

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

ANDRESSA THIELLY MACHADO SILVEIRA DA SILVA

**APROPRIAÇÃO DA PERSONAGEM LITERÁRIA “ALICE”, DE LEWIS CARROLL,
NA SÉRIE TELEVISIVA “QUEM SOU EU?”**

Porto Alegre

2018

ANDRESSA THIELLY MACHADO SILVEIRA DA SILVA

**APROPRIAÇÃO DA PERSONAGEM LITERÁRIA “ALICE”, DE LEWIS CARROLL,
NA SÉRIE TELEVISIVA “QUEM SOU EU?”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito à obtenção grau de bacharel em jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Cassilda Golin Costa

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Andressa Thielly Machado Silveira
Apropriação da personagem literária "Alice", de
Lewis Carroll, na série televisiva "Quem Sou Eu?" /
Andressa Thielly Machado Silveira Silva. -- 2018.
72 f.
Orientadora: Cassilda Golin Costa.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Jornalismo,
Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. jornalismo literário. 2. adaptação. 3.
transgênero. 4. Lewis Carroll. 5. Alice no País das
Maravilhas. I. Costa, Cassilda Golin, orient. II.
Título.

ANDRESSA THIELLY MACHADO SILVEIRA DA SILVA

**APROPRIAÇÃO DA PERSONAGEM LITERÁRIA “ALICE”, DE LEWIS CARROLL,
NA SÉRIE TELEVISIVA “QUEM SOU EU?”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito à obtenção do grau de bacharel em jornalismo, pela seguinte banca examinadora:

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cassilda Golin Costa – UFRGS

Orientadora

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Examinadora

Profa. Dra. Thais Helena Furtado – UFRGS

Examinadora

AGRADECIMENTOS

Uma das partes mais difíceis ao agradecer é hierarquizar por quem começar. Pois bem, em primeiro lugar estendo meu agradecimento à todas as mulheres incríveis que tenho o privilégio de compartilhar minha passagem no planeta Terra.

À Fernanda, minha mãe, uma mulher incrível que admiro e amo acima de tudo. Muito obrigada por tudo que tu me proporcionaste, por todos os esforços e por sempre me estimular a ser minha melhor versão. Sei que o caminho foi difícil, principalmente sendo mãe tão jovem e que isso te exigiu sacrifícios, por isso não há palavras que deem conta de te dizer quão grata eu sou a ti.

À Alda, minha avó, mulher de coração imenso que me criou como filha e que tenho como mãe-avó. Obrigada por toda estrutura e acolhimento, pelas refeições quentes, pelas lições de matemática na infância e por sempre oferecer um colo a quem recorrer. Guardo um amor e um reconhecimento do teu papel na minha vida, imensos, principalmente porque grande parte disso não seria possível sem ti e sem teu apoio.

À Priscila, minha tia-irmã, que tive o prazer de compartilhar o convívio sob o mesmo teto durante a vida. Uma das pessoas que sempre me intitulou como o "gênio" da família, ainda que todas sejam mulheres incríveis. Obrigada por acreditar no meu potencial e ser presente

À Clarice, minha madrinha, cujo amor e sorrisos irradiam. Obrigada por proporcionar momentos tão felizes e descontraídos que levo sempre junto comigo. Acima de tudo, sou grata por todo carinho que tu sempre me deste e por ter sido uma grande incentivadora do meu hábito de leitura.

À Nicole, minha parceira e companheira vida, a pessoa que me dá suporte, amor e confiança. Me faltam palavras para expressar o quanto devo a ti por toda a força e confiança que tu me passas. Te ter ao meu lado em diversos momentos foi minha maior motivação para concluir este trabalho. Minha gratidão, assim como o amor que carrego por ti, não cabem nesse pequeno espaço. Aproveito e já presto meus agradecimentos à Marilene, que me acolheu como filha em sua casa, sempre preocupada com meu bem-estar. Guardo por ti uma estima muito grande.

Às minhas grandes amigas, Luísa, Estela e Rafaela, sempre me motivando e tornando mais leve a passagem pela FABICO e o próprio processo do TCC. Obrigada por todas as risadas compartilhadas, pelos *drinks*, pelos xis e momentos de reunião.

Sem vocês, meninas, grande parte desses quatro anos e meio seria bem menos animado. Agradeço também ao Patrick, outra grande amizade que fiz no decorrer da faculdade, parceiro de aventuras – a viagem a Buenos Aires sempre vai viver na minha memória como uma das mais desastrosas e divertidas – e uma das pessoas que pude dividir angústias, sorrisos e abraços. A vocês, só posso dizer que não imaginam o quão fundamentais foram durante essa etapa nem o quanto eu estimo vocês.

À minha querida orientadora, Cida, obrigada por compartilhar teus conhecimentos sobre Alice e me ajudar nessa empreitada. Sem sombra de dúvida toda a dedicação e aprendizado que adquiri contigo ao longo das orientações vão ficar comigo para muito além da Universidade.

Finalmente, agradeço ao homem que desempenhou um papel essencial na minha trajetória, meu avô Luiz Carlos Machado. Ainda que já não esteja mais aqui, pois se tornou uma supernova, dedico este espaço para agradecer àquele que foi um dos pilares da família. Meu avô era um homem muito inteligente. Formado em duas faculdades, autodidata e sabia (pelo menos arranhava) vários idiomas. Ele incentivou as filhas e netos a estudarem, a buscar independência e a valorizar o conhecimento. Fez tudo o que pôde por nós. Nos amou incondicionalmente e, em troca, foi amado incondicionalmente. Vô Carlos, muito obrigada por todo conhecimento e sabedoria que transmitiu ao longo da tua vida, por ter sido essa pessoa singular e preocupada com o bem-estar dos demais. Minha admiração por ti é infinita.

*“Quem é você?”, perguntou a Lagarta.
Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu meio encabulada: “Eu... eu mal sei, Sir, neste momento... pelo menos sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.*

Lewis Carroll

RESUMO

Este trabalho visa um diálogo entre dois grandes campos: a literatura e a comunicação. Dentro disso, discorreremos acerca de representação, gênero e adaptação tendo como objeto de pesquisa a série *Quem Sou Eu?*, produzida pelo programa dominical *Fantástico* e exibida pela Rede Globo no ano de 2017. Nosso objetivo central ao analisar as reportagens especiais é compreender como se deu a apropriação da personagem literária Alice, de Lewis Carroll, ao longo dos episódios da série. Além disso, buscamos fazer uma contraposição entre os elementos da obra literária e o produto audiovisual, destacando aspectos que se assemelham e os que se diferenciam. Para tal, utilizamos como metodologia a análise fílmica, proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, a qual nos requereu decompor algumas características presentes na série para, em seguida, compreendê-las como um todo significativo. Ademais, buscamos estabelecer uma comunicação entre a obra original e a adaptação, de maneira a analisar os pontos de divergência e semelhança entre ambas. O que pudemos perceber de discrepâncias entre o objeto literário e o audiovisual são as atribuições dos narradores e a identidade da personagem. Enquanto o universo concebido por Carroll é marcado por uma forte presença de Alice enquanto interlocutora, em *Quem Sou Eu?* a personagem é reduzida a uma presença mediada pela repórter-narradora Renata Ceribelli. Outro aspecto que identificamos é o uso da personagem literária como recurso metafórico para abordar o processo da busca por compreender a si mesmo (referente aos indivíduos trans). Apesar de sua utilização pretender dar visibilidade à comunidade trans, detectamos que o discurso reproduzido pelos interlocutores (a repórter e os apresentadores, por exemplo) perpetua binarismos e estereótipos.

Palavras-chave: série *Quem Sou Eu?*. Adaptação. Jornalismo. Literatura. Lewis Carroll. Alice no País das Maravilhas; Transgênero. *Fantástico*.

ABSTRACT

This paper seeks a dialogue between two major areas: literature and communication. Within this, we discuss about representation, genre and adaptation, having as object of research the series *Quem Sou Eu*, produced by the Sunday show *Fantástico* and exhibited by Rede Globo in 2017. Our main objective when analyzing the special reports is to understand how the appropriation of the literary character Alice, of Lewis Carroll, throughout the episodes of the series happened. In addition, we seek to make a contrast between the elements of the literary work and the audiovisual product, highlighting aspects that are similar and those that differ. For this, we used as a methodology the film analysis proposed by Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété, which required us to decompose some of the characteristics present in the series and then to understand them as a significant whole. In addition, we seek to establish a communication between the original work and the adaptation in order to analyze the points of divergence and similarity between them. What we could perceive of discrepancies between the literary object and the audiovisual are the attributions of the narrators and the identity of the character. While the universe conceived by Carroll is marked by a strong presence of Alice as interlocutor, in *Quem Sou Eu?* the character is reduced to a presence that is mediated by reporter-narrator Renata Ceribelli. Another aspect that we identify is the use of the literary character as a metaphorical resource to approach the process of the search for understanding oneself (referring to transgender individuals). Although its use intends to give visibility to the trans community, we detect that the speech reproduced by the interlocutors (the reporter and the presenters, for example) perpetuates binarisms and stereotypes.

Keywords: Quem Sou Eu? series. Adaptation. Journalism. Literature. Lewis Carroll. Alice's Adventures in Wonderland. Transgender. Fantástico.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Apresentação das personagens: Melissa.....	42
Figura 2 - Apresentação dos personagens: Bernardo (à esquerda) e Andrea (à direita)	44
Figura 3 - Apresentação das personagens: Thais (à esquerda) e Luísa (à direita) ..	46
Figura 4 - Apresentação das personagens: Alessandra (à esquerda), Léo e namorada (centro) e Anderson, Helena e o filho Gregório (à direita)	48
Figura 5 - As portas de Melissa/Alice	51
Figura 6 - A lagoa de lágrimas.....	53
Figura 7 - Cena de Alice em <i>Quem Sou Eu?</i> contraposta com a adaptação feita pela Disney	54
Figura 8 - O chá de Alice e o chá de Andrea.....	56
Figura 9 - Alice no reino da Rainha de Copas e dados sobre violência	57
Figura 10 - Bastidores da concepção de Alice em animação	64
Figura 11 - Sequência de closes na Rainha de Copas.....	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 JORNALISMO, LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: CONTRATOS DE LEITURA E O OUTRO NA LÓGICA REPRESENTACIONAL	14
2.1 Diálogos e rupturas entre jornalismo e literatura	14
2.2 <i>New Journalism</i>: ou como jornalismo e literatura fizeram as pazes	17
2.3 O jornalismo como parte da construção social da realidade e as lógicas representacionais nos debates de gênero e sexualidade	19
2.3.1 <i>Conceituando e historicizando gênero e sexualidade</i>	22
2.3.2 <i>Instituições normatizadoras: a mídia na construção dos papéis de gênero</i>	24
3 DO PAÍS DAS MARAVILHAS ÀS TELAS DO JORNALISMO BRASILEIRO: ADAPTAÇÕES E REINTERPRETAÇÕES DE ALICE DE LEWIS CARROLL	28
3.1 Alice: das origens às novas roupagens	29
3.1.1 <i>Concebendo uma identidade para Alice</i>	32
3.1.2 <i>As múltiplas versões de Alice</i>	34
3.2 A adaptação como recurso metafórico	35
4 NARRATIVAS ALICEANAS APLICADAS EM QUEM SOU EU?: ANÁLISE DA APROPRIAÇÃO DA PERSONAGEM LITERÁRIA ALICE	39
4.1 Apresentação do objeto	39
4.2 A metodologia	39
4.3 A presença de Alice em <i>Quem Sou Eu?</i>: as inserções da personagem literária ao longo da série de reportagens especiais	41
4.3.1 <i>Apresentação do primeiro episódio: conheça as crianças trans</i>	41
4.3.2 <i>Apresentação do segundo episódio: preconceito, tratamento hormonal e os riscos da automedicação</i>	43
4.3.3 <i>Apresentação do terceiro episódio: prostituição, violência e cirurgia de redesignação sexual</i>	46
4.3.4 <i>Apresentação do quarto episódio: as relações afetivas</i>	48
4.4 Semelhanças e distanciamentos: análise de <i>Quem Sou Eu?</i>	50
4.4.1 <i>Contrapondo cenas e Alices: contextualizando as referências à obra carrolliana</i>	50
4.4.2 <i>O narrador literário e o narrador jornalista</i>	57

4.4.3 <i>Alice para falar de gênero</i>	60
4.4.4 <i>Do contar ao mostrar: Alice recriada em animação</i>	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	71

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca estabelecer um diálogo entre comunicação e literatura, abrangendo questões como representação, gênero e adaptação. Para tal, propomos um diálogo entre esses campos através da série televisiva *Quem Sou Eu?*, produzida pela revista eletrônica *Fantástico*, entre janeiro e fevereiro de 2017, e transmitida pela Rede Globo no decorrer de quatro episódios.

As reportagens especiais apresentam ao espectador histórias de indivíduos transgêneros, abarcando elementos como a autodescoberta, o tratamento hormonal, as relações familiares e afetivas, dentre outros. Pontuamos, contudo, que o nosso maior interesse na série se dá pelo uso da personagem literária Alice, criada no século XIX pelo inglês Lewis Carroll, enquanto um recurso de aproximação com o telespectador e como aquela que, nas palavras da repórter, busca representar todas as pessoas trans que estão em busca de descobrir e entender quem elas são.

Em primeiro lugar é preciso entender o espaço em que a série é veiculada. O *Fantástico*, é um programa dominical em formato de revista eletrônica criado pela Rede Globo em 1973. À época de sua criação, buscava-se criar um novo formato de programa, unindo jornalismo e entretenimento “para levar até o telespectador os assuntos relevantes do Brasil e do mundo”, como a página do *Memória Globo*¹ define. A ideia de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), ao conceber o *Fantástico*, era a de uma revista rica e sofisticada visualmente, trabalhando com realidade e ficção. O projeto foi pensado para compreender uma equipe multidisciplinar, composta por jornalistas, profissionais das áreas de dramaturgia e linha de shows. Por conta desse caráter pluridisciplinar, o *Fantástico* tem uma maior abertura ao criar conteúdos que fujam às regras do telejornalismo tradicional, permitindo ao programa produções que mesclam jornalismo e literatura, como é o caso de *Quem Sou Eu?*.

A obra *Alice no País das Maravilhas* (1865), do escritor britânico Lewis Carroll (1832-1898), permeia todos os episódios da série. Lewis Carroll, pseudônimo para Charles Lutwidge Dodgson, além de escritor, foi professor de matemática, lógico e fotógrafo. Para além da narrativa no País das Maravilhas, ele escreveu *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871), *Fantasmagoria e outros poemas* (1869), *Sylvie e Bruno* (1889), dentre outras obras.

¹ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/fantastico/evolucao.htm>. Acesso em: 25 de nov. 2018.

O que buscamos ao trabalhar com todos esses campos – jornalismo, literatura, representação, gênero e adaptação – é compreender como se dão as convergências entre essas áreas. Jornalismo e literatura são duas esferas muito próximas, cujo maior demarcador é a diferença entre realidade e ficção. Entretanto, essas características não inibem que ambos sejam trabalhados em conjunto, criando novos sentidos, especialmente dentro da vertente denominada jornalismo literário.

A partir disso, o objetivo da monografia é compreender como a série de reportagens *Quem Sou Eu?* se apropria de características e elementos da literatura, ao conceber uma releitura da personagem literária Alice, a fim de reportar a temática transgênero. Para tanto, nossos objetivos específicos são: identificar e analisar o emprego do recurso literário pela série de reportagens; analisar o paralelo feito com a história de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll e as narrativas de gênero; notar em que pontos a adaptação se afasta da Alice carrolliana. Para além, almejamos analisar aspectos técnicos do programa, como o uso da animação em *stop motion* a cada aparição de Alice na tela, o uso praticamente majoritário de tons de branco e como esses componentes se unem criando a atmosfera em que a figura aliciana é apresentada.

Para tal, no capítulo dois, começaremos por conceituar aspectos teóricos relativos à jornalismo, literatura, gênero e representação. Ao longo dessa parte, buscaremos imergir nas relações jornalismo-literatura, características que compartilham, bem como entender aspectos da representação e como ela está intimamente conectada às relações de gênero e classe. De forma a trabalhar com esses conteúdos, utilizaremos autores como Rogério Borges (2013), Marcelo Bulhões (2007), Guacira Lopes Louro (2004, 2018) e Stuart Hall (2016).

Em seguida, no terceiro capítulo abordaremos a temática da adaptação, à luz da teórica Linda Hutcheon (2013), que propõe diferentes ângulos para compreendermos as obras adaptadas, além de as considerar ligadas ao processo palimpséstico, ou seja, sempre relacionadas, em maior ou menor grau, às produções primárias. Na sequência, ainda neste mesmo capítulo, discutiremos uma proposta de identidade para Alice através dos estudos de Costa (1992). Nossa intenção, ao trabalhar aspectos identitários da personagem literária, será a de poder contrapor, ao longo da análise, as divergências entre a Alice de Carroll e aquela concebida em *Quem Sou Eu?*. Adendo a isso, ainda serão pautadas as metáforas e suas aplicações, tanto na literatura como no jornalismo.

Após a imersão teórica, iremos tratar ao longo do capítulo quatro, já na análise, dos aspectos condizentes à apropriação de Alice, enquanto personagem literária, dentro do quadro televisivo *Quem Sou Eu?*. A metodologia que escolhemos trabalhar é a proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008), sob uma perspectiva de análise fílmica. Nela, os autores defendem dois momentos: ao longo do primeiro é feita uma desconstrução dos elementos que compõem a obra audiovisual para, na sequência, os mesmos serem reunidos e atrelados a novos sentidos. Na sequência, detalharemos as aparições de Alice ao longo dos episódios com a intenção de as contrapor com a obra original de Lewis Carroll, demarcando os novos sentidos atribuídos através da releitura. Também serão analisados aspectos respectivos às técnicas utilizadas na animação em que a personagem se insere com a finalidade de compreender a identidade visual atribuída à Alice. Finalizamos, sistematizando relações entre jornalismo, literatura, adaptação, bem como se dão as relações de gênero e representação ao longo da série televisiva na busca por definir e apreender o papel da personagem literária.

2 JORNALISMO, LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: CONTRATOS DE LEITURA E O OUTRO NA LÓGICA REPRESENTACIONAL

O objetivo deste capítulo é traçar os pontos de convergência entre jornalismo e literatura, além de trabalhar conceitos de representação para que, então, possamos situar como se dá a apropriação da personagem literária de Lewis Carroll na narrativa jornalística. Primeiramente é feita uma breve retrospectiva histórica das relações entre jornalismo e literatura, tratando desde gêneros que se entrecruzam no jornalismo e literatura bem como o cenário que os fizeram romper. Na sequência, é retratado o *New Journalism*, escola de reportar oriunda dos Estados Unidos e que busca na literatura vários aspectos narrativos. Já na última parte, são trabalhadas as teorias construcionistas, além dos conceitos de representação e gênero. Este último tópico visa dar um panorama sobre o debate acerca das construções sociais feitas em cima de gênero e sexualidade.

2.1 Diálogos e rupturas entre jornalismo e literatura

Jornalismo e literatura, ainda que duas vertentes do campo da escrita detentores de propósitos distintos, compartilham diversos pontos de convergência. Um deles é a **narratividade**. O ato de contar histórias permeia toda a existência do homem, passando desde a tradição dos relatos orais, pelos monges copistas da Idade Média, pela imprensa de Gutenberg até os relatos online com o advento da internet. Ainda que o suporte mude, é através das narrativas que os saberes se disseminam, como apontado por Marcelo Bulhões (2007):

Um ponto essencial da confluência de gêneros do jornalismo e da literatura, sem dúvida, atende pelo nome de *narratividade*. Produzir textos narrativos, ou seja, que contam uma sequência de eventos que se sucedem no tempo, é algo que inclui tanto a vivência literária quanto a jornalística. E a narratividade possui conexão estreita com a *temporalidade*, o que significa dizer que se contam eventos reveladores da passagem de um estado a outro (...) tanto literatura como jornalismo atuam como expedientes de conhecimento do mundo, sendo que a experiência literária parece preferir conhecer o mundo por meio da prática imaginativa e alegórica, a qual não é necessariamente menos “verdadeira” que a alternativa jornalística. (BULHÕES, 2007, p.40, grifos do autor)

Quando se analisa a trajetória de alguns escritores, como o brasileiro Lima Barreto (1881-1922) e o português Eça de Queiroz (1845-1900), vê-se que ambos atuaram no jornalismo. Importante pontuar que Eça de Queiroz era adepto do realismo, estilo literário, como assinalado por Cristina Ponte (2005), cuja proposta é a de representar a vida tal como ela é, com todos os contrastes e crises a ela inerentes, de maneira que não é tão discrepante quando se lançou como escritor efetivamente. Tanto é que o jornalismo e os romances realistas compartilham pontos em comum:

Como o romance realista, o jornalismo recorre a uma circulação plural de memórias e discursos, a formas estabilizadas de relato, a uma organização da notícia em torno de pessoas e das suas circunstâncias expressa no *lead* canônico da informação, onde são obrigatórios os elementos *quem, o quê, onde e quando*. (PONTE, 2005, p.47)

Bem como afirmado por Marcelo Bulhões (2007), em um cenário contemporâneo já adepto ao fazer jornalismo no moldes norte-americanos, pode causar estranheza que houve momentos, entre os séculos XIX e início do XX, no qual jornalismo e literatura habitavam os mesmos espaços nas páginas dos jornais e, por vezes, não se distinguindo um do outro.

Uma das formas de manifestação da literatura na imprensa era através dos romances de folhetim, modelo importado da França no século XIX, os quais eram publicados em capítulos - podendo ser semanais ou mensais. Os romances de folhetim serviram como vitrine para vários autores, como Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo. Os folhetins abrigavam uma ampla gama de temas, o que facilitava aos escritores explorarem recursos criativos. Por conta do caráter fragmentado da periodicidade das publicações, os autores criavam expectativas em torno das histórias, deixando o leitor curioso para o próximo capítulo (característica que as novelas televisivas também possuem). Adendo a isso, exerciam um duplo papel: para os escritores, um suporte para publicação de histórias; para os donos dos jornais, uma ferramenta para impulsionar as vendas e lucrar.

O casamento entre imprensa e escritores era perfeito. Os jornais precisavam vender e os autores queriam ser lidos. Só que os livros eram muito caros (...). A solução parecia óbvia: publicar romances em capítulos na imprensa diária. (PENA, 2008 *apud* BORGES, 2013, p. 212)

Além do mais, como traz Ponte (2005) ao citar Mattelart (1994), o folhetim veio a contribuir para a “democratização do cotidiano, mobilizando os leitores populares e

alargando a sua participação social como público de imprensa”. Em outras palavras, os enredos de folhetim propiciaram ao Brasil, em uma época que o analfabetismo era regra e não exceção, que o contato com a literatura se tornasse popular.

A busca do jornalismo por se desvencilhar da literatura se deu, principalmente, quando o modelo de imprensa norte-americano – o qual assinalou a incompatibilidade do jornalismo com a literatura – tornou-se hegemônico. Ao longo do século XIX e primeira metade do XX, o Brasil se baseava no molde jornalístico francês, permeado de beletrismos. De acordo com Bulhões (2007), para compreender essa nova dinâmica de fazer jornalismo, é preciso estar a par de que a imprensa americana estava estreitamente relacionada com a economia ocidental e na concepção de que as notícias são, por sua vez, uma mercadoria. O autor ainda salienta que “vai se forjando cada vez mais a noção de que o cidadão não pode ficar alheio aos acontecimentos, de que perdê-los é perder sua participação na vida social e na circulação dos bens econômicos” (BULHÕES, 2007, p. 30).

Bulhões acrescenta que com essas novas dinâmicas econômicas e, principalmente a velocidade de produção que o capitalismo incute na sociedade, a imprensa americana passou a apostar em informações precisas e concisas, criando um novo padrão de texto jornalístico, cujo resultado pode ser visto no modelo de pirâmide invertida e no uso do lide – as seis perguntas que devem ser respondidas logo no primeiro parágrafo da notícia: quem, o quê, quando, onde, como e por quê.

Com essa nova estrutura, concebeu-se que um dos deveres do jornalismo, se não o primordial, é narrar acontecimentos e transmitir informações sempre ancorado no conceito de **objetividade**. O contrato de leitura que o jornalismo estabelece com o leitor é o de que aquilo que está sendo transmitido é verossímil, enquanto a literatura goza de liberdade para criar tanto em cima da realidade quanto da invenção de situações e universos únicos.

Se a literatura habita o espaço permissivo da ficcionalidade, o jornalismo parece ter diante de si o horizonte prescritivo daquilo que é razoável, crível ou admissível, a partir do qual deverá recolher o factual consumado, efetivado, a ser transformado em informação. (BULHÕES, 2007, p. 25)

Quando Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2005) trazem o conceito de que “a essência do jornalismo assenta numa disciplina de verificação”, os autores estão afirmando que justamente a apuração é o que distingue o jornalismo de publicidade,

entretenimento, ficção ou arte. Segundo os autores, o jornalismo é o campo que busca, acima de tudo, apurar o que realmente aconteceu.

Para Kovach e Rosenstiel, foi através da objetividade que os jornalistas desenvolveram uma forma segura de testar as informações. Além disso, é através dela que preconceitos pessoais e culturais são afastados, em tese, do fazer jornalismo. Gaye Tuchman (1993) aponta a objetividade como uma espécie de ritual estratégico, cuja função é a de proteger os jornalistas dos riscos da profissão. Em outras palavras, ela é usada como uma ferramenta para os jornalistas testarem e justificarem sua apuração, além de ser uma forma de legitimar o próprio ofício.

Para Rogério Borges, é pretensioso pensar que é possível extinguir toda subjetividade das criações humanas – nesse caso, do discurso. Segundo o autor, um dos fatores que faz o jornalismo se apoiar no conceito de objetividade é “a detenção do saber, de condições de influir, de se fazer imprescindível” (BORGES, 2013, p. 53). A própria questão de *se fazer imprescindível* está intrinsecamente vinculada a uma lógica mercadológica, uma vez que, ao se vender como objetivo e imparcial, o jornalismo se torna um bem comercial e uma fonte para buscar informações, a princípio, confiáveis.

A resistência em admitir o elemento subjetivo no relato jornalístico remete à relação com a postura mercadológica da atividade e suas configurações modernas, mas também com o fato de o detentor da "verdade" ser também o dono de uma considerável carga de poder. (BORGES, 2013, p. 52)

Vale pontuar que essas transformações no jornalismo incluem também mudanças no próprio perfil do jornalista. Se no século XIX tínhamos os escritores-jornalistas, que buscavam nos jornais um meio de se verem publicados – devido ao alto preço da publicação dos livros –, a partir do século XX temos um sujeito que é *profissional* do jornalismo. Ainda que a profissionalização da área não categorize que jornalistas não possam ser escritores, as mudanças vindas dos Estados Unidos, ao longo do século passado, moldaram as normatizações que as redações jornalísticas possuem até os dias de hoje.

2.2 *New Journalism*: ou como jornalismo e literatura fizeram as pazes

Jornalismo e literatura voltam a se mesclar a partir dos anos 1960 com o *New Journalism* (ou Novo Jornalismo), tendência de narrativa oriunda dos Estados Unidos. O *New Journalism*, como aponta Marcelo Bulhões (2007, p.145), não se tratou de um

movimento, pois “não despontou com um delineamento de ideias estabelecidas por um grupo coeso de representantes, tampouco elaborou um programa ou manifesto declaratório de princípio”.

No país em que o jornalismo mais se desenvolveu como sinônimo de prática textual pré-moldada, cujo produtos redacionais passam por uma estrutura similar à linha de produção industrial, compreende-se que o *New Journalism* tenha adquirido o sentido de uma postura libertária. E para elaborar formas expressivas de uma “nova” textualidade jornalística, desatrelada da pasteurização e do pragmatismo noticiosos, desatando o nó da gravata da burocracia redacional, os representantes do *New Journalism* convocaram conscientemente as armas – e os barões assinalados – da literatura. (BULHÕES, 2007, p.146)

Dentre os expoentes dessa nova forma de fazer jornalismo, podemos citar o jornalista norte-americano Gay Talese. Em 1962, Talese publicou uma reportagem-perfil na revista *Esquire* sobre o ex-boxeador Joe Louis que se tornou um dos “marcos da nova tendência”, como retrospectiva Bulhões (2007, p.147). Cristina Ponte (2005, p. 59) assinala que, para Gay Talese, as pessoas não esperavam que fosse possível às reportagens englobar atribuições de ordem estética. A autora ainda pondera que “estético, mais do que ético, será o conceito mais fiel às preocupações destas formas de relato”.

Com o *New Journalism*, o jornalismo, mais uma vez, se inspira na literatura realista e busca nesse estilo literário aspectos como “a construção da narrativa cena a cena, o uso dos diálogos entre os personagens e o ponto de vista situado no interior de um dos participantes do relato” (COSSON, 2007 *apud* BORGES, 2013, p.251). Segundo os autores, um dos objetivos da corrente foi justamente dar mais emoção aos relatos jornalísticos, incitando o leitor a reproduzir a realidade de forma imaginativa. O conceito de objetividade, em princípio, não se desvincula do texto jornalístico híbrido com literatura; ao contrário, eles coexistem no mesmo espaço.

A objetividade não sepulta a subjetividade e vice-versa. Promover uma ruptura entre tais registros parece, cada dia mais, uma postura que, ao invés de preservar o que há de verdadeiro no texto, auxilia na camuflagem da real natureza do discurso, obscurecendo-o. (BORGES, 2013, p.55)

Outra obra que viria a ser o grande expoente do *New Journalism* - inclusive a própria alcunha de *New Journalism* veio pouco após essa publicação - foi *A sangue frio*, de Truman Capote. Curiosamente não foi escrita por um jornalista, mas sim por um escritor que ao buscar renovação na literatura recorreu ao jornalismo como uma

forma de dar novo fôlego ao romance. Capote renuncia ao termo *New Journalism* e classifica a obra como “romance de não-ficção”. Nela também consta elementos do realismo, tais como distanciamento da focalização narrativa, forte presença da descrição e a impressão de neutralidade. Como ressaltado por Bulhões (2007, p. 158), esses artifícios, “além de bastante atrativos, são recursos que imprimem sentido de credibilidade e verismo”. Outro aspecto que o jornalismo apropriou da literatura realista é a onisciência do narrador, o qual possui a capacidade de reconstruir cenários e pensamentos íntimos dos personagens retratados.

Fazer do jornalismo um discurso mais agradável de ler, incluindo o narrador no palco da ação e descronologizando a apresentação do acontecimento, é uma iniciativa que demanda talento, formação, tempo e pode combater no texto informativo a fragmentação e a descontextualização. O Novo Jornalismo promoveu essas virtudes, mas, como ocorre com toda experiência de mescla discursiva, é necessário ter a seguinte clareza: fazer Jornalismo Literário é arriscar-se. (BORGES, 2013, p. 253)

O *New Journalism*, mesmo estando dentro de um espaço permissivo para criação (e criação aqui se refere à liberdade narrativa e de escrita) não está desvinculado do propósito do jornalismo, ou seja, o de informar. O estilo busca na literatura ferramentas para introduzir uma apreensão e aproximação maior com o objeto narrado por parte do leitor. Afinal, uma das virtudes mais fortes dos relatos literários é a capacidade de envolver, criar laços e identificação com o leitor, algo que o *New Journalism* também cobiça ao contar histórias reais.

2.3 O jornalismo como parte da construção social da realidade e as lógicas representacionais nos debates de gênero e sexualidade

Stuart Hall, na obra *Cultura e Representação* (2016, p. 13), traz o conceito de **representação política**, a qual abarca questões não somente de identidade, mas que também implicam na existência e no contexto de realidade vivida por determinados grupos políticos. Dentro dessa formulação acerca de representação, “não ter vez ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial”.

Para discorrer sobre esse tópico, aqui serão utilizadas as *teorias construcionistas*, para situar que o jornalismo atua como coadjuvante na construção

da realidade. Existe, por parte dos jornalistas, uma rejeição à teoria construcionista que se deve, em parte, pela dificuldade de assumir que um mesmo fato pode ser narrado e interpretado de distintas maneiras. Admitir isso parece ferir o próprio princípio da objetividade, tão valoroso à profissão. Contudo, como trazido por Traquina (2012, p. 170), “o paradigma das notícias como construção não implica que as notícias sejam ficção”. Para complementar, o autor recorre a Stuart Hall, que também discorreu acerca da refutação dos jornalistas à teoria:

Os jornalistas dizem: "Há um acontecimento; quer dizer alguma coisa. Quem quer que lá esteja perceberá o que é que ele significa. Tiramos-lhe fotografias. Escrevemos um relato sobre ele. Transmitimo-lo tão autenticamente quanto possível através dos *media*, e a audiência vê-lo-á e perceberá o que aconteceu". E quando se afirma que as pessoas têm interesse em versões diferentes desse acontecimento, que qualquer acontecimento pode ser construído das mais diversas maneiras e que se pode fazê-lo significar as coisas de um modo diferente, esta afirmação de algum modo ataca ou mina o sentido de legitimidade profissional dos jornalistas, e estes resistem bastante à noção de que a notícia não é um relato, mas uma construção. (HALL, 1984, p. 4 *apud* TRAQUINA, 2012, p. 171)

Situar a notícia como construção faz parte de reconhecer que o jornalista se situa em uma determinada lógica cultural e que as notícias são feitas por indivíduos que também estão inseridos dentro de determinados códigos culturais e sociais. Rogério Borges (2013) também aponta que o jornalismo, ao representar discursivamente a realidade,

(...) sai do plano puramente empírico e tangível e passa a outro, simultaneamente referencial e simbólico. A veracidade do fato é preservada, mas as formas pelas quais ela será discursivamente construída não são uniformes. (BORGES, 2013, p. 36)

Seguindo nessa linha, Borges (2013, p. 37) discorre sobre **representação social** – como os indivíduos ou grupos se veem e se inserem na sociedade - e ressalta que no jornalismo há uma maior complexidade, pois a representação se dá “de forma coletiva (pelo meio) e individual (pela interpretação do receptor), ainda que seja direcionada em sua origem (a produção e a construção da informação”. Isto é, ainda que se suponham leitores imaginários para cada nicho diferente de conteúdo, cada indivíduo pode trazer para si (variando em maior ou menor nível) significados e interpretações acerca do que é relatado.

Retomando o debate sobre jornalismo e literatura, ambos compartilham de mecanismos similares para representação da realidade - ainda que com propósitos distintos. Borges (2013, p. 38) pondera que no relato jornalístico existem mudanças que são próprias da narração de histórias, em suas palavras, “é impossível requerer uma exatidão total quanto ao mundo que se enuncia”. Já a literatura não possui essas preocupações porque está ancorada na ficção, logo se estabelecem dois contratos de leitura distintos.

Entra-se, portanto, não na seara da imaginação, mas no campo da possibilidade, da interpretação, da reelaboração. Isso é bem diferente da pura invenção. Ainda que ambas se baseiem no mundo observável, os compromissos discursivos permanecem distintos. (BORGES, 2013, p. 38)

A literatura é um dos campos que está fortemente relacionada à cultura, sendo que é através da cultura e da linguagem que atribuímos sentido e significado às coisas. Todavia, Stuart Hall (2016, p. 19) afirma que a cultura não se dá tanto através das *coisas* (arte, romances, teatro, TV, etc.), mas sim por meio de um *conjunto de práticas*, ou seja, o “compartilhamento de significados’ – entre membros de um grupo ou sociedade”.

Em outras palavras, a cultura se manifesta através do discurso - principal ferramenta do jornalismo - e através dela apreendemos os sentidos e significados tanto de grupos aos quais pertencemos, quanto daqueles que abarcam os “outros”. Entretanto, a percepção acerca desse “outro” pode variar em diversas matizes, passando desde empatia até a aversão - sendo que esta última pode vir a ser explicitada em radicalismos, como intolerância e crimes de ódio.

A comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis) faz parte desses “outros” que sofrem de estigmas e preconceitos. Aos atos discriminatórios contra esses grupos deu-se o nome de **homofobia**. A homofobia funciona como um *apartheid sexual*, conceito trazido por Louro et al. (2018), ao citar Peter McLaren. A homofobia pode ser relacionada à função de um “muro”: de um lado aqueles que correspondem às normas; do outro os indivíduos que não seguem a heteronormatividade². A homossexualidade (e aqui podemos incluir os outros grupos da comunidade LGBT) é vista como contagiosa, sendo que qualquer aproximação ou

² É a constituição da heterossexualidade como norma de comportamento social, regulando os modos de ser e viver os desejos e a sexualidade. (Fonte: Cartilha de Direitos LGBT feita pela Assembleia Legislativa do RS em 2017).

empatia pode ser “interpretada como uma adesão a tal prática ou identidade” (LOURO et al., 2018, p. 36).

Nos tópicos que seguem, serão explicitados conceitos de gênero e sexualidade, como se dão essas relações e como diversas instituições sociais perpetuam a heteronormatividade.

2.3.1 Conceituando e historicizando gênero e sexualidade

Ao consultar teóricos e teóricas que debatem gênero e sexualidade, verifica-se que foi estabelecido pelo homem, ao longo da história, o sistema binário no qual existem apenas os conceitos pré-estabelecidos de homem e mulher, sendo que cada qual deve se atrair pelo sexo oposto, figurando uma espécie ordem natural. Jeffrey Weeks em *O corpo e a sexualidade* (in LOURO et al., 2018) cita que os padrões de “famílias respeitáveis” emergiram no século XIX com a burguesia, como uma forma de se distanciar da “libertinagem” de outras classes sociais. Weeks pondera que foi a partir desse momento que se passou a reforçar papéis de gênero, ou seja, o que cabia aos homens e o que cabia às mulheres.

Foi durante o século XIX que também se cunhou os termos *heterossexual* e *homossexual*. Weeks (in LOURO et al., 2018) afirma que o contexto de criação desses termos foi durante uma reforma sexual que, dentre outras coisas, buscava a revogação de leis antissodomitas. O objetivo de Karl Kertbeny, o escritor austro-húngaro que cunhou esses termos, era o de retratar a homossexualidade como uma variante da sexualidade, porém de forma positiva. Contudo, os esforços de Kertbeny não geraram os resultados esperado, como elucida Weeks:

A homossexualidade, em vez de descrever uma variante benigna da normalidade, como, originalmente, pretendia Kertbeny, tornou-se, nas mãos de sexólogos pioneiros como Krafft-Ebing, uma descrição médico-moral. A heterossexualidade, por outro lado, como um termo para descrever a norma até então pouco teorizada, passou, lentamente, a ser usada ao longo do século XX - mais lentamente, devemos notar, do que a palavra que era seu par. Uma norma talvez não necessite de uma definição explícita; ela se torna o quadro de referência que é tomado como dado para o modo como pensamos; ela é parte do ar que respiramos. (LOURO et al., 2018, p. 78)

Na mesma linha de Weeks, Louro (2004, p. 66) afirma que, “ao equacionar a natureza com a heterossexualidade, isto é, com o desejo pelo sexo/gênero oposto, passa-se a supô-lo como a forma compulsória de sexualidade”. Dentre os “desviantes”

da norma podemos citar, além dos homossexuais, bissexuais³, transexuais⁴, travestis⁵ e tantas outras pluralidades da sexualidade humana.

Stuart Hall (2016, p. 156), ao falar sobre sistemas simbólicos, afirma que “oposições binárias são cruciais para toda classificação porque é preciso estabelecer uma diferença clara entre as coisas a fim de classificá-las”. O autor continua fazendo referência a Mary Douglas, que “o que realmente perturba a ordem cultural é o aparecimento de coisas na categoria errada ou quando elas não cabem nas classes existentes” (HALL, 2016, p. 157). Hall (2016) acrescenta que a cultura também está relacionada às emoções, aos sentimentos e a um senso de pertencimento. O *pertencer* a algum grupo traz a sensação de não estar à revelia ou solitário, principalmente quando se está vinculado a minorias, como o caso de indivíduos trans., Contudo, como afirmado por Louro et al. (2018), as pessoas possuem múltiplas identidades e podem estar inseridas em diversos grupos os quais, não necessariamente, compartilham das mesmas ideias. Uma mulher transgênera, por exemplo, compartilha não apenas das dificuldades e questões de mulheres cisgêneras⁶, mas também do que diz respeito às particularidades da comunidade LGBT. E esses “pertencimentos” vão se ampliando conforme são atribuídos outros recortes como: classe social, sexualidade, etnia, entre outros.

Nossas identidades de raça, gênero, classe, geração ou nacionalidade estão imbricadas com nossa identidade sexual; eles são, portanto, perturbados ou atingidos, também, pelas transformações e subversões da sexualidade. (LOURO et al., 2018, p. 39)

Nesse sentido, o objeto aqui trabalhado, a série de reportagens jornalísticas *Quem Sou Eu?*, produzidas pela Rede Globo e apresentadas pela revista eletrônica *Fantástico* ao longo de quatro episódios, no período de 12 de março a 02 de abril de 2017, pode ser enquadrado como uma tentativa da emissora de dar visibilidade às questões que tangem a população transgênera, bem como a comunidade LGBT. O lançamento do quadro veio de encontro com a novela que viria a estreiar em seguida

³ Pessoa que sente atração por pessoas do sexo masculino e feminino;

⁴ Pessoa que possui uma identidade de gênero diferente da estabelecida socialmente para o seu sexo biológico;

⁵ Pessoa que, independente da orientação sexual, assume características físicas e psicossociais atribuídas ao sexo oposto. Mas, ao contrário da pessoa transexual, aceita o seu sexo biológico.

⁶ Denominação para aquele cuja identidade de gênero equivale ao seu corpo biológico. (Fonte: Cartilha de Direitos LGBT feita pela Assembleia Legislativa do RS em 2017).

na emissora, *A Força do Querer* (2017), a qual desenvolveria a história de Ivan, um homem transgênero.

Vale evidenciar, contudo, que mesmo sendo uma tentativa de elucidar as questões trans, a construção das reportagens continua recorrendo a estereótipos. Como indicado no artigo *Qual o papel da mídia na representação de corpos Trans?*, de Amorim et al. (2017), a série reproduz discursos estereotipados e polarizados. Um exemplo para ilustrar é que tanto a repórter (Renata Ceribelli) quanto os apresentadores do *Fantástico* (Poliana Abritta e Tadeu Schmidt) reforçam os padrões binários de gênero, como na frase de abertura do quadro proferida por Schmidt:

Gênero é o que identifica homens e mulheres. Ou seja, masculino e feminino. E transgêneros são aqueles que vão além do simples conceito de masculino e feminino'. Essa fala de Tadeu Smith não aprofunda para "além do simples conceito". Fica um espaço vago na conceptualização do termo transgênero. Além disso, em seu discurso, é evidente o posicionamento ideológico, baseado no binarismo: masculino e feminino. (AMORIM et al., 2017, p. 6)

Nos aprofundaremos mais nesses tópicos no capítulo de análise do objeto, compreendendo melhor como determinados trechos parecem referendar estereótipos, porém dentro do ponto de vista da apropriação da personagem literária.

2.3.2 Instituições normatizadoras: a mídia na construção dos papéis de gênero

Louro (2004, p. 82), aponta que diversas instituições sociais e culturais reproduzem e reforçam padrões normativos, como as famílias, a escola, a igreja, as leis e os meios de comunicação. A autora ainda afirma que as normas regulatórias servem para designar “limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência” e acrescenta que aqueles que fogem às normas “ficam marcados como corpos - e sujeitos - ilegítimos, imorais ou patológicos”. Em outra obra, Guacira Lopes Louro (2018) aborda novamente o papel dessas instâncias como reguladoras e normatizadoras, enfatizando o papel das escolas na construção de identidades de gênero e sexualidade:

Na escola, pela afirmação ou pelo silenciamento, nos espaços reconhecidos e públicos ou nos cantos escondidos e privados, é exercida uma pedagogia da sexualidade, legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras. Muitas outras instâncias sociais, como a mídia, a igreja, a justiça, etc., também praticam tal pedagogia, seja

coincidindo na legitimação e denegação de sujeitos, seja produzindo discursos dissonantes e contraditórios. (LOURO et al. 2018, p. 38)

Como anteriormente citado, a mídia também pode ser considerada como um instrumento normatizador. Corrêa et al. (2007) assinala que, na atual conjuntura de sociedade globalizada, os sujeitos participam em maior ou menor nível da vida social conforme a qualidade e a quantidade de informações que consomem. Dando ênfase aos meios de comunicação de massa, como o telejornalismo, os autores afirmam que apesar dos pontos positivos que os mesmos possuem - como ser uma fonte de entretenimento e de informações -, eles podem perpetuar valores conservadores por trabalharem apenas com aquilo que já está assimilado pela sociedade. Outro aspecto abordado pelos autores é de que os veículos de comunicação também têm a função de educar e contribuir na formação de cidadãos. Sendo assim, existe a necessidade de, por exemplo, compreender as pluralidades raciais, de classe e de gênero, tendo em vista que os meios de comunicação:

(...) se tornam instrumentos fundamentais na produção da nova coesão social, exatamente porque lidam com a fabricação, reprodução e disseminação de representações sociais que fundamentam a própria compreensão que os grupos sociais têm de si mesmos e dos outros, isto é, a visão social e a autoimagem. (ALEXANDRE, 2001, p. 116 *apud* CORRÊA et al., 2007, p. 196)

Louro et al. (2018) traz que o modelo vigente na nossa sociedade é o do homem branco, heterossexual, cisgênero, classe média e cristão. Em contrapartida, se somados todos os grupos sociais e políticos que não correspondem a esses moldes, vemos que ultrapassam as características estabelecidas como o padrão. O último censo do Instituto Brasileiro de Estatística e Geografia (IBGE), por exemplo, apontou que a população autodeclarada preta e parda, em 2014, somava 53,4% dos brasileiros⁷. Uma estimativa do mesmo ano demonstrou que as mulheres também são maioria no país, equivalente a 51,6% da população⁸. Apesar dos números exporem

⁷ G1. **População que se declara preta cresce 14,9% no Brasil em 4 anos, aponta IBGE:** Do total de brasileiros, 8,2% se consideram pretos. Pesquisa mostra ainda que população idosa segue aumentando, enquanto o número de crianças diminui. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/populacao-que-se-declara-preta-cresce-149-no-brasil-em-4-anos-aponta-ibge.ghtml>>. Acesso em: 28 set. 2018.

⁸ R7. **Brasil tem 6,3 milhões de mulheres a mais que homens:** Elas são quase 105 milhões, enquanto eles somam 98,5 milhões, segundo pesquisa do IBGE. 2015. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/brasil/brasil-tem-63-milhoes-de-mulheres-a-mais-que-homens-13112015>>. Acesso em: 28 set. 2018.

as incongruências que a normatividade exige, continuamos presos às dinâmicas de padronização do que é considerado belo, bom ou certo.

Ao analisarmos dados vemos que, entre 2016 e 2017, o Grupo Gay da Bahia (GGB) apontou que os homicídios contra LGBTs aumentaram 30% no período⁹. Em 2016 foram registradas 343 mortes, enquanto em 2017 foram 445. Já em 2018, até maio foram registrados 153 assassinatos¹⁰. No que concerne à população T (transgêneros e transexuais), nesse mesmo intervalo de tempo foram registradas, respectivamente, 127, 179 e 58 mortes¹¹. A Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) estima que no ano de 2017, a cada 48h uma pessoa trans é assassinada no Brasil. Nesse mesmo levantamento, a Antra indicou que a média de idade das vítimas era de 27,7 anos, idade ainda abaixo da estimativa de vida da população T - 35 anos¹². Tais dados corroboram para o que Stuart Hall (2016), ao trabalhar conceitos do “outro”, trouxe sobre o caráter ambivalente da **diferença**:

Ela pode ser tanto positiva quanto negativa. Por um lado, é necessária para a produção de significados, para a formação da língua e da cultura, para as identidades sociais e para a percepção subjetiva de si mesmo como um sujeito sexuado. Por outro, é, ao mesmo tempo, ameaçadora, um local de perigo, de sentimentos negativos, de divisões, de hostilidade e agressão dirigidas ao “Outro”. (HALL, 2016, p. 160)

Devido ao papel que a mídia - e aqui destacamos o jornalismo - possui no que concerne às representações sociais, é importante ressaltar que o discurso produzido pela mesma contribui tanto na reprodução e perpetuação de determinados valores

⁹ GLOBO, O; SOUTO, Luiza. **Assassinatos de LGBT crescem 30% entre 2016 e 2017, segundo relatório**: Levantamento mostra que maioria das vítimas morre com armas de fogo e na rua. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/assassinatos-de-lgbt-crescem-30-entre-2016-2017-segundo-relatorio-22295785>>. Acesso em: 28 set. 2018.

¹⁰ BRAZILIENSE, Correio; VINHAL, Gabriela. **Em 2018, 153 pessoas LGBTi já foram mortas no Brasil vítimas de preconceito**: São Paulo é a campeã de ocorrências; a maioria das mortes continua sendo causada por uso de armas de fogo. 2018. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2018/05/17/interna-brasil,681236/em-2018-153-pessoas-lgbti-foram-mortas-no-brasil-vitimas-de-preconcei.shtml>>. Acesso em: 28 set. 2018.

¹¹ NESP. **Mapa dos Assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil em 2017 é lançado em Brasília**. 2018. Disponível em: <<http://www.nesp.unb.br/index.php/noticias/387-mapa-dos-assassinatos-de-travestis-e-transexuais-no-brasil-em-2017-e-lancado-em-brasilia>>. Acesso em: 28 set. 2018.

¹² G1. **Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo, diz pesquisa**: Em 2016, foram 127 casos, ou um a cada 3 dias. A expectativa de vida é de 35 anos, menos da metade da média nacional, que é de 75 anos. 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2017/04/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-travestis-e-transexuais-no-mundo-diz-pesquisa.html>>. Acesso em: 28 set. 2018.

sociais, como também pode ser uma fonte de promoção da diversidade. Dar visibilidade aos “outros” é uma das ferramentas que auxilia no combate ao preconceito e às formas radicais de demonstração de discriminação, como homicídios incitados pela homofobia.

3 DO PAÍS DAS MARAVILHAS ÀS TELAS DO JORNALISMO BRASILEIRO: ADAPTAÇÕES E REINTERPRETAÇÕES DE ALICE DE LEWIS CARROLL

O objetivo deste capítulo é conceituar a **adaptação** de forma a melhor compreender como se deu a transposição de fragmentos da personagem **Alice** escrita por Lewis Carroll para a apropriação feita pela série *Quem Sou Eu?*. Nesse sentido, para contextualizar e teorizar sobre adaptação, o faremos sob a luz de *Uma teoria da adaptação* (2013), da teórica canadense Linda Hutcheon. De acordo com a autora, é preciso pensar nas adaptações como obras diretamente ligadas ao processo de **palimpsesto**, ou seja, sempre relacionadas às obras originais. Contudo, o propósito da autora não é o de julgar a proximidade ou fidelidade das obras adaptadas com seu original.

Segundo Hutcheon (2013, p. 29), a adaptação pode ser definida a partir de três ângulos distintos: o **primeiro** visto como *uma entidade ou produto formal*, quando a adaptação reconta/remonta a história de determinada (s) obra(s). Nesse ato de recontar, pode haver uma transposição de suporte, - um livro é transposto para um longa-metragem, por exemplo - pode ser narrado através do ponto de vista de outro personagem, dentre outras possibilidades.

A **segunda** perspectiva compreende a adaptação como *um processo de criação*, ou seja, envolve sempre “tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Como exemplo podemos tomar lendas e contos folclóricos que são adaptados para filmes, animações, entre outros suportes, para que tradições de determinados grupos sejam reavivadas e lembradas. Nesse contexto, podemos afirmar que a adaptação também pode assumir uma função de **memória**, ainda que sejam inseridos novos elementos nas histórias.

Por fim, a **terceira** corresponde ao *processo de recepção*, no qual a adaptação pode ser apreendida como “um engajamento intertextual com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Em outras palavras, uma das formas de experienciar essa forma adaptativa é através de jogos de videogame. A saga Harry Potter, da escritora britânica J. K. Rowling, é um exemplo disso: das obras originais literárias se desmembraram filmes, *fanfics*¹³, além de **jogos**. Dentre os citados anteriormente, para

¹³ Termo utilizado para quando os fãs criam uma ficção em cima de uma história original, dando novos vieses e contornos ao enredo primário.

o propósito de engajamento, o último permite um maior envolvimento por parte de público, pois através dos videogames os usuários podem viver e/ou contracenar com seus personagens favoritos, além de estarem implicados diretamente no desfecho narrativo dos jogos.

Vale ressaltar que, para Hutcheon (2013), mesmo que sejam três tipos diferentes de conceituar as adaptações, ainda assim eles permanecem correlacionados, pois para a autora não é acidental que o termo *adaptação* designe tanto o **produto** quanto o **processo**. Sendo assim, podemos considerar um longa-metragem como o **produto adaptado**. Em contrapartida, o processo de criação de roteiro, montagem e finalização pode ser visto como o **processo adaptativo**, o qual resultará em algo singular mesmo quando alude a uma outra narrativa primária. Como apontado por Hutcheon (2013, p. 31), “com as adaptações, parece que desejamos tanto a repetição quanto a mudança”.

No que concerne ao objeto de pesquisa deste trabalho, podemos situá-lo como pertencente à **segunda** categorização feita por Hutcheon (2013). Na série de reportagens veiculadas na Rede Globo, a personagem de Carroll - Alice - é reavivada e ressignificada para compor as hesitações e inquietações de pessoas transgêneras. Contudo, para compreendermos como se deu a apropriação da Alice recriada em *Quem Sou Eu?* primeiramente precisaremos revisitar suas origens e o contexto de sua concepção enquanto um modo de engajamento para com o público.

3.1 Alice: das origens às novas roupagens

Alice, personagem criada pelo professor de matemática Charles Lutwidge Dodgson (1832 - 1898), sob o pseudônimo de Lewis Carroll, é a figura que será analisada para compreender como foi feita sua apropriação para o quadro *Quem Sou Eu?*. As peripécias de Alice estão presentes em dois livros: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, publicado em 1865 e cuja inspiração foi Alice Liddell, filha do reitor de Christ Church (vinculada à Universidade de Oxford), Henry Liddell. Poucos anos depois, em 1872, o autor publica *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*.

Como trazido por Costa (1992, p. 8), o universo *nonsense* criado por Carroll foi importante na época em que foi lançado, pois se tratava de uma obra que quebrava a rigidez narrativa, o cunho moralista e persistentemente didático que as demais obras

voltadas ao público infantil continham. No trecho que abre a jornada da personagem ao País das Maravilhas, as reflexões da própria Alice apontam para a falta de livros infantis que valorizassem o mundo imaginativo em detrimento de didatismos na época:

Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentado ao lado da irmã na ribanceira, e de não ter nada que fazer; espiara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, “e de que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?”. (CARROLL, 2010, p. 13)

Segundo Golin (2002), os heróis-criança que surgiram nas obras literárias da época (século XIX), voltados ao público infanto-juvenil - e no qual Alice se encontra-, representam dois modelos de criança: um cujas características são bem definidas, acabando por reproduzir estereótipos; o outro modelo, no qual Alice se enquadra, é o de uma identidade que não é fixa, em que a personagem sofre oscilações por estar em processo de crescimento.

Para podermos articular sobre a identidade da Alice concebida por Carroll, precisamos compreender que ela está estreitamente conectada ao *nonsense*. O contrassenso das obras carrollianas surgiram como um contraponto ao realismo da época, questionando as regras, a moral e a cultura da Era Vitoriana.

Como abordado por Costa (1992), citando Jacqueline Flescher, o “não senso” está implicado na linguagem do **paradoxo**, o qual pode ser interpretado tanto pelo viés de uma ingenuidade infantil quanto pela crítica adulta. Ainda de acordo com a autora, “o mundo *nonsense* é formado pela fantasia que obscurece a realidade, ainda que indique a sua existência” (COSTA, 1992, p. 11, grifos da autora).

Outro conceito que pode ser trabalhado para o *nonsense* é a partir da **ideia de jogo** proposta por Johan Huizinga. Como explanado por Golin (2002, p. 54), Huizinga considera o jogo um intervalo na vida cotidiana, um momento que se distingue da rotina diária. O jogo possui limites de tempo e espaço; além disso possui a característica de **ser e criar** a ordem, ainda que as mesmas só se apliquem em um contexto ideal.

Ainda de acordo com Golin (2002), a noção de jogo pode ser percebida de duas maneiras dentro das narrativas de Alice:

Em primeiro lugar, seguindo a definição de Huizinga, os dois textos enquanto objetos literários são contextos lúdicos, onde o poeta cria a ação, personagens, espaço e tempo próprios sem o compromisso com a lógica ou o bom senso. Dentro das narrativas, por outro lado, existe um outro campo

de ludismo. Se o universo onde Alice perde e reconstrói a sua identidade é um mundo *nonsense*, também é possível afirmar que a personagem participa de um jogo nas duas tramas. Além do arbítrio das cartas de baralho, o jogo fica mais evidente em *Através do espelho*, no *Prefácio do Autor*. Lewis Carroll explica que a aventura foi arquitetada a partir das regras do xadrez, apesar de violar suas leis em alguns momentos. Para o autor textual, que nesse caso não deve ser confundido com o sujeito histórico, Alice é um peão branco que joga e vence em onze lances. Vencer é tomar a Rainha e depois acordar. (GOLIN in TURCHI; SILVA, 2002, p. 55)

Dentro das narrativas carrollianas, o *nonsense* se apresenta através de inversões semânticas. Citando o exemplo utilizado por Costa (1992), em um diálogo que a jovem tem com o Gato de Cheshire, por exemplo, o personagem define a loucura através de uma inversão semântica. Para Alice, todos no País das Maravilhas são insanos, porém quando o Gato mostra sua interpretação de loucura, vemos que apesar de gramaticalmente as sentenças estarem corretas, assim como o raciocínio desenvolvido pelo personagem, estamos perante o sem sentido:

“*Naquela* direção”, explicou o Gato, acenando com a pata direita, “vive um Chapeleiro; e *naquela* direção”, acenando com a outra pata, “vive uma Lebre de Março. Visite qual deles quiser: os dois são loucos.”
 “Mas não quero me meter com gente louca”, Alice observou.
 “Oh! É inevitável”, disse o Gato; “somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca.”
 “Como sabe que sou louca?”, perguntou Alice.
 “Só pode ser”, respondeu o Gato, “ou não teria vindo parar aqui.”
 Alice não achava que isso provasse coisa alguma; apesar disso, continuou:
 “E como sabe que você é louco?”
 “Para começar”, disse o Gato, “um cachorro não é louco. Admite isso?”
 “Suponho que sim”, disse Alice.
 “Pois bem”, continuou o Gato, “você sabe, um cachorro rosna quando está zangado e abana quando está contente. Ora, eu rosno quando estou contente e abano a cauda quando estou zangado. Portanto sou louco.” (CARROLL, 2010, p. 77-78, grifos do autor)

Conforme Golin (2002), ao adentrar o País das Maravilhas, Alice perde sua referência interna de identidade. A personagem sofre inúmeras alterações físicas e, nesse novo lugar, o tempo não funciona do mesmo modo¹⁴; as regras semânticas também são distintas, corroborando para que a menina se sinta confusa e deslocada.

¹⁴ “Que relógio engraçado!” observou. “Marca o dia do mês, e não marca a hora!”
 “Por que deveria?”, resmungou o Chapeleiro. “Por acaso o *seu* relógio marca o ano?”
 “Claro que não”, Alice respondeu mais que depressa, “mas é porque continua sendo o mesmo ano por muito tempo seguido.”
 “O que é exatamente o caso do *meu*”, disse o Chapeleiro.
 Alice ficou terrivelmente espantada. A observação do Chapeleiro lhe parecia não fazer nenhum tipo de sentido, embora, sem dúvida, os dois estivessem falando a mesma língua.
 “Não o entendo bem”, disse, o mais polidamente que pôde. (CARROLL, 2010, p. 83-84)

Todavia, como ressaltado por Golin (2002), os rompantes de consciência da personagem se dão através dos diálogos e a partir disso podemos traçar aspectos da identidade de Alice.

3.1.1 Concebendo uma identidade para Alice

Nesse outro mundo, em que a ordem das coisas tais como as conhecemos é totalmente às avessas, Alice é questionada inúmeras vezes sobre **quem ela é**. Um dos trechos mais comumente lembrados na obra de Carroll que retrata isso é quando a jovem se encontra com a Lagarta que a questiona diretamente *quem és tu?*, porém ela não sabe como dizer quem é. Contudo em vários outros momentos das narrativas aliceanas, vemos toda a estrutura identitária da personagem - sendo questionada pelos outros ou por ela mesma. Em *Através do Espelho*, como descrito por Costa (1992), Alice cruza por um bosque no qual nada é nomeado e, enquanto passa por ele, encontra um cervo que por não reconhecer nela uma menina – uma figura humana que representa uma ameaça ao animal por conta de caçadas, por exemplo - caminha ao seu lado até saírem do bosque. A partir do momento que saem de lá, ambos retomam suas consciências identitárias e o cervo foge para longe de Alice. A cena descrita reforça o que Costa (1992, p. 36) trouxe ao afirmar que “a perda do nome é a perda da identidade”.

Outro ponto elencado no trabalho de Costa (1992, p. 38), é uma conversa entre a heroína e Humpty Dumpty, na qual ele questiona o significado do nome “Alice”. Ao contrário do nome que designa o personagem das *nursery rhymes*¹⁵, o qual significa o formato que ele tem (oval), o de Alice serve para distingui-la dos demais dentro de uma sociedade. Dessa forma, quaisquer outros significados que “Alice” pode vir a ter são complementares.

“Meu *nome* é Alice, mas...”

“Um nome bem bobo!” Humpty Dumpty a interrompeu com impaciência. “O que significa?”

“Um nome *deve* significar alguma coisa?” Alice perguntou ambigualmente.

“Claro que deve”, Humpty Dumpty respondeu com uma risada curta. “*Meu* nome significa meu formato... aliás um belo formato. Com um nome como o seu, você poderia ter praticamente qualquer formato.” (CARROLL, 2010, p. 239, grifos do autor)

¹⁵ Podem ser traduzidas como “cantigas infantis”.

Além disso, mesmo estando dentro de um contexto que pode ser considerado *disparatado*, Alice não assume para si uma identidade *nonsense*. Ainda que a personagem mude de tamanho inúmeras vezes ou questione sua identidade, o narrador continua demarcando e afirmando a identidade de Alice através do *nome*.

O narrador marca a permanência da heroína através do nome e da linguagem. A perda da identidade é um processo que ocorre com a personagem em nível interno, através de novas experiências físicas (relacionados com o corpo) e linguísticas. (COSTA, 1992, p. 31)

O narrador assume, pode-se dizer, o papel de uma espécie de *âncora*, não deixando que a protagonista assuma uma identidade *nonsense*; o narrador é a figura adulta que evita que o caos desses outros mundos tome conta de Alice.

Ele serve como base para a mesmidade da personagem principal. Ao mesmo tempo que ironiza a educação da menina, não deixa a protagonista adquirir uma identidade externa **nonsense**. O narrador ambíguo serve como uma linha divisória entre dois discursos, numa espécie de árbitro de um jogo narrativo. (COSTA, 1992, p. 50, grifos da autora)

Durante o percurso das narrativas Alice se (des)constrói, indo contra uma identidade fixa. A identidade da personagem é um processo em constante modificação, “algo em aberto, que aponta para um caminho, mas abre outro, numa bifurcação constante” (GOLIN, 2002, p. 59). Por conta dessa característica, as obras de Carroll deixam lacunas a ser preenchidas pelos próprios leitores, possibilitando a quem lê as aventuras de Alice, seja um adulto ou uma criança, consiga ver e colocar elementos de si mesmo na história através de um processo de estranhamento e identificação (GOLIN, 2002, p. 58). Jonathan Culler (1999) ao falar sobre *sentido*, o situa não como aquilo que o autor queria imprimir no texto, mas sim como uma junção da experiência do sujeito e uma propriedade de um texto.

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou a experiência de um leitor. O sentido é uma noção inescapável porque não é algo simples ou simplesmente determinado. É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto. É tanto aquilo que compreendemos como o que, *no* texto, tentamos compreender. Discussões sobre o sentido são sempre possíveis e, sendo assim, o sentido é impreciso, está sempre a ser decidido, sujeito a decisões que **nunca são irrevogáveis**. (CULLER, 1999, p. 69-70, grifo nosso)

Através desse caráter “aberto”, vê-se tantas releituras da obra carrolliana, seja uma transposição para uma obra cinematográfica ou uma reinterpretação que vise metaforizar sobre aspectos de identidade de gênero - como o caso da série de reportagens do *Fantástico*, objeto do presente trabalho.

3.1.2 As múltiplas versões de Alice

Nesses mais de 150 anos de existência, as proezas da personagem de sete anos e meio já foram revisitadas inúmeras vezes, sendo uma das adaptações mais conhecidas o filme de animação feito pela Disney em 1951 - *Alice no País das Maravilhas*. Dentre as demais adaptações, podemos citar o filme mudo lançado em 1903 pelo diretor Cecil M. Hepworth, primeira versão feita para o cinema em cima da obra de Carroll. Desde então, foram realizadas produções audiovisuais francesas (1949), russas (1988), dentre outras. Na década de 2010, a Disney revisitou a história, mas com a perspectiva de uma Alice adulta e que ao tentar fugir da própria cerimônia de noivado (re)encontra a toca do coelho e a passagem para o País das Maravilhas. Nessa nova roupagem feita pelo estúdio, e dirigida por Tim Burton, o filme é construído tanto com personagens de carne e osso (*live action*) quanto com outros desenvolvidos por computação gráfica.

Alice já faz parte do imaginário coletivo, sendo considerada um dos clássicos da literatura. O mundo criado por Carroll é complexo e repleto de referência próprias à Inglaterra vitoriana e trocadilhos que eram conhecidos apenas dos moradores de Oxford. Como trazido por Costa (1992, p. 112), Carroll teria escrito em uma carta para seu editor, Frederik Macmillan, que “as paródias ficariam ininteligíveis nas traduções, caso os originais não fossem conhecidos”. Já nessa época o autor manifestava sua preocupação com futuras adaptações, reconhecendo que o caráter restritivo cultural e linguístico da obra poderia causar dificuldades na transposição para outros idiomas ou culturas. Podemos considerar também as traduções como adaptações, pois a passagem de uma língua a outra requer mudanças e ajustes nas conotações. Uma tradução literal pode se tornar incompreensível em um outro idioma. Como apontado por Linda Hutcheon (2013, p. 54), “ao trocar as culturas e, por conseguinte, em alguns casos, também as línguas, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção”. A partir dessa reflexão da teórica canadense, podemos inferir que cada nova roupagem pode agregar elementos

pertencentes àquela determinada cultura que se apropriou da obra originária – ou “indigenização”, termo cunhado por Hutcheon (2013) para denominar esse processo.

No quadro, Alice é utilizada como uma ferramenta didática, cuja função seria a de personificar alguém que busca compreender sua própria identidade de gênero. Em sua origem, como citado anteriormente, Alice foi uma personagem desenvolvida justamente para se contrapor ao forte didatismo dos livros infantis da época. Além disso, é uma personagem rica em complexidade verbal. O que a série faz é reconstituir elementos que remetem à obra original de Carroll, como o nome da personagem e situações pelas quais Alice passa ao longo da jornada no País das Maravilhas. Nesse caso, especificamente, muda-se tanto a forma (o suporte original da obra é o livro e aqui é transposto para o audiovisual, a televisão) quanto o conteúdo (busca ser uma metáfora de cunho didático).

Todavia, como enfatizado por Hutcheon (2013) os adaptadores não buscam, necessariamente, com suas releituras manter a história fidedigna ao original.

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar - ou mais precisamente, de partilhar - diversas histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 24)

A autora reforça o caráter **mutável** das adaptações, valendo uma analogia à própria natureza. Afinal, em alguns casos, nós também vamos evoluindo, nos adaptando e migrando a condições e ambientes mais favoráveis. Para Hutcheon (2013, p. 58), “as histórias tanto se adaptam quanto são adaptadas”.

3.2 A adaptação como recurso metafórico

Os adaptadores possuem inúmeras razões para adaptar uma obra, pode ser por motivação de prestar um tributo ao autor, por interesses econômicos, dentre muitos outros. Contudo, o que nos interessa para compreender a função que a personagem Alice desempenha cada vez que surge na tela é a **didática**.

Aqui voltamos a trabalhar com jornalismo e literatura, mais precisamente no campo do jornalismo literário. Especificamente nesse gênero jornalístico, por conta de seus flertes com a literatura, agrega para si aspectos utilizados pelos enredos literários que buscam propiciar um maior entendimento, identificação e engajamento por parte do público. No caso da série de reportagens televisivas *Quem Sou Eu?*, as **metáforas** são um recurso utilizado para retratar questões de gênero e sexualidade.

De acordo com o E-Dicionário de Termos Literários¹⁶, de Carlos Ceia (2018), o conceito de metáfora, como a conhecemos hoje, tem sua origem etimológica na Grécia - da palavra *metaphorá* - e surge da junção de dois termos: *meta*, o equivalente a “sobre” em português; e *epherein*, palavra grega para “transporte”. Dessa forma, metáfora pode ser definida como “transporte de sentido próprio em sentido figurado”. Ainda de acordo com Ceia (2018), existem três teorias que norteiam o tema metáfora, são elas: “a visão clássica, com figuras representativas como Aristóteles, Cícero e Horácio; a visão romântica, à qual Coleridge deu um importante contributo, e finalmente uma visão moderna com I. A. Richards e Paul Ricoeur” (CEIA). Para a proposta aqui trabalhada, iremos nos ancorar nas ideias propostas por Ricoeur.

Como trazido por Borges (2013), ao citar Ricoeur (2005), a metáfora é um recurso da linguagem que nos ajuda a traduzir e “redescrever” o mundo, a realidade na qual estamos inseridos. Mesmo sendo uma figura de linguagem, metaforizar para transmitir uma informação não retira a credibilidade daquilo que é informado, tendo em vista que sua utilização se enquadra como uma ferramenta que visa aproximar o público de algo que não lhe é familiar, auxiliando na contextualização (BORGES, 2013, p. 151).

Rodrigues (1999) destaca figuras de linguagem como mecanismos de persuasão na comunicação, o que as autoriza a serem empregadas, por exemplo, no discurso informativo, sem que isso subentenda uma falha ou fraqueza do texto que tenha esse propósito primordial. Esses recursos são válidos no trabalho de tradução do mundo, ainda que sejam mais familiares ao universo literário ou que descumpram regras da objetividade

¹⁶ CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>>. Acesso em: 28 out. 2018.

predominantes quanto ao jornalismo tradicional. (BORGES, 2013, p. 154-155)

Carlos Alberto Carvalho também discorre sobre o tema e afirma que, mesmo sendo compreendidas como redutoras enquanto figuras de linguagem (palavras ou expressões substituindo umas às outras), o uso das metáforas está ligado a sistemas complexos, dentre os quais podemos citar as palavras, cuja natureza é de múltiplas significâncias nos diferentes contextos em que são utilizadas; e para o que Ricoeur denomina como “inovação semântica”. Nesse sentido, as metáforas são retratadas como um recurso de “renovação de potencialidades explicativas para a filosofia, para as ciências, para as múltiplas formas de narrativas” (MOURA; LOPES, 2016, p. 258-259).

Leal e Carvalho (2015), recorrendo às teorias de Paul Ricoeur, citam dois usos para as metáforas: a primeira enquanto **imagens** e a segunda enquanto **recurso interpretativo**. Para os autores, quando utilizada como **imagem**, as metáforas evidenciam determinadas matizes de personagens, situações, relações, etc. Contudo, paradoxalmente, esse mesmo artifício acarreta na invisibilidade de outras perspectivas. Já quando empregadas como **recurso interpretativo**, as metáforas “são necessariamente ‘impertinentes’, no sentido de que, não sendo ‘naturais’ ou ‘orgânicas’ aos seus referentes, tomá-las literalmente significa retirar as potencialidades heurísticas que elas propiciam” (RICOEUR, 2005, 2011 *apud* LEAL; CARVALHO, 2015, p. 612).

Essas definições vão ao encontro das diferenciações propostas por Ricoeur entre metáforas vivas e mortas (LEAL; CARVALHO, 2015). Para o autor, a metáfora viva é aquela que mantém a capacidade de ser renovadora e impertinente, mantendo sua potencialidade heurística, isto é, agregando novos significados e semânticas. Já a metáfora morta pode ser caracterizada como uma “consequência” da metáfora viva. Em outras palavras, ela se dá quando, através do uso, determinados conceitos e ideias ficam atrelados à determinada expressão, se tornando naturalizadas e ordinárias.

Quando utilizadas pelas mídias, as metáforas adquirem o objetivo de servirem como estratégia comunicacional. De acordo com Ponte (2005, p. 35), jornalismo e literatura se distinguem no uso da metáfora pois enquanto os escritores fazem uso dela como um recurso de surpreender os leitores, o jornalismo o explora como uma ferramenta que evoca as figuras da memória coletiva. Para Leal e Carvalho, as mídias

na qualidade de metáforas narrativas, “podem dar a ver e/ou ocultar os jogos socioculturais, as diferenças econômicas, as estratégias de visibilidade/invisibilidade de grupos sociais, os preconceitos raciais, étnicos, sexistas” (LEAL; CARVALHO, 2015, p. 262-263).

Na Alice de *Quem Sou Eu?*, o propósito ao revisitar uma das figuras literárias mais lidas e conhecidas é o de aproximar tanto o público que pouco ou nada sabe sobre a população trans, como também o de promover *identificação* por parte de quem está passando (ou já passou) pela descoberta da transgeneridade. Como afirmado por Culler (1999) na obra *Teoria Literária*:

Promovendo identificação através das divisões de classe, gênero, raça, nação e idade, os livros podem promover um "sentimento de camaradagem" que desencoraja a luta; mas também podem produzir um senso agudo de injustiça que torna possíveis as lutas progressistas. (CULLER, 1999, p. 46)

Culler (1999, p. 111) reitera que “os poemas e os romances se dirigem a nós de maneiras que exigem identificação, e a identificação funciona para criar identidade: nos tornamos quem somos nos identificando com as figuras sobre as quais lemos”. Todavia, podemos expandir esse conceito para todo o campo das artes e da mídia, pois construímos nossa identidade a partir de outros campos das artes, como música e cinema, mas também em cima do que é pautado pela mídia e pelo jornalismo como um de seus discursos.

4 NARRATIVAS ALICEANAS APLICADAS EM *QUEM SOU EU?*: ANÁLISE DA APROPRIAÇÃO DA PERSONAGEM LITERÁRIA ALICE

4.1 Apresentação do objeto

A série especial de reportagens *Quem Sou Eu?*, produzida pela Rede Globo e exibida na revista eletrônica *Fantástico*, é composta por quatro episódios¹⁷, com cerca de doze a quinze minutos de duração cada, e que narram a trajetória de indivíduos transgêneros. Os episódios foram concebidos na tentativa de traçar cronologicamente as etapas da vida de uma pessoa trans: o primeiro trata da infância, apresentando quando as crianças manifestam não se identificar com o gênero que lhes é atribuído em decorrência do sexo biológico; o segundo trata da fase da puberdade, nos apresentando ao adolescente trans Bernardo; o terceiro se situa já na fase adulta, abordando a questão da cirurgia de redesignação de sexo; e, por fim, o quarto episódio retrata as relações afetivas dos transgêneros. A seguir, trabalharemos mais detalhadamente o conteúdo de cada um dos episódios.

4.2 A metodologia

Ao longo do segundo capítulo trabalhamos com questões referentes ao jornalismo e à literatura de forma a compreender como se dão os pontos de convergência entre ambos. Outro aspecto abordado foi a questão de representação e, mais precisamente, como ela se dá no espectro da comunidade LGBT. Já no terceiro capítulo, nos familiarizamos com os conceitos de adaptação e o uso da metáfora enquanto um recurso didático. Além disso, também pudemos discutir aspectos da identidade da Alice carrolliana.

Levando em conta os aspectos abordados nos capítulos anteriores, trataremos agora de os colocar em confronto e em paralelo através da análise da apropriação da personagem literária “Alice” na série televisiva *Quem Sou Eu?*. Para isso, serão analisadas todas as aparições da personagem, em formato de animação, ao longo

¹⁷ Todos os episódios da série de reportagens especiais *Quem Sou Eu?* estão disponíveis em: <http://especiais.g1.globo.com/fantastico/2017/quem-sou-eu/>. Acesso em: 11 de nov. 2018.

dos quatro episódios das reportagens especiais. Dentre os aspectos observados, podemos elencar as categorias do processo de adaptação segundo Hutcheon, as diferenças entre o narrador presente no original literário de Carroll e a presença do narrador em *Quem Sou Eu?* – e conseqüentemente as diferenciações entre as identidades de ambas “Alices”. As relações com jornalismo literário e representação de gênero também serão trabalhadas, bem como outros aspectos técnicos de edição e uso do recurso *stop motion*.

Para tal, usaremos a obra de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008) sobre análise fílmica. Para os autores, escrever o roteiro, realizar a decupagem técnica, filmar e, por fim, montar e mixar, são componentes da fabricação de um produto audiovisual. Já o processo de analisar e descrever “procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 12).

Ainda de acordo com Vanoye e Goliot-Lété (2008), o processo de análise fílmica pode ser dividido em duas etapas: a primeira consiste em desconstruir e decompor uma peça audiovisual em diversos elementos isolados. Segundo os autores, “através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 15).

A segunda etapa consiste em indicar elos entre os elementos isolados anteriormente, compreendendo o que os tornam semelhantes e/ou complementares e, por conseguinte, fazendo com que surja um todo significante. Vanoye e Goliot-Lété (2008) alertam para que, apesar de a análise ser uma criação de responsabilidade total do analista, este deve se ater e respeitar os elementos presentes na obra, evitando, assim, criar um outro filme.

Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 15)

Ainda que tenhamos trabalhado com o conceito de adaptação no terceiro capítulo, e que a cada nova releitura novos componentes são adicionados, ainda assim as adaptações devem manter elementos que se ancoram na obra original a que

presta homenagem ou satirizam, do contrário, se trata de um novo produto. Aplicando a *Quem Sou Eu?*, mesmo ressignificando a personagem Alice, ainda conseguimos traçar paralelos com a obra referência através das cenas representadas no quadro, dentre outros componentes que serão analisados ao longo deste capítulo.

4.3 A presença de Alice em *Quem Sou Eu?*: as inserções da personagem literária ao longo da série de reportagens especiais

Neste tópico será detalhado o conteúdo de cada um dos episódios, visando contextualizar as inserções da personagem literária através de animações. Os trechos nos quais Alice está representada serão listados e, posteriormente, selecionaremos algumas cenas para analisar em maior profundidade de acordo com os critérios de análise.

4.3.1 Apresentação do primeiro episódio: conheça as crianças trans

A série busca desenvolver a narrativa ao longo dos episódios traçando uma cronologia semelhante à do desenvolvimento humano. Por conta disso, o primeiro capítulo nos apresenta a Melissa, uma menina trans de 11 anos. Antes, contudo, há uma breve introdução dos apresentadores Tadeu Schmidt e Poliana Abritta, que trazem uma definição para *trans* logo na abertura do episódio:

[TADEU]: No dicionário a palavra *trans* significa “além de”. Gênero é o que identifica e diferencia homens e mulheres, ou seja, o gênero masculino e o gênero feminino. E transgêneros são aqueles que vão além do simples conceito de masculino e feminino.

[POLIANA]: A partir de hoje a gente convida você a conhecer a vida dessas pessoas que enfrentam um caminho difícil pra assumir uma nova identidade. A nossa viagem começa diante do espelho.

Na sequência, diversas pessoas trans aparecem na tela individual e sucessivamente, todas se olhando em frente ao espelho e se apresentando em *off*¹⁸ brevemente. Ao longo das cenas, a repórter Renata Ceribelli, também em *off*, dá início ao primeiro capítulo de *Quem Sou Eu?*. Como forma de demonstrar a diversidade

¹⁸ Locução coberta por imagens.

humana, é inserida uma arte remetendo à uma árvore, na qual as folhas são os rostos das pessoas que apareceram anteriormente. A animação alude ao que a repórter disse anteriormente, “somos como uma árvore cheia de ramificações”, e é a partir dela que Ceribelli faz a ponte com Alice, nos indicando o papel que a personagem literária desempenhará ao longo dos episódios:

Alice no País das Maravilhas. Quem nunca ouviu falar nesse livro? Ele foi escrito há 152 anos pelo inglês Lewis Carroll e já recontado inúmeras vezes das mais diferentes formas. A partir de hoje, nós vamos mostrar essa história pelo olhar da Alice. Ela vai representar todas essas pessoas que sentem que nasceram no corpo errado e estão em busca de sua identidade.

Figura 1 - Apresentação das personagens: Melissa



Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

Entre 2’25” e 2’54”, temos a primeira aparição de Alice reconfigurada em animação e, indo ao encontro à narrativa de Carroll, o primeiro ato da Alice de *Quem Sou Eu?* é adentrar a toca do coelho. Enquanto na história de Carroll o coelho está atrasado para um evento na corte da Rainha de Copas, na série é feito um paralelo com a questão do tempo para as pessoas trans. “Pressa em responder ‘Quem Sou Eu?’”, afirma Renata. Mas muita dessa pressa remete, em específico, correr contra o tempo para iniciar os tratamentos de inibição hormonal na infância/adolescência para que durante a puberdade não se desenvolvam as características que marquem o sexo biológico.

Após a vinheta do quadro, – a qual faz referência à queda de Alice em uma espécie de túnel quando entra pela toca do coelho –, finalmente somos introduzidos à história de Melissa. A reportagem segue, tanto os pais quanto a menina são entrevistados, além de fontes médicas - como o Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas de São Paulo. Ao que a repórter fala sobre a decisão de Melissa ao

assumir sua identidade de menina transgênera ainda tão jovem, somos reintroduzidos ao universo carrolliano. Na cena reproduzida, entre 9'15" e 9'31", Alice está diante de inúmeras portas, porém a que ela precisa passar é a menor, a mais difícil de acessar. "As portas simbolizam os vários caminhos que uma pessoa pode seguir", afirma Renata Ceribelli na locução.

A última inserção de Alice no primeiro episódio, aos 10'56", remete ao capítulo *A lagoa de lágrimas*, de Carroll. A motivação da série ao fazer o paralelo com esse excerto em específico, se dá para exemplificar as mudanças físicas que Melissa passará durante as etapas de tratamento hormonal. Como será melhor detalhado nos próximos tópicos, na obra de Carroll, Alice oscila de tamanho e fica impossibilitada de passar pela porta - ela está muito maior e precisa encolher - ao perceber isso, cai em pranto.

A Melissa uma hora vai ter que crescer. E, cada vez mais, ela e a Alice vão ter a sensação de estar em um corpo inadequado, o que gera muito sofrimento. É numa lagoa de lágrimas que Alice conseguiu chegar ao País das Maravilhas. E a Melissa vai deixar pra trás, pra sempre, o menino Miguel.

Ao longo da narrativa do primeiro episódio, buscou-se seguir a mesma ordem desenvolvida por Lewis Carroll. As cenas com Alice sempre são evocadas através de deixas na fala da repórter ou do entrevistado, como no gancho citado acima. O principal recurso para essa "ponte" entre a realidade da pessoa trans e a narrativa aliceana se dá através da descrição visual dos ambientes criados pelo autor britânico – como a sala repleta de portas e a lagoa de lágrimas - presentes na reportagem.

4.3.2 Apresentação do segundo episódio: preconceito, tratamento hormonal e os riscos da automedicação

O segundo episódio da série apresenta dois personagens centrais: o adolescente de 15 anos, Bernardo, e a musicista Andrea, abordando temas como: preconceito, tratamento hormonal e os riscos da automedicação.

Figura 2 - Apresentação dos personagens: Bernardo (à esquerda) e Andrea (à direita)



Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

Dos personagens citados acima, o primeiro a ter sua história contada é Bernardo. Renata Ceribelli inicia a narrativa contando que em breve ele poderá iniciar o tratamento hormonal e, conseqüentemente, desenvolverá pelos no rosto e corpo, dentre outros traços masculinos. “É difícil para um homem ver que ele está se tornando uma mulher”, afirma o adolescente.

Após a introdução de Bernardo, aos 01’24” há uma inserção de arte que remete à Alice, com a intenção de ser usada como uma “recapitulação” do primeiro episódio. Nela, Renata retoma que a personagem literária chega ao País das Maravilhas por ter seguido o Coelho Branco. Esse gancho serve como um recurso para inserir a vinheta do quadro - presente em todos episódios. Na sequência, a cena é cortada para o quarto de Bernardo. Enquanto vemos as cenas, a voz dele está em *off* contando o quanto deseja ter uma aparência mais masculinizada.

Em seguida, há uma entrevista com a mãe do adolescente, Luciana, na qual é relatado como se deu o processo de descoberta, a busca por compreender a situação visitando psicólogos, a aceitação e o acolhimento - quando a mãe permite que o filho se expresse como um garoto trans. Contudo, quando Bernardo assumiu sua identidade na escola, passou a ser vítima de *bullying*. Neste ponto, aos 04’50”, somos reinseridos no paralelo com Alice, no momento em que ela chega ao jardim das flores. Por não ser uma flor, a menina é maltratada e expulsa do jardim. A série se reapropriou do trecho em questão para narrar que Bernardo sofreu discriminações na escola por ser trans, ou seja, por não se enquadrar em nenhum dos tipos de “flores”. Quando a animação de Alice sai de cena e voltamos a Bernardo e Luciana, somos informados de que aquele será seu primeiro dia em uma nova escola, onde ele terá a oportunidade de se apresentar já como um menino.

Em seguida temos contato com Andrea, que já iniciou o tratamento hormonal. Logo a cena corta para a animação com Alice. A inserção com a personagem literária tem curta duração e sem a repórter atuando como narradora, somente efeitos sonoros e trilhas estão presentes. No trecho, aos 07'19", vemos Alice entrando na casa do Coelho Branco e se deparando com uma bandeja de biscoitos, como se estivesse se questionando se os comia ou não. Neste contexto, os biscoitos se referem à tentação de se automedicar com os hormônios.

Aos 9'56", Alice volta às telas para uma aparição final no segundo episódio. Nela temos dois momentos: no primeiro a jovem se encontra com a lagarta, aludindo ao diálogo no qual a heroína vitoriana é questionada "quem é você?"; já no segundo momento da animação, a cena corta para Alice no chá com o Chapeleiro e a Lebre de Março. A intenção de Renata Ceribelli, ao evocar a personagem literária, foi a de criar uma situação análoga à de Alice: na reportagem é simulado um chá, no qual Andrea poderá fazer perguntas a médicos (endocrinologistas, psicólogos, etc.) e, assim, entender melhor os efeitos do tratamento hormonal. Nas palavras de Renata Ceribelli:

E durante essa transformação, várias questões estão surgindo para Andrea. No País das Maravilhas, Alice também se vê perdida e cheia de dúvidas, sobre o caminho que está seguindo. Até que ela encontra o Chapeleiro Maluco em uma mesa de chá e faz muitas perguntas. Andrea vai viver agora uma experiência parecida.

Ao final do chá, a repórter encaminha a conclusão do episódio. Andrea fala sobre como foi bem aceita tanto pelos membros da família como pelos amigos, traça planos para o futuro como musicista e que, se sentindo mais confortável com seu corpo, pretende retomar relacionamentos amorosos. Pouco antes do encerramento, Bernardo volta em cena. O menino é usado como exemplo para falar da diferença entre orientação sexual e identidade de gênero: "Nasceu num corpo de menina, se sente um menino e é bissexual. O caso de Bernardo serve para entender que identidade de gênero é uma coisa e orientação sexual é outra. Esse é mais um rosto da árvore da diversidade humana", conclui Ceribelli.

4.3.3 Apresentação do terceiro episódio: prostituição, violência e cirurgia de redesignação sexual

A reportagem inicia com a narrativa de Thais e como ela se viu precisando recorrer à prostituição para sobreviver. Entretanto, como apontado no artigo de Amorim et al. (2017) não é feita uma problematização de por quais motivos a comercialização dos corpos é o caminho mais comum às mulheres trans¹⁹, nem porque as estruturas sociais acabam por estigmatizar e isolar esses indivíduos. Como uma tentativa de tangenciar essa problemática de isolamento, a primeira inserção de Alice no episódio, aos 02'45", retoma a animação do episódio anterior no qual a personagem era expulsa do jardim das flores por ser diferente.

Figura 3 - Apresentação das personagens: Thais (à esquerda) e Luísa (à direita)



Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

Em seguida, aos 03'22", para se aproximar da questão da violência com a população trans, a reportagem mergulha novamente no universo de Alice, dessa vez no momento em que ela está no reino da Rainha de Copas, fazendo referência ao autoritarismo e intolerância da Rainha ao ordenar que todas as rosas sejam vermelhas - mesmo as que são brancas precisam ser pintadas de vermelho. Vale pontuar que este trecho se diferencia dos demais porque intercala imagens do mundo aliceano com dados sobre violência contra a população trans. Os dados são apresentados com letreiros sobrepostos a vídeos de agressões contra transgêneros.

Após as cenas com a Rainha de Copas, voltamos à Thais. A jovem conta que se tivesse apoio por parte da família, ela provavelmente não estaria precisando

¹⁹ Estimativa feita pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) em 2017, aponta que 90% das travestis e das pessoas trans sobrevivem por meio da prostituição. Fonte: <https://economia.estadao.com.br/blogs/ecoando/transgenero-transexual-travesti-os-desafios-para-a-inclusao-do-grupo-no-mercado-de-trabalho/>. Acesso em: 16 de nov. 2018.

recorrer à prostituição e poderia estar cursando uma graduação. A repórter entra em *off* e começa a citar várias pessoas - seus nomes, profissão atual e qual a profissão almejada -, como no trecho destacado abaixo:

Mesmo assim, Thais segue sonhando, sonha em um dia se tornar publicitária. Como a Manuela, que está desempregada, mas sonha em ser produtora cultural. Ou a Dandara, que sonha em ser atriz e hoje é assistente administrativo. O Gustavo é gerente de loja e sonha em ser professor de educação física.

Os relatos seguem até chegarmos em Luiza, que sonha em ser engenheira e, dentre os citados, é a única que está tendo condições para tal. Ela também é o *case*²⁰ que representa o processo da cirurgia de redesignação sexual. Todavia, antes de Luiza ter se percebido como mulher trans e ser aceita pelos pais, ela passou por inúmeras dificuldades dentro da família e, conforme suas palavras, chegou até mesmo a apanhar durante a infância por “dançar como mulher”.

Aos 07’00”, há uma breve inserção de Alice, na qual nos mostra a personagem diante de várias placas, buscando orientação para onde ir. A locução da repórter, durante a animação, alude ao fato de que Luiza só se identificou como mulher transgênera após buscar ajuda médica. Antes de descobrir que grande parte de seu mal-estar vinha por não se identificar com seu gênero biológico, Luiza teve um ataque de pânico. Ao ser levada para o hospital e encaminhada para a psicóloga, Luiza finalmente compreendeu que é uma mulher trans.

Neste trecho, a reportagem já está abordando a questão da identidade e do se reconhecer trans. No minuto 08’52”, para adaptar à história de Carroll, foi feito um paralelo com o momento em que Alice está diante da Rainha de Copas para seu julgamento, todavia, nas palavras da repórter, “(...) neste momento da jornada ela está mais segura sobre quem ela é, e também sobre quem ela quer ser”. No decorrer do episódio, Alice não é citada outras vezes, sendo esta sua última aparição.

Antes de começar o tratamento hormonal, Luiza sabendo que ficaria estéril, realizou o sonho de ter um filho biológico. A concepção do primogênito foi com a amiga Grazielle. As duas amigas, que nunca tiveram nenhum envolvimento amoroso, agora compartilham a guarda do menino.

²⁰ Outro termo utilizado no jornalismo para designar o protagonista ou coadjuvante de uma reportagem.

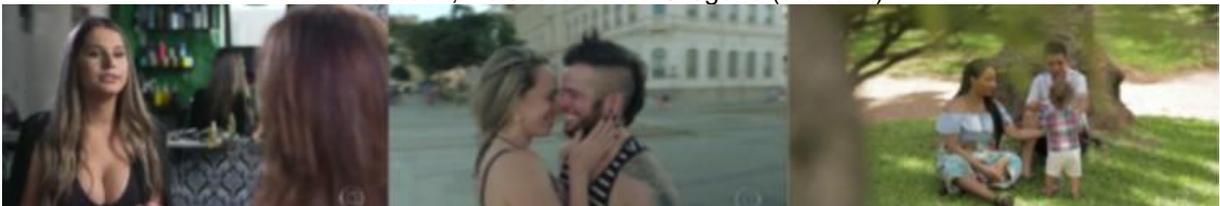
No resto do capítulo, vemos Luiza indo ao Rio de Janeiro fazer duas cirurgias: a de redesignação sexual e a retirada do pomo de adão. Essas duas operações, além de outras, são realizadas através do Sistema Único de Saúde. Contudo, como a fila de espera estava muito longa, a família de Luiza se mobilizou para poupar dinheiro e permitir que a jovem fizesse as intervenções cirúrgicas em um hospital privado. Nas palavras de Luiza, “a cirurgia é uma forma de aumentar minha qualidade de vida. Eu me sentia como uma pessoa deficiente mesmo. É realmente um divisor de águas na minha vida”.

O episódio encerra com uma cena de Luiza acordando no pós-operatório e Renata Ceribelli, em *off*, afirmando que “mesmo quando acordar, Luiza poderá seguir sonhando”.

4.3.4 Apresentação do quarto episódio: as relações afetivas

Logo no início do quadro, os apresentadores Poliana Abritta e Tadeu Schmidt falam sobre o uso de Alice como recurso para representar todas essas pessoas que não se identificam com o corpo biológico, reafirmando o papel de Alice na série como uma espécie de “guia pedagógica”. Neste último episódio, *Quem Sou Eu?* retrata as relações amorosas.

Figura 4 - Apresentação das personagens: Alessandra (à esquerda), Léo e namorada (centro) e Anderson, Helena e o filho Gregório (à direita)



Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

A cabeleireira de 29 anos, Alessandra, é a primeira personagem a ser apresentada no episódio. A jovem relata que sente muita dificuldade de se relacionar com homens porque muitos deles sentem vergonha de serem vistos com uma mulher trans. Apesar de se entristecer com essa situação, Alessandra afirma que o simples fato de se olhar no espelho e ver um corpo feminino já a deixa muito feliz. Em seguida, aos 01'21", Alice reaparece personificando Alessandra. A sequência de imagens, que aparecem em animação, retoma as cenas que já foram utilizadas nos episódios

anteriores (lagoa de lágrimas, o chá com o Chapeleiro e a Lebre de Março e o julgamento feito pela Rainha de Copas). O propósito de reunir todos esses momentos de Alice é para referenciar a jornada de Alessandra, como destacado na fala de Renata Ceribelli:

Vamos imaginar agora que Alessandra é Alice, no livro *Alice no País das Maravilhas*. Na jornada de autodescoberta, a personagem, muitas vezes, vive momentos difíceis. Se vê perdida e diante de figuras intolerantes.

Ponto importante a ressaltar é que o *off*, citado acima, precede a fala em que Renata inicia a conclusão do uso de Alice como figura didática. Quando a cena corta da animação, vemos a repórter inserida dentro do contexto da identidade visual criada para a personagem literária na série televisiva. Ela segura o livro de Lewis Carroll nas mãos e está diante da árvore da diversidade humana, a qual citamos durante a descrição do primeiro episódio. Para indicar que as aventuras de Alice e sua utilização dentro do quadro estão chegando ao seu fim, Renata afirma: “A história chegou ao fim, mas ela é inquieta, curiosa e não tem medo de seguir em frente, porque o que ela mais quer é responder ‘quem sou eu?’”.

Durante a entrevista, para referenciar que após o tratamento hormonal e a realização das cirurgias, Alessandra despertou para realidade, a reportagem insere uma breve animação de Alice acordando depois de ter vivido suas aventuras no País das Maravilhas. Esta aparição da personagem literária na série se dá aos 03’37”. No decorrer do restante do episódio, somos apresentados a outros cases e suas histórias de amor.

A segunda história é a de Léo, que durante o tratamento hormonal se apaixonou pela instrutora da academia que frequenta. Carla, a professora, e Léo em seguida iniciaram um relacionamento e traçam planos para o futuro, como ter filhos e formar uma família. Já a terceira narrativa, é a de Anderson e Helena. Ambos são trans e tiveram Gregório, filho biológico deles. O caso de Anderson e Helena é utilizado para representar casos de famílias formadas por pelo menos um dos pais identificando-se como trans. Após, temos uma inserção da árvore da diversidade, na qual Gregório se transforma em mais uma ramificação da mesma. A árvore minguava, voltando a ser uma pequena “ponta” com uma única ramificação: Alice.

Após a descrição de cada um dos episódios e o compilado de todas as cenas em que Alice surge, vamos tratar de analisar os aspectos que circundam a utilização da personagem literária dentro da narrativa construída pela série.

4.4 Semelhanças e distanciamentos: análise de *Quem Sou Eu?*

Para discorrer sobre este tópico, elegemos algumas características presentes tanto no texto de Lewis Carroll como nas reportagens, sendo exceção aquelas que concernem especificamente à linguagem audiovisual. Analisaremos como se contrapõem as cenas da Alice adaptadas em *Quem Sou Eu?*, em relação à obra de Carroll. Também entram em análise a presença do narrador e as diferenças entre aquele concebido na obra literária e o utilizado no quadro do *Fantástico*, bem como as distinções da identidade aliceana original e a proposta por *Quem Sou Eu?*. Dentro desses tópicos ainda serão trabalhadas relações com jornalismo literário, a apropriação metafórica da personagem e a representação de gênero. Outros pontos que serão destacados - estes voltados à linguagem do audiovisual - como: o uso da técnica de animação *stop motion*, cores e sons.

4.4.1 Contrapondo cenas e Alices: contextualizando as referências à obra carrolliana

A partir do detalhamento de cenas feito anteriormente, analisaremos cinco inserções de Alice na reportagem com o objetivo de as contrapor com a obra literária. Os trechos selecionados são: o salão com inúmeras portas que Alice pode escolher passar e a lagoa de lágrimas, ambos inseridos ao longo do primeiro episódio; o jardim das flores e a reencenação do chá com o Chapeleiro e a Lebre de Março, presentes no segundo episódio; e, por fim, a Rainha de Copas, no terceiro episódio. O quarto episódio da série, por ter recapitulado as cenas utilizadas nos episódios que a antecederam, não será aqui analisado.

A primeira cena que aqui retrataremos está entre os minutos **09'15"** e **09'31"**, nela vemos Alice em dúvida sobre em qual das inúmeras portas ela deve passar. Na obra literária, Alice, ao adentrar pela toca do coelho, cai em um poço. Findada a

queda, a menina continua seguindo o Coelho Branco por um longo corredor, porém o animal some e Alice se vê diante de muitas portas.

Havia portas ao redor do salão inteiro, mas estavam todas trancadas; depois de percorrer todo um lado e voltar pelo outro, experimentando cada porta, caminhou desolada até o meio, pensando como haveria de sair dali. De repente topou com uma mesinha de três pernas, feita de vidro maciço; sobre ela não havia nada, a não ser uma minúscula chave de ouro, e a primeira ideia de Alice foi que devia pertencer a uma das portas do salão; mas, que pena! ou as fechaduras eram grandes demais, ou a chave era pequena demais, de qualquer maneira não abria nenhuma delas. No entanto, na segunda rodada, deu com uma cortina baixa que não havia notado antes; atrás dela havia uma portinha de uns quarenta centímetros de altura: experimentou a chavezinha de ouro, que, para sua grande alegria, serviu! (CARROLL, 2010, p. 17)

O que podemos apreender da referência ao trecho em que Alice busca atravessar uma portinha para chegar a um belo jardim, na obra *Alice no País das Maravilhas*, é que a série a utiliza como uma metáfora: Melissa podia ignorar ou tentar abafar seus sentimentos - enquanto uma menina trans - e tentar viver de acordo com seu sexo biológico e assim viver dentro das expectativas que a sociedade tem. Ou, como no caso foi a escolha de Melissa, ela poderia optar passar por certas dificuldades, porém com a certeza de que ela está vivendo de acordo com o que ela realmente é.

Figura 5 - As portas de Melissa/Alice



Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

A segunda cena que nos propomos a comparar com a obra original, a lagoa de lágrimas (10'55" a 11'18"), é o que vem a seguir quando Alice começa a buscar alternativas para atravessar a portinha. Na obra, a jovem volta à mesinha onde estava a chave dourada, esperançosa de que houvesse alguma outra chave à disposição ou "pelo menos um manual com regras para encolher pessoas como telescópios" (CARROLL, 2010, p. 18). Alice não encontra chave, porém na mesinha há uma

garrafinha onde está escrito “beba-me”. Preocupada se poderia ser veneno, a criança busca no rótulo se há algum indicativo de que aquilo possa lhe fazer mal, mas ao ver que não, ingere todo o líquido. Logo ela começa a sentir mudanças:

“Que sensação estranha!” disse Alice; “devo estar encolhendo como um telescópio!”

E estava mesmo: agora só tinha vinte e cinco centímetros de altura e seu rosto se iluminou à ideia de que chegara ao tamanho certo para passar pela portinha e chegar àquele jardim encantador. Primeiro, no entanto, esperou alguns minutos para ver se ia encolher ainda mais: a ideia a deixou um pouco nervosa; “pois isso poderia acabar”, disse Alice consigo mesma, “me fazendo sumir completamente, como uma vela. Nesse caso, como eu seria?” E tentou imaginar como é a chama de uma vela depois que a vela se apaga, pois não conseguia se lembrar de jamais ter visto tal coisa.

Um pouco depois, descobrindo que nada mais acontecera, decidiu ir imediatamente para o jardim; mas, aí da pobre Alice! quando chegou à porta, viu que tinha esquecido a chavezinha de ouro e, quando voltou à mesa para pegá-la, constatou que não conseguia alcançá-la: podia vê-la muito bem através do vidro, e fez o que pôde para tentar subir por uma das pernas da mesa, mas era escorregadia demais; tendo se cansado de tentar, a pobre criaturinha sentou no chão e chorou. (CARROLL, 2010, p. 20)

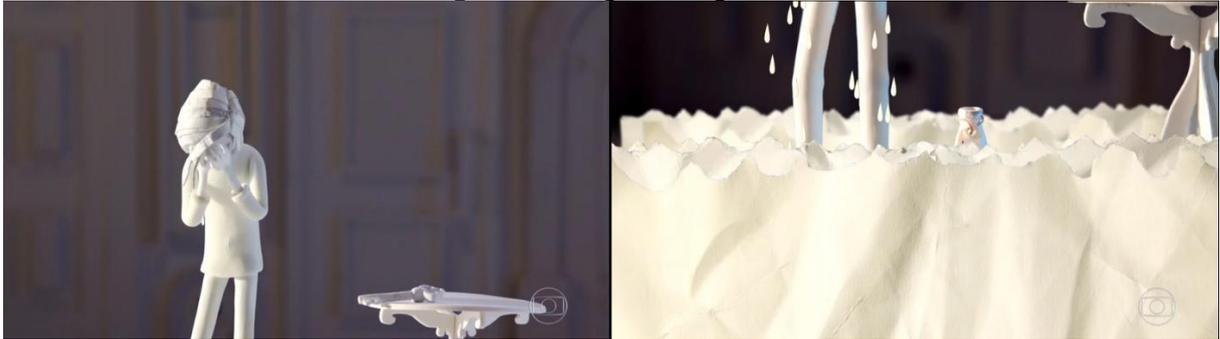
Assim como na obra de Carroll, nas tentativas de Alice de passar pela porta minúscula, ela passa por oscilações físicas: primeiramente a menina encolhe, ficando em um tamanho perfeito para atravessar a porta. Porém, ela esquece a chave em cima de uma mesa e, nisso, ela come um bolo na esperança de crescer e, assim, conseguir a chave. Ao crescer muito e estar totalmente impossibilitada de atravessar a portinha, Alice começa a questionar sua identidade interna. Ela se pergunta se teria sido trocada por outra criança, pois o que ela está vivendo naquele dia é muito diferente ao que se passa na sua rotina.

“(…) Será que fui trocada durante a noite? Deixe-me pensar: eu *era* a mesma quando me levantei esta manhã? Tenho uma ligeira lembrança de que me senti um bocadinho diferente. Mas, se não sou a mesma, a próxima pergunta é: ‘Afim de contas que sou eu?’ Ah, *este* é o grande enigma!” E começou a pensar em todas as crianças da sua idade que conhecia, para ver se poderia ter sido trocada por alguma delas. (CARROLL, 2010, p. 25)

A menina então, na tentativa de provar que ela ainda é *ela mesma*, começa a se comparar com outras crianças de sua idade. No desenrolar a personagem entra em uma crise identitária e começa a chorar, criando uma lagoa de lágrimas. Todavia, o choro em demasia de Alice foi o responsável por tirá-la daquele salão repleto de portas.

Vale pontuar, contudo, que apesar de Alice questionar e ser questionada quanto à sua identidade, em momento algum seu gênero é posto em dúvida. A menina é um retrato da típica menina vitoriana. A principal intenção de Carroll ao criar o mundo nonsense das aventuras aliceanas foi pôr em xeque costumes e convenções da sociedade inglesa da época.

Figura 6 - A lagoa de lágrimas



Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

No que concerne *Quem Sou Eu?*, o paralelo com a obra literária é para indicar que Melissa também vai passar por inúmeras mudanças físicas quando iniciar o tratamento hormonal. Como ainda é uma criança, ela só poderá iniciar o uso da medicação quando estiver na faixa dos 16 anos. Até lá, será administrado um inibidor hormonal para que ela não desenvolva a puberdade masculina.

Chegando ao segundo episódio, entre os minutos **04'50"** e **05'10"**, temos uma cena em que Alice, ao chegar no jardim das flores e não ser enquadrada como um tipo de flor, é acusada de ser "mato" e expulsa de lá. Todavia, o trecho em questão, tal como está colocado na série, não está contemplado na obra carrolliana. De fato, Alice passa por um jardim, porém não é na história do País das Maravilhas - enredo que a série afirma ter usado como base - mas sim em *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Ainda que algumas flores do jardim sejam um pouco hostis com Alice, em momento algum ela é expulsa. Ao contrário, a jovem ao deixar o *jardim das flores vivas* (segundo capítulo de *Através do Espelho*) o faz para ir de encontro com a Rainha Vermelha:

"Há mais pessoas no jardim além de mim?" Alice perguntou, preferindo não levar em conta a última observação da Rosa.

"Há uma outra flor no jardim que é capaz de andar como você", disse a Rosa. "Pergunto-me como fazem isso..."("Você está sempre se espantando", interrompeu o Lírio-tigre), "mas ela é mais folhuda que você".

“É parecida comigo?” Alice perguntou ansiosa, pois lhe ocorrera a ideia: “Há uma outra menininha em algum canto do jardim!”

“Bem, tem a mesma forma desajeitada que você”, a Rosa disse, “mas é mais vermelha... e tem as pétalas mais curtas, acho.”

“Tem as pétalas mais próximas, quase como uma dália”, o Lírio-tigre interrompeu; “não descaídas em redor como as suas.”

“Mas isso não é culpa *sua*”, a Rosa acrescentou delicadamente. “Você está começando a fenecer, sabe... e nesse caso é impossível evitar que nossas pétalas fiquem um pouco desalinhadas.”

Alice não gostou nada dessa ideia; assim, para mudar de assunto, perguntou: “Ela vem aqui de vez em quando?”

“Provavelmente logo a verá”, disse a Rosa. “É do tipo que tem nove espigas.”

“Onde as usa?” Alice perguntou com certa curiosidade.

“Ora, em volta da cabeça, é claro”, respondeu a Rosa. “O que me admirou foi que você não tivesse algumas também. Pensei que fosse a norma geral.”

“Lá vem ela!” gritou a Esporinha. “Estou ouvindo os passos dela, chump, chump, chump, no cascalho!”

Alice olhou em volta aflita e descobriu que era a Rainha Vermelha. “Como ela cresceu!” foi sua primeira observação. De fato: quando Alice a encontrara entre as cinzas, tinha só sete centímetros de altura... e cá estava, meia cabeça mais alta do que ela própria!

“É o ar fresco que faz isso”, disse a Rosa, “temos um ar maravilhosamente puro aqui fora.”

“Acho que vou ao encontro dela”, disse Alice, pois, embora as flores fossem bastante interessantes, sentiu que seria muito mais sensacional ter uma conversa com uma Rainha de verdade. (CARROLL, 2010, p. 179-180)

Ainda que como recurso pedagógico o trecho desempenhe seu papel (representar a intolerância com os diferentes), a apropriação para com a obra original de Lewis Carroll é infiel. A cena evocada em *Quem Sou Eu?* vai ao encontro da adaptação feita pelos estúdios Disney em 1951. Na animação, Alice também é expulsa e acusada de ser “mato”, a mesma descrição utilizada pelo quadro do *Fantástico*. A partir disso, podemos inferir que houve algum equívoco durante a produção do programa ou que a apropriação feita por *Quem Sou Eu?*, deste trecho, teve como fonte primária a animação da Disney. A propósito de melhor ilustrar, colocamos as cenas lado a lado:

Figura 7 - Cena de Alice em *Quem Sou Eu?* contraposta com a adaptação feita pela Disney



Fontes: Rede Globo/ G1 (2017) e The Walt Disney Studios (1951)

Na sequência do segundo episódio, mais precisamente entre os minutos **09'56" e 12'13"**, somos imersos novamente para o universo de Alice, porém com um diferencial das demais: além das inserções animadas com a personagem literária, *Quem Sou Eu?* recria a cena do chá com o Chapeleiro e a Lebre de Março com Andrea, um dos cases do episódio.

Enquanto *Quem Sou Eu?* propõe um momento de clareza e elucidação, as personagens de Carroll vão em direção oposta, confrontando Alice com adivinhações e inversões semânticas que deixam a menina confusa. Alice está situada em um meio nonsense, no qual ela tenta se comunicar com os demais personagens desse mundo cuja lógica transcende ao nosso referencial de "ordem natural". Como indicado por Costa (1992), a menina entra em um mundo onde as palavras (com seu sentido e sonoridade isolados) se sobrepõem aos demais, isto é, a frases ou enunciados como um todo.

O Chapeleiro arregalou os olhos ao ouvir isso; mas disse apenas: "Por que um corvo se parece com uma escrivinha?"
 "Oba, vou me divertir um pouco agora!" pensou Alice.
 "Que bom que tenham começado a propor adivinhações." E acrescentou em voz alta: "Acho que posso matar esta."
 "Está sugerindo que pode achar a resposta?" perguntou a Lebre de Março.
 "Exatamente isso", declarou Alice.
 "Então deveria dizer o que pensa", a Lebre de Março continuou.
 "Eu digo", Alice respondeu apressadamente; "pelo menos... pelo menos eu penso o que digo... é a mesma coisa, não?"
 "Nem de longe a mesma coisa!" disse o Chapeleiro. "Seria como dizer que 'vejo o que como' é a mesma coisa que 'como o que vejo'!"
 "Ou o mesmo que dizer", acrescentou a Lebre de Março, "que 'aprecio o que tenho' é a mesma coisa que 'tenho o que aprecio'!"
 "Ou o mesmo que dizer", acrescentou o Caxinguelê, que parecia estar falando dormindo, "que 'respiro quando durmo' é a mesma coisa que 'durmo quando respiro'!"
 "É a mesma coisa no seu caso", disse o Chapeleiro, e neste ponto a conversa arrefeceu, e o grupo ficou sentado em silêncio por um minuto, enquanto Alice refletia sobre tudo de que conseguia se lembrar sobre corvos e escrivinhas, o que não era muito. (CARROLL, 2010, p. 81-82)

O propósito da reportagem de recriar a cena do chá também vai ao encontro, assim como o uso da Alice como recurso metafórico, de quebrar os padrões das narrativas jornalísticas. Ainda que o *Fantástico*, por ser uma revista eletrônica tenha mais liberdades criativas do que um telejornal diário, foge do comum o entrelaçamento tão direto entre literatura e uma reportagem televisiva, tendo em vista que, normalmente, estamos mais habituados a identificar o jornalismo literário na mídia

escrita. Logo, a recriação do chá com Andrea, além de explicitar os procedimentos médicos - tanto para ela quanto para o público -, serve como uma ferramenta de “quebra” na burocracia. Em um uma matéria de um telejornal diário, essa mesma passagem poderia estar estruturada através da fala de um médico especialista ou com um *off* gravado pelo repórter.

Figura 8 - O chá de Alice e o chá de Andrea



Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

Por fim, a última cena que analisaremos, é quando a Rainha de Copas entra em cena - entre **03'22"** e **04'18"** do terceiro episódio. Para se aproximar da questão da violência contra a população trans, a reportagem mergulha novamente no universo de Alice, dessa vez no momento em que a menina está no reino da Rainha de Copas. A intenção é fazer referência ao trecho em que a obra literária destaca o autoritarismo da Rainha. A monarca é irreduzível ao ordenar que todas as rosas precisam ser vermelhas - mesmo as que nascem brancas têm de ser tingidas -, instaurando um regime de medo a todos os seus empregados e súditos.

“Poderiam me dizer”, perguntou Alice, um pouco tímida, “por que estão pintando essas rosas?”

O Cinco e o Sete nada responderam, mas olharam para o Dois. Este começou, falando baixo: “Ora, o fato, Senhorita, é que aqui devia ter sido plantada uma roseira de rosas *vermelhas*, e plantamos uma de rosas brancas por engano; se a Rainha descobrir, todos nós teremos nossas cabeças cortadas. Assim, Senhorita, estamos nos virando como podemos, antes que ela chegue, para...” Nesse momento, o Cinco, que estivera olhando aflito pelo jardim, exclamou: “A Rainha! A Rainha!” e imediatamente os três jardineiros se jogaram de bruços no chão. Ouviu-se o som de muitos passos, e Alice olhou em volta, ansiosa por ver a Rainha. (CARROLL, 2010, p. 93)

Figura 9 - Alice no reino da Rainha de Copas e dados sobre violência



Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

Este momento da série também difere dos demais por ser o único trecho em que uma das personagens da animação - a Rainha de Copas - fala. Além disso, como mencionado durante a descrição do episódio, as cenas com a Rainha gritando “cortem-lhe a cabeça” são intercaladas com dados sobre a violência contra a população T²¹ no Brasil, criando a composição com os maiores momentos de tensão da série. Os outros recursos utilizados para criar esse tom mais incisivo, como trilha e enquadramento, serão melhor trabalhados nos próximos tópicos.

4.4.2 O narrador literário e o narrador jornalista

Como apontado por Motta (2007), o ato de narrar não é isento, sempre há uma intenção naquele discurso seja ele literário, publicitário ou jornalístico. Contudo, tudo que indique certa parcialidade parece ir contra os princípios do jornalista, o tornando um “narrador discreto”. Em outras palavras, o narrador jornalista busca criar o que Motta (2005) chama de “efeito de real”, usando de artifícios para que os fatos falem por si mesmos, em uma tentativa de anular sua presença enquanto mediador.

Em *Quem Sou Eu?*, a repórter Renata Ceribelli desempenha o papel de narradora, sendo através de sua mediação que as histórias de cada episódio vão se

²¹ Transexuais e travestis.

encaixando e tomando formas. Ao partir da premissa do livro de Carroll, a reportagem já rompe algumas estruturas estratificadas do telejornalismo, utilizando artifícios do jornalismo literário - o qual é comumente atribuído ao impresso. Por conta dessa maior liberdade estrutural do quadro, em grande parte devido ao formato do programa dominical *Fantástico*, a presença de Renata Ceribelli é constante ao longo dos capítulos. Ao lado da personagem literária Alice, as duas atuam como âncoras da narrativa: Alice enquanto metáfora e Ceribelli enquanto a voz que demarca mudanças e encadeamentos na narrativa. A partir disso, podemos traçar os pontos de convergências e as distinções entre o narrador literário de Lewis Carroll e a narradora jornalista em *Quem Sou Eu?*.

O narrador literário em *Alice no País das Maravilhas* personifica um adulto saudoso da infância. Ele é o responsável por tentar manter uma identidade fixa à personagem ao longo das aventuras em um mundo no qual todos - incluindo a própria Alice - questionam sua identidade. Apesar de ser onisciente, tendo acesso tanto às emoções, pensamentos e até memórias da menina, ele é restrito à Alice, o que Culler (1999) chama de “ponto de vista limitado de terceira pessoa”. A partir do momento em que o narrador não tem acesso a outras focalizações narrativas (ações e pensamentos das demais personagens), a imprevisibilidade da história é muito maior, como é o caso de Alice. A cada novo cenário em que somos apresentados no texto, há uma surpresa aguardando tanto o leitor quanto a própria personagem. Logo nas primeiras linhas de *Alice no País das Maravilhas* podemos constatar essa característica que está permeada ao longo da obra:

Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado da irmã na ribanceira, e de não ter nada que fazer; espiara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, “e de que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?”.

Assim, refletia com seus botões (tanto quanto podia, por que o calor a fazia se sentir sonolenta e burra) se o prazer de fazer uma guirlanda de margaridas valeria o esforço de se levantar e colher as flores, quando de repente um Coelho Branco de olhos cor-de-rosa passou correndo por ela.

Não havia nada de tão extraordinário nisso; nem Alice achou assim tão esquisito ouvir o Coelho dizer consigo mesmo: “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!” (quando pensou sobre isso mais tarde, ocorreu-lhe que deveria ter ficado espantada, mas na hora tudo pareceu muito natural); mas quando viu o Coelho tirar um relógio do bolso do colete e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo de vê-lo se meter a toda a pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca.

No instante seguinte, lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois. (CARROLL, 2010, p.13-14)

A narrativa jornalística também, em certo nível, adota esta característica. A reportagem é uma evolução: temos uma questão x, suas perspectivas (geralmente consultando dois ou mais envolvidos em diferentes graus), porém, assim como na literatura, não necessariamente haverá uma resolução para ela. Em *Quem Sou Eu?*, somos apresentados às personagens implicadas no tema central - população trans -, e no decorrer dos episódios somos introduzidos às mais diversas questões sobre transgêneros.

A série de reportagens elucida tanto aspectos mais “técnicos” e burocráticos (procedimentos médicos, por exemplo), quanto outros mais subjetivos, implicados nos próprios cases. E assim, como em uma obra literária, a partir da elucidação do tema, o receptor pode se surpreender com uma informação e, conseqüentemente, mudar seu ponto de vista sobre o mesmo.

Ao contrário de um narrador literário, o narrador jornalista não tem a possibilidade de ser onisciente, cabendo a este passar a palavra diretamente para fonte (o entrevistado) ou descrever as ações das personagens. Esse tipo de narrador, também presente na literatura, tem a perspectiva, como denominado por Culler (1999), de um “olho de câmera” ou de uma “mosca na parede”.

No jornalismo, para a descrição do subjetivo de quem está sendo retratado é necessário tomar precauções para não distorcer ou cair no lugar comum. É preciso que o entrevistado seja ouvido e suas palavras/sentimentos reproduzidos o mais fidedignamente. Salientamos isso em função de a repórter em diversos momentos, além de descrever a cena, também tentar induzir o significado dos enunciados e busca exprimir o que as personagens sentem. Para melhor ilustrar, selecionamos dois trechos de narração de Renata Ceribelli:

Imagine ter 11 anos. Apenas 11 anos e ter que tomar uma decisão como a de Alice. Ela está diante de várias portas e tem que passar pela menor delas, a mais difícil. As portas simbolizam os vários caminhos que uma pessoa pode seguir.

A história de Bernardo bem que poderia ser a história da Alice no País das Maravilhas. O livro começa com Alice correndo atrás de um coelho, que carrega um relógio de bolso. A menina acaba em um lugar mágico: o País das Maravilhas. É pura fantasia, mas o que sente Alice, representa muito bem não só o Bernardo, mas todos os trans que estão em busca de sua identidade e querem responder: quem sou eu?

No segundo excerto destacado, Renata não apenas tenta reproduzir como Bernardo se sente, mas também supõe que todos os outros indivíduos trans se sentem da mesma forma que o garoto e, adendo a isso, que *todos* se identificam com Alice. A repórter age, então, como uma narradora onisciente, capaz de identificar todas as apreensões, dúvidas e medos dessas pessoas.

Contrapondo os narradores de *Alice no País das Maravilhas* e *Quem Sou Eu?*, podemos dizer que enquanto o primeiro é um narrador adulto e nostálgico da infância (COSTA, 1992), a outra desempenha a função de uma narradora pedagógica.

4.4.3 Alice para falar de gênero

Lewis Carroll, ao criar o universo aliceano, o concebeu com personagens complexos, ricos em diálogos e interações uns com os outros. Em *Quem Sou Eu?* a personagem foi reduzida a menções e a uma presença fadada à visualidade, com toda a retórica da personagem anulada. De fato, a única personagem na série a ter alguma fala é a Rainha de Copas e a mesma se limita a reproduzir somente a frase "cortem-lhe a cabeça!" repetidamente.

Retomando brevemente a questão do narrador, tanto em *País das Maravilhas* quanto em *Através do Espelho*, o mesmo exerce uma função complementar à narrativa da própria personagem, isto é, ainda que seja uma ferramenta para expressar as emoções e percepções de Alice, ele não interrompe a menina nem fala por ela. Já em *Quem Sou Eu?* só temos acesso à personagem através da narradora-repórter. Temos o discernimento de que o propósito do emprego de Alice na série se dá, essencialmente, como uma figura que faça uma ponte entre o telespectador e um tema ainda considerado tabu; ela está lá para cumprir um **papel metafórico**. A releitura da heroína vitoriana, já presente no imaginário coletivo, quando retrabalhada juntamente ao jornalismo, adquire para além do potencial do recurso estético e poético que a literatura provém, uma forma de instruir o telespectador.

Como foi trabalhado anteriormente (ver **3.2 A adaptação como recurso metafórico**), as metáforas podem ser usadas no sentido de inovação semântica e renovação de potencialidades explicativas para os mais diversos campos - uma ferramenta que contribui para traduzir o mundo. O jornalismo recorre a este mecanismo com frequência como forma de ajudar o público a compreender questões

que contenham uma complexidade maior, a produzir o sentimento de identificação e empatia. Tais características podem ser enquadradas para o uso de Alice na série. Ainda que a personagem tenha sido reduzida, quando comparada à obra de Carroll, ela não se anula enquanto recurso de **aproximação** para com o telespectador, porém com algumas ressalvas.

A premissa da série, quanto à utilização de Alice no seu curso, é definida por Renata Ceribelli como a seguinte:

Vamos mostrar essa história pelo olhar da Alice. Ela vai representar todas essas pessoas que sentem que nasceram no corpo errado e estão em busca de sua identidade.

No entanto, dentro da releitura feita pela série, a repórter Renata Ceribelli e os apresentadores Tadeu Schmidt e Poliana Abritta, continuam perpetuando binarismos por meio de seus discursos. Como apontado por Amorim et al. (2017), aproximadamente na metade do primeiro episódio, Ceribelli afirma o seguinte:

Gênero só existe dois: o masculino e o feminino. Transgênero é uma pessoa que não se identifica com o gênero de nascença. Por exemplo, uma pessoa que nasce homem e não se sente do gênero masculino. Ou que nasce mulher, e não se identifica com o gênero feminino.

O enunciado feito pela repórter (destacado acima) exclui todo um grupo dentro da comunidade LGBT que não se identifica dentro de nenhum desses dois gêneros pré-concebidos socialmente. Como apontado por Amorim et al. (2017, p. 10), que se propôs a analisar a série sob uma perspectiva *queer*, não houve uma provocação, por parte de *Quem Sou Eu?*, de citar aqueles indivíduos transgêneros que não sentem a necessidade de realizar modificações corporais, principalmente por compreenderem que ser *homem* ou *mulher* está muito além de uma questão biológica.

Como trabalhado anteriormente (ver tópico 2.3.1 *Conceituando e historicizando gênero e sexualidade*), detalhamos que a visão de gênero concebida na dualidade *homem-mulher*, faz parte de uma construção social ancorada na função reprodutiva e na concepção de papéis sociais para cada. *Quem Sou Eu?* não consegue transpor os binarismos, demarcando ao longo dos episódios a oposição entre o “corpo do homem” e o “corpo da mulher”, como na fala destacada abaixo enquanto Renata Ceribelli conversa com Alessandra (quarto episódio):

Alessandra, é difícil olhar para você, ver assim uma mulher bonita e imaginar que onze anos atrás você tinha um corpo de homem, se vestia como homem, tinha um nome de home. Que revolução foi essa que aconteceu na sua vida?

Partindo de pré-concepções ancoradas em binarismos, a série acaba por contradizer a ideia inicial de fazer uso de Alice enquanto figura questionadora de identidade de gênero. A apropriação de Alice não questiona nada, a identidade dela será fixada como feminina ou masculina. O uso da heroína vitoriana no quadro fica, então, vinculado muito mais ao questionamento e julgamento de terceiros (como a Rainha de Copas) do que dela mesma. O papel desempenhado por Alice está muito mais para a *jornada* (descoberta, aceitação e tratamentos médicos) do que para a *introspecção* (ainda que as personagens relatem aspectos subjetivos, os elementos da trajetória se destacam mais).

4.4.4 Do contar ao mostrar: Alice recriada em animação

A série se apropria do modo *contar*, através da obra literária, e a reconfigura para o *mostrar*, por meio da animação que referencia à história de Alice. Geralmente esse é o modelo que vemos com maior frequência em adaptações. É importante situar que, como apontado por Hutcheon (2013), o *contar* uma história ativa o imaginário subjetivo, já quando uma narrativa é transposta para o *mostrar* há uma percepção direta do que acontece na tela.

O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais. Por outro lado, entretanto, uma dramatização *mostrada* é incapaz de se aproximar do jogo verbal complicado da poesia *contada*, ou do entrelaçamento entre descrição, narração e explicação que a narrativa em prosa conquista com tanta facilidade. (HUTCHEON, 2013, p. 48, grifos da autora)

Vale ressaltar, contudo, que cada mídia possui suas especialidades, peculiaridades e restrições. Nenhuma está acima da outra, elas podem possuir propósitos distintos e, inclusive, exercerem uma função de complementar umas às outras. No caso da apropriação da personagem literária Alice feita pela série *Quem Sou Eu?*, tentou-se reformular a personagem a partir de um viés questionador da

identidade de gênero, no qual ela não apresenta características masculinas como tampouco femininas, uma figura não-binária²². Cada vez que é utilizado o recurso do paralelo com a história de Alice, entra uma animação em *stop motion*²³ - técnica em que os personagens/objetos são fotografados momento a momento e, quando colocados em continuidade, traz a sensação de movimento (na **figura 6** pode-se ver um pouco do processo de concepção da personagem e dos cenários). Na animação, somos apresentados a uma Alice situada em um universo em que ela e tudo que a cerca são em tons de branco, com exceção do terceiro episódio, no qual ela encontra a Rainha de Copas.

A composição de cor é um dos elementos mais importantes em obras audiovisuais. Uma paleta de cores é capaz de transmitir emoções, criar “climas” e até mesmo ser utilizado como o fio condutor em uma obra cinematográfica. No filme *(500) Dias com ela* (2009), o diretor Mark Webber determinou que a atriz Zooey Deschanel seria a única a usar roupas em tons de azul porque assim seus olhos seriam realçados. Wes Anderson - diretor de *Os Excêntricos Tenenbaums* (2001) e *O Grande Hotel Budapeste* (2014) - é conhecido por criar paletas de cores específicas para cada um de seus personagens, sendo que as mesmas os acompanham durante todo o longa-metragem. Em *Quem Sou Eu?*, assim como Alice, os demais personagens e os cenários criados em *stop motion*, tiveram como matéria prima o papel. Com o jogo de luz e sombra utilizado, os tons variam para branco-amarelado e também auxiliam a dar profundidade e contraste nas cenas, já que o uso de outras cores são raros. A percepção que podemos ter a partir dos tons monocromáticos presentes na série, é de que a cor branca - e suas gradações - melhor externaliza o caráter neutro da personagem. Por não estar representando especificamente um homem ou mulher trans, Alice dentro de um contexto onde há praticamente ausência de cor, permite que qualquer pessoa possa se identificar com sua imagem.

²² Pessoas que não se identificam totalmente com o binário de gênero (homem/mulher) e se colocam em algum ponto fora deste. Engloba uma grande miríade de identidades trans. Fonte: Cartilha de direitos LGBT, produzida pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

²³ As animações utilizadas ao longo de *Quem Sou Eu?* foram produzidas pelo estúdio de animação carioca *Campo 4*.

Figura 10 - Bastidores da concepção de Alice em animação²⁴

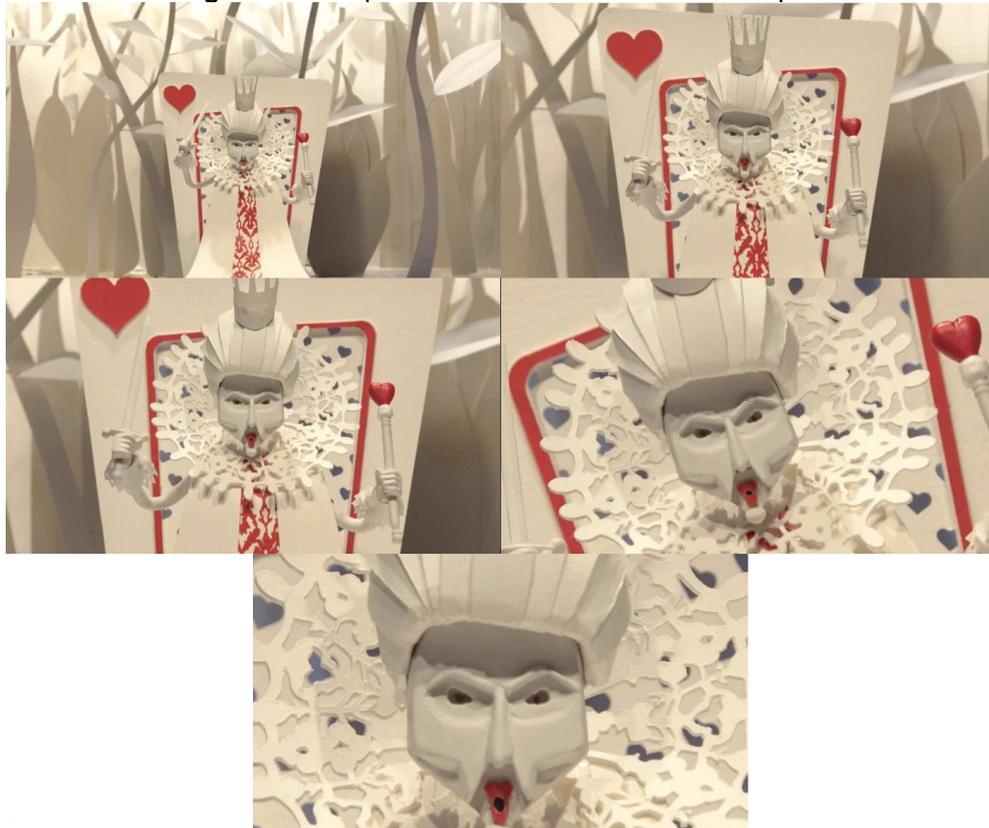


Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

Vale dar uma atenção especial à cena com a Rainha de Copas no terceiro episódio. Além de ser a única personagem retratada com cores ao longo da série (as rosas no cenário também recebem coloração vermelha), ela contrasta o branco com vermelho. Essa cor é comumente utilizada no cinema para representar, dentre outras coisas, a guerra e a violência. Por conta do caráter autoritário, intolerante e violento da Rainha, o uso dessa tonalidade encaixa perfeitamente com sua personagem. Os enquadramentos dessa mesma cena também merecem destaque, pois enquanto a reportagem está mencionando casos de homicídios, a cada nova aparição da Rainha de Copas, a câmera fecha mais em seu rosto, evidenciando a raiva e o descontrole da mesma à medida que grita inúmeras vezes “cortem-lhe a cabeça!”.

²⁴ O vídeo de bastidores está disponível na página do G1 com o especial *Quem Sou Eu?* completo. Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/fantastico/2017/quem-sou-eu/>. Acesso em: 19 de novembro de 2018.

Figura 11 - Sequência de closes na Rainha de Copas



Fonte: Rede Globo/G1 (2017)

A composição sonora é outro elemento que contribui na constituição narrativa de uma obra audiovisual. Os sons, assim como as cores, desempenham um papel de colaborar na composição dos climas das cenas, podendo transmitir sensações e emoções, como tristeza, euforia, apreensão, medo e tensão. Eles também ajudam a criar uma identidade para a obra. No caso de *Quem Sou Eu?*, assim como em outras produções do *Fantástico*, o compositor e produtor musical Gil Gregório foi o responsável pelo arranjo das trilhas. Como o quadro teve um único compositor, fica muito fácil criar uma identidade para o todo do produto, tanto o é que não há uma grande variação de trilhas ao longo dos episódios. Elas se repetem de acordo com os momentos em que são evocados. Quando o entrevistado fala a respeito de suas expectativas para o futuro, por exemplo, são utilizados instrumentos mais “suaves” na composição, como piano e violino, com intenção de imprimir ao telespectador esperança. Já quando a reportagem aborda temas que infligem certa apreensão, podemos captar que instrumentos de percussão estão entre os utilizados.

Enfim, estes foram os aspectos que nos propusemos analisar, sempre a partir da perspectiva da obra original de Lewis Carroll. A partir destas observações, pudemos compreender como se deram as relações entre a personagem literária Alice e a adaptação feita em *Quem Sou Eu?*, abarcando desde aspectos propriamente do audiovisual até aqueles que concernem a literatura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi pautado, sobretudo, na busca por compreender como se deu o entrelaçamento entre jornalismo, literatura e adaptação, resultando no uso da personagem literária “Alice” como uma metáfora para trabalhar questões de gênero ao longo da série *Quem Sou Eu?*, produzida pela revista eletrônica *Fantástico* entre janeiro e fevereiro de 2017.

Para isso, primeiramente fizemos um mergulho teórico no que tange ao jornalismo literário e representação. A partir de uma recapitulação de como jornalismo e literatura passaram a se correlacionar, tendo como base os autores Bulhões (2007) e Borges (2013), bem como que elementos compartilham, pudemos traçar características que estão presentes ao longo do quadro do *Fantástico*. Ademais, trabalhamos com teóricos como Guacira Lopes Louro (2004, 2018), no que concerne questões relativas às gênero e sexualidade, de maneira que pudemos melhor entender como se dão as relações de gênero, os papéis sociais atribuídos a partir da “generificação” dos indivíduos e como instituições (a escola e o jornalismo, por exemplo) reforçam estereótipos e estabelecem a heterossexualidade como a norma. O campo da representatividade também foi abarcado a partir das ideias de Stuart Hall (2016), que explana como nossos “lugares” e “pertencimentos” estão diretamente ligados à raça, gênero, orientação sexual e classe.

Em seguida, conceituamos o processo de adaptação, ancorados por Hutcheon (2013), buscando desenvolver as três perspectivas definidas pela autora: primeiro enquanto **entidade ou produto formal**, cujo objetivo é remontar a história original; segundo como um **processo de criação**, o qual envolve reinterpretações; por fim, o terceiro corresponde ao processo de **recepção**. Além disso, abordamos questões mais específicas acerca da obra de Lewis Carroll, citando as mais diversas adaptações feitas a partir das aventuras aliceanas e traçando brevemente a identidade da heroína vitoriana.

O objeto deste trabalho, a série *Quem Sou Eu?*, se enquadra na segunda categoria de adaptação, pois se trata de uma releitura da obra *Alice no País das Maravilhas*, modificando elementos da obra referencial. De mais a mais, podemos enquadrá-la como uma metáfora, pois o fio condutor da narrativa são os indivíduos trans, no qual Alice exerce um papel de “ponte” entre a população transgênera e o telespectador. Como já pontuamos anteriormente, dentro do universo literário Alice é

representada como uma típica menina vitoriana e em nenhum momento seu gênero é posto em dúvida. A proposta de Carroll era questionar as regras morais e a cultura inglesa do século XIX.

Ao reconfigurar a obra nonsense de Carroll para um super realismo (o jornalismo), a série de reportagens especiais tenta ancorar a identidade de Alice como a de alguém que questiona sua identidade de gênero. A aproximação com a personagem literária se justifica uma vez que ela já povoa o imaginário coletivo, facilitando o processo de identificação, essencial para criação de um identidade (CULLER, 1999).

No que concerne à análise, destrinchamos diversos elementos dos episódios com o intuito de contrapor com a obra de referência, de Lewis Carroll, mas também para compreender como esses componentes contribuem na elaboração da Alice reimaginada em *Quem Sou Eu?*. Primeiramente, nos propusemos a contrastar as cenas evocadas com a personagem literária e refletir sobre as alterações de sentido entre uma e outra. Relembrando que a obra carrolliana é situada em um universo de contrassenso, no qual Alice dialoga e atua com personagens que a deixam, por vezes, desatinada. Pontuamos também que a heroína vitoriana questiona - e é questionada - acerca de sua identidade, porém muito mais vinculado ao processo de uma criança que busca entender o que a cerca. Por outro lado, *Quem Sou Eu?* focaliza as questões existenciais para um viés de identidade de gênero, fazendo um paralelo com as oscilações físicas que Alice sofre ao longo de suas aventuras como equivalentes às mudanças que uma pessoa trans passa durante o tratamento hormonal e demais intervenções.

Segundamente, nos interessamos em comparar o narrador literário e o narrador jornalista. Na obra literária, o narrador personifica um adulto que é responsável por fixar a identidade de Alice, indo em direção contrária a todos que a questionam. Entretanto, esse narrador passa a narração para Alice e também situa a perspectiva da personagem. Logo, podemos dizer que temos três pontos de vista: o narrador, a própria Alice e o receptor - o qual vai interpretar as situações de acordo com suas vivências. Já em *Quem Sou Eu?*, temos uma narradora pedagógica - a repórter Renata Ceribelli. Por se tratar de um produto jornalístico, a narração não dá conta de passar a palavra para Alice. O que temos é uma narradora, também em terceira pessoa, a qual se restringe a descrever a situação e, inclusive, os sentimentos da personagem, todavia sem direcionar a palavra à própria Alice. Para além de Alice,

Renata Ceribelli também conduz e apresenta os demais personagens entrevistados da série, dirigindo a palavra a eles quando indagados acerca de determinados pontos. Por conta disso, podemos afirmar que a aplicação de Alice na série se dá muito em função de uma perspectiva visual do que com a intenção de explorar a complexidade verbal da personagem da personagem.

Na sequência, abordamos como se deu o uso de Alice para falar sobre gênero. O jornalismo, por conta de seu caráter informativo, em diversas situações precisa recorrer a formas que melhor contemplem determinados assuntos mais delicados e difíceis de serem abordados, como é o caso daqueles referentes à comunidade LGBT, agravando quando se trata da população “T”. Logo, o uso de figuras de linguagem, como a metáfora, se torna grande aliado dos jornalistas ao longo da tarefa de narrar histórias.

A apropriação de Alice enquanto elemento metafórico desempenha a função de contextualizar a busca por compreender a própria identidade de gênero. Se formos retomar alguns conceitos trabalhados no tópico sobre metáfora (ver 3.2 **A adaptação como recurso metafórico**), veremos que o uso da personagem literária em *Quem Sou Eu?* está lá para dar visibilidade a determinados grupos sociais, pois está na qualidade de metáfora narrativa. Porém, ao mesmo tempo em que a série evidencia a comunidade trans, o discurso reproduzido pelos interlocutores (a repórter e os apresentadores, por exemplo) perpetua binarismos e estereótipos, como pudemos demonstrar ao longo da análise.

A reafirmação de corpos que precisam estar enquadrados em “homem” ou “mulher” é constante ao longo dos episódios, pois existe uma necessidade humana de criar rótulos. Retomando Stuart Hall (2016), as oposições binárias são o “norte” utilizado para fazer classificações, desde emoções, objetos até pessoas. Quando não conseguimos inserir alguém dentro de determinada convenção, essa pessoa perturba a ordem dita “natural” e, a partir disso, surgem as divergências culturais, étnicas, sociais e sexuais, as quais podem evoluir para crimes violentos.

Finalmente, o último tópico da nossa análise retoma os conceitos trabalhados por Hutcheon (2013) acerca das adaptações. A autora ao discorrer sobre as formas de adaptar uma história, menciona a transposição do *contar ao mostrar*. A releitura feita pelo quadro do *Fantástico* se refere a esta forma por estar transpondo uma obra literária para um meio audiovisual – a animação. Além do mais, buscamos compreender como características de cor, enquadramento e sonoridade contribuíram

na construção da personagem. Dentre elas, notamos que as tonalidades de branco predominam justamente com o intuito de criar um cenário neutro e propício para que qualquer indivíduo se identifique com a personagem.

Reconhecemos a importância de uma emissora hegemônica, como a Rede Globo, tangenciar assuntos que a heteronormatividade tenta ocultar. Contudo, continua sendo nosso dever apontar os aspectos falhos, mas sempre com a perspectiva de promover o debate e difundir a pluralidade. Alice, ao desempenhar uma função questionadora ao longo da série, contribui para pautar as temáticas LGBT dentro de uma mídia de massa. Recorrer à sua figura, já permeada na memória coletiva, demonstrou ser uma boa tática utilizada pelo programa para referenciar um tema ainda tão precariamente discutido. Alice salta de narrativa em narrativa, ora remontando à obra de Carroll, ora imergindo no enredo para pautar as temáticas trans. Com base nisso, o que podemos apreender é o caráter múltiplo e aberto da narrativa carrolliana, permitindo que seja relida e reinterpretada com diferentes propósitos e novos sentidos a cada nova adaptação.

REFERÊNCIAS

AMORIM, André et al. Qual o papel da mídia na representação dos corpos Trans? In: XIX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 2017, Fortaleza. **Artigo**. [s. L.]: [s. L.], 2017. p. 1 - 12.

BORGES, Rogério. **Jornalismo literário: Análise do discurso**. Série Jornalismo a Rigor. Florianópolis: Insular, V.7, 2013.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e Literatura em Convergência**. São Paulo: Ática, 2007. 215 p.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 317 p. Ilustrações originais de John Tenniel; Tradução de Maria Luiza Xavier de Almeida.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>>. Acesso em: 28 out. 2018.

COSTA, Cassilda Golin. **A construção da identidade da Alice de Lewis Carroll**. 1992. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

CORRÊA, Alessandra Morgado Horta et al. Soldadinhos-de-chumbo e bonecas: representações sociais do masculino e feminino em jornais de empresas. **Revista de Administração Contemporânea**, Curitiba, v. 11, n. 2, p.191-211, jun. 2007. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1415-65552007000200011>.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999. 140 p.

GOLIN, Cida. **A identidade da Alice de Lewis Carroll**. In: TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). **Literatura infanto-juvenil: Leitura e Crítica**. Goiânia: UFG, 2002. 190 p. Coleção Hórus.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2016. 260 p. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. 280p.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo**. Porto: Porto Editora, 2005. 224 p.

LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto. De fontes a agentes jornalísticos: a crítica a uma metáfora morta. **Intexto**, Porto Alegre, n. 34, p.606-622, 17 dez. 2015. Faculdade de Biblioteconomia Comunicação. <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201534.606-622>. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/58536/35583>>. Acesso em: 30 out. 2018.

LOURO, Guacira Lopes et al (Org.). **O corpo educado**: Pedagogias da sexualidade. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 96 p.

MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Pesquisa em comunicação**: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. 326 p.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, C.; BENETTI, M. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007. P.143-167.

PONTE, Cristina. **Para entender as notícias**: Linhas de análise do discurso jornalístico. Florianópolis: Editora Insular, 2005. 248 p.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: Porque as notícias são como são. 3. ed. Florianópolis: Editora Insular, 2012. 224 p.

TUCHMAN, Gaye. **A objetividade como ritual estratégico**: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Vega, 1993.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2008. Tradução de Marina Appenzeller.