós vamos de um terreno usualmente coberto por abordagens literárias para o terreno mais conhecido das competências históricas ou sociológicas”. (JOHNSON, 1999, p. 87).

Estendendo a proposta do circuito da cultura a um processo comunicativo, esse pode ser convertido em um circuito de comunicação “na medida em que ambos destacam o papel crucial da dimensão simbólica que está no centro da vida social. ” (ESCOSTEGUY, 2007, p. 133).

4 COMO NASCE UM CLONE?

Tomando como base o fato da produção, segundo o diagrama de Johnson (1999), e todo o contexto que a cerca ser relevante ao analisarmos os outros elementos do Circuito Cultural e compreendermos as possíveis formas de leitura e recepção, traremos um apanhado de informações retiradas de diversas fontes sobre as circunstâncias de produção do seriado *Orphan Black*. Aqui constam entrevistas com os produtores e elenco localizadas em sites da internet, informações fornecidas ao público pelas emissoras Space e BBC América, entre outras matérias e artigos realizados por críticos e público em geral, também, majoritariamente, encontrados no campo da web.

Uma das singularidades de *Orphan Black* reside no fato de a série ser uma coprodução entre duas emissoras: a canadense Space²¹ e a BBC América²². Apesar do braço americano da British Broadcasting Corporation ter aberto o caminho para que a produção pudesse deslançar em território estadunidense, as raízes da trama encontram-se no Canadá, desde a filmagem e ambientação, até a nacionalidade dos produtores e da grande maioria do elenco.

John Fawcett e Graeme Manson são os nomes que deram vida ao seriado. Os dois cineastas levam o mérito de criadores da série, dividindo entre eles o trabalho de escrita, produção e direção dos episódios. As vidas de Fawcett e Manson se cruzaram quando ambos estudavam na mesma instituição de formação cinematográfica, a *Canadian Film Centre*²³. Os atravessamentos culturais presentes na série possuem muita influência das condições de produção. Enquanto Fawcett e Manson depositaram suas raízes canadenses na história, a BBC trouxe aspectos da cultura britânica, que são muito salientadas no enredo através da personagem Sarah. Na fase de concepção da série, os produtores buscavam um apoiador, e conseguiram despertar o interesse da BBC America. No entanto, devido à BBC ser de origem inglesa, a emissora solicitou que fossem colocados elementos culturais britânicos em algum personagem. Foi assim que a protagonista Sarah foi concebida como uma mulher de nacionalidade e sotaque britânicos.²⁴

A ideia inicial de *Orphan Black* teve início entre os anos de 2002 e 2003 e teria sido inicialmente planejada como um filme. Devido à sua complexidade e ao entusiasmo dos autores, a trama acabou sendo ampliada para um seriado, levando cerca de uma década desde

²¹ Canal de TV por assinatura fundado em 1997, pertencente à companhia, também canadense, Bell Media. Website: <<http://www.space.ca/>>

²² Filial da emissora britânica de TV British Broadcasting Corporation. Website: <www.bbcamerica.com/>

²³ Centro Canadense de Filme (tradução livre). Website: <<http://www.cfccreates.com/>>

²⁴ Informação retirada de entrevista para o portal Collider. Disponível em inglês em: <<http://collider.com/john-fawcett-orphan-black-interview/>> Acesso em: 20 set. 2015

a simples ideia até a primeira temporada ir ao ar, em 2013. Sobre as motivações que levaram a dupla a criar a história, Fawcett relata ser um grande fã do gênero narrativo ficção científica, o que serviu de influência para a construção da temática. Outra motivação para Fawcett foi a ideia de poder trabalhar com várias versões de uma mesma personagem feminina.²⁵ Para os produtores, o mistério é o ponto chave que conduz a trama e a vida das personagens na série, girando em torno principalmente da questão da identidade – característica que vem a ser o principal motivador deste estudo – e da busca por uma origem que ainda é desconhecida por elas. À medida que se tem respostas para esses mistérios, mais questionamentos vêm à tona. Estes questionamentos muitas vezes acabam saindo do campo da ficção científica, que é o mote da série, e explorando outras áreas da vida em sociedade, como as relações interpessoais, as diferenças culturais, a construção de identidades individuais e de gênero: temas cuja análise motiva este trabalho.

Em termos de técnica audiovisual, *Orphan Black* possui um desafio maior quando mais de uma das clones entra em cena. Para facilitar o trabalho de produção, Tatiana Maslany, atriz principal e intérprete de todas as clones-irmãs, trabalha com a ajuda de uma dublê, a atriz Kathryn Alexandre. Todas as cenas em que mais de uma clone aparece são gravadas múltiplas vezes, com o auxílio da dublê e Tatiana interpretando cada personagem separadamente. Após, o acabamento fica por conta da montagem dessas cenas em camadas.

4.1 O processo criativo

Tanto Fawcett quanto Manson mencionam que passar um tempo em isolamento é um hábito que possuem nos momentos de preparação de novos episódios e articulação de novas temporadas. No entanto, os autores costumam dar abertura para que cenas e situações se modifiquem conforme o andamento das filmagens, levando em consideração as contribuições da equipe, especialmente de Tatiana Maslany, no que diz respeito, principalmente, à inserção de novas personagens-clones na trama. Cada clone novo na série não é apresentado como uma personagem pronta, mas sim, como uma ideia a ser trabalhada junto com Maslany e os outros atores.

Ainda nos bastidores da série, os produtores contam com uma espécie de consultoria *sci-fi*. Uma das personagens-clones de *Orphan Black*, Cosima Niehaus, estudante de biologia evolutiva, foi inspirada em uma real cientista canadense, chamada Cosima Herter. Herter é,

²⁵ Entrevista com John Fawcett disponível em: <<http://collider.com/john-fawcett-orphan-black-interview/>>. Acesso: 20 set. 2015

em suas palavras, historicista e filósofa da ciência²⁶, e foi chamada a prestar consultoria sobre os temas científicos abordados na série, devido à sua credibilidade na área científica e também por possuir uma longa relação de amizade com o produtor Graeme Manson.

A série aborda em grande parte dos seus episódios diversas questões referentes a estereótipos de gênero e sexualidade, e, neste sentido, quebra com conceitos pré-determinados sobre o tema, mostrando uma vasta diversidade sexual e de gênero em seu enredo. Por este motivo, a série e os principais atores e atrizes do elenco se tornaram porta-vozes de um grupo de minorias sexuais que se sentem representadas através do seriado. Tatiana Maslany posiciona-se politicamente a favor da igualdade de gênero em diversas entrevistas que concede. Em entrevista concedida para a organização não governamental GLAAD (Aliança Gay e Lésbica Contra a Difamação), Tatiana fala sobre a abordagem da personagem Delphine, uma mulher bissexual que vive na história um relacionamento homoafetivo com a personagem Cosima. Tatiana afirma que Delphine fornece uma representação positiva da mulher bissexual, não estando sua sexualidade em exposição para o olhar masculino.²⁷ Para o periódico canadense National Post, a atriz também afirmou acreditar viver em um mundo onde as pessoas estão mais politizadas, e que esta politização interfere no fato dela ser uma mulher neste momento da indústria televisiva, pois todas as suas ações e modos de representar seus papéis na série são muito relevantes nesta era de maior visibilidade e mudança na qual vivemos.²⁸ Na mesma entrevista, cujas falas de John Fawcett e Graeme Manson também foram coletadas, o periódico considera a série um *touchstone*²⁹ do feminismo moderno. Os produtores afirmam que não criaram a série com a pretensão de ser uma história feminista, e que só descobriram que estavam causando este impacto quando ouviram as impressões de outros colegas de profissão. Para eles, a intenção era criar personagens profundas e com histórias complexas. Por si só, a construção de personagens mulheres com histórias de vida complexas já denota um viés feminista, visto que concorda com, pelo menos, a primeira regra do Teste de Bechdel.

²⁶ Informação disponível em: <http://www.huffingtonpost.ca/2014/06/18/cosima-herter-orphan-black-science-interview_n_5508722.html>. Acesso em: 28 set. 2015.

²⁷ Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kRslGIxh5ms>> Acesso em: 02 jun. 2016.

²⁸ Matéria com entrevista disponível em: <<http://news.nationalpost.com/arts/television/orphan-black-premiere-tatiana-maslany-politics-of-being-every-kind-of-woman>>. Acesso em: 16 abr 2016.

²⁹ O termo não possui uma tradução em sentido literal na língua portuguesa. Pode ser entendido como algo que revela um alto critério ou padrão de qualidade.

Um momento em que os produtores de *Orphan Black* revelam ter bastante contato com o público é a já consagrada no universo da cultura pop *Comic Con*³⁰. As redes sociais também não passam despercebidas pela equipe de produção. Nas palavras de Manson: “Nós seguimos acompanhando o Twitter, e seguimos acompanhando o Clone Club nos sites e todas as coisas no Tumblr, e aquilo continuava e continuava chegando. E isto é parte da natureza do novo jeito que assistimos televisão”.³¹

4.2 Um rosto, várias mulheres

Após o vislumbre sobre as etapas e as inspirações que permeiam a produção do seriado *Orphan Black*, apresentadas anteriormente, iremos introduzir as principais personagens que compõe a trama da série e suas características. Faremos este resumo para que a análise dos episódios selecionados, que virá na sequência, possa ser compreendida com maior facilidade. Mostraremos neste compilado as personagens que possuem maior relevância na história e que exercem papéis fixos na série – existem personagens entre os clones que fizeram breves aparições em alguns dos episódios, e caberia apenas para uma análise mais aprofundada citá-los –, e que serão moldados principalmente a partir da perspectiva dos papéis sociais de gênero até aqui delineados durante este trabalho. Veremos como a diversidade atinge a construção destas personagens e como suas identidades múltiplas causam uma ruptura na representação feminina que tradicionalmente a indústria televisiva e cinematográfica consolidou ao longo dos anos. Ainda, para fins de contextualização, apresentaremos dois principais eixos do enredo que dão sentido à história: o Projeto Leda e o Projeto Castor.³²

³⁰ Convenção que acontece todos os anos em San Diego, nos Estados Unidos e concentra um grande número de fãs de histórias em quadrinhos, mangás, filmes, seriados e outros elementos da cultura pop. Hoje, a *Comic Con* acontece também em eventos paralelos em diversas regiões do mundo.

³¹ Trecho extraído da entrevista disponível em: <<http://www.avclub.com/article/orphan-black-showrunner-graeme-manson-whats-tail-203405>>. Acesso em: 28 set. 2015.

³² As informações contidas neste capítulo foram redigidas segundo a percepção da pesquisadora através do acompanhamento dos episódios, sendo ela mesma espectadora da série. Além disso, foram consultadas fontes como os websites das produtoras BBC América <<http://www.bbcamerica.com/>> e Space Canadá <<http://www.space.ca/>>, e o portal *Orphan Black Wiki* <<http://orphanblack.wikia.com/>>, uma enciclopédia colaborativa com informações sobre a série disponíveis ao grande público.

4.2.1 Sarah Manning

Figura 2 - Sarah Manning



Fonte: BBC América

Sarah Manning é a protagonista da série, primeira personagem e também a primeira das clones a surgir na história. No entanto, conforme o desenrolar dos episódios, descobre-se que ela é uma das últimas clones a descobrir esta condição, e é justamente essa descoberta que causa o conflito inicial da trama. Sarah é de origem londrina, possui uma filha chamada Kira, um irmão chamado Felix e uma mãe adotiva, conhecida por “Sra. S.”. Carrega um estilo *punk* e rebelde, identificado pela sua vestimenta (baseada em roupas escuras, jaquetas de couro e coturnos), cabelo ligeiramente bagunçado e maquiagem mais pesada. Em entrevista à revista *Vanity Fair*³³, o maquiador Stephen Lynch, responsável pela transformação de Tatiana Maslany em cada uma das clones, contou que a intenção da maquiagem de Sarah é passar a ideia de uma garota que dorme em estações de trens ou bancos de praça, e nunca limpa sua pele propriamente, aplicando uma nova camada de maquiagem em cima da outra. "Queremos refletir seu estado interior", explica o profissional. Em uma das primeiras cenas da personagem, a vemos num vagão de trem usando fones de ouvido, e podemos ouvir uma música alta e com batidas fortes saindo do aparelho.

³³ Entrevista completa disponível em: <<http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/04/orphan-black-clones>>
Acesso em: 02 jun. 2016

Figura 3 - Sarah Manning em sua primeira aparição na série



Fonte: YouTube

Quando Sarah reencontra sua filha Kira em Toronto, percebemos que ela é mãe solteira e que Kira está sobre a guarda de Sra. S. Por ter passado um ano afastada de sua família, ela encontra problemas em retomar a guarda da criança. O histórico da personagem vai sendo traçado na medida em que mais informações sobre o Projeto Leda são reveladas, como por exemplo, suas condições de nascimento. Ela tem como mãe biológica uma mulher chamada Amelia e uma irmã gêmea chamada Helena (que também é clone). Em Londres, os cientistas do projeto utilizaram esta mulher para carregar o embrião do que virá a ser o primeiro clone humano, feito em laboratório. Amelia, por suspeitar das más intenções dos cientistas, decide fugir e dá à luz duas crianças: Sarah e Helena. Na tentativa de preservá-las, separa-as após o nascimento e entrega-as para adoção: uma nas mãos do Estado e outra nas mãos da Igreja.

Sarah é, também, a personagem que inspira o título da série. O nome "Orphan Black" remete à expressão inglesa "child in the black"³⁴, que se refere a crianças "não documentadas" ou "fora do sistema". Não são revelados, no entanto, muitos dados sobre o porquê de Sarah ter vivido parte de sua infância "fora do sistema", acredita-se que isso foi feito para que ela não fosse perseguida pelos cientistas do projeto. Esta informação é compreendida de modo superficial através de um diálogo entre as personagens Sarah e Sra. S. no oitavo episódio da primeira temporada (*Entangled Bank*).

Guiada muito pela emoção e pouco pela razão, Sarah está sempre a postos para defender aqueles que a cercam e que possuem com ela fortes laços afetivos, em especial, sua família e suas clones-irmãs. Isso a coloca frequentemente em situações de risco e é muitas vezes considerada pelos outros como inconsequente.

Sua vida afetiva é evidenciada como vetor de alguns conflitos. Sarah inicialmente se vê envolvida com um traficante de drogas chamado Vic. Ao longo do tempo, ela tenta fugir do

³⁴ Criança no preto, em tradução literal.

relacionamento que se torna abusivo, enquanto Vic insiste em querer reatar a relação. Logo que começa sua busca para desvendar o Projeto Leda, sob o disfarce de Beth Childs, Sarah inicia uma relação com Paul Dierden, personagem cuja ligação ao projeto dos clones é mais tarde descoberta, e permanece até o fim uma certa dúvida sobre sua índole. Na segunda temporada, surge ainda o personagem Cal Morrison, com quem Sarah teve um curto relacionamento afetivo no passado. Revela-se então que ele é o pai biológico de Kira. Os dois então reatam, não oficialmente, a relação.

4.2.2 *Beth Childs*

Figura 4 - Beth Childs



Fonte: BBC América

A entrada de Beth Childs na história se dá de maneira misteriosa. Ela é a segunda personagem entre as clones a surgir na trama, surgimento que ocorre com o seu suicídio, testemunhado por Sarah. Quando Sarah assume a vida de Beth, na intenção de roubar seu dinheiro, é que conhecemos a figura e o passado da personagem, em forma de retrospectiva.

Figura 5 - Beth Childs momentos antes de seu suicídio, encontrando o olhar de Sarah



Fonte: YouTube

Beth é uma policial e detetive, nascida em East York, Canadá. Mantinha um relacionamento amoroso com Paul Dierden, com quem dividia a mesma casa. Beth já possuía conhecimento, não se sabe desde quando, do projeto de clonagem que a gerou e mantinha contato frequente com outras clones. Suspeita-se que os motivos de seu suicídio tenham sido problemas em seu relacionamento com Paul, dificuldades em lidar com o peso que o Projeto Leda e seus mistérios causava em sua vida e com o fato de ter acidentalmente atirado e matado uma civil, quando estava sob o uso de pesados medicamentos durante uma ação sua como detetive investigando o Projeto Leda.

Beth possui uma personalidade mais racional, metódica, e independente, especialmente devido à sua profissão, e procura manter as aparências ao mesmo tempo em que colapsa emocionalmente. Em sua vida material nada parece faltar: possui uma bela casa e carro, e uma grande quantia de dinheiro em sua conta bancária. Veste-se de maneira mais discreta, mantém o cabelo alisado, e usa pouca ou nenhuma maquiagem.

4.2.3 Alison Hendrix

Figura 6 - Alison Hendrix



Fonte: imgur.com

Alison Hendrix é frequentemente denominada pelos termos “*suburban wife*”³⁵ e “*soccer mom*”³⁶. “*Suburban wife*” é um termo que, na língua inglesa, remete a mulheres moradoras do subúrbio das cidades – bairros de classe média afastados da região central, geralmente de caráter residencial – casadas e mães de família. O termo “*soccer mom*” refere-se a mães que dedicam grande parte de seu tempo em levar os filhos à escola e incentivá-los nos treinos de futebol ou atividades similares.

³⁵ *Esposa suburbana*, em tradução literal.

³⁶ *Mãe futebolística*, em tradução literal.

Alison e sua família residem no subúrbio de Scarborough, Ontario, Canadá. Apesar de ser inserida sob o estereótipo da dona de casa e mãe em tempo integral, a personagem compõe a figura de uma esposa suburbana não tão usual. Casou-se com seu atual marido Donnie Hendrix logo após terminar a faculdade, e, por um acordo dos dois, o marido foi quem aderiu ao sobrenome da esposa após o matrimônio. O casal possui dois filhos adotivos: Gemma e Oscar. Alison faz parte do grupo de clones incapaz de gerar filhos biológicos (é constatado que, até o atual desenvolvimento da história, apenas Sarah e Helena sejam capazes de se reproduzir naturalmente). É dos filhos, e de grande parte da vizinhança, que Alison esconde o seu lado delinquente e criminoso. Carrega um vício em bebidas alcoólicas, mantém um esquema de tráfico de drogas e é cúmplice do acobertamento de um assassinato cometido por seu marido. Dentro do Clone Club, Alison procura manter-se longe de problemas e de circunstâncias que possam prejudicar sua vida familiar e pessoal.

Figura 7 - Alison, a *soccer mom*



Fonte: Canal Space

A personagem aparece pela primeira vez no segundo episódio da primeira temporada (*Instinct*). Suas características, hábitos e rotinas evidenciam que a maternidade e a vida familiar são para Alison uma forma de sociabilidade (CLARKE, 2007), principalmente quando ela se candidata a líder da escola (*school trustee*)³⁷.

³⁷ Uma espécie de líder escolar e comunitário, responsável por definir a orientação política da diretoria da escola, alinhar os interesses da comunidade, pais e alunos. O cargo é pouco visto em municípios brasileiros, mas se assemelharia a um conselho de pais e mestres. Informação retirada de: <<http://www.peopleforeducation.ca/faq/what-are-the-responsibilities-of-trustees/>> Acesso em: 14 mai. 2016.

4.2.4 Cosima Niehaus

Figura 8 - Cosima Niehaus



Fonte: BBC America

Cosima Niehaus é uma estudante de pós-doutorado e clone de origem americana, nascida em São Francisco, na Califórnia. Ela estuda na Universidade de Minnesota, localizada no estado de mesmo nome, nos EUA. Mantém uma relação amigável com as outras clones, estando sempre disposta a colocar em serviço seus conhecimentos científicos para resolver os mistérios que permeiam o Clone Club. É confiável e carinhosa para com os seus amigos, e carrega consigo uma impulsividade para, junto com eles, encontrar respostas, sempre recorrendo à ciência. Por residir em outro país, aparece dialogando na maior parte do tempo com as outras personagens via telefone ou Skype.

Cosima tem personalidade *nerd*, beirando a genialidade, e aparência excêntrica. Usa dreads em seus cabelos e é a única das clones que aparenta possuir tatuagens e piercings. Possui um envolvimento amoroso com a ex-colega e também cientista Delphine Cormier. Apesar de seu relacionamento homoafetivo ser um aspecto de grande importância na história, por questões que geram representatividade a um público não contemplado na maioria das grandes produções seriadas, a personagem é construída para que essa não seja sua única característica que se sobressai na trama, mostrando que orientação sexual não define personalidade, caráter ou estilo de vida. Uma de suas falas no segundo episódio da segunda temporada, quando está conversando com a clone Rachel é: “Minha sexualidade não é a coisa mais interessante sobre mim”³⁸.

³⁸ Tradução nossa para “*My sexuality's not the most interesting thing about me*”.

Cosima descobre que está acometida por uma doença de caráter respiratório, cuja origem tenta arduamente investigar. Sua vida em risco torna-se uma das maiores preocupações de todo o Clone Club.

Figura 9 - Cosima (direita) em sua primeira aparição

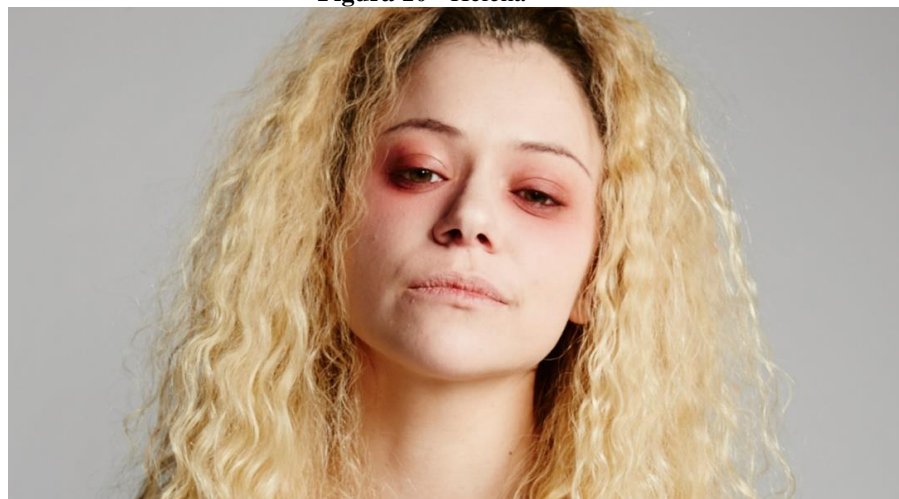


Fonte: Canal Space

Cosima aparece pela primeira vez no segundo episódio da primeira temporada, quando é apresentada por Alison a Sarah.

4.2.5 Helena

Figura 10 - Helena

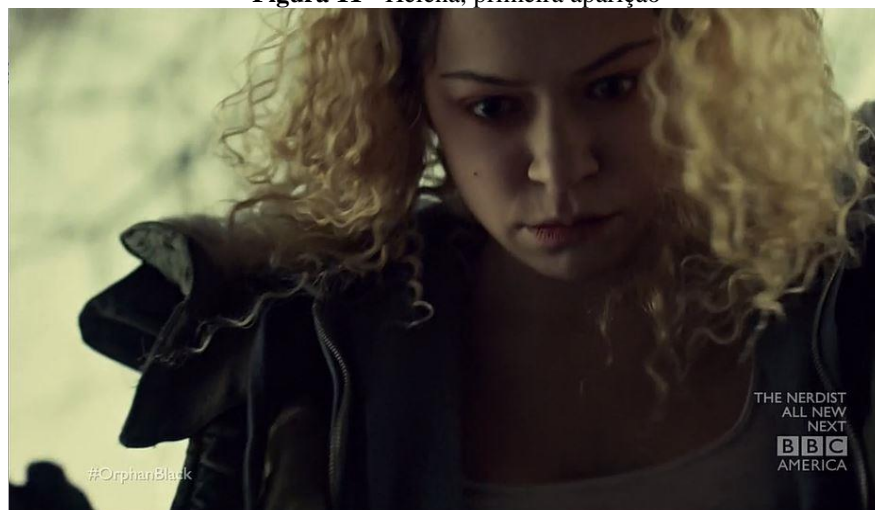


Fonte: chrishubbs.com

Helena é uma das clones-irmãs cuja origem é mais difusa. Seu sobrenome nunca é citado (provavelmente não tem), e pouco se sabe em quais condições passou sua vida. Gêmea

idêntica de Sarah, afastadas no nascimento, Helena foi entregue à Igreja para adoção logo após nascer. Foi então criada por freiras em um convento extremamente opressivo na Ucrânia, tornando-se uma pessoa agressiva, por vezes quase animalésca. Por sua ligação com a Igreja, acabou convivendo com os proleteanos, um grupo religioso radical que possui o desejo de exterminar todos os clones de que possuem registro no mundo. Helena passa a vida acreditando nos proleteanos e acatando suas ordens, cometendo assim diversos assassinatos. Quando conhece Sarah e as outras clones, a personagem acaba se voltando contra os proleteanos e se aliando às suas clones-irmãs, as quais chama de “*sestras*”, uma variação da palavra “*sisters*” em inglês, que significa “irmãs”. Ela possui um forte sotaque ucraniano e dificuldade na pronúncia de algumas palavras no idioma inglês, além de complicar-se para formar frases gramaticalmente coesas.

Figura 11 - Helena, primeira aparição



Fonte: BBC America

Helena possui notáveis habilidades de luta corporal e manejo de armas em geral, o que pode ser observado desde sua primeira aparição no terceiro episódio da primeira temporada (*Variation Under Nature*) onde entra em uma briga com Sarah, além de sangue frio para aniquilar qualquer um que estiver atrapalhando seu caminho ou causando perigo para ela ou para as pessoas que defende. A personagem ainda é dona de um apetite voraz, aparece comendo em diversas cenas, e o modo como sacia sua fome é totalmente desprovido de etiquetas sociais.

Figura 12 - Helena – automutilação em formato de asas



Fonte: Huffington Post Canadá

Embora o motivo ainda não seja revelado, Helena possui cortes em suas costas que formam o desenho de duas asas angelicais, como mostra a figura 12. Tudo leva a crer que o ato de praticar esta automutilação está conectado ao seu passado e criação abusiva à qual foi submetida.

A aparência de Helena, segundo o maquiador Stephen Lynch e o cabeleireiro Sandy Sokolowski, em entrevista à revista *Vanity Fair* (mesma entrevista anteriormente mencionada), foi inspirada em ícones religiosos. Os profissionais responsáveis por sua maquiagem e cabelo afirmam que utilizaram referências de ícones da igreja ortodoxa do leste europeu, região onde a personagem passou maior parte de sua vida. O aspecto avermelhado de suas olheiras e pálpebras faz referência à imagem da Virgem Maria com sangue nos olhos. Isto evidencia que Helena é construída como uma contradição entre o semblante religioso e purificado da Virgem Maria em meio a atitudes ríspidas e grotescas.

4.2.6 Rachel Duncan

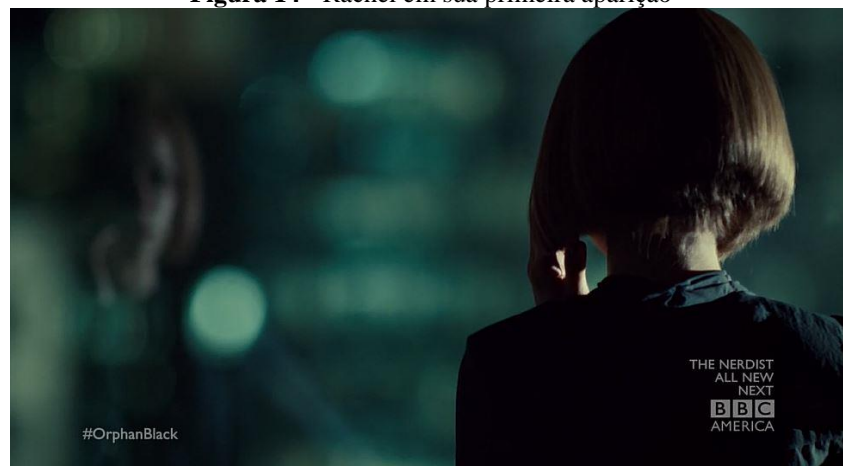
Figura 13 - Rachel Duncan



Fonte: Wikia

Rachel Duncan aparece pela primeira vez no nono episódio da primeira temporada. Sua primeira aparição acontece rapidamente, em uma cena onde poucas características da personagem são reveladas. Ela surge de costas em uma sala escura, onde o reflexo de seu rosto no vidro não deixa muito explícita a fisionomia da personagem, como é possível perceber através da figura 14.

Figura 14 - Rachel em sua primeira aparição



Fonte: BBC America

Rachel é a primeira das clones do Projeto Leda que nasceu e cresceu consciente da sua condição. Seus pais são Susan e Ethan Duncan, o casal que concebeu todo o projeto de clonagem nos anos 1980. Ela trabalha para o instituto que vigia os clones nos dias atuais, denominado na história Instituto DYAD. Apresenta-se como uma mulher de negócios,

racional, e sem medo de passar por cima de tudo e todos para atingir seus objetivos pessoais. Rachel não faz parte do Clone Club, pois não se mostra amigável às outras personagens pertencentes ao grupo. Pelo contrário, é tida como adversária por ir de encontro às ambições do clube. Apesar disso, ela não é considerada uma inimiga ou vilã da história, pois, assim como as outras clones, ela também é uma prisioneira sob intenso controle de uma instituição, que a vê como mera experiência científica.

Rachel possui um ar de *femme fatale*³⁹. Roupas e cabelo sofisticado são parte da construção da personagem. Em um ponto da história, a personagem demonstra uma grande frustração em não ser capaz de gerar filhos biológicos.

4.2.7 MK, Mika ou Veera Suominen

Figura 15 - MK, Mika ou Veera Suominen



Fonte: [bustle.com](https://www.bustle.com)

MK, ou Mika, é a última das clones principais a entrar na história. Ela aparece apenas na quarta temporada da série, porém, evidencia-se que ela já era importante no contexto da clonagem e dentro do Clone Club, sendo confidente da personagem Beth antes de seu suicídio. Seu verdadeiro nome é Veera Suominen, é de origem finlandesa e reside em Toronto, Canadá. MK vive escondida em um trailer, e deseja despistar qualquer pessoa ligada

³⁹No contexto da Segunda Guerra Mundial (anos 1940) surge a figura da *femme fatale*, que se destacou no cinema da época por ser a primeira vez que uma mulher combina características de sensualidade e beleza estonteante a personalidades ambiciosas e talentos que se igualam aos dos homens. Essas mulheres "representam os desejos inconscientes mais secretos de uma sociedade em processo de mudança." (JUNIOR, 2016, p. 124)

ao projeto Leda que pense que ela ainda está viva. Nas raras vezes em que aparece em público, o faz vestindo uma máscara de ovelha, explícita referência à ovelha Dolly⁴⁰.

Figura 16 - MK sob a máscara de ovelha



Fonte: BBC America

4.2.8 O Projeto Leda

O Projeto Leda foi o projeto científico que deu origem a todas as clones do sexo feminino apresentadas na história, e outras tantas das quais se tem registro, mas não são introduzidas como personagens. Não há um número exato para a quantidade de clones mulheres que existem no mundo fictício de *Orphan Black*, pois a cada temporada descobrem-se mais. Até o início da quarta temporada, 23 clones do sexo feminino foram contabilizadas entre as que de fato são caracterizadas na história e as que apenas foram feitas menção.

O responsável pelo projeto foi o cientista Ethan Duncan, pai de Rachel Duncan, e sua esposa Susan Duncan. O projeto Leda foi inicialmente concebido para uso militar. Quando os militares decidem cancelar o projeto, as experiências já haviam começado, despertando o interesse do Instituto DYAD, um instituto dedicado a pesquisas em biotecnologia com ênfase em evolução humana, situado no Canadá. O Instituto DYAD se encarrega de prosseguir secretamente com o projeto de clonagem, passando a patentear e monitorar as clones, sendo a maioria delas inconscientes de sua condição. O cientista Ethan Duncan se desvincula do projeto quando foi forçado pelo DYAD a se afastar de sua filha Rachel. Os favoráveis ao

⁴⁰A ovelha Dolly é uma referência científica forte dentro da série. Gerada no ano de 1996, foi o primeiro mamífero no mundo a ser clonado com sucesso a partir de células somáticas de outro mamífero adulto. Fonte: <<https://www.ufrgs.br/bioetica/dollyca.htm>> Acesso em: 02 jun. 2016

Projeto Leda não medem esforços para manter a experiência de clonagem em sigilo, atuando, por vezes, de maneira antiética.

Em entrevista para o portal da revista Forbes⁴¹, quando questionado sobre o aumento do número de clones do Projeto Leda na série, o produtor Graeme Manson ressaltou não haver um limite estabelecido para a criação de novas clones, visto que há um desejo da produção em continuar explorando a diversidade neste círculo de mulheres.

4.2.9 O Projeto Castor

Semelhante ao Projeto Leda, o Projeto Castor foi concebido para a criação de clones do sexo masculino a partir de uma mesma matriz genética. Ao contrário de Leda, o Projeto Castor permaneceu em mãos militares, e os clones homens por ele gerados nasceram cientes de sua condição.

Na história, o Projeto Castor é inserido somente na segunda temporada, e é dotado de menor protagonismo que o Projeto Leda. Além disso, conta com um número de clones reduzido, tendo somente sete personagens contabilizados no enredo até o início da quarta temporada. São eles: Mark Rollins, um clone criado pelos militares, que foi enviado para conviver junto com os proleteanos com o objetivo de descobrir informações secretas sobre o grupo; Styles Miller, um clone criado pelos militares e altamente treinado; Rudy e Seth, dois clones que se consideram irmãos por estarem juntos em todas suas perversas missões; Parsons, um clone submetido pelos militares como cobaia de invasivos testes neurológicos; e Ira, um clone que foi separado da base militar e criado pela cientista Susan Duncan. Todos estes personagens são interpretados pelo ator Ari Millen.

⁴¹Entrevista disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/merrillbarr/2015/04/16/orphan-black/#5dbab0bf42b7>>
Acesso em: 25 mai. 2016.

Figura 17 - Clones do Projeto Castor

Fonte: news-entertainment.net

Os clones homens do Projeto Castor assemelham-se um pouco à personagem Helena: foram criados e ensinados a obedecer a ordens, que incluem atitudes violentas e assassinas. São fantoches do sistema militar que os concebeu e aprisionou. Por terem sido socializados dessa maneira, demonstram naturalidade e até mesmo satisfação ao agir com violência. O debate socialização *versus* natureza é um tema bastante presente na série, que questiona até onde a indução de comportamentos pode transformar seres humanos em robôs a favor do sistema. Enquanto a abordagem das clones do sexo feminino destaca as relações de poder na sociedade, salientando como a mulher é subordinada às relações de gênero, a parcela dos clones do sexo masculino afirma a dominação dos homens, a partir da efetividade registrada ao se colocar o poder de violência em suas mãos. O ponto de encontro entre Orphan Black e o movimento feminista é justamente esse. O feminismo não se baseia em uma guerra de sexos, onde mulheres se colocam contra os homens em uma tentativa de ascender socialmente; mas sim, é uma luta contra um sistema opressor, que garante aos homens força e poder (sem fazê-los questionar essa força e poder) e às mulheres objetificação e submissão. Na série, esse sistema é representado pelas diversas instituições que controlam e monitoram os clones – o Instituto DYAD (ciência), os militares e os proleteanos (religião) – três instituições que centralizam grande poder sobre a ordem social tanto no mundo fictício quanto no mundo real.

4.3 Os episódios enquanto textos do Circuito Cultural

Após o aporte teórico apresentado e o levantamento do contexto de produção da série Orphan Black, foram selecionados alguns episódios da série que servirão para análise,

escolhidos com base no ranking do site IMDB⁴². No portal IMDB, os usuários classificam espontaneamente os episódios dos seriados que acompanham, bem como filmes, documentários e outros materiais audiovisuais de circulação internacional. Como para o presente estudo as atividades realizadas pelo público são bastante relevantes, ainda mais as que são geradas espontaneamente, identificamos que os episódios mais bem classificados do site assim o são, pois trouxeram algum significado para os espectadores e, por isso, nos servem como objeto de estudo e análise. No momento em que o internauta avalia um episódio, ele está ali em seu papel de receptor daquele produto, tornando públicas as conclusões obtidas a partir da leitura e interpretação daquele texto. No ranking do IMDB, que mostra as avaliações numa escala de 1 a 10, sendo 10 o mais positivo, cinco episódios estão atualmente⁴³ classificados com a média das notas entre 8.9 e 10, sendo estes:

Tabela 1 - Episódios selecionados para análise

Episódio	Temporada	Nota	Número de avaliações
Certain Agony of the Battlefield	3ª (6º episódio)	9.4	896
By Means Which Have Never Yet Been Tried	2ª (10º episódio)	9.1	941
History Yet to be Written	3ª (10º episódio)	9.1	650
Endless Forms Most Beautiful	1ª (10º episódio)	9.1	1100
The Collapse of Nature	4ª (1º episódio)	8.9	447

Fonte: baseado no ranking do IMDB⁴⁴

Com base nos principais eixos que envolvem a história de Orphan Black e que se interseccionam com os interesses deste trabalho, determinamos quatro classificações que sustentarão a análise dos episódios acima descritos. São elas: a *sororidade* entre as personagens; os *perfis de representação* das personalidades femininas; a *busca pela autonomia feminina*; e a *fuga da heteronormatividade e da dominação homem-mulher nas relações pessoais*. A análise dos episódios será feita em ordem cronológica, respeitando a linearidade das temporadas a fim de facilitar a compreensão do leitor deste trabalho.

Sororidade, do latim *sororitas* (irmã), foi um termo que se tornou conhecido no contexto feminista contemporâneo para expressar a união entre mulheres que se reconhecem enquanto

⁴² Internet Movie Database (em português: Base de dados de filmes na Internet). Website: <www.imdb.com>

⁴³ A tabela de classificação dos episódios do IMDB é constantemente modificada conforme os usuários avaliam os episódios. Para este trabalho, será utilizada a configuração que a tabela estava no dia 11 de maio de 2016.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2234222/eprate?ref=tt_eps_rhs_sm>. Acesso em: 11 mai. 2016.

irmãs, formando um grupo político e social. Possui significado semelhante à palavra fraternidade, amplamente utilizada ao referir-se ao sentimento de irmandade entre as pessoas. Fraternidade, porém, possui sua etimologia derivada do termo latim *frater*, que significa irmão⁴⁵. Para o movimento feminista, portanto, esse termo acaba tornando-se excludente, sendo preferível, no contexto desta pesquisa, optarmos pelo conceito de sororidade. Para os perfis de representação utilizaremos como base os entendimentos sobre identidade, abordados por autores como Hall (2006), Silva (2000) e Louro (1997), entre outros. Analisaremos como são elaboradas e mantidas as imagens das personagens femininas e como suas complexidades são trabalhadas ao longo dos episódios. Também discutiremos o que a construção dessas personalidades está representando e que tipo de estereótipo está sendo mantido ou desconstruído através do enredo. No eixo *busca pela autonomia feminina*, pretende-se abordar como as personagens femininas de *Orphan Black* reivindicam a autonomia sobre o próprio corpo e a autogestão das suas vidas, em contraponto com a força de controle exercida pelas instituições. O corpo e suas potencialidades, segundo Louro (2013) está ligado tanto à nossa subjetividade quanto à sociedade. Historicamente,

Na medida em que a sociedade se tornou mais e mais preocupada com as vidas de seus membros — pelo bem da uniformidade moral, da prosperidade econômica; da segurança nacional ou da higiene e da saúde — ela se tornou cada vez mais preocupada com o disciplinamento dos corpos e com as vidas sexuais dos indivíduos. Isso deu lugar a métodos intrincados de administração e de gerenciamento; a um florescimento de ansiedades morais, médicas, higiênicas, legais; e a intervenções voltadas ao bem-estar ou ao escrutínio científico. (LOURO, 2013, p. 52).

Segundo a autora, essa preocupação com o disciplinamento dos corpos e dos comportamentos sexuais exercia um controle especialmente sobre as mulheres. Por fim, para a categoria *fuga da heteronormatividade e da dominação homem-mulher nas relações pessoais*, tentaremos mostrar como se perpetua ou se restringe existência de uma dominação ativo/passivo nas relações heterossexuais (MULVEY, 1991), que são transmitidas pelo cinema e programas de televisão, onde o homem aparece como dominante e a mulher como submissa em relacionamentos afetivos. Além disso, existe a tendência a retratar majoritariamente romances heterossexuais, cooperando para a invisibilização das relações homossexuais, quase anuladas ao longo da história do cinema e da televisão. Observaremos como a série trabalha nesse ponto em específico também.

⁴⁵Etimologia dos termos disponível em: <<https://pt.wiktionary.org/wiki/sororidade>> e <<https://pt.wiktionary.org/wiki/fraternidade>> Acesso em: 28 set. 2015.

Enquanto as ficções mais tradicionais transmitem a ideia de que o casamento é o caminho para a mulher realizar-se (ROWE, 1979 apud MONTEIRO e ZANELLO, 2014, p. 39), vemos nesse seriado uma desconstrução deste mito. Os enredos específicos de cada personagem dificilmente giram em torno da união conjugal homem/mulher como um objetivo a ser atingido para a plenitude emocional dos personagens. Não que o matrimônio ou a união estável não apareça na história, mas quando aparece, surge em meio a problemas e obstáculos que trazem maior verossimilhança à abordagem, ou seja, não são perfeitos e tampouco idealizados. Nem sempre, também, a ideia do relacionamento amoroso é pautada como algo exclusivo das relações entre homens e mulheres. A fuga da heteronormatividade confere ao seriado uma subversão de valores ainda muito vigentes na indústria audiovisual, onde “a produção da heterossexualidade é acompanhada pela rejeição da homossexualidade. Uma rejeição que se expressa, muitas vezes, por declarada homofobia” (LOURO, 2013, p. 27)

4.3.1 *Endless Forms Most Beautiful* (ep. 10, 1ª temporada)

Sarah mantém a clone Helena aprisionada no porão da casa da Sra. S., com as mãos amarradas em uma viga. As duas não possuem uma boa relação neste momento da história. A mãe biológica das clones-gêmeas é levada por Sarah para conhecer Helena, que a recebe de maneira hostil, ao ver que Amelia é uma mulher negra e que, aparentemente, não faria sentido para Helena ela ser sua mãe. Sarah é surpreendida pela polícia que a leva presa por falsa identidade. Nesse momento Helena fica sozinha e consegue se soltar das amarras, fugindo.

Alison recebe a visita indesejada do Dr. Leekie, um cientista do Instituto DYAD que monitora as clones do Projeto Leda. Alison recepciona Leekie vestindo roupas de ginástica com a fala: “Estou te avisando, eu estou armada”. Leekie quer que Alison assine um contrato. A mãe de família mostra desconfiança: “Você deve achar que sou tão estúpida. A estúpida Alison do subúrbio.”. Leekie diz que apenas quer fazer as pazes, agora que ela é uma clone “autoconsciente”, e Alison retruca dizendo que quer vê-lo fora de sua vida e quer sua família e privacidade de volta.

Neste episódio Rachel encontra Sarah pela primeira vez em seu escritório no DYAD. Sarah, surpresa ao conhecer mais uma clone exclama para Rachel: “Essa é a parte onde mais 20 *robôs-vadias* como você entram em ação?”. Rachel argumenta que não é o inimigo, e afirma que Helena é. Depois, ao mencionar saber da existência de Kira, retruca Sarah em tom sisudo: “Você é muito sortuda. A maternidade é maravilhosa”.

Sarah se encontra com a clone-irmã Alison e conta e ela sobre sua conversa desagradável com Rachel. “Rachel parecia como uma arma apontada para a cabeça”. “Não posso confiar nessa vadia da Rachel, posso? ”. Logo após, Cosima aparece e desabafa com Sarah: “Eu devia ter escutado você sobre a Delphine.”. A clone se refere ao fato de ter descoberto que sua ex-namorada escondia fazer parte do DYAD. Sarah abraça a irmã em consolo: “Está tudo bem!”

Alison testemunha a cena em que sua vizinha e ex-amiga Aynsley se envolve em um acidente com o triturador de pia em sua casa. Omitindo ajuda por desconfiar que a vizinha na verdade é sua inimiga, Alison deixa Aynsley morrer. Esse foi o primeiro desvio de conduta de Alison na série.

Amelia, a mãe biológica de Sarah e Helena, encontra Sarah para uma conversa marcada. Sobre Sarah e Helena ela questiona: “Como podem dois destinos serem tão diferentes? Vocês são como noite e dia.”. O que ela não imagina é que, na verdade, ela está conversando com Helena, que está sob disfarce de Sarah, usando uma peruca e roupas semelhantes às da irmã. Inesperadamente, Helena empunha uma faca e se revela para Amelia: “Você me entregou a eles. Você deixou que me tornassem assim”, e então, atinge a mãe no abdômen. Quando Sarah descobre o ocorrido, Helena luta com a irmã, atingindo-a com socos e chutes muito bem articulados.

Cosima descobre que todas as clones são patenteadas pelo Instituto DYAD. A estudante rastreia as sequências genéticas e conclui que são, na verdade, códigos para as patentes. O que significa que elas são, em tese, propriedade do instituto. “Somos uma propriedade. Nossos corpos, nossa biologia, tudo o que somos e nos tornamos pertence a eles.”.

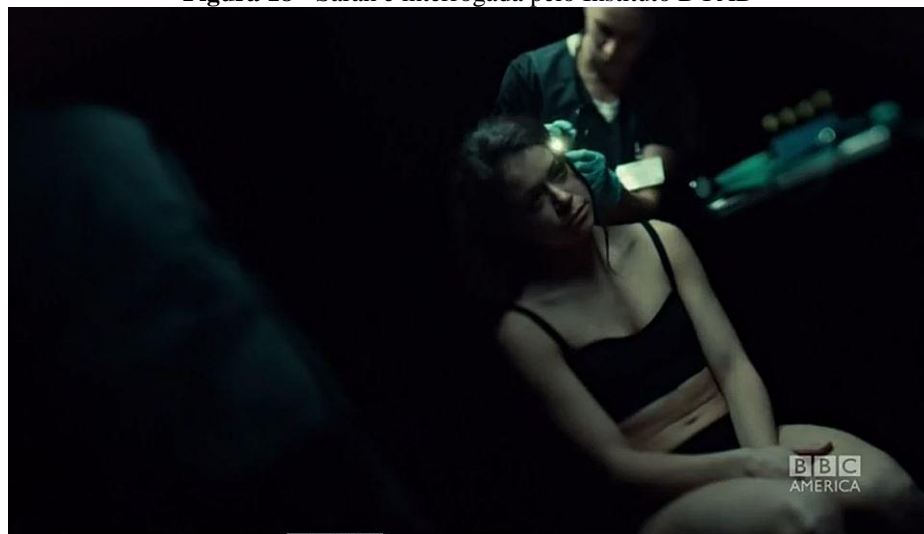
No episódio *Endless Forms Most Beautiful*, os indícios de *sororidade* podem ser observados no momento em que Sarah consola e abraça a irmã Cosima. Na primeira temporada, ainda existe uma forte rixa entre algumas das clones-irmãs, principalmente envolvendo as personagens Sarah, Rachel e Helena. Isso vai desaparecendo aos poucos ao longo da série, conforme elas se percebem como iguais. Já em relação aos *perfis de representação* destacam-se Alison e sua personalidade que oscila entre a mãe protetora, a “suburbana estúpida”, e a criminosa velada. É importante salientar que Alison não é uma pessoa ruim, ela apenas está cansada de ser a “suburbana estúpida” e se deixa levar pelas conveniências que os delitos que comete trazem. Helena é marcada com extrema brutalidade, capaz de matar a sangue frio sua progenitora e dominar uma luta com destreza, aspecto que ela mesma compreende ser fruto da sua socialização. Na *busca pela autonomia feminina*

vemos a descoberta de Cosima sobre suas vidas serem patenteadas, fato que gera revolta nas personagens e se caracteriza como o clímax do episódio. Não foram encontrados indícios relevantes de *fuga da heteronormatividade e da dominação homem-mulher nas relações pessoais* neste episódio.

4.3.2. *By Means Which Have Never Yet Been Tried* (ep. 10, 2ª temporada)

O episódio inicia com Sarah aprisionada pelo Instituto DYAD e forçada a responder um interrogatório com perguntas bastante invasivas, como por exemplo: "Qual sua orientação sexual?", "Quantos parceiros fixos você tem?", "Quando você teve sua primeira relação sexual?", "Você já teve uma DST⁴⁶?", "Você já realizou um aborto?". Para esta última pergunta, Sarah responde que sim, hesitante, e depois chora. O interrogatório é feito por um homem desconhecido. Enquanto é realizado, Sarah está sentada em uma cadeira, e seu corpo está sendo examinado por um grupo de profissionais, como se pode ver na Figura 18.

Figura 18 - Sarah é interrogada pelo Instituto DYAD



Fonte: *printscreen* do episódio

Mais adiante, vemos uma conversa entre o personagem Dr. Nealon, um médico que trabalha para o Instituto DYAD e Sarah, que suplica para reencontrar sua filha, também capturada pelo instituto. No diálogo, Dr. Nealon afirma que gostaria de coletar os óvulos de Sarah, sem deixar claro o porquê, e pede para a personagem assinar um termo de concordância. Sarah está algemada, e, portanto, sem chance de escape, concorda com o procedimento em troca de uma visita a Kira.

⁴⁶ Doença Sexualmente Transmissível.

Helena aparece comendo cereal na casa do detetive Art, antigo parceiro de trabalho de Beth, e que agora está colaborando com Sarah. Sem quaisquer modos, a moça come com as mãos direto de um grande recipiente e começa a falar de boca cheia: “Quero ver Sarah”. E depois acrescenta, em tom de desabafo: “Eu me apaixonei por um garoto chamado Jesse, mas depois de uma briga de bar ele teve que ir para a guerra e virar motorista”. A clone a história com seu sotaque ucraniano, enquanto senta ao lado de uma mesa cheia de resíduos de embalagens e restos de comida. Helena é questionada por Art se colocou fogo no rancho dos proleteanos. Ela responde que não, mas não consegue segurar o riso sádico, se entregando.

Mesmo doente, Cosima se esforça para ajudar Sarah a se libertar do DYAD, onde a personagem está sendo mantida prisioneira, elaborando um plano de escape para a irmã. O plano funciona e o final do episódio traz as quatro clones principais - Sarah, Alison, Helena e Cosima - reunidas na casa de Felix, irmão adotivo de Sarah. Esta cena é permeada por um clima de irmandade entre as clones. É o primeiro encontro entre Helena e as personagens Alison e Cosima. Helena chega mostrando uma feição tímida e séria e Cosima logo a recebe com um caloroso abraço para quebrar o gelo. Cosima exclama para Helena: "Você é muito bonita!", ao passo que Helena agradece e retribui: "Eu gosto do seu *cabelos*." Alison apresenta-se a Helena de maneira mais acanhada. Helena repara que ela é casada pela aliança em seu dedo, fato que a personagem confirma, e então Helena diz que também se casará um dia.

Nos momentos finais do episódio, Cosima coloca uma música e todos acabam dançando juntos na sala: as quatro clones acompanhadas de Felix e Kira. Cada personagem dança de um jeito único, mostrando suas diferentes personalidades e modos de expressão. Helena dança fora do ritmo e joga movimentos bastante caricatos, que as outras personagens acham graça. Momentos depois, Sarah exclama para Cosima: "Todas nós somos tão diferentes.", ao passo que Cosima afirma, com empatia: "Sim, eu sei". Sarah posteriormente desabafa com a clone-irmã cientista: “Não consigo fazer isso sem você, Cosima”, referindo-se a todo o mistério que a protagonista está tentando desvendar. E Cosima replica: “Você vai ficar bem. Nós temos que seguir em frente.”

A *sororidade* atinge seu ápice quando as quatro clones-irmãs se reúnem, sendo essa a primeira cena que retrata as clones em um momento amigável e descontraído na série. Cosima e Sarah aparecem dando suporte uma à outra, demonstrando a união entre as irmãs. Os *perfis de representação* exploram a falta de modos de Helena, que mistura ingenuidade com agressividade. Helena é retratada em nuances que vão desde a menina apaixonada que sonha em se casar, até a ríspida clone que coloca fogo em um rancho com pessoas dentro. A cena da

dança também demarca esses perfis nas entrelinhas. Em relação a *busca pela autonomia feminina*, no conjunto de cenas que compreendem o interrogatório de Sarah e a conversa com o Dr. Nealon, podemos observar o poder que a instituição detém sobre as clones. Para o DYAD, Sarah é um mero objeto de pesquisa. Seu corpo e seus hábitos são elementos apenas úteis para fins científicos e seu direito à privacidade é renegado. Mesmo Sarah mostrando-se desconfortável com a situação, ela é dominada por um sistema muito mais forte. Há um momento em que, em um diálogo entre a clone Rachel e a menina Kira, Rachel diz: "até mesmo mães tem que fazer o que mandam às vezes, não é mesmo?", referindo-se às ordens do DYAD impostas a Sarah. Esta fala mostra, novamente, a figura da mulher/mãe como sujeito reprimido diante do poder das instituições. Não foram encontrados indícios relevantes de *fuga da heteronormatividade e da dominação homem-mulher nas relações pessoais* neste episódio.

4.3.3 *Certain Agony of the Battlefield (ep. 6, 3ª temporada)*

O episódio inicia mostrando Sarah presa na base militar para onde ela e Helena estão sendo mantidas em cativeiro pelos agentes do projeto Castor. Sarah tem um sonho onde vê sua filha Kira. No sonho, a protagonista segue a menina, que saltita entre corredores, usando um vestidinho branco e balançando uma fita na mão. Kira parece tranquila, enquanto Sarah a persegue demonstrando preocupação, como se tivesse medo de perdê-la de vista. Ao correr atrás da garota, acaba entrando em uma sala onde enxerga a si mesma como cobaia de um suposto experimento médico. Ao acordar, Sarah descobre que o experimento de fato ocorreu e agora está doente.

Cosima acorda ao lado outra mulher. Essa mulher é Shay, com quem a personagem mantém um relacionamento romântico recente. Pelas poucas vestes das duas, podemos deduzir que elas dividiram momentos íntimos. As duas conversam sobre assuntos paralelos ao seu relacionamento, como o projeto científico em que Cosima está trabalhando.

Alison e seu marido Donnie dançam entusiasmados em sua cama de casal vestindo apenas roupas íntimas e jogando para o alto cédulas de dinheiro e purpurina. Uma música de hip-hop toca ao fundo enquanto os dois rebolam em gestos sensuais, cobertos em *glitter*. A dança é interrompida quando a filha adotiva do casal entra de surpresa no quarto dos pais. Alison e Donnie se vestem enquanto a esposa avisa ao marido que se encontrará com o traficante de drogas Jason, com quem a clone já teve um relacionamento passageiro na adolescência. Donnie diz que quer estar junto no encontro, e Alison interpreta como um ato de

ciúmes do marido, o que ele nega ser verdade. Alison provoca-o colocando um bolo de dinheiro em sua cueca e se retirando do quarto.

Na base militar, Sarah continua doente mas recusa se render, pedindo a Paul ajuda para escapar: “Me dê um carro e uma arma e eu arco com as consequências”.

Helena consegue sozinha fugir do cativeiro. As condições geográficas do ambiente onde fica a base militar são desérticas. Com o clima extremamente seco e sem nenhum vislumbre de civilização para onde correr, apenas areia à sua frente. Helena vai ao chão exausta, e inicia um diálogo com Pupok, um escorpião imaginário que sempre aparece em cenas onde a personagem se encontra em uma situação difícil e se vê sem saída. É possível dizer que Pupok representa a consciência de Helena, e que estes diálogos com o animal são conversas dela para ela mesma. O diálogo consiste em Pupok dizendo para ela se levantar, ao passo que ela argumenta não ter mais forças. O escorpião a instiga dizendo que não é o cansaço que a fez parar, mas o sim o arrependimento de ter deixado Sarah para trás. Helena nega, e Pupok a provoca novamente questionando-a se sua irmã é mais importante que seu bebê (Helena neste momento está grávida). Mais uma vez, Helena o contraria e, num ato inesperado, a personagem ingere o escorpião, afirmando estar faminta. Esta cena é importante porque, ao final do episódio, a personagem volta à base militar para resgatar sua irmã Sarah, provando que sim, ela havia se arrependido de tê-la deixado para trás e através de Pupok – sua consciência – foi que se deu conta disso.

Alison varia entre a mãe de família protetora e a negociadora estratégica. No encontro com Jason, diz que quer “levar os negócios para o segundo nível”, referindo ao tráfico de drogas que está rendendo muito dinheiro para ela e o marido. Donnie a surpreende comprando um carro novo, o que deixa Alison furiosa, pois, segundo ela, “gastar dinheiro de maneira conspícua é o jeito certo para chamar a atenção das autoridades”.

Sarah continua muito doentia, deitada em uma maca de laboratório, e começa a sonhar com Beth, a clone que se suicida no primeiro episódio da primeira temporada. As duas discutem sobre Paul, sobre a manobra de Sarah ao tentar tomar a vida da irmã, sobre as outras irmãs que também se encontram em situações de perigo, e, por fim, sobre o suicídio de Beth. Ao final da conversa construída no inconsciente de Sarah, Beth chama Sarah de "*sister*".

Rachel aparece debilitada em uma sala no DYAD, após um episódio em que é gravemente ferida (tem seu olho perfurado por um lápis), o que a deixa com sequelas nos movimentos e na fala. Felix atormenta a “proclone” (termo debochado pelo qual Felix apelidou Rachel) buscando extrair alguma informação que o leve até sua irmã adotiva. Rachel

tem dificuldade para se expressar e se mostra extremamente humilhada e amargurada. “Me tire deste lugar”, implora a Felix.

De volta ao subúrbio, Alison compra Bubbles, a antiga loja de sabonetes da sua mãe, para servir como comércio de fachada para o tráfico de drogas.

Cosima visita sua nova namorada Shay: “Eu vim aqui dizer que deveríamos ir mais devagar, mas agora só quero ficar com você por, tipo, sete horas seguidas”.

Sarah, recuperada, descobre que os experimentos aos quais foi submetida se baseavam em testes de esterilização humana, e exige um encontro com Dra. Coady, chefe da base militar. Coady é confrontada por Sarah, que argumenta que mulheres inocentes estão sendo infectadas com isto. Paul desvenda que este experimento é uma espécie de arma biológica, e tem o intuito de infertilizar mulheres no mundo inteiro com uma espécie de vírus.

Paul e Sarah iniciam uma tentativa de escape, tendo que lidar com dezenas de soldados do Projeto Castor (os clones do sexo masculino), rigidamente treinados para não deixar ninguém fugir do local. Paul acaba se sacrificando para que Sarah possa fugir, largando uma granada e explodindo a sede militar junto com os experimentos de infertilização. Antes de morrer, Paul declara a Sarah. “Nunca foi Beth que amei”.

Helena retorna para ajudar Sarah a finalizar a fuga. “Venha, Sarah, as pessoas sentem a nossa falta”.

No episódio vemos muitos indícios de *sororidade*. A conversa imaginária entre Sarah e Beth atribui um laço afetivo entre as clones que nem sequer tiveram a oportunidade de se conhecer na vida real. Este laço inclusive ajuda a fortalecer Sarah, quando esta recupera sua consciência. É o primeiro momento em que as personagens dividem uma refeição apresentando um diálogo e uma interação emocional. A volta de Helena para resgatar a irmã também demonstra uma consciência de sororidade que essa personagem poucas vezes havia apresentado. Os *perfis de representação* indicam Sarah como uma mãe devota, porém, longe da perfeição. No momento em que corre atrás de Kira em seu sonho, a figura de Sarah está nitidamente calcada em sua identidade materna. Aqui podemos observar um enaltecimento do sentimento maternal na personagem: sua vida corre risco, e, ainda assim, sua principal preocupação, traduzida através do sonho, é não perder de vista sua filha. Segundo Badinter (1985 apud Azevedo, 2011), na sociedade, a exaltação do amor materno leva as mães a serem responsabilizadas por cuidarem de seus filhos com extremo zelo, do contrário, são condenadas a culpa e ao julgamento por um suposto fracasso no papel maternal. Isso se constata no seriado ao perceber que, mesmo entre tropeços, o que Sarah sempre busca é zelar por sua filha acima de todas as coisas. Rachel que era moralmente indestrutível se vê

humilhada e vulnerável, dependente de equipamentos para ajudá-la a andar. O sofrimento de Rachel simboliza uma espécie de retaliação pela sua objeção ao Clone Club. Em relação à *busca pela autonomia feminina*, este episódio propõe uma interessante discussão sobre autonomia e direitos reprodutivos, retratando as instituições (no caso do enredo, a militar/científica), como obstáculos para a autonomia sobre os corpos, tanto de Sarah quanto das mulheres que seriam fertilizadas caso o plano da Dra. Coady prosseguisse. Sobre a *fuga da heteronormatividade e da dominação homem-mulher nas relações pessoais*, também temos indícios de relacionamentos como o de Alison e Donnie, onde Alison toma a frente no relacionamento, fato simbolizado por sua proatividade em relação aos negócios do casal. A relação homossexual neste episódio é tratada com bastante naturalidade. Há uma fuga do amor heteronormativo e também uma oposição da noção da mulher como um fetiche aos olhos masculinos. Lembrando que, segundo Louro (2013, p. 11), "a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções". Ou seja, a sexualidade aqui foi retratada utilizando esse aparato, mas indo contra os padrões heteronormativos de representação das relações amorosas na televisão, por estar retratando a relação entre duas mulheres.

4.3.4 *History Yet to be Written* (ep. 10, 3ª temporada)

Rachel acorda em um quarto desconhecido. Ainda se locomove com a ajuda de uma cadeira motorizada. Ao se olhar em um pequeno espelho, nota que seu olho ferido foi substituído por um olho artificial.

Alison está concorrendo a *School Trustee* de sua comunidade. A *soccer mom* aparece numa tarde ensolarada diante de seu aparato de campanha que contém: um ônibus escolar enfeitado com flores e bandeirolas cor-de-rosa, um megafone e muitos cartazes pedindo "Vote em Alison". Posa com seu marido Donnie para fotos e concede entrevistas onde afirma prezar pela inclusão e o bem-estar da comunidade, mostrando a todos seu lado bondoso e clemente. Uma perfeita faixada acobertar seus hábitos criminosos.

Neste episódio conhecemos Kendall Malone, a pessoa cujo material genético originou os clones de Castor e Leda. Os personagens do Clone Club necessitam dela para buscar a cura da doença que atinge a clone Cosima. Cosima passa a chamar Kendall de "irmã mais velha", mostrando-se bastante afetuosa com a até então desconhecida mulher, o que faz Kendall passar a cooperar com o Clone Club.

Helena se reencontra com seu antigo namorado, “Jesse do reboque”, e conta para ele que fugiu de um cativo e ajudou sua irmã Sarah na ação, e que agora vive com sua outra irmã Alison e ensina karatê às crianças. Jesse é um simples motorista de caminhão que ouve a história de sua parceira com uma mistura de espanto e admiração. “Você realmente vive a vida!”, exclama o rapaz com os olhos arregalados. Os dois estão em um carro conversando e Helena pula no colo do rapaz em uma atitude dominadora. Helena conta que carrega um “bebê da ciência” em sua barriga, mas que o rapaz é “seu primeiro” (no diálogo fica implícito que ela está falando de sua primeira relação sexual). A relação não é consumada, pois o telefone de Helena toca, e ela se retira afirmando que sua família necessita dela. Helena deixa Jesse dizendo: “Eu esperei um longo tempo por isso. Posso esperar um pouco mais.” E o rapaz retruca: “Eu também.”

A clone ucraniana entra em uma luta corporal violenta com Rudy (clone do Projeto Castor). Os dois se encontram numa espécie de depósito aos fundos da casa da família Hendrix. O encontro é premeditado pelas clones-irmãs, e faz parte de um plano maior para que elas consigam capturar a Dra. Coady. Helena mantém um semblante calmo e sério enquanto fixa com fita adesiva uma chave de fenda em cada punho, que serão suas armas na briga. A personagem parece estar muito acostumada com esse tipo de situação, pela maneira com que inicia a briga dizendo: “Regras da prisão. Apenas um sai vivo.”. A segurança que transmite e os movimentos firmes da clone agregam um ar de dominação na luta. Helena oferece a Rudy a fita para que possa fixar sua arma, um canivete, ao punho também, fornecendo uma luta justa. Rudy nega e prefere lutar com as mãos livres, ao passo que Helena afirma ao rapaz que ele se arrependerá quando ela dilacerar seu bíceps. Helena tem sucesso no seu primeiro golpe, que leva Rudy ao chão, e exclama que o rapaz está “se contorcendo como um garotinho.”. O rapaz não consegue mais lutar e Helena é complacente com ele. Deitando-se no chão ao seu lado, os dois passam a conversar sobre a socialização que tiveram e que os tornaram duas máquinas para matar. Helena diz que quando tinha nove anos, fizeram-na atirar em um filhote. Rudy tenta argumentar que eles são iguais, que ambos são frutos de uma criação violenta, ao passo que Helena rejeita o argumento dizendo que eles não são iguais, pois Rudy envenena mulheres e é um estuprador.

Figura 19 - Helena armada para a briga



Fonte: *printscreen* de episódio

Próximo aos momentos finais do episódio, Alison prepara um jantar para todos os membros do Clone Club, onde se encontram as clones Sarah, Alison, Helena e Cosima, e os amigos Felix, Donnie, Sra. S., e o detetive Art. Todos fazem um brinde a Beth. Após, Alison discursa agradecendo a todas as “sestras” pela bravura, pela proteção que dão umas às outras e por fazerem sentirem-se normais. “Sei que o que virá depois enfrentaremos juntas, como uma família.”, finaliza a personagem dirigindo-se a todas suas clones-irmãs. Durante o jantar, Helena não para de comer e mostra suas dificuldades para se expressar em inglês. Ao invés de pedir para Sarah lhe passar o açúcar, ela pede para a irmã lhe passar o “tsukor”. A moça também prepara um “Babka Cake” para suas irmãs, um prato tradicional ucraniano.

O final do episódio mostra um beijo entre Cosima e sua ex-namorada Delphine – supondo um reatamento na relação – Rachel recebendo a visita de sua mãe Susan Duncan – após muitos anos de separação entre as duas –, e Sarah se reencontrando com sua filha Kira, que havia ido morar na Islândia com o pai, Cal Morrison.

Em termos de *sororidade*, podemos destacar no episódio a cena final do jantar, onde as clones brindam à Beth, que não está mais entre elas, mas continua sendo lembrada pelos seus feitos. Além disso, reconhecem que sua união como irmãs e confidentes faz toda a diferença em suas vidas. No que diz respeito aos *perfis de representação*, podemos dar destaque a Helena, que mais uma vez é retratada em meio às suas nuances de personalidade: a contradição entre a ingenuidade e a brutalidade, a racionalidade e o sentimentalismo. As marcações de regionalidade em Helena remetendo ao país onde cresceu também estão muito presentes nas falas da personagem. Observamos também como Alison é o nível máximo de estereotipação da mãe suburbana. Neste episódio, a cor rosa está sempre presente em suas vestes ou em seus apetrechos. Se tratando sobre a *fuga da heteronormatividade e da dominação homem-mulher nas relações pessoais*, podemos evidenciar, além do beijo entre

Cosima e Delphine, a cena entre Helena e o amante Jesse, onde, numa conjuntura amorosa e sexual, a ordem mulher-submissa e homem-dominador se mostra não condizente, visto que é Helena quem o domina sexualmente.

4.3.5 *The Collapse of Nature* (ep. 1, 4ª temporada)

O primeiro episódio da quarta temporada traz uma espécie de flashback, onde a história da personagem Beth é contada com maiores detalhes e alguns mistérios que instigaram os espectadores durante as três temporadas envolvendo a personagem são revelados.

O episódio volta para a época em que Beth morava com Paul. Beth levanta-se do quarto onde dorme ao lado do namorado, segue até o banheiro e lá esmaga um comprimido branco e o inala com um canudo. Ela se arruma para sair de casa, pois recebeu um chamado policial que precisa atender. Paul vai atrás da namorada e pergunta que horas ela voltará, pois quer fazer um jantar para ela. Com expressão fechada, a namorada sai de casa sem retribuir o beijo do rapaz, demonstrando uma falta de firmeza e confiança na relação.

Beth conversa com as clones Cosima e Alison ao telefone. Podemos ver que as três já formam um grupo em que buscam se proteger dos perigos que envolvem o Clone Club. Cosima conta que está sem moradia, pois terminou a relação com sua namorada. Alison, que ganha um revólver de Beth para proteger sua família, é alertada por esta a não usar a arma até que ela ensine a clone-irmã a atirar propriamente. Alison, no entanto, parece ansiosa para usar o revólver: “Eu só quero explodir alguma coisa agora!”.

Beth recebe flores de Alison, através de um entregador que solta uma cantada para a detetive, ao passo que ela retruca: “Tarado!”. As flores vêm acompanhadas de um cartão de Alison dizendo: “Eu te amo, Beth. Por tudo o que você faz. Alison.”

Em uma cafeteria, Beth aparece conversando com o detetive Art, seu parceiro de profissão. “Tenho um relacionamento de merda”, desabafa. “E sou uma porcaria de policial”. Art sabe que Beth anda alimentando um vício em medicamentos. “Deus, o que te deixou tão maluca? É apenas por causa do Paul?”.

O relacionamento entre Paul e Beth está visivelmente abalado. Desconfiada de que o namorado é um espião, a detetive rouba um equipamento de vigilância da delegacia onde trabalha para instalar em sua residência e acompanhar os passos do rapaz.

À noite, Paul chega em casa e vê Beth sentada em frente à uma mesa arrumada para o jantar. Velas estão acesas sobre a mesa enquanto ela termina de beber o que parece ser *whisky*

de um copo. Beth já está alterada, pois antes dele chegar ela havia inalado outra vez seus comprimidos em forma de pó. “Você está bonita! Teve um bom dia?”, pergunta o namorado. Ao que Beth responde de maneira seca: “Não”. Paul simpaticamente sugere que, se as coisas estão ruins, eles tirem uns dias de férias e façam uma viagem a Barbados. Beth enche seu copo e continua bebendo, enquanto o rapaz mexe em algumas coisas na pia da cozinha. “Que tal apenas trancarmos a porta e beber e transar por, tipo, dois meses?”, retruca Beth de modo sarcástico. “Não vamos resolver nossos problemas assim”, responde Paul. “Não vamos resolver nossos problemas de maneira nenhuma. Eu sou infértil.”, finaliza Beth. Paul diz não ligar em não ter filhos. Beth fala que apenas quer um amante que consiga a olhar nos olhos. Ela se levanta e tenta seduzir o namorado, implorando para que este a beije e a toque. No entanto o rapaz parece não corresponder. Os dois iniciam uma mórbida discussão. Beth diz que Paul é vazio por dentro, e chega a apontar uma arma em sua cabeça quando este se vira de costas a ela. A detetive o chama de covarde por não terminar o relacionamento, sendo que fica claro que é isso que ele quer. Ela deixa a casa e Paul permanece. Beth vai até a casa de seu colega Art em busca de consolo e acaba dormindo com ele. No meio da madrugada Beth é chamada para uma investigação e sem querer acaba atirando em uma civil.

Neste episódio também conhecemos a nova clone MK, ou Mika. Beth e MK mantêm conversas geralmente mediadas por computador. A nova clone é de origem finlandesa, possui sotaque carregado, o cabelo com corte em franja e uma feição um tanto infantilizada. Está sempre com o olhar inquieto e desconfiado. Diz que a melhor maneira que achou para se proteger é todos pensarem que ela está morta. Por isso se esconde em um trailer, recebe poucas visitas e não possui amigos. Praticamente, possui um vínculo apenas com Beth.

MK recebe a visita de Beth no trailer onde mora. Beth está desolada após o ocorrido: “Eu não consigo nem pensar agora.” Ao que MK responde: “Deixe que eu penso. Eu geralmente passo a noite pensando.”, e segura a mão da colega.

Os maiores indícios de *sororidade* no episódio são evidenciados entre as clones, que já possuem uma ligação e procuram formar uma rede de proteção e ajuda mútua. Beth usa sua profissão para auxiliar Alison e Cosima, priorizando o bem-estar do grupo em troca do seu conforto pessoal. Além disso, MK considera Beth sua única amiga e confidente. Os *perfis de representação* são observados nas personagens do Clone Club. Beth, como uma detetive independente e instintiva, que tem sua vida pessoal desmoronando e tenta lidar com isso através do uso indiscriminado de medicações e álcool. Alison já mostra sua identidade flutuante: de um lado a suburbana cuidadosa e de outro a inconsequente que está louca para “explodir alguma coisa”. A busca pela autonomia feminina é observada quando Beth

repreende o entregador de flores que a passou uma cantada. Já no eixo *fuga da heteronormatividade e da dominação homem-mulher nas relações pessoais* temos o conturbado relacionamento entre Beth e Paul, onde Beth balança entre a dominação e a submissão, tentando consertar o namoro ao mesmo tempo em que implora por uma iniciativa sexual do rapaz. Ao empunhar uma arma na sua cabeça, podemos dizer que ela tenta retomar a posição de dominação. No entanto, tudo o que consegue é um coração ferido. Cosima contando para Beth sobre ter terminado com sua namorada mostra a *fuga da heteronormatividade*.

4.4 Recepção – acompanhamento da manifestação dos fãs sobre a estreia da quarta temporada no Twitter

Neste capítulo, faremos a análise de recepção a partir do que compreendemos como sendo o eixo da leitura segundo o Circuito Cultural de Johnson (1999). Esta análise será feita através de dados coletados da rede social Twitter. Sendo assim, faremos uma breve apresentação da rede social em questão e explicaremos de que forma ela irá contribuir para a elaboração deste estudo.

O Twitter é uma ferramenta de *microblogging* que permite a publicação de posts com 140 caracteres, denominados *tweets*. O aspecto curto dos tweets foi inspirado no sistema de SMS, que são as conhecidas mensagens de celular, pelo padrão de agilidade que essas apresentavam. Através do mecanismo de *followers* e *followings*, os usuários podem seguir seus contatos favoritos para receberem suas atualizações, ao mesmo tempo em que são seguidos por outros membros da rede. Pode ser acessado através do próprio website (www.twitter.com) ou de outros softwares criados para gerenciar a rede, como aplicativos de celular. Surgiu em 2006, nos Estados Unidos, com a missão de “capacitar todos os usuários a criar e compartilhar ideias e informações instantaneamente, sem qualquer barreira”. Operando em mais de 35 idiomas, a ferramenta possui aproximadamente 316 milhões de usuários ativos mensalmente e alcança a marca de 500 milhões de tweets enviados por dia⁴⁷. Entre os anos de 2008 e 2009, o site ganhou popularidade no Brasil, mas foi apenas em 2011 que a língua portuguesa passou a ser inserida como uma das opções de idioma disponível. (PIENIZ, 2013, p. 71). Para o leitor não iniciado no Twitter, localiza-se abaixo um quadro descritivo dos principais termos que norteiam o uso da rede social.

⁴⁷ Informações fornecidas pelo Twitter. Disponível em: <<https://about.twitter.com/pt/company>>. Acesso em: 16 out. 2015.

Quadro 1 - descrição dos termos do Twitter

Termo	Descrição
Tweet	É a sentença escrita pelo usuário da rede em seu próprio microblog, que será disparada a todos os seus followers. Dependendo das configurações de privacidade, o usuário pode deixar seus tweets abertos ao público geral.
Followers	São os seguidores de um usuário na rede, que, a partir de uma espécie de "inscrição" passam a visualizar os tweets daquele usuário em sua timeline (linha do tempo)
Followings	São os perfis que um usuário segue, selecionados manualmente pelo próprio usuário.
Retweet	É o ato de compartilhar um tweet de outro usuário, incorporando-o ao próprio perfil. Geralmente, significa concordância com a sentença escrita.
Like ou Curtida	Ao curtir o tweet de determinado usuário, o mesmo não é incorporado ao perfil, mas demonstra que o indivíduo simpatizou ou se identificou com o que foi escrito.
Reply ou resposta	É o ato de responder a determinado tweet. Estimula uma interação entre os usuários da rede.
Hashtag	Palavra-chave que, ao ser utilizada nos tweets antecedida pelo símbolo “#”, se torna um link onde é possível acessar todos os tweets que mencionaram a mesma palavra.

Fonte: elaborado pela autora

Os *tuiteiros* – como são chamados os usuários do Twitter – “ao mesmo tempo em que são parte de uma audiência, visam atender a sua ‘própria audiência – seus followers’”. (PIENIZ, 2013, p. 24). A rede se caracteriza por agregar os usuários em comunidades não fixadas. Ao contrário de outras redes sociais, onde a possibilidade da criação de páginas e grupos específicos permite aglomerar pessoas com os mesmos interesses e assim estabelecer comunidades⁴⁸, no Twitter esse mesmo resultado é obtido espontaneamente apenas com base no assunto expressado nos tweets. A criação dessas comunidades, no entanto, não reflete necessariamente uma interação por parte dos membros, nem requer a obtenção de laços afetivos entre eles. Podemos pensar nessas agregações, portanto, através do conceito de “comunidades cabides” (BAUMAN, 2003, *apud* PIENIZ, 2013, p. 17), expressão que define estas comunidades temporárias, cujos laços podem facilmente ser diluídos e passar a não mais existir, sem trazer grandes consequências na vida dessas pessoas. O principal estímulo para a

⁴⁸ No Facebook, por exemplo, a criação de grupos fechados possibilita reunir um número específico de pessoas em torno de um interesse comum, sendo que as configurações da rede permitem que discussões dentro deste grupo possam ser públicas ou privadas. Mais informações sobre os grupos do Facebook estão disponíveis em: <<https://www.facebook.com>>

existência desses grupos, segundo o autor, é a liquidez da modernidade, que promove uma necessidade de aliviar a solidão, de buscar um apoio coletivo e de socializar com certo distanciamento e segurança, sem comprometimento em manter vínculos. Outra forma de entender esses agrupamentos do Twitter é através do conceito de tribos proposto por Maffesoli (2010 *apud* PIENIZ, 2013, p. 17). Nessa visão, a motivação que engaja os usuários é a simples socialização com o objetivo de distrair-se e desopilar, sem a urgência de dar amparo a medos ou solidões. Os dois argumentos que buscam entender a aglomeração dos indivíduos na internet, em especial no Twitter, em torno de comunidades fluídas e temporárias, apontam para uma mesma finalidade, que é o almejo pela socialização, “a necessidade humana da busca pelo outro (...) seja motivado pelo medo da solidão, pelo desejo de distração, visibilidade, atenção, reconhecimento ou fama” (PIENIZ, 2013, p. 18).

A convergência midiática vem mudando o modo como operam os setores da mídia e a relação das pessoas com os meios (JENKINS, 2009). Este fenômeno pode ser observado na comunidade de fãs de Orphan Black, que transitam entre os meios televisão e internet. Eles tornam públicas suas impressões ao assistirem a série e conteúdos a ela relacionados, e estendem o ato de assistir televisão – prática geralmente executada individualmente ou em grupos pequenos – para uma grande rede de pessoas a fim de debater assuntos comuns e compartilhar essas impressões. “Emitir comentários sobre os meios em um novo meio é uma prática quantitativamente e qualitativamente relevante que está sendo incorporada à rotina de alguns receptores” (PIENIZ, 2013, p. 22).

A convergência modifica o comportamento do público consumidor de produtos culturais. Sobre isso, Jenkins (2010) argumenta que:

(...) os novos consumidores são migratórios, demonstrando uma declinante lealdade a redes ou a meios de comunicação. Se os antigos consumidores eram indivíduos isolados, os novos consumidores são mais conectados socialmente. Se o trabalho de consumidores de mídia já foi silencioso e invisível, os novos consumidores são agora barulhentos e públicos. (JENKINS, 2009, p. 45)

É este “barulho” que queremos ouvir através do Twitter, o qual fornecerá informações de extrema relevância sobre os modos de recepção do público que assistiu à estreia da quarta temporada de Orphan Black e suas diferentes (ou semelhantes) assimilações sobre o mesmo texto. Com comunidades espontâneas e abertas, a ferramenta nos dá suporte para “observar, questionar e ‘ouvir’ estas pessoas que protagonizam e colocam este sistema em funcionamento ao se apropriarem das tecnologias” (PIENIZ, 2013, p. 21).

4.4.1 Recepção e o processo de resignificação por parte das audiências

A análise de recepção é o momento da leitura, conforme o Circuito Cultural de Johnson (1999). Essa leitura é realizada em forma de decodificação, que, segundo Hall (2003), pode ser feita através de três posições: a *hegemônica-dominante*, o *código negociado* ou o *código de oposição*. Vale ressaltar que o leitor não necessariamente está fixo em uma determinada posição, podendo transitar entre elas.

Para a presente análise, utilizaremos dados da rede social Twitter coletados durante a transmissão do primeiro episódio da quarta temporada de *Orphan Black (The Collapse of Nature)*, que foi ao ar no dia 14 de abril de 2016, às 23 horas (horário de Brasília). Através da ferramenta NCapture, foram coletados tweets que exibiam a hashtag #OrphanBlack, pois consideramos que isso refinaria o resultado a tweets que realmente estivessem falando sobre o programa. Os tweets reunidos compreendiam momentos antes do episódio ir ao ar até momento depois do final da transmissão do episódio. Em seguida, esses dados obtidos foram inseridos no programa NVivo para a posterior análise. O software contou um total de mais de 6 mil tweets citando a hashtag #OrphanBlack. Como a nossa abordagem vem se debruçando até agora na representação das personagens clones femininas, refinamos ainda mais o material, selecionando apenas os tweets que mencionavam os nomes das clones: Sarah, Alison, Cosima, Beth, MK, Helena e Rachel⁴⁹. Assim, saberíamos que os tweets a serem estudados estariam contendo as impressões dos espectadores acerca das personagens, o que contribui melhor para uma análise qualitativa do material. Dessa forma, para cada categoria (nome de personagem) criada, obtivemos o seguinte número de tweets:

Tabela 2 - Categoria x Quantidade de tweets

Categoria	Quantidade de tweets
Beth	2903
Alison	1085
Sarah	858
Cosima	554
Helena	491
MK	300

Fonte: elaborado pela autora

⁴⁹ O nome da personagem Rachel não encontrou um número significativo de tweets para ser possível elaborarmos uma análise, portanto, as categorias compreendem apenas Sarah, Alison, Cosima, Beth, MK e Helena.

Lembrando que os tweets não foram separados por região, estando inseridos na análise tweets do mundo inteiro.

O próximo passo foi gerar uma nuvem de palavras para cada categoria, onde seria possível ver quais termos são mais frequentemente encontrados quando os espectadores escrevem suas impressões sobre cada personagem. Assim, podemos observar como o que está sendo visualizado no âmbito da leitura e recepção se conecta ou se distancia dos outros eixos do Circuito (textos e produção). As palavras presentes nos quadros podem englobar sinônimos e palavras derivadas; como, por exemplo, a palavra “safety”, que significa “segurança”, engloba também variações como “safe” (que significa o adjetivo “seguro” ou “segura”). Abaixo estão descritas as reflexões geradas a partir de cada nuvem de palavras associada à sua categoria. Estas reflexões foram feitas com base nas palavras de maior destaque nas nuvens, além de palavras que chamaram a atenção da pesquisadora pelas suas possíveis relações com a análise dos textos feita anteriormente. As palavras não serão analisadas na totalidade de termos que se encontram nas nuvens, devido aos limites configurados no espaço deste trabalho acadêmico.

a) Beth

Figura 20 - Nuvem de palavras da categoria Beth



Fonte: NVivo

Excluindo os termos “#orphanblack” e “beth”, que são termos encontrados em todos os tweets e não nos levaria a reflexões mais pontuais analisá-los, a palavra que aparece com mais frequência no diagrama acima é “love”, (480 vezes). Para o termo, traduzido ao português como “amor” ou “amar”, foram acoplados sinônimos como “enjoy”, “enjoying” (“gostar”, “gostando”), e as flexões verbais “loved”, “lovely”, “loves” e “loving”. O que mais

encontramos dentro desse termo são tweets mencionando o quanto estão amando o episódio (de estreia) e a aparição da personagem Beth, cuja história é o ponto central do episódio. Há também muitos tweets que versam sobre a relação amorosa entre Beth e Paul. Outros celebram o fato dela ter ficado com seu companheiro de profissão Art, mostrando uma aprovação do público ao novo casal formado na trama, mesmo que todos saibam que este é um casal temporário, já que a personagem Beth morre ainda no primeiro episódio da primeira temporada. O amor como um sentimento na personagem é percebido entre os espectadores que dizem que a clone deveria ou mereceria ser mais amada. Abaixo podemos ver alguns tweets que citaram o termo “love” e seus derivados, seguidos de tradução:

Figura 21 - tweet de @tvgal2000⁵⁰



Fonte: Twitter

Figura 22 - tweet de @clexasdelena⁵¹



Fonte: Twitter

⁵⁰ Tradução: “Queremos apenas dizer que o Clone Club ama ver Beth e Art juntos!!!”

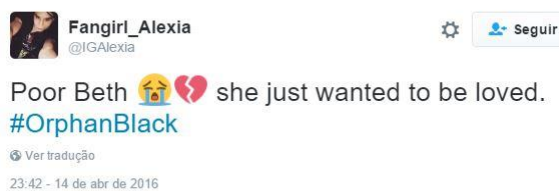
⁵¹ Tradução: “Eu amo o Paul, mas Beth merece o melhor, ela merece alguém que realmente a ame e a aprecie, ela merece a felicidade.”

Figura 23 - tweet de @morganhoffman⁵²

Fonte: Twitter

Figura 24 - tweet de @lets_be_blunt94⁵³

Fonte: Twitter

Figura 25 - tweet de @IGAlexia⁵⁴

Fonte: Twitter

Outras palavras que chamaram a atenção na nuvem (Figura 20) foram “promise” (que significa o substantivo “promessa” ou o verbo “prometer”) e “safety” (que significa “segurança”). Essas palavras nos tweets fazem referência ao momento em que Beth está ao telefone com a personagem Alison e fala para a clone prometer não utilizar o revólver (que Beth deu a ela de presente) até que ela lhe ensine o básico sobre segurança ao atirar. Os receptores acharam “fofo” a preocupação típica de irmãs entre as personagens, como pode ser visto no exemplo abaixo:

⁵² Tradução: “Quem está amando esse episódio centrado em Beth?!?”

⁵³ Tradução: “Eu estou realmente gostando da personagem Beth. Ela é fantástica!”

⁵⁴ Tradução: “Pobre Beth. Ela queria apenas ser amada.”

Figura 26 - tweet de @manningsmonkey⁵⁵



Fonte: Twitter

Podemos observar aqui como a sororidade entre as clones-irmãs, que evidenciamos circundar o enredo diversas vezes durante a análise dos episódios, é de fato identificada e apreciada pelo público receptor.

b) Alison

Figura 27 - Nuvem de palavras da categoria Alison



Fonte: NVivo

Excluindo os termos “#orphanblack”, “alison” e “hendrix”, as palavras mais presentes ao se tratar da personagem Alison são “homemaker” (que pode ser traduzido como “dona de casa”), “accidental” (que significa “acidental”), “murderer” (traduzido para “assassina”) e “model” (“modelo”). Também são termos que chamaram por terem grande relação com os perfis de representação da personagem, destacados na análise dos textos. Ao investigar a fonte, vimos que estes termos são citados em um tweet do perfil oficial da série na rede, o @OrphanBlack. O tweet em questão obteve 568 retweets e 745 curtidas, além de algumas replies. O alto número de retweets desta postagem foi o que fez os termos aparecerem

⁵⁵ Tradução: “Beth fazendo Alison prometer. Meu Deus. Que fofo.”

entre os mais citados na nuvem de palavras, pois tanto tweets originais quanto retweets fazem parte desta contagem.

Figura 28 - tweet de @OrphanBlack⁵⁶



Fonte: Twitter

Neste ponto, é interessante observarmos como, através de um tweet do perfil oficial da série, os espectadores e fãs interagem com quem está do outro lado, o lado da produção. Entre algumas das replies ao tweet de @OrphanBlack, estão receptores que desejam demonstrar que Alison é sua personagem favorita, por exemplo. E alguns remetendo à figura materna da personagem, como podemos ver abaixo:

Figura 29 - tweet de @fewhoran⁵⁷



Fonte: Twitter

Figura 30 - tweet de @itsjauregyo⁵⁸



Fonte: Twitter

⁵⁶ Tradução: “Alison Hendrix: dona de casa modelo, assassina acidental.”

⁵⁷ Tradução: “Minha ‘sestra’ favorita.”

⁵⁸ Tradução: “Minha mãe”

Além disso, a concordância com o tweet comprova que os espectadores assimilam Alison como uma personagem que assume essa identidade paradoxal fato que foi identificado em diversos momentos na análise dos textos.

c) Sarah

Figura 31 - Nuvem de palavras da categoria Sarah



Fonte: NVivo

Restringindo os termos “#orphanblack”, “sarah” e “manning” (sobrenome de Sarah), o termo que mais consta aparições é a palavra “property”, com 561 menções. O termo “property” significa “propriedade”, e está classificado entre os termos mais citados devido, também, a um tweet do perfil oficial (@OrphanBlack) que menciona a palavra e gerou um grande número de retweets (contabilizados em 710). Podemos visualizá-lo na Figura 32.

Figura 32 - tweet de @OrphanBlack⁵⁹



Fonte: Twitter

A frase “Sarah Manning não é sua propriedade” nos remete diretamente à questão da autonomia reivindicada pelas clones sobre os seus corpos e suas vidas. Quando Cosima descobre que o material genético das clones do Projeto Leda foi patenteado, ela está descobrindo, na verdade, que as irmãs são propriedade de alguma instituição. Entre todas as clones-irmãs, Sarah é a que mais se recusa a aceitar essa ideia de que é uma mera propriedade, um mero objeto. Pela quantidade de retweets, podemos observar que pelo menos 710 espectadores concordam que Sarah não é (ou não deveria ser) propriedade de alguém. Aqui vemos um exemplo onde a leitura é feita através de uma posição hegemônica-dominante (Hall, 2003), pois mostra que o receptor faz uma leitura do texto condizente com a intenção da produção, e demonstra isso através do retweet.

Outro termo que aparece na nuvem de palavras e pode nos trazer reflexões acerca dos modos de leitura da personagem Sarah é “Paul”. Paul é ex-namorado de Beth, que começa a

⁵⁹ Tradução: “Sarah Manning não é sua propriedade.”

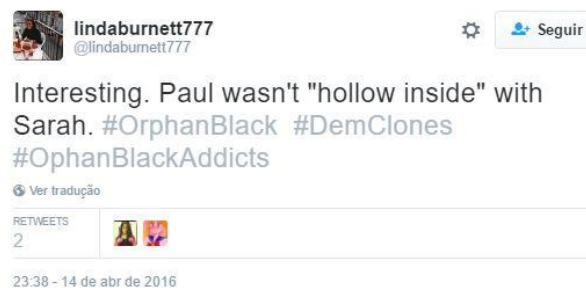
manter um relacionamento baseado em mentiras com Sarah quando esta assume a identidade da clone morta. Alguns receptores trazem nos tweets suas leituras sobre Paul, onde percebem sua conduta diferente em relação às duas clones, mesmo o personagem pensando que elas são a mesma pessoa. Com Beth, Paul não corresponde o amor e o desejo sexual que ela tanto quer. Com Sarah, Paul demonstra desejo e atração, e declara a ela seu amor no episódio *Certain Agony of the Battlefield*.

Figura 33 - tweet de @chanelinblack⁶⁰



Fonte: Twitter

Figura 34 - tweet de @lindaburnett777⁶¹



Fonte: Twitter

O primeiro dos tweets acima, escrito por @chanelinblack, faz menção primeiramente ao episódio *The Collapse of Nature*, em que Paul recusa Beth sexualmente; e depois ao episódio *Natural Selection*, onde Sarah e Paul se conhecem e os dois têm sua primeira relação sexual. No episódio, a cena de sexo consegue subverter os padrões de representação das relações heterossexuais no cinema e na televisão, que, segundo Mulvey (1991) colocam a mulher sempre como submissa. Os dois estão em casa, na cozinha. Para Sarah, Paul é um estranho. Para Paul, Sarah é Beth. Paul anda em sua direção e começa a encurrular a moça entre os móveis da cozinha, uma cena típica onde, na maioria das

⁶⁰ Tradução: “Então me deixe adivinhar, Paul não quis fazer sexo com Beth mas transou com Sarah no primeiro dia em que se viram.”

⁶¹ Tradução: “Interessante. Paul não era ‘vazio por dentro’ com Sarah.”

produções, a personagem feminina geralmente fica sem saída e acaba cedendo ao rapaz. Aqui, o que acontece, no entanto, é que Sarah de repente se coloca em controle da situação. Ela "rouba" um beijo de Paul, e, a partir daí, toda a relação sexual que se desenvolve é com ela estando no comando das atitudes. Através do código negociado, os espectadores decodificam a mensagem passada pela produção colocando em adjacência textos diferentes envolvendo um mesmo produto e refletindo sobre os mesmos.

d) Cosima

Figura 35 - Nuvem de palavras da categoria Cosima



Fonte: NVivo

Ao analisarmos a nuvem de palavras da categoria Cosima, percebemos a presença das palavras “lesbian” (“lésbica”) e “girlfriend” (namorada). Cosima é lésbica, portanto, esses termos nos remetem à sua identidade sexual, que, como vimos na análise dos textos, é explorada na série como um desvio da heteronormatividade padrão das produções televisivas e cinematográficas. A leitura dos receptores nesse caso é muito importante, pois sabemos que Cosima é responsável por representar uma minoria sexual que tem pouca visibilidade na mídia.

Apesar da orientação sexual de Cosima "não ser a coisa mais interessante sobre ela" (palavras da personagem), percebemos que sua sexualidade está mais assinalada no seriado do que a das personagens heterossexuais, pois, a reflexo da sociedade em que vivemos, a homossexualidade é demarcada pela diferença, como apresenta Silva (2000), enquanto as personagens heterossexuais não precisam dessa demarcação de identidade. Pelas análises

construídas até agora acerca da produção e dos textos, já tivemos a oportunidade de perceber como Orphan Black se esforça para trazer às telas uma diversidade sexual que represente as minorias que geralmente não se veem apreciadas através do cinema e da televisão, e se esforça para fazer isso de maneira que a identidade sexual não esvazie as outras identidades possíveis dos sujeitos.

Os tweets que mencionam o termo “lesbian” discorrem sobre a cena em que Cosima faz uma piada lésbica a Beth, e que a personagem não entende. A piada não é explicada no episódio, pois Cosima, ao ver que a clone-irmã não entendeu, fala: “Deixa pra lá.” Entretanto, nos tweets, vemos os receptores achando graça da piada, demonstrando que eles atribuem sentido à fala da personagem, mesmo que o grande público tenha ficado sem entender. Provavelmente, isso foi possível por causa da existência de um contexto onde suas *culturas vividas* permitiram que a brincadeira fosse compreendida.

Figura 36 - tweet de @manningsmonkey⁶²



Fonte: Twitter

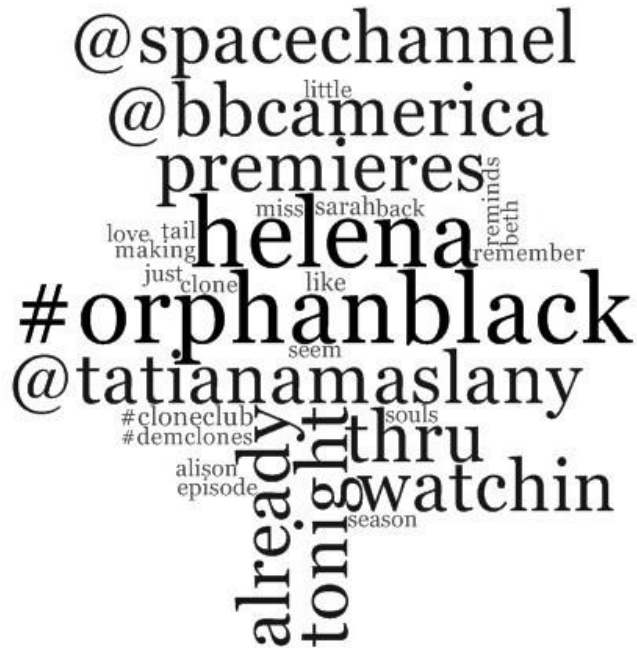
Figura 37 - tweet de @_DaveBedford⁶³



Fonte: Twitter

⁶² Tradução: “Cosima tentando contar para Beth uma piada de lésbica e o ‘u-haul’”

⁶³ Tradução: “‘Você ouviu aquela sobre a lésbica e o UHaul?’ Eu amo a Cosima”

e) Helena**Figura 38** - Nuvem de palavras da categoria Helena

Fonte: NVivo

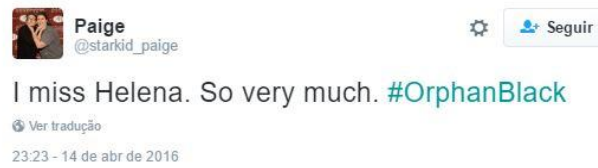
Helena não apareceu no episódio de estreia da quarta temporada de Orphan Black (*The Collapse of Nature*), e sua falta foi sentida pelos espectadores. Na nuvem de palavras da categoria que faz alusão à personagem, podemos enxergar o termo “miss”, que significa “falta” ou pode remeter a “saúde”. Podemos evidenciar através dos tweets abaixo:

Figura 39 - tweet de @beheadedcostia⁶⁴

Fonte: Twitter

⁶⁴ Tradução: “Mal posso esperar para ver Helena no próximo episódio. Senti falta dela.”

Figura 40 - tweet de @starkid_paige⁶⁵



Fonte: Twitter

f) MK

Figura 41 - Nuvem de palavras da categoria MK



Fonte: NVivo

Foi no episódio *The Collapse of Nature* a primeira aparição da personagem MK na série. Dessa forma, as percepções aqui exibidas são as primeiras impressões que os receptores tiveram da nova clone. Excluindo o termo “#orphanblack”, o termo “new” (que significa “novo” ou “nova”) aparece com uma frequência de 37 menções. O termo “sestra” foi contado 29 vezes, enquanto o termo Helena foi mencionado 33 vezes. Podemos observar que os receptores atentaram para as semelhanças entre MK e a clone Helena, fazendo comparações e já antecipando o desejo de vê-las interagindo no futuro.

⁶⁵ Tradução: “Sinto falta da Helena. Muito mesmo.”

Figura 42 - tweet de @gofloatyourslf⁶⁶

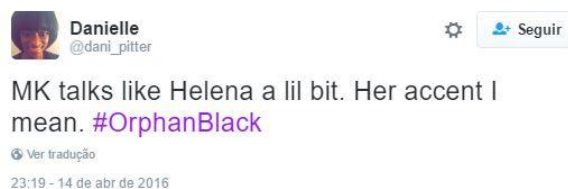
Fonte: Twitter

Figura 43 - tweet de @the100fanss⁶⁷

Fonte: Twitter

Figura 44 - tweet de @NYmetfan15⁶⁸

Fonte: Twitter

Figura 45 - tweet de @dani_pitter⁶⁹

Fonte: Twitter

⁶⁶ Tradução: “Eu amo MK, ela é tipo uma Helena menos homicida”.

⁶⁷ Tradução: “MK lembra mais alguém de Helena? Só um pouquinho?”

⁶⁸ Tradução: “Eu espero que iremos continuar vendo MK ao longo da série. Ela parece que iria se dar bem com Helena!”

⁶⁹ Tradução: “MK fala um pouco que nem Helena. Seu sotaque, eu quero dizer.”

Figura 46 - tweet de @jessiekaiser⁷⁰



Fonte: Twitter

⁷⁰ Tradução: “Eu sinto que MK e Helena poderiam ter aventuras incríveis”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de motivações pessoais e acadêmicas, este trabalho de conclusão se propôs a investigar como a série *Orphan Black* retrata o gênero feminino, e de que modo essa abordagem produz sentido nos espectadores a partir dos processos de recepção. Entende-se, para a pesquisadora, que a mídia possui um papel educador na sociedade e, dessa forma, tem o poder de ampliar a visibilidade a causas como a igualdade sexual e de gênero. Jost (2012) corrobora essa visão ao afirmar que as séries de TV atualmente se configuram como um extenso campo de aprendizagem, muitas vezes mais amplo que o da cultura oficial. Histórias e personagens se aproximam cada vez mais da realidade dos espectadores, fazendo-os penetrar em um universo de visões e sensações altamente produtoras de sentido.

O aporte teórico desta pesquisa utilizou autores como Stuart Hall e Tomaz Tadeu Silva para compreender a questão identitária dos sujeitos. Para discutir as questões de gênero e sexualidade, foram trazidos os argumentos de autoras como Simone de Beauvoir, Judith Butler e Guacira Lopes Louro, esta última brasileira. Procurou-se fazer uma ligação entre estes estudos e a construção das personagens femininas no objeto de pesquisa. Utilizando o Circuito Cultural de Johnson (1999) como metodologia para este trabalho, buscou-se tecer uma análise dos espaços da *produção*, através de um levantamento de dados sobre o contexto de criação da série; dos *textos*, através de uma atenta observação dos episódios; e da *leitura* através de um estudo de recepção. O momento da recepção escolhido para análise foi a estreia da quarta temporada da série na rede social Twitter, que aconteceu o dia 14 de abril de 2016, onde se buscou colher as impressões dos espectadores em relação à volta dos episódios, após um intervalo de dez meses entre as temporadas.

Tratamos de explorar, também, como a internet modificou os hábitos de consumo de séries, filmes e programas de televisão, criando uma experiência mais ampla, onde o espectador tornou-se migratório entre os meios (JENKINS, 2009). Em tempos de convergência, fica ainda mais perceptível a aproximação dos eixos do Circuito Cultural proposto por Johnson (1999), onde receptores entram em contato com o campo da produção através de interações que diluem qualquer hierarquia, como foi possível observar pela análise dos modos de leitura dos espectadores de *Orphan Black* no Twitter.

Utilizando os argumentos da autora Laura Mulvey, conseguimos compreender como o cinema e a televisão perpetuam um sistema de opressão às mulheres nas relações de gênero e invisibilização das orientações sexuais que divergem da norma heteronormativa. Isso nos

trouxe elementos para estabelecermos um olhar mais crítico durante a análise dos textos e das leituras.

Como conseguimos observar na análise, as personagens de *Orphan Black* são um perfeito reflexo da fragmentação das identidades no sujeito pós-moderno, explicado por Hall (2006). Elas não seguem um padrão de identidade fixo e imutável, proposto pela estrutura social vigente. Pelo contrário, elas incorporam esses padrões ao mesmo tempo em que os distorcem, fragmentando suas personalidades em identidades cambiantes e não limitadas. Alison seria o estereótipo mais ultrapassado da mãe de família protetora, esposa, e dona de casa dedicada, não fosse sua vida dupla de traficante de drogas e assassina em potencial. Mesmo assim, vemos como uma identidade não exclui a outra, podendo as duas fazer parte de um mesmo sujeito.

As relações de poder entre gênero e instituições e a representatividade das identidades de gênero e sexuais tendem a ser um aspecto central na mensagem dos episódios da série. *Orphan Black* propõe discussões importantes acerca desses assuntos, numa sociedade onde o feminismo vem ganhando força – vide o fato de estarmos na terceira onda do movimento – e a identidade *queer* também vem buscando seu espaço dentro de uma matriz cultural que ainda concebe esses grupos como corpos abjetos.

No âmbito da recepção, observamos como foram realizados os processos de decodificação das mensagens e conseguimos visualizar claramente a interligação entre os eixos do Circuito Cultural. Se a pergunta-problema norteadora desta pesquisa foi: **“Como os espectadores de *Orphan Black* percebem e assimilam a pluralidade das identidades femininas dentro da série?”**, aqui tivemos a oportunidade de elucidar algumas respostas.

De acordo com a análise dos textos, visualizamos que a sororidade feminina se faz presente em muitas cenas da trama. Essa sororidade entre as clones-irmãs, é de fato identificada e apreciada pelos receptores, que deixaram suas impressões acerca do assunto no Twitter, por exemplo, ao admitirem estarem achando bonita a relação e preocupação típica de irmãs entre Alison e Beth. A categoria dos perfis de identificação constatou na análise dos episódios a pluralidade das identidades femininas dentro da série, fato que notamos ter sido assimilado pelo público receptor através dos tweets. A subversão da norma dominante-submissa nas relações pessoais entre homens e mulheres evidenciada em partes dos episódios foi, por sua vez, tema de discussão e reflexão através de tweets que fizeram uma comparação entre os relacionamentos de Sarah e Paul e Beth e Paul, incidindo como o comportamento dos personagens em questão foi diferente em ambos os contextos.

Assim sendo, entende-se que este trabalho atingiu seus objetivos no que diz respeito à compreensão de como a série *Orphan Black* retrata o gênero feminino, e de que modo essa abordagem produz sentido nos espectadores a partir dos processos de recepção. Buscou se evidenciar como os eixos do Circuito Cultural de Johnson (1999) estão vinculados no que tange à produção e recepção dos produtos culturais. Ainda, se propôs um estudo de recepção que entende os espectadores como seres autônomos e capazes de ressignificarem as mensagens decodificadas.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Paula Tatiane de. **Até onde você iria por um filho? Representações de gênero e maternidade no cinema.** Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Especialização em educação, Sexualidade e Relações de gênero) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Porto Alegre. 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/61766>> Acesso em: 06 mai. 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: 1. Fatos e Mitos.** 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. 309 p.
- BUENO, Cléria M.L.B. O papel das representações sociais e da educação para o desenvolvimento da identidade de gênero. **Revista brasileira de crescimento e desenvolvimento humano**, São Paulo, v. 16, n. 3, p. 92-103, dez. 2006. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbcdh/v16n3/11.pdf>> Acesso em: 30 ago. 2015.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 236 p.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. p. 151-172. Em: LOURO, G. L. et al. **O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade.** 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 176 p.
- CLARKE, Alison J.. Consuming children and making mothers: birthday parties, gifts and the pursuit of sameness. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 263-287, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v13n28/a11v1328.pdf>>. Acesso em: 06 mai. 2016.
- DUMARESQ, Carolina; MONTORO, Tânia. Corpo, desejo e erotismo na narrativa da série de TV: Mandrake. **Informação & Comunicação**, UFG, v. 14, n. 2, p. 214-227, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/viewFile/22478/13333>>. Acesso em: 01 set. 2015.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.. **Cartografias dos estudos culturais: Uma versão latino-americana.** Ed. Online. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 240 p.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.; MESSA, Márcia Rejane. **Comunicação e gênero: A aventura da pesquisa.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. 173 p.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 115-135, nov. 2007. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/111/112>>. Acesso em: 15 ago. 2015.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.; JACKS, Nilda. **Comunicação e recepção.** São Paulo: Hacker, 2005. 126 p.
- FEMENÍAS, María Luisa. A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 310-339, 2º sem. 2012. Disponível em:

<http://www.psicam.net.br/content/upload/49_4619-19050-1-PB.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2015.

FONSECA, Paula Coruja. Ser um homem feminino? Como a publicidade contribui para a desigualdade de gênero. **Temática**, NAMID/UFPB, v. 11, n. 4, p. 196-208, abr. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/23914/13116>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

GHILARDI-LUCENA, Maria Inês. Representações De Gênero Social Na Mídia. **Web Revista Discursividade**, Núcleo de estudos em Análise do Discurso - NEAD, n. 06, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.discursividade.cepad.net.br/EDICOES/06/Arquivos/LUCENA.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104 p.

JACKS, Nilda; MENEZES, Daiane; PIEDRAS, Elisa. **Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2008. 304 p.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009. 432 p.

JOHN, Valquíria Michela; COSTA, Felipe da. Mulheres, identidades de gênero e sexualidade: problemáticas e desafios a partir do recorte por sexo. p. 217-246. Em: JACKS, N. et al. **Meios e audiências II: a consolidação dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2014. 328 p.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais?. p. 07-131. Em: SILVA, T. T. D. et al. **O que é, afinal, estudos culturais?**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. 240 p.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012. 70 p.

JUNIOR, Euclides Alves Vital. A Femme Fatale, do Noir ao Roger Rabbit. **South American Development Society jorna**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 118-133, jan. 2016. Disponível em: <http://www.sadsj.org/index.php/sadsj/article/view/48/pdf_32>. Acesso em: 22 mai. 2016.

LAUZEN, Martha M.. Boxed In: Portrayals of Female Characters and Employment of Behind-the-Scenes Women in 2014-15 Prime-time Television. **Center for the Study of Women in Television and Film**, San Diego State University, San Diego, 2015. Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014-15_Boxed_In_Report.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2016.

LAUZEN, Martha M.. It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top 100 Films of 2015. **Center for the Study of Women in Television and Film**, San Diego State University, San Diego, 2016. Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_It%E2%80%99s_a_Man%E2%80%99s_Celluloid_World_Report.pdf> Acesso em: 02 abr. 2016.

LEAL, Tatiane. **A mulher poderosa: construções da vida bem-sucedida feminina no jornalismo brasileiro**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação. Rio de Janeiro. 2015. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/disserta_tclcosta_2015.pdf> Acesso em: 15 mai. 2016.

LIMA, Paola Candian Lessa de. **De olho na tela: O consumo de séries de TV norte-americanas através da internet**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF). Juiz de Fora. 2013. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/05/Monografia-De-Olho-na-tela-O-consumo-de-s%C3%A9ries-de-TV-norte.pdf>> Acesso em: 14 mai. 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 179 p.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. p. 07-34. Em: LOURO, G. L. et al. **O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 176 p.

MAGALDI, Carolina Alves; MACHADO, Carla Silva. Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas. **Textura**, Canoas, v. 18, n. 36, p. 250-264, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/1588/1463>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

MARIANO, Bruna Maiara Xavier. **Produção, distribuição e interação : um estudo sobre o Netflix e a nova dinâmica de consumo audiovisual**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social: Habilitação em Propaganda e Publicidade). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122681>> Acesso em: 14 mai. 2016.

MESSA, Márcia Rejane. As mulheres só querem ser salvas: Sex and the City e o pós-feminismo. **E-Compós**, Associação Nacional do Programas de Pós-graduação em Comunicação, v. 8, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/137/138>>. Acesso em: 26 mai. 2016.

MONTEIRO, Clara; ZANELLO, Valeska. Tecnologias de Gênero e Dispositivo Amoroso nos filmes de animação da Disney. **Revista Feminismos**, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher - NEIM - UFBA, v. 2, n. 3, p. 36-44, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/view/159/149>>. Acesso em: 13 mai. 2016.

MONTORO, Tania; FERREIRA, Ceiça. Mulheres negras, religiosidades e protagonismos no cinema brasileiro. **Galaxia**, São Paulo, n. 27, p. 145-159, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/12.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2015.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: O Espírito do Tempo - 1: Neurose**. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 204 p.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. Em: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991. 483 p.

PIENIZ, Mônica. **Tecnicidade como mediação empírica : a reconfiguração da recepção de telenovela a partir do Twitter**, vol. 1. Tese de doutorado (Doutorado em Comunicação e Informação). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2013. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/76995/000894587.pdf?sequence=1>> Acesso em: 02 set. 2015.

PAIVA, Carla Conceição da Silva; ARAÚJO, Juliano José; BARRETO, Rodrigo Ribeiro (org). **Cultura Audiovisual: Transformações estéticas, autorais e representacionais em Multimeios**. Campinas, SP: UNICAMP/Instituto de Artes, 2013. 538 p.

PIENIZ; Mônica; WOTTRICH, Laura Hastenpflug. **Receptores da internet: desafios para o contexto de trânsito das audiências**. p. 73-94. Em: JACKS, N. et al. **Meios e audiências II: a consolidação dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2014. 328 p.

PISCITELLI, Adriana. **Nas fronteiras do natural: gênero e parentesco**. Revista Estudos Feministas. v. 6, n. 2, p. 305-321. 2º sem. 1998.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 09-21, jan. 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000100002/8891>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

SACCOMORI, Camila. Qualquer coisa a qualquer hora em qualquer lugar: as novas experiências de consumo de seriados via Netflix. **Temática**, NAMID/UFPA, v. 11, n. 4, p. 53-68, abr. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpa.br/ojs/index.php/tematica/article/view/23903/13106>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

SANTOS, Jeferson Reis. “Que horas ela volta?” e “Doméstica” – Uma análise de representação do trabalho doméstico feminino remunerado no cinema brasileiro contemporâneo. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, Universidade Federal da Bahia, v. 1, p. 334-349, 2015. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/16333/10993>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

SCOTT, Joan W. **A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem**. Ed. Mulheres. Florianópolis, 2001 p. 23-48.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>>. Acesso em: 15 mai. 2016.