

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

CLAUDINEI LOPES JUNIOR

Sob as luzes da interseccionalidade: um estudo sobre a produção de sentido na construção das representações das protagonistas da série *Coisa Mais Linda*

São Paulo

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

CLAUDINEI LOPES JUNIOR

Sob as luzes da interseccionalidade: um estudo sobre a produção de sentido na construção das representações das protagonistas da série *Coisa Mais Linda*

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Ciências da Comunicação.

Linha de Pesquisa: Comunicação, Redes e Linguagens: Objetos Teóricos e Empíricos. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientação: Prof.^a. Dr.^a. Maria Cristina Palma Mungiolli.

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lopes Junior, Claudinei

Sob as luzes da interseccionalidade: um estudo sobre a produção de sentido na construção das representações das protagonistas da série Coisa Mais Linda / Claudinei Lopes Junior; orientadora, Maria Cristina Palma Mungiolli. - São Paulo, 2023.

348 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Ficção seriada. 2. Personagem. 3. Feminismo. 4. Interseccionalidade. 5. Produção de sentido. I. Palma Mungiolli, Maria Cristina . II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

Autor: LOPES JUNIOR, Claudinei.

Título: **Sob as luzes da interseccionalidade:** um estudo sobre a produção de sentido na construção das representações das protagonistas da série *Coisa Mais Linda*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Profª. Drª. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Drª. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Drª. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Drª. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

A tudo aquilo que me tirou as forças de prosseguir e a tudo aquilo que imediatamente me reabastecia de coragem redobrada para continuar prosseguindo!

AGRADECIMENTOS

O ser humano não faz nada sozinho, conseqüentemente, ninguém escreve um trabalho acadêmico sozinho. Sei que essas páginas não serão capazes de expressar o tamanho da minha gratidão, mas espero conseguir exprimir o meu mais sincero muito obrigado a todas as pessoas aqui listadas, afinal elas foram imprescindíveis para o início, andamento e conclusão desse trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus! Não importa qual seja o seu, qual seja o meu! O importante é reconhecermos a nossa pequenez nesse mundo e agradecermos pelas oportunidades e privilégios que temos. Considero a minha vida como um jardim, por isso, em seguida, agradeço a uma das bases mais importantes para mim: minha família.

Agradeço pelos 19 anos que tive a valiosa chance de passar com a minha rosa vermelha, minha mãe, Ana Maria Pavaneti Lopes, que desde sempre me indicou o caminho que deveria seguir e agora, espero que esteja orgulhosa de onde quer que me sondes. Ao lado de minha rosa vermelha, sempre estive a minha rosa branca, minha tia, Marlene Pavaneti, a qual agradeço imensamente, por sempre estar ali tanto na primavera como no inverno procurando sempre me mostrar a positividade das circunstâncias além de sempre estar disposta a me apoiar em absolutamente tudo. Também, agradeço ao meu cravo, meu pai, Claudinei Lopes, que apesar de ser mais reservado e de às vezes não me compreender, sempre se mostrou como aquela figura paterna que me transmitia confiança e amor frisando que Deus sempre está na frente preparando o terreno para que pudéssemos plantar boas sementes. Além dessas preciosidades, agradeço as minhas irmãs, Aline Fernanda Pavaneti e Ana Talita Lopes Benarde, por estarem presentes em todo o processo de construção da minha pessoa, às vezes me divertindo, às vezes conversando sobre assuntos sérios e às vezes apenas estando ali. Agradeço as minhas sobrinhas, Giovanna Pavaneti e Ana Laura Pavaneti Lopes Benarde, por trazerem alegria à família e por me mostrarem que mesmo sendo tão pequenos, nós, seres humanos, já somos tão importantes na vida das pessoas.

A caminhada pelo meu jardim foi sendo abrilhantada por outras flores as quais eu tenho privilégio de chamar de amigas e amigos: Amanda Gomes Silva Silvestre, Daiany Rosestolato Brandão de Oliveira, Gabriela Yekuti Mayumi, Ieda Caroline Costa Castilho, Isabela Pereira Batista dos Santos, Julian Pereira Batista dos Santos, Maria Eduarda Ribeiro Lopes Maciel e William Princival. Um obrigado para Jefferson Fernando dos Santos pela paciência em me ouvir e em me ajudar na montagem desse estudo. Obrigado ainda algumas amigades que tiveram compreensão comigo por conta da minha ausência justificada pelos momentos de solidude da escrita deste trabalho: Alcilaine de Macedo Alencar, Guilherme David Godoy, Leticia Salla, Maiara Roberto dos Santos, Mariah de Oliveira Lima e Nayane Pantoja Cardoso.

Agradeço a alguns professores da minha formação que foram essenciais para a implantação de um espírito crítico em mim além de serem os responsáveis por me mostrem que o mundo não se resumia a Taubaté. Agradeço nomeadamente a alguns professores que já na graduação considero que são os responsáveis por terem infiltrado em mim o grande sonho de ser colega de profissão deles. Agradeço ao Prof^o Dr^o Zama Caixeta Nascentes, Prof^a Dr^a Anuschka Reichmann Lemos, Prof^a Dr^a Edna Miola e Prof^a Dr^a Claudia Nocciolini Rebecchi. Agradeço à Prof^a Dr^a Carolina Fernandes da Silva Mandaji e à Prof^a Dr^a Adriana Mello Guimarães que em minha experiência em terras portuguesas, sempre estiveram disponíveis para iluminar meu caminho além de sempre confiar no meu potencial. Aproveito para agradecer ainda, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM), à Escola de Comunicações e Artes (ECA) e à Universidade de São Paulo (USP), agradeço a todos os servidores, a todas professoras e professores e colegas de curso que cruzam o meu caminho nessa trajetória dentro de uma das maiores instituições de ensino superior da América Latina e que fazem a máquina do conhecimento girar. Agradeço a oportunidade de conhecer tanta gente querida pelas salas, auditórios, bibliotecas, corredores, cantinas e cafés dessa universidade que me fizeram comprovar a relevância de um ensino superior de qualidade, público, gratuito e nunca despolitizado concretado numa estrutura tríade: ensino, pesquisa e extensão.

De maneira particular, agradeço à minha orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Palma Mungiolli que, desde 2021, quando ainda vivíamos numa situação pandêmica, sempre foi receptiva e prestativa para sanar minhas dúvidas e para me orientar não só academicamente, mas também na vida. Agradeço à Professora Cristina por ter confiado em mim enquanto aluno, pesquisador e docente. Agradeço por ter sido um apoio e conforto e por todos os seus direcionamentos tanto dentro de sala de aula como fora dela. Com ela, confirmei que uma pesquisa de excelência requer um bom trato com as pessoas, requer que lembremos que somos todos seres humanos passíveis de falhas e erros, mas que juntos somos capazes de fazer excelentes e grandes descobertas.

Um muito obrigado também às amigas-pesquisadoras e aos amigos-pesquisadores do GELiDis/ECA-USP/CNPq (Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação), grupo do qual tenho a honra de participar ativamente. Nomeadamente, meu muito obrigado: Analú Bernasconi Arab, Anderson Lopes da Silva, Daniela Jakubaszko, Flavia Suzue de Mesquita Ikeda, Gabriela Torres de Barros, Helen Emy Nochi Suzuki, Ligia Prezia Lemos, Lizbeth Carolina Kanyat Ojeda de Novaes, Luciano Teixeira de Paula, Michele Marques Pereira, Murilo Machado Macarroni, Paola Diniz Prandini, Rosana Mauro, Tiago Lenartovicz, Tomaz Affonso Penner e bolsistas de graduação. Agradeço o incentivo, as dicas de leituras, os comentários, as parcerias, as discussões, as palestras e os bate-papos informais sobre a minha pesquisa, sobre os meus interesses de estudo em ficção seriada e televisão e sobre os dilemas de vida de um pós-graduando.

Agradeço de forma muito especial às contribuições preciosas da Prof^a. Dr^a. Clarice Greco e da Prof^a. Dr^a Claudia Lago, que participaram da banca de qualificação desta dissertação. Foi muito importante ter as visões externas dessas duas mulheres pesquisadoras para a construção da pesquisa. Mais uma vez, obrigado!

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento da minha pesquisa durante os dois anos que compreendem a elaboração do projeto, seu desenvolvimento e sua concretude final na forma deste relatório final, que é a dissertação.

Por fim, eu agradeço à possibilidade de afetar e esperançar as pessoas pela leitura desta dissertação. Espero que o estudo sirva como um recurso da esperança, ecoando Raymond Williams. Assevero que esperança vem de esperançar e não de esperar. Dias melhores sempre virão, mas o intuito é que eles se prolonguem.

Esperançar que no nosso país pobres, pretos, periféricos, LGBTQIA+, pessoas com deficiência, indígenas e populações socialmente marginalizadas ganhe cada vez mais representatividade tanto na ficção seriada como na academia. Esperançar lembrando que os passos de nossas resistências vieram de longe e dando repercussão aos gritos daqueles que não têm palanque e nem se quer são ouvidos. Esperançar com o desejo que o jardim da vida seja tão colorido e vivo a ponto de vivermos em comunhão com nossas singularidades tão plurais.

Como se nota, na flora desse meu jardim, não faltam margaridas, tulipas, violetas, gardênias, orquídeas e tantas outras belas flores que já desabrocharam, que ainda vão desabrochar, ou ainda, assim como minha rosa vermelha, já me deram seu melhor e partiram. São essas flores que me fazem rir, me alegam, me deixam cotidianamente feliz e orgulhoso de as possuírem e de ter tido a oportunidade de ver algumas crescerem e desabrocharem para o mundo sua vitalidade e sua cor junto comigo. Por isso, aqui finalizo esperando que essa dissertação seja um fruto, motivo de orgulho, não só para mim, mas para todos citados aqui anteriormente.

“Quando você tem que lutar por uma existência, a luta pode se tornar uma existência.”¹ (AHAMED, 2017, p. 175).

“Nenhuma escuridão dura para sempre. E mesmo ali, existem estrelas...”² (LE GUIN, 2004, p. 199).

¹ Texto original: “When you have to fight for an existence, fighting can become an existence.” (AHAMED, 2017, p. 175).

² Texto original: “No darkness lasts forever. And even there, there are stars...” (LE GUIN, 2004, p. 199).

RESUMO

LOPES JUNIOR, Claudinei. **Sob as luzes da interseccionalidade: um estudo sobre a produção de sentido na construção das representações das protagonistas da série *Coisa Mais Linda***. 2023. 348 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta dissertação tem como objetivo empírico analisar os enunciados discursivos verbo-visuais das protagonistas femininas da narrativa da série *Coisa Mais Linda* (Netflix, 2019, 2020), procurando avaliar as representações identitárias dessas personagens sob a luz de uma perspectiva interseccional. Com base em uma perspectiva interdisciplinar faz uso de fundamentos teóricos que transitam pela Comunicação, Estudos da Linguagem, Estudos de Televisão, Estudos de Gênero e sob uma abordagem calcada na interseccionalidade, a pesquisa realiza um estudo de caso que analisa a produção de sentidos das representações discursivas das protagonistas femininas da série. Em termos de procedimentos metodológicos, adaptamos o Método de Análise de Imagens em Movimento (ROSE, 2015) para análise dos episódios das duas temporadas da série, estabelecendo correlações entre o discurso verbo-visual das protagonistas e a produção de sentido, tendo como base categorizações oriundas da perspectiva interseccional dos estudos de gênero (BASSANEZI, 2004; CRENSHAW, 1991, 2002; COLLINS; BILGE, 2021; hooks, 1991, 1992, 1995, 2013, 2019, 2020). Realizaram-se duas etapas de análises: em um primeiro momento, mensuramos o tempo de tela e a quantidade de cenas de cada protagonista para discutir, sob um ponto de vista interseccional, implicações sobre o protagonismo feminino múltiplo; para, em seguida, numa mirada interseccional também, analisarmos os indicadores sócio-identitários presentes nos discursos da série envolvendo as protagonistas. Como resultados, destacamos que o protagonismo múltiplo é centrado quantitativamente em uma das protagonistas, porém, quando levamos em conta aspectos verbais e visuais, todas as personagens do protagonismo múltiplo ganham relevância no desenvolvimento da narrativa. Quanto à interseccionalidade representacional de *Coisa Mais Linda*, é possível observar que predominantemente a categoria gênero é acionada nos arcos narrativos das protagonistas, destacar a falta da articulação de outras categorias dos marcadores sócio-identitários e realçar que a representação de personagens com identidades interseccionais seria um avanço concreto de representatividade na promessa de diversidade em ficções seriadas idealizadas pela TV distribuída pela internet.

Palavras-chave: Ficção seriada. Personagem. Feminismo. Interseccionalidade. Produção de sentido.

ABSTRACT

LOPES JUNIOR, Claudinei. **Beneath the lights of intersectionality: a study on the production of meaning in the construction of the protagonists' representations in the series *Girls from Ipanema***. 2023. 348 p. Dissertation (PhD) - PostGraduate Program in Communication Sciences, School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

This dissertation has the empirical objective of analyzing the verbal-visual discursive utterances of the female protagonists of the narrative of the series *Girls from Ipanema* (Netflix, 2019, 2020), seeking to evaluate the identity representations of these characters in the light of an intersectional perspective. Based on an interdisciplinary perspective, it makes use of theoretical foundations that transit through Communication, Language Studies, Television Studies, Gender Studies and under an approach based on intersectionality, the research carries out a case study that analyzes the production of meanings of representations discourses of the female protagonists of the series. In terms of methodological procedures, it is adapted the Analysis Moving Image (ROSE, 2015) to analyze the episodes of the two seasons of the series, establishing correlations between the verbal-visual discourse of the protagonists and the production of meaning, based on categorizations from the intersectional perspective of gender studies (BASSANEZI, 2004; CRENSHAW, 1991, 2002; COLLINS; BILGE, 2021; hooks, 1991, 1992, 1995, 2013, 2019, 2020). Two stages of analysis were carried out: first, it is measured the screen time and the number of scenes of each protagonist to discuss, from an intersectional point of view, implications on multiple female protagonism; for, then, in an intersectional look, the socio-identity indicators presented in the discourses of the series involved as protagonists are analyzed. As a result, it is highlighted that the multiple protagonism is quantitatively centered on one of the protagonists, however, when it considers verbal and visual aspects, all the characters of the multiple protagonism gain relevance in the development of the narrative. As for the representational intersectionality of *Girls from Ipanema*, it is possible to observe that the gender category is predominantly activated in the narrative arcs of the protagonists and highlight the lack of articulation of other categories of socio-identity markers. And it is possible to establish the representation of characters with intersectional identities would be a concrete advance of representativeness in the promise of diversity in serial fiction idealized by TV distributed over the internet.

Keywords: Serial fiction. Character. Feminism. Intersectionality. Production of meaning.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem promocional com o título reformulado	50
Figura 2: Imagem promocional da primeira temporada de <i>Coisa Mais Linda</i>	51
Figura 3: Personagem Maria Luíza, a Malu.....	52
Figura 4: Personagem Adélia	53
Figura 5: Personagem Lígia	54
Figura 6: Personagem Thereza.....	54
Figura 7: Imagem promocional da segunda temporada de <i>Coisa Mais Linda</i>	55
Figura 8: Personagem Ivone	56
Figura 9: As seis facetas da televisão estadunidense	64

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista na primeira temporada	159
Gráfico 2: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista no primeiro episódio da primeira temporada	159
Gráfico 3: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista no terceiro episódio da primeira temporada	159
Gráfico 4: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista na segunda temporada	160
Gráfico 5: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista no segundo episódio da segunda temporada	161
Gráfico 6: Quantidade de cenas de cada protagonista na primeira temporada	161
Gráfico 7: Quantidade de cenas de cada protagonista na segunda temporada.....	162
Gráfico 8: Quantidade de cenas de cada protagonista no segundo episódio da segunda temporada	163
Gráfico 9: Quantidade de cenas de cada protagonista no quarto episódio da segunda temporada	163

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Relação dos âmbitos da pesquisa nos estudos televisivos com abordagens analíticas	62
Quadro 2: Adequação do Método de Análise de Imagens em Movimento para a nossa pesquisa	157
Quadro 3: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza no trabalho com Paulo Sérgio (1x02)	170
Quadro 4: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza em reunião editorial da revista <i>Ângela</i> (1x03)	174
Quadro 5: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza e Helô repreendidas por Paulo Sérgio (1x04)	177
Quadro 6: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza contando sobre o emprego para Nelson (2x02)	179
Quadro 7: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza e Wagner iniciando o plantão (2x03)	181
Quadro 8: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza e Wagner finalizando o plantão (2x03)	181
Quadro 9: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza sendo repreendida por Wagner (2x04)	182
Quadro 10: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia e Regina conversando sobre o atraso (1x02)	185
Quadro 11: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia e Regina com as compras no elevador (1x04)	188
Quadro 12: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza conversando com pai (1x01)	190
Quadro 13: <i>Frames</i> da sequência dramática de Ester “aconselhando” Maria Luíza (1x01)	194
Quadro 14: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza oferecendo sociedade para Roberto (1x02)	196
Quadro 15: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza desabafando com Adélia (1x02)	198
Quadro 16: <i>Frames</i> da sequência dramática da reação à leitura da crítica de Requião (1x05)	199

Quadro 17: <i>Frames</i> da sequência dramática da discussão de Adélia e Maria Luíza (1x03)	201
Quadro 18: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia entregando o contrato de trabalho (1x04)	206
Quadro 19: <i>Frames</i> da sequência dramática de Ademar cumprimentando Maria Luíza (1x07)	208
Quadro 20: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza debatendo com Waltinho (2x02)	210
Quadro 21: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza não vendo seu nome no disco (2x01).....	214
Quadro 22: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza depois da correção no encarte (2x01)	217
Quadro 23: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza aceitando convite de chefiar uma vertente da gravadora exclusiva para vozes femininas (2x06)	220
Quadro 24: <i>Frames</i> da sequência dramática de Ivone no trabalho conversando com Maria Luíza (2x04)	221
Quadro 25: <i>Frames</i> da sequência dramática de Ivone assumindo seu sonho de ser cantora (2x04)	222
Quadro 26: <i>Frames</i> da sequência dramática de Ivone discutindo com Maria Luíza no concurso (2x05).....	224
Quadro 27: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia refletindo sobre relacionamento amoroso (1x01)	227
Quadro 28: <i>Frames</i> da sequência dramática de Capitão discutindo com Adélia (2x05)	230
Quadro 29: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia e Conceição no elevador da nova casa (2x06).....	232
Quadro 30: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia e Nelson discutindo com um banhista (2x05).....	233
Quadro 31: <i>Frames</i> da sequência dramática de quando Thereza indica sua bissexualidade (1x01)	235
Quadro 32: <i>Frames</i> da sequência dramática de um flerte de Thereza e Nelson (1x04)	236
Quadro 33: <i>Frames</i> da sequência dramática de quando Lígia critica Thereza (1x02)	237

Quadro 34: <i>Frames</i> da sequência dramática Thereza beijando Helô (1x03)	238
Quadro 35: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza beijando Isabelle Bresson (2x04)	239
Quadro 36: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza no bar com Wagner (1x05)	240
Quadro 37: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza descobrindo a paternidade de Nelson (1x06)	243
Quadro 38: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza relatando sobre maternidade (1x06)	246
Quadro 39: <i>Frames</i> da sequência dramática de Thereza escrevendo seu primeiro artigo como editora-chefe da revista <i>Ângela</i> (1x06)	250
Quadro 40: <i>Frames</i> da sequência dramática da conversa de Lígia e Maria Luíza na juventude (2x01)	252
Quadro 41: <i>Frames</i> da sequência dramática de Lígia agredida pela primeira vez pelo esposo (1x02)	253
Quadro 42: <i>Frames</i> da sequência dramática do estupro conjugal/marital de Lígia (1x03)	255
Quadro 43: <i>Frames</i> da sequência dramática de Eleonora visitando os filhos e às noras (1x04)	256
Quadro 44: <i>Frames</i> da sequência dramática de Eleonora conversando com Lígia (1x06)	258
Quadro 45: <i>Frames</i> da sequência dramática de Lígia pedindo ajuda à Maria Luíza e à Adélia (1x06)	261
Quadro 46: <i>Frames</i> da sequência dramática de Lígia depois do aborto (1x06)	264
Quadro 47: <i>Frames</i> da sequência dramática de Augusto agredindo Lígia no Coisa Mais Linda (1x05)	266
Quadro 48: <i>Frames</i> da sequência dramática de Lígia amparada após a agressão de Augusto (1x05)	268
Quadro 49: <i>Frames</i> da sequência dramática do atentado contra Lígia e as outras protagonistas (1x07)	273
Quadro 50: <i>Frames</i> da sequência dramática de Lígia comentando sobre a traição de Pedro (1x01)	276
Quadro 51: <i>Frames</i> da sequência dramática de Lígia, Maria Luíza e Thereza falando sobre a traição (1x01)	278

Quadro 52: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza reconhecendo o lado positivo da traição de Pedro (1x07).....	280
Quadro 53: <i>Frames</i> da sequência dramática da conversa sobre alma gêmea (2x06)	281
Quadro 54: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza interrogada no julgamento (2x06)	283
Quadro 55: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza e Thereza na transmissão da rádio (2x06)	286
Quadro 56: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia, Ivone, Maria Luíza e Thereza se arrumando para o casamento (2x02)	289
Quadro 57: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza desabafando sobre o copo de uísque com Adélia (1x02).....	294
Quadro 58: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza servindo um copo de uísque para Pedro (2x01).....	296
Quadro 59: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza não servindo, mas bebendo o copo de uísque (2x01).....	297
Quadro 60: <i>Frames</i> da sequência dramática de Augusto pedindo para que Lígia fosse sorridente na festa (1x01)	298
Quadro 61: <i>Frames</i> da sequência dramática de Lígia sendo obrigada a sorrir para fotos da campanha de Augusto (1x02).....	300
Quadro 62: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza falsificando a assinatura de Pedro (1x02).....	301
Quadro 63: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza ganhando a caneta de se Ademar (1x07).....	302
Quadro 64: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia rubricando (1x02)	303
Quadro 65: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza de chinelo na gravadora (1x02)	304
Quadro 66: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza de salto alto na gravadora (1x06)	305
Quadro 67: <i>Frames</i> da sequência dramática do discurso de Maria Luíza na festa dedicada às mulheres (2x04)	305
Quadro 68: <i>Frames</i> da sequência dramática inicial (1x01)	307
Quadro 69: <i>Frames</i> da sequência de Maria Luíza encontrando a imagem de Iemanjá (1x02)	308

Quadro 70: <i>Frames</i> da sequência dramática de Iemanjá no chão depois da inundação do clube (1x03).....	308
Quadro 71: <i>Frames</i> da sequência dramática de Maria Luíza decidindo penhorar sua aliança de casamento (1x02)	309
Quadro 72: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia apresentando Iemanjá à Maria Luíza (1x02)	309
Quadro 73: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia colocando aliança de volta no dedo (1x01)	310
Quadro 74: <i>Frames</i> da sequência dramática de Adélia aconselhando Maria Luíza a se livrar da aliança de casamento (1x02).....	311
Quadro 75: Quadro sintético de Adélia	313
Quadro 76: Quadro sintético de Lígia.....	314
Quadro 77: Quadro sintético de Maria Luíza	315
Quadro 78: Quadro sintético de Thereza	316
Quadro 79: Quadro sintético de Ivone.....	317

SUMÁRIO

PARA COMEÇO DE CONVERSA.....	38
1. APRESENTAÇÃO.....	40
1.1 Descortinando o objeto e construindo o problema de pesquisa	41
1.2 Objetivos.....	47
1.3 “Olha, que Coisa Mais Linda...”	48
1.4 Procedimentos metodológicos.....	59
2. PERSONAGENS: DA LITERATURA À FICÇÃO SERIADA NA TV E NO STREAMING.....	78
2.1 Narrativa e personagem	78
2.2 Aproximando-se da personagem do cinema	88
2.3 Televisão e <i>streaming</i> : um olhar para suas personagens ficcionais.....	94
2.4 Personagens ficcionais televisivos e de <i>streaming</i> e representatividade	112
3. FEMINISMOS: GÊNERO E INTERSECCIONALIDADE EM FOCO.....	124
3.1 Primeira e segunda ondas feministas: uma perspectiva histórica	124
3.2 Apontamentos sobre gênero.....	128
3.3 Terceira onda feminista: gênero em perspectiva interseccional	139
3.4 Comunicação e interseccionalidade: algumas relações possíveis	149
4. PROTOCOLO METODOLÓGICO.....	154
4.1 Etapas metodológicas e tratamento dos dados	154
5 COISA MAIS LINDA EM CENA: “SÃO ELAS, MENINAS, QUE VÊM E QUE PASSAM!”	158
5.1 Recorte quantitativo	158
5.2 Recorte qualitativo	168
5.2.1 Análise I: eixo concreto dos arcos narrativos das protagonistas.....	169
5.2.1.1 Relações de trabalho	170
5.2.1.2 Relações afetivo-amorosas.....	226
5.2.2 Análise II: eixo simbólico dos arcos narrativos das protagonistas.....	293

5.2.2.1 Copo de uísque	293
5.2.2.2 Sorriso	298
5.2.2.3 Assinatura	300
5.2.2.4 Sapatos de salto alto	304
5.2.2.5 Iemanjá	306
5.2.2.6 Aliança	310
5.2.3 Quadros sintéticos.....	312
CONSIDERAÇÕES FINAIS	318
Referências	324
Anexos	346
Anexo A - Sinopses das temporadas de <i>Coisa Mais Linda</i> disponibilizadas pela Netflix.....	346
Anexo B - Resumos dos episódios da duas temporadas de <i>Coisa Mais Linda</i> apresentados na plataforma da Netflix	347

PARA COMEÇO DE CONVERSA...

Estas linhas iniciais desta dissertação de mestrado tem o objetivo de explicar os pontos que ligam meu trajeto pessoal e acadêmico com as discussões e implicações desta pesquisa. Nesse sentido, é válido ressaltar o meu constante anseio de transformar o mundo e vê-lo transformado. Por isso que almejo a transformação de forma que ela proporcione os mesmos direitos de acesso a todas as pessoas. E, é fato que desde pequenos detalhes até célebres alterações na dinâmica social que impactam as vidas das pessoas de maneira positiva devem ser destacadas. Transformações, sobretudo, que interferem na realidade daqueles que viveram e que, infelizmente, ainda vivem à margem é algo que me traz esperança de um mundo melhor.

Quando digo pessoas à margem, refiro-me àquelas que são marginalizadas socialmente por conta de suas condições identitárias e subjetivas. Pessoas negras, pessoas LGBTQIAP+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais/transgêneros/travestis, queer, intersexual, assexual e pansexual), pessoas indígenas, pessoas com deficiências, pessoas refugiadas e anistiadas compõem esse núcleo ao qual me remeto. Confluindo essa questão de representatividade com a Comunicação e com o meu profundo interesse em como as narrativas, sejam factuais, biografias e, sobretudo, ficcionais interpelam as imagens representativas dessa comunidade à margem no imaginário social, esta proposta de estudo nasce.

Propriamente, o interesse pelo estudo das personagens femininas de uma produção seriada audiovisual se justifica por dois principais motivos. Primeiro, o fortalecimento do feminismo nas últimas décadas por meio do alargamento de suas discussões e pela emergência de militâncias e de ativismos nas redes digitais, encaixados na chamada quarta onda. O que fez, portanto, novamente olharmos com mais cuidado e atenção para os significados simbólico-culturais a partir dos produtos da indústria cultural e de suas representações difundidas com mais velocidade e com mais afluência transnacional, na verde, global com o mundo midiaticizado.

E segundo, a capacidade que as personagens têm de serem construídas por e de construírem narrativas e histórias que nos possibilitam reconhecer a força que as feminilidades carregam e o quanto representatividade importa para a transformação de uma agenda social, política e, em especial, cultural. É preciso que todas as pessoas que estão à margem tenham e sintam suas imagens refletidas nos espaços midiáticos

para assim incitarem suas existências na esfera pública. E como podemos ver os novos produtos ficcionais seriados se inserem nesse ensejo para mudar o retrato do presente das pessoas à margem e do mundo social, cultural e político em que estamos inseridos.

1. APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa é dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, temos a construção do objeto de pesquisa, a série *Coisa Mais Linda* (Netflix, 2019, 2020), e apresentamos o problema de pesquisa e os objetivos; e estabelecemos os parâmetros metodológicos explicitando as escolhas metódicas e técnicas.

No segundo capítulo, a personagem é o foco da discussão efetuada. Ao mesmo tempo, nesse capítulo, discutimos aspectos da personagem, passando pelo teatro, pelo cinema e pela TV linear e empreendemos esforços em debater como a narrativa é inerente ao pensamento e à cognição humana como uma forma de linguagem que tem como um de seus elementos principais a personagem. Ao tratar, especificamente, das personagens em obras ficcionais televisivas produzidas pela TV linear e pelas plataformas de *streaming*, nos aproximamos de alguns conceitos envolvidos da serialidade com o objetivo de articular seus efeitos sobre às personagens em obras ficcionais. Explanamos quais implicações a tendência do protagonismo múltiplo são alinhadas na constituição de personagens na ficção seriada contemporânea; já que em *Coisa Mais Linda* há essa ocorrência. E finalizamos tecendo uma abordagem crítica às representações estereotipadas de grupos minorizados nos mundos ficcionais das séries de TV tendo como fio condutor a diversidade e colocando em evidência as representações de personagens femininas.

No capítulo 3, pincelamos os principais pontos de cada onda do feminismo apresentando suas perspectivas plurais e tendo como pressuposto que gênero é uma construção social complexa e dinâmica no espaço-tempo. Nesse momento, é nesse capítulo que introduzimos no debate a perspectiva da interseccionalidade que emerge no chamado feminismo de terceira onda. Tal abordagem possui grande centralidade neste estudo, sobretudo, analisamos o protagonismo feminino na série estudada e as representações dessas protagonistas em *Coisa Mais Linda*. Ainda nessa seção cotejamos os estudos comunicacionais e a perspectiva interseccional, com a intenção de reverberar um entendimento mais refinado das formas de opressão e dos mecanismos de poder que, no nosso estudo, agem sobre a modulação de representação das protagonistas femininas na série.

Ao explorar os marcadores sócio-identitários e as formas de opressão e privilégio reproduzidas a partir da interação social dos sujeitos tendo como cenário a diegese de *Coisa Mais Linda* e precisamente a dinâmica dos eventos dos arcos

narrativos que compõem as histórias das protagonistas e suas representações enquanto personagens, buscamos compreender as complexidades e os desafios enfrentados por diferentes grupos minorizados específicos tentando ancorar a realidade com o mundo ficcional.

No quarto capítulo trazemos os passos metodológicos que trilhamos para enfim no quinto capítulo apresentarmos nossos resultados e nossas análises cujo objetivo é fazer destrinchamentos e inferências sob uma perspectiva interseccional dos enunciados verbo-visuais que compõem a representação das identidades e subjetividades das personagens protagonistas, nomeadamente, Adélia, Ivone, Lígia, Maria Luíza e Thereza, de *Coisa Mais Linda*. Procuramos com as análises ressaltar os rastros de opressão e as oportunidades de empoderamento e de resistência que surgem nos acontecimentos narrativos que estabelecem os arcos narrativos das protagonistas femininas. Finalizamos com considerações finais, anexos e referências.

1.1 Descortinando o objeto e construindo o problema de pesquisa

Durante muito tempo, a televisão, enquanto meio de comunicação, foi uma das maiores responsáveis pela vinculação dos produtos culturais audiovisuais. Kellner (2001) enfatiza que junto com outras formas da cultura dos meios de comunicação, a televisão desempenha um papel relevante na (re)estruturação das formas de pensamento e comportamento da contemporaneidade e, propriamente, das identidades. Pode-se argumentar que uma das maneiras com que a máquina televisiva exerce tal proposta estruturante seja por meio das narrativas presentes nos produtos culturais audiovisuais seriados disponibilizados tanto na grade de programação, pensando na TV linear, como, mais recentemente, no catálogo das plataformas de streaming.

É na cultura da mídia que, segundo Kellner (2001), a televisão e os outros meios comunicação têm suas configurações de natureza e forma determinadas; e nesse locus também, as produções da indústria cultural estão acopladas impossibilitando dissociar o caráter cultural do tecnológico-industrial que a mídia tem em relação aos seus produtos. Ou seja, ao mesmo passo que há a possibilidade de reprodutibilidade técnica por conta de a produção ser movida por meios de alta tecnologia, é possível também entender o âmbito cultural nos gêneros e nos formatos dos produtos que compõem a linguagem televisiva.

Dentro do espectro dos estudos latino-americanos a respeito da televisão, Martín-Barbero e Rey (2001, p. 26) propõem que é necessário que haja uma crítica capaz de saber mensurar a cumplicidade da TV com os interesses mercantis e distinguir “[...] o lugar estratégico que a televisão ocupa nas dinâmicas da cultura cotidiana das maiorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades.” Assim, tal crítica, levando essas perspectivas em conta, explicaria o mundo social com os fins de transformá-lo, sem ser submissa a poderes políticos e econômicos chancela aos povos do Sul global a possibilidade de contar suas próprias histórias tornando-as conhecidas numa escala global.

Ao longo do tempo, os estudos sobre a televisão precisaram enfrentar diversos desafios para que fossem reconhecidos como área de investigação nos Estudos da Comunicação na América Latina e, especificamente, no Brasil. Em decorrência dessa desqualificação dos produtos de televisão, também os estudos de ficção televisiva precisaram ser acompanhados de perto pelos estudos de ficção. Desqualificada tanto quanto à televisão por ser considerada mero entretenimento alienante, a ficção televisiva brasileira também foi alvo de muitas críticas, apesar de ter suas raízes em estruturas narrativas antigas e clássicas oriundas da literatura, do folhetim, da radionovela e de outras formas de contar histórias (BALOGH, 2002). Por sua vez, Motter e Munglioli (2008) ao explanarem sobre as características da ficção televisiva brasileira e, em especial, a telenovela, afirmam que tais produções

[...] refletem e refratam o cotidiano de uma nação que busca, por meio da ficção, talvez mesmo sem se dar conta disso, o estabelecimento do diálogo entre as diversas camadas que compõem a heterogênea sociedade brasileira. (MOTTER; MUNGIOLI, 2008, p. 165).

Um importante e inegável elemento nessa trajetória da ficção televisiva foi a telenovela. Articulada por meio de uma matriz genérica, que é o melodrama, a telenovela foi desde o fim dos de 1960 assumindo um papel preponderante na ficção seriada televisiva brasileira e consolidando-se como um produto cultural marcadamente nacional. Ademais, Motter (2000) acrescenta que ao melodrama foram incorporados aspectos da dimensão social e critérios rigorosos de verossimilhança, os quais imprimiam à novela uma impressão muito forte de realidade, muitas vezes fundindo fatos e acontecimentos reais ao plano ficcional. A respeito ainda da narrativa ficcional da telenovela brasileira, Lopes (2009) também defende que ao longo de sua

existência, a telenovela se inseriu na cultura do Brasil acompanhando a vanguarda do país e ainda se tornou um espaço público de debates de temas, tópicos e aspectos caros ao desenvolvimento social, político, cultural, econômico e ideológico do Brasil, enquanto nação.

Considerando o sistema de TV linear, ou *broadcasting*, a serialização, tanto de telenovelas como de séries, seriados e minisséries, também pode ser vista como mediadora do cotidiano e do ritmo da vida social das pessoas (BENASSI, 2016, 2017). Apesar de juntamente com Martín-Barbero (2019) reconhecermos que os meios de comunicação e, em especial, a televisão com seus diversos gêneros são relevantes enquanto matrizes culturais e capazes de auxiliar na compreensão de fenômenos culturais brasileiros e latino-americanos; é importante pontuar o fortalecimento, mais recentemente ocorrido, do caráter transnacional da televisão distribuída pela internet por meio dos serviços de vídeo sob demanda por assinatura como a Netflix (LOTZ, 2018; LOBATO, 2019; JOST, 2019).

Com a popularização das plataformas de *streaming*, e da consequente circulação de conteúdos audiovisuais de modo mais globalizado internacionalizaram-se a produção, a distribuição e o consumo de produtos culturais. Diante de todas as implementações, modificações e inovações naquilo que se trata do gênero ficcional televisivo seriado, vale ainda ressaltar que, na contemporaneidade, há a existência de uma cultura de séries que, segundo Silva (2014a), pode ser compreendida como resultado da convergência das novas dinâmicas oriundas dos espectadores de séries de televisão, primordialmente, as estadunidenses. Cabe salientar que a convergência de toda dinâmica de produção, distribuição e consumo de séries de TV propiciou esse surgimento de uma cultura de séries. Silva (2014a), ao observar o cenário de transformação que a TV passou nos últimos tempos, releva que apesar de a máquina televisiva ainda ser um modelo industrial que exerce impacto na sociedade, a nova gama de possibilidades de produção, distribuição e consumo audiovisual propõe que os produtos ficcionais seriados tenham um lugar de destaque dentro e fora dos moldes televisivos tradicionais. O autor compreende o momento atual como propício para o que chama de uma cultura de séries, por meio do entendimento de três condições: a sofisticação das formas narrativas, o contexto tecnológico e os novos modos de consumo, participação e crítica textual.

Diante das modificações e inovações nas formas de contar histórias, naquilo que concerne a complexidade narrativa e naquilo que faz referência às séries de

televisão, vale ainda ressaltar que, na contemporaneidade, existe uma cultura das séries que, segundo Silva (2014a), é compreendida como resultado da convergência das novas dinâmicas oriundas dos espectadores de séries de televisão, primordialmente, as estadunidenses. Observando esse cenário de transformação que a TV vem passando nas últimas décadas, apesar de a máquina televisiva ainda ser um modelo industrial que exerce impacto na sociedade, a nova gama de possibilidades de produção, distribuição e consumo audiovisual propõe que os produtos ficcionais seriados têm um lugar de destaque dentro e fora dos moldes televisivos. A sofisticação das formas narrativas, o contexto tecnológico e os novos modos de consumo, participação e crítica textual são efeitos que corroboram a existência manifesta dessa cultura de séries.

Esse primeiro efeito já foi pontuado por Mittell (2012) quando ele toca no assunto da criação e da escrita das narrativas das séries de TV, tornando responsável aquele que a cria por gerar a singularidade e a característica de replicação que proporciona a serialidade ao produto audiovisual. A segunda condição de existência da cultura de séries é referida a partir da compreensão do aparato tecnológico que nas últimas duas décadas impulsionou a formação de uma

[...] geração de espectadores capazes e interessados em assistir séries pela internet, através tanto de sistemas de transmissão em *streaming*, simultaneamente à exibição nos países de origem, quanto de *download*, via *torrent*, disponibilizados em *sites* e fóruns especializados. (SILVA, 2014a, p. 246).

Para tanto, com a disponibilização de conteúdo no universo digital abrangendo uma espectralidade cada vez mais em rede, o que acaba por se formar é o que Silva (2014a) chama de *cibertelefilia*; ou seja, um público cujo interesse é ter a possibilidade de acompanhar o universo das séries e de acessar à produtos culturais, de hoje e de antigamente.

A terceira e última influência destacada pelo autor se refere a uma dialética que as séries tendem a estabelecer um relacionamento com o público. Nesse sentido, a materialização dessa relação no universo digital acontece por meio da agregação de fãs em comunidades virtuais nas redes sociais, sem contar também a própria participação e do discurso individual que cada um pode oferecer nos seus perfis. Além disso, atualmente, o fato de ser possível assistir aos episódios das séries sem seguir o fluxo televisivo instiga o compartilhamento de informações, experiências e discussão

dos fãs sobre suas percepções de encenação e de diálogos, sobre a caracterização das personagens e sobre o próprio desenrolar da trama. Tais interações podem ocorrer em qualquer momento do dia ou da noite e em qualquer lugar por meio da internet e das redes sociais.

Portanto, os produtos culturais audiovisuais seriados

[...] não são simples veículos de uma ideologia dominante nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos. (KELLNER, 2001, p. 13).

Com essa ponderação, pode-se afirmar a importância, que a série *Coisa Mais Linda*, como produto cultural audiovisual seriado, imprime no entendimento dos moldes representacionais da dinâmica da vida social das pessoas por suas imagens, signos, narrativas e discursos. Afinal, como reforça Hall (2003), qualquer prática social é constituída entre o significado e a representação sendo que os sistemas de representação são aqueles que são utilizados para significar o mundo para e pelas pessoas de maneira que a ideologia se torna a responsável por estruturar o pensamento e a avaliação para essa significação.

Especificamente, para nossa pesquisa, o que buscaremos é aproximar questões propriamente linguístico-discursivas e simbólico-discursivas com problemáticas de representação nos níveis sociais, culturais, históricos e ideológicos. Para isso, Volóchinov (2017, p. 91) nos oferece uma afirmativa importante que permeia toda sua obra: “tudo o que é ideológico possui uma significação: ele representa e substitui algo encontrado fora dele, ou seja, ele é um signo.” Outras particularidades do signo ideológico são sua reflexão e refração: “o signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante.” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 93).

Então, a produção sónica é dependente de condições sociais e históricas que refletem e refratam outra(s) realidade(s) que se constituem por meio das relações que se estabelecem no processo de enunciação e que são permeadas pela dimensão ideológica que caracteriza o signo linguístico.

Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sóico é dado em algum material: no som, na cor, no movimento do corpo e assim por diante. Nesse sentido, a realidade do signo é bastante objetiva e submete-se unicamente ao método monista de estudo objetivo. O signo é um fenômeno do mundo exterior. Tanto ele mesmo, quanto todos os efeitos por ele produzidos [...]" (VOLÓCHINOV, 2017, p. 94).

Sucintamente, o signo é um fragmento da realidade, é um elemento do mundo exterior que adentra a enunciação e as relações de comunicação. Dessa forma, pode tornar-se um objeto de estudo, pois os efeitos, as ações, as reações e a possibilidade de criação de novos signos numa perspectiva sócio-histórica e interativa entre os interlocutores da sociedade podem ser fenômenos observáveis. Ainda, a partir disso, reitera-se a materialidade do signo que se constitui ideologicamente nas relações sociais da sociedade.

O cerne de discussão desta pesquisa, resumidamente, parte dos discursos da narrativa da série *Coisa Mais Linda* que se desdobram nos arcos narrativos da história, na construção de suas personagens protagonistas ficcionais partindo de identidades de sujeitos, as quais, por sua vez, defendemos como sendo interseccionais. Medviédev (2012) destaca que a obra de arte é uma criação ideológica, afinal não deixa de ser um objeto material refletido e refratado da realidade social assim como todo e qualquer produto, sempre delimitado pelos signos, que rodeia o cotidiano do homem em sociedade. Considera-se então, que os produtos audiovisuais ficcionais seriados têm seu artístico-cultural cuja signicidade e valoração dependem do grau de importância que determinado grupo lhe oferece pois “[...] somente aquilo que adquiriu um valor social poderá entrar no mundo da ideologia, tomar forma e nele consolidar-se.” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 111).

Com isso, justifica-se a importância de lançar luz sobre um produto audiovisual seriado como nosso objeto: a série *Coisa Mais Linda*, uma obra artística que dilata a compreensão da realidade impelida à vida social por meios dos recursos narrativos ficcionais. Dessa forma, pois, entendendo a dinâmica das mulheres que compõem o grupo de protagonistas da série, torna-se possível compreender também por meio da narrativa ficcional como tais identidades femininas são projetadas numa experiência social na realidade cotidiana não ficcional da sociedade, especificamente, brasileira do fim dos anos de 1950 e início dos anos de 1960.

A série *Coisa Mais Linda* deve ser compreendida enquanto enunciado concreto, deliberadamente, marcada por um contexto calcado na historicidade. A série é dotada

de uma narrativa que retrata a virada de década dos anos de 1950 e 1960, mas que simultaneamente dialoga com os tempos atuais, ou seja, tem interpenetrada um discurso. Portanto, pode-se, então, afirmar que o material oriundo da constituição do *corpus*, numa primeira instância, são os enunciados discursivos das cenas em que é possível contemplar a construção e a evolução das protagonistas femininas das duas temporadas de *Coisa Mais Linda*, nomeadamente, Adélia (Pathy Dejesus), Lígia (Fernanda Vasconcellos), Maria Luíza (Maria Casadevall), Thereza (Mel Lisboa) e Ivone (Larissa Nunes), que no microcosmo social da narrativa de *Coisa Mais Linda* reforçam ou subvertem os estereótipos atribuídos às mulheres e que ainda têm os marcadores sociais de suas identidades atravessados interseccionalmente.

1.2 Objetivos

Diante do exposto até aqui, o objetivo geral é analisar empiricamente os discursos referentes às personagens femininas protagonistas na série *Coisa Mais Linda*, com o intuito de compreender as representações construídas discursivamente acerca de suas identidades com base em uma perspectiva interseccional. Dito de outra forma, busca-se compreender como a ficcionalidade propõe uma leitura da realidade produzindo os sentidos das identidades das protagonistas da série reforçando, subvertendo ou ambos os processos os estereótipos de gênero, de raça, de classe social, referentes a sexualidade e a outros marcadores sócio-identitários a eles relacionados. Nesse sentido, a proposta de estudo concentra esforços em uma análise interseccional notando as opressões e os privilégios causados nas subjetividades, no caso, evidenciadas no estudo dos arcos narrativos das protagonistas de *Coisa Mais Linda* e pelo mundo ficcional construído pela sua narrativa.

Nossos objetivos específicos se configuram da seguinte maneira: (I) debater, com base em materiais teóricos e conceituais ancorados na narratologia, nos estudos cinematográficos, nos estudos de televisão e nos estudos de serialidade, a importância das personagens na construção de narrativas ficcionais que podem ou não romper com a visão estereotipada de identidades e de subjetividades materializadas tanto no terreno ficcional como no real; (II) discutir por meio de um referencial teórico baseado nos estudos feministas ancorados, por sua vez, preponderantemente no feminismo negro e interseccional, a organização do conceito da interseccionalidade enquanto perspectiva de análise, além de operacionalizá-la

para examinar produtos comunicacionais, em particular, as ficções seriadas; e (III) diagnosticar em nosso objeto, a série *Coisa Mais Linda*, com o auxílio de uma análise interseccional, as representações femininas que versam a feminilidade e a mulheridade³, por meio dos enunciados discursivos presentes na construção das identidades das personagens femininas protagonistas do produto ficcional seriado em suas duas temporadas.

Naquilo que tange o objetivo teórico, podemos condensá-lo em dois tópicos: (I) contribuir para o campo da Comunicação, especificamente, para os estudos de ficção seriada e (II) aproximar-se da transdisciplinaridade da Comunicação pelas vias da perspectiva interseccional. E, os objetivos práticos podem ser resumidos nos seguintes pontos: (I) realizar um levantamento do tempo de tela e da quantidade de cenas das protagonistas de *Coisa Mais Linda* dando atenção aos enunciados discursivos capazes de exprimir distinção a algum marcador social representado pelas personagens e (II) distinguir e analisar se tais enunciados discursivos proporcionam algum tipo de opressão imperativa ou silenciosa às personagens dentro da narrativa ficcional levando em conta os rastros representacionais e trazendo à tona o *ethos* de justiça da interseccionalidade.

1.3 “Olha, que Coisa Mais Linda...”⁴

A história é ambientada em um cenário brasileiro, especificamente, a virada da década de 1950 para 1960 no Rio de Janeiro. Portanto, compreender esse tempo histórico brasileiro no qual se ampara a narrativa de *Coisa Mais Linda* é vital para que, ao representar esse quadro social e político dos denominados Anos Dourados⁵, sejam mais nítidas as circunstâncias e as possibilidades de análise e de comparação com o

³ A palavra “mulheridade” é empregada nesta dissertação como uma forma de se referir às mulheres em sua pluralidade; recorrentemente utilizada por bell hooks em sua escrita.

⁴ Trecho da canção Garota de Ipanema, música de Antônio Carlos Jobim e de Vinicius de Moraes datada de 1962.

⁵ Na verdade, nos anos da década de 1950, seguinte ao fim da Segunda Guerra Mundial, instaurou-se consideravelmente ao redor do mundo um clima promissor nos domínios políticos, econômicos e culturais, o qual, segundo Hobsbawm (2005, p. 253), pode ser retrospectivamente sintetizado sob o rótulo de “Anos Dourados”. No Brasil, a década de 1950 que delimita os Anos Dourados brasileiros se diferenciou-se tanto da Era Vargas, período antecessor, como do regime militar, seu período sucessor. É possível afirmar que essa época foi marcada por realização de projetos ousados, como o desenvolvimento da indústria automobilística, do qual emergiu como símbolo a fabricação do Fusca; a construção da nova capital, Brasília, no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961); no que se refere a quesitos culturais, vale destacar a emergência da Bossa Nova na música popular brasileira, a primeira vitória do Brasil numa Copa do Mundo e ainda a proeminência de concursos tais como Miss Brasil e Miss Universo, responsáveis por popularizar o culto à beleza e ao *glamour* (NAPOLITANO, 2014).

panorama do momento em que a série é disponibilizada em 2019 e 2020 na plataforma Netflix.

É nessa perspectiva que apresentaremos nosso objeto de estudo de maneira a destrinchar aspectos relevantes que tangem os temas da nossa pesquisa ao tempo-espaço do Brasil dos Anos Dourados; além ainda de mencionar considerações pertinentes em relação à produção e à recepção do produto audiovisual de modo a cooperar para uma compreensão mais completa não só de sua narrativa, como também de todo o universo ficcional que o compõem.

Coisa Mais Linda é a quarta série originalmente brasileira produzida e disponibilizada pelo serviço de vídeo sob demanda por assinatura Netflix. A primeira temporada foi lançada em 22 de março de 2019; e a segunda, em 19 de junho de 2020. *Coisa Mais Linda* foi criada por Giuliano Cedroni em parceria com Heather Roth. A produção da série foi assinada por Beto Gauss e Francesco Civita, da Prodigio Films e foi escrita por Patricia Corso, Leonardo Moreira, Luna Grimberg, Mariana Tesch, Giuliano Cedroni e Heather Roth sob direção geral de Caito Ortiz, que assina a direção ao lado de Hugo Prata e Julia Rezende.

É interessante salientar que toda a proposta de concepção de *Coisa Mais Linda*, desde a criação, a escrita dos roteiros até a aprovação dada pela Netflix, foi realizada em inglês e depois traduzida para o português. Isso denota o caráter internacional da produção implementado pela plataforma. Outro detalhe dos bastidores está no trabalho colaborativo de um produtor-roteirista brasileiro, Giuliano Cedroni, com uma roteirista norte-americana, Heather Roth, para a idealização de *Coisa Mais Linda*, que, aliás, foi encomendada pela plataforma de *streaming* com o objetivo de ser uma *elevated soap opera* (GUARALDO, 2019).

Cedroni afirma que o objetivo de trazer Heather Roth, uma figura que domina o processo de criação de salas de roteiros das produções audiovisuais seriadas estadunidenses, foi para implementar no cenário de produção audiovisual brasileira, o formato de produção de séries dos Estados Unidos. Todo esse processo de desenvolvimento é rigoroso quanto aos cronogramas das etapas de todo o processo de realização; assertivo nas escolhas de roteiristas, de *casting*, de diretores e de editores. Isso porque, leva-se em consideração as expertises específicas desses profissionais envolvidos para manter uma coerência constante entre o que se busca como resultado para o produto audiovisual como um todo e as tomadas de decisão durante o projeto. Do outro lado, temos Giuliano Cedroni, um produtor e roteirista

brasileiro, que contribui com a exigência de inserir nuances mais próximas do melodrama característico da novela brasileira no projeto da série. Portanto, a particularidade em unir na série *Coisa Mais Linda* o trabalho de roteiristas no Brasil com os moldes de produção audiovisual das séries dos Estados Unidos fez convergir a ideia de se fazer um “novelão” melodramático cuja linguagem atingisse não só o público local, mas que impactasse o público estrangeiro e que ainda tangesse, no enredo da série, questões relevantes da ordem social e política referentes à opressão de gênero e de raça (CEDRONI, 2019, informação verbal).⁶

O desejo de que *Coisa Mais Linda* cativasse um sucesso internacional permeou uma jogada estratégica da Netflix realizada na divulgação da segunda temporada da série. A gigante do *streaming* decidiu alterar o nome em inglês da produção melodramática brasileira de *Most Beautiful Thing* - tradução literal e a que fora adotada durante toda a primeira temporada - para *Girls from Ipanema*. A conclusão de que tal substituição seria benéfica se deu por conta de que no exterior, o novo nome, *Girls from Ipanema*, seria facilmente relacionado à música de sucesso internacional de Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, *Garota de Ipanema*, cujos versos iniciais inspiram o título original da série brasileira em questão. Tendo em vista que a tradução da música para o inglês não se mantém estritamente igual à versão original, a troca de nome, então, poderia mesmo atingir um público mais estrangeiro fazendo-o recordar de um dos maiores sucessos da Bossa Nova brasileira (GUARALDO, 2020).

Figura 1: Imagem promocional com o título reformulado



⁶ Fala de Giuliano Cedroni, criador e roteirista de *Coisa Mais Linda*, na entrevista cedida ao canal Imprensa Mahon à entrevistadora Krishna Mahon em vídeo em 18 de junho de 2019.

Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

É válido ainda destacar dois pontos em relação à mudança de título em inglês: o primeiro, é que o enredo de *Coisa Mais Linda* é atravessado pela emergência da Bossa Nova enquanto novo ritmo musical no Rio de Janeiro do fim da década de 1950, o que poderia ainda mais uma vez justificar o anseio de atingir um público global com o foco temático no local. E o segundo ponto, que também corrobora a aproximação da essência nacional da série com o seu interesse de divulgação no mercado global, é que a abertura, tanto na primeira como na segunda temporada, é ao som de *The Girl from Ipanema*, versão em inglês de Garota de Ipanema, na voz de Amy Winehouse.

Figura 2: Imagem promocional da primeira temporada de *Coisa Mais Linda*



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Coisa Mais Linda, em sua primeira temporada, conta com sete episódios que mostram a história de quatro mulheres que vivem no Rio de Janeiro de 1959. O principal arco narrativo se concentra na história de Maria Luíza Carone, apelidada de Malu, paulistana e de família rica que se muda para o Rio de Janeiro, indo ao encontro de seu marido, Pedro Furtado (Kiko Bertholini), que havia se mudado pouco tempo antes para adiantar as obras do restaurante que abririam na então capital federal do Brasil. Ao chegar ao Rio de Janeiro, Maria Luíza é surpreendida pelo fato de que o marido a abandonou e que ainda desapareceu com todas as economias que tinham poupado. Em meio ao caos que se instala em sua vida, a jovem paulistana conhece Adélia Araújo, mulher, negra, pobre, mãe solteira, empregada doméstica e moradora de um morro da cidade carioca, cuja história também é abordada ao longo da série. Ambas as personagens acabam se tornando amigas, além disso, tornam-se sócias e trabalham juntas para abrir um clube de música, uma espécie de bar cujo estilo musical principal seria a Bossa Nova, no Rio, especificamente, no local onde funcionaria o restaurante sonhado por Maria Luíza e seu marido.

Figura 3: Personagem Maria Luíza, a Malu



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Figura 4: Personagem Adélia



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

A série também conta a história de Lígia, uma amiga da juventude de Maria Luíza cujo maior sonho é ser cantora; entretanto, vive um dilema pois, ao mesmo tempo em que é apaixonada pela música, também ama Augusto Soares (Gustavo Vaz), com quem é casada. Um homem que a agride e que a proíbe de cantar devido à suposta má influência que isso acarretaria para sua trajetória na política carioca rumo à prefeitura da cidade do Rio. E a última das quatro mulheres é Thereza Soares, cunhada de Lígia, esposa de Nelson Soares (Alexandre Cioletti) com quem mantém um relacionamento aberto. Já casada, ela viveu bons anos em Paris e agora trabalha em uma revista carioca voltada ao público feminino, revista *Ângela*. Thereza, entre as quatro personagens, apesar de ser a que mais manifesta ideais feministas e de igualdade social, passa principalmente, no ambiente de trabalho, por várias situações desagradáveis motivadas por preconceitos os quais sempre encara.

Figura 5: Personagem Lígia



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Figura 6: Personagem Thereza



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Durante a primeira temporada, os arcos narrativos dessas personagens, que compõem o grupo de protagonistas de *Coisa Mais Linda*, se atravessam de modo que as histórias de cada uma se complexificam num Brasil em que mudanças muito significativas ocorrem nos âmbitos social, político e cultural. Embalados pela emergência do estilo musical da Bossa Nova, ao longo da narrativa da série nesses sete primeiros episódios, os espectadores acompanham uma realidade na qual surgem elementos que remetem ao Brasil contemporâneo aos anos atuais. Apesar de ser ambientada há cerca de 60 anos atrás. Isso, porque tal como as protagonistas de

Coisa Mais Linda, as mulheres brasileiras de hoje ainda precisam enfrentar adversidade e conflitos que suas antecessoras já viviam como, por exemplo, a dificuldade de ingresso da mulher no mercado de trabalho; a luta contra o preconceito racial e de gênero; o rompimento do silêncio sobre violência doméstica e a autonomia civil feminina.

Figura 7: Imagem promocional da segunda temporada de *Coisa Mais Linda*



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Mesmo diante a fatos e consequências que movimentam o enredo da série na primeira temporada subtraindo uma das quatro que já conhecemos do quadro de protagonistas da série, a segunda temporada de *Coisa Mais Linda*, com mais seis episódios, insere uma personagem antes secundária como protagonista, Ivone Araújo, irmã de Adélia, cujo arco narrativo ganha mais destaque.

Figura 8: Personagem Ivone



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Os acontecimentos dessa segunda temporada se desenrolam no ano de 1960 ainda no Rio de Janeiro, e os conflitos da trama continuam a esboçar questões que envolvem pautas de luta feminina pela visibilidade em relação à opressão que existia e que ainda, infelizmente, existe em relação à mulher e ainda mais à mulher negra no Brasil. Os arcos narrativos das protagonistas se desdobram novamente desde a violência doméstica, a tutela dos filhos, divórcio, feminicídio, racismo, direito ao aborto até questões referentes à maternidade, ao mercado de trabalho machista e à independência civil feminina com o intuito de trazer à tona a opressão de gênero e, muitas vezes, de raça que mulheres brasileiras experienciaram durante aqueles anos chamados dourados em território brasileiro. Mais uma vez, diante das dificuldades que enfrentam, as histórias dessas protagonistas continuam se cruzando em laços de sororidade⁷ e de superação em busca do reconhecimento de que a condição de ser mulher, ou melhor, de tornar-se mulher, é um processo de fuga transgressora dos ditames de um patriarcado.

Como dito anteriormente, muitas problemáticas presentes nesse retrato da mulher no Brasil no fim da década de 1950 e no início dos anos de 1960 não se diferem tanto dos desafios que as mulheres defrontam na conjectura contemporânea que

⁷ O termo faz menção a uma aliança entre as mulheres de maneira a viabilizar a confiança, o reconhecimento mútuo da autoridade e o apoio. É interessante pontuar que sororidade, em português, vem daquilo que as feministas francesas chamavam de *sororité*, entretanto foi a estadunidense, Kate Millett (2000), a primeira a utilizar o termo *sisterhood*, do qual surgiram as versões nas outras línguas, ainda na década de 1960. Pode-se afirmar que com os adventos dos estudos do feminismo negro, precisamente a obra de Angela Davis (2016) recupera e potencializa a concepção de sororidade no início da década de 1980 nos Estados Unidos.

vivemos desde o primeiro lançamento de *Coisa Mais Linda*. Nesse sentido, a exuberância carioca da década de 1950 para 1960 ressoada em território nacional e estrangeiro que ambienta o enredo da série e a Bossa Nova que acaricia o espectador enquanto assiste à produção colaboram na constituição de um Brasil que começava a debater as questões de gênero, classe e raça o qual não está distante do contexto brasileiro contemporâneo haja vista que toda a temática de *Coisa Mais Linda* parece estar mais em voga nos dias atuais do que há cerca de 60 anos. Essa distância temporal, na verdade, é uma ferramenta útil para a compreensão da proposta da produção brasileira da Netflix tendo em vista que o espectador da série se torna capaz de comparar os contextos que estão em jogo por conta da temporalidade em que se decorre a história e daquela em que nós vivemos.

Para destacar o fato de que *Coisa Mais Linda* por ser um drama melodramático de época que consegue remontar o Brasil dos anos 1950 em sua transição para os anos 1960 centralizando sua proposta na condição das mulheres nessa época, podemos dispor das contribuições de Ricoeur (2007) sobre fenômenos e desdobramentos relativos à memória e à narrativa. A percepção do passado, sob o ponto de vista ricoeuriano ancorado, por sua vez, em Aristóteles, depende estritamente da memória, porque é ela que é capaz de legitimar que algo aconteceu, ou seja, de que alguma realidade realmente existiu num momento pretérito do qual há uma sensação de tempo transcorrido (RICOEUR, 2007, p. 35). Nesse tempo transcorrido, o passado é algo mais fixo, já o significado daquilo que aconteceu parece vislumbrar a mutabilidade nas experiências vivenciadas pelos indivíduos no decorrer do tempo e conseqüentemente na memória. Dessa forma, *Coisa Mais Linda* estabelece a correlação entre passado e presente ao trazer à memória de muitos de espectadores questões que tocavam a condição das mulheres no Brasil dos anos das décadas de 1950 e 1960 como um preâmbulo das avançadas e de estruturadas discussões feministas que reverberam hoje.

Portanto, de certa forma, essa volta ao passado promove um certo distanciamento do contexto extremamente machista e preconceituoso no qual as mulheres deveriam ter uma posição subalternizada e legitimada pela estrutura social calcada no patriarcalismo que marca nossa sociedade, e que se encontrava ainda mais naturalizada há sessenta anos. Assim, ao mesmo tempo, o retorno ao passado produz sentidos de que o então vivido não está tão distante da realidade da mulher atual brasileira, cujo contexto, apesar de ter sofrido mudanças, não parece ter sido

transformado tão eficientemente e muito menos ter atingido status suficiente para que a mulher deixasse de sofrer opressões de classe, gênero e raça e por outras vias de intolerâncias. Inclusive, o conteúdo de um vídeo de divulgação⁸ de *Coisa Mais Linda*, disponibilizado dias depois da estreia da primeira temporada em uma rede social, corrobora tal perspectiva de embate entre passado e presente. Nessa peça publicitária, as protagonistas da história relatam situações em que elas precisam aceitar injustiças e preconceitos cujas justificativas para acontecerem se restringem à condição de suas identidades. Ao fim, as personagens revelam que tais depoimentos não aconteceram com elas lá em 1959, mesmo sendo totalmente plausíveis de ocorrerem; na verdade, as falas são testemunhos reais e não-ficcionais colhidos em perfis de redes sociais e que aconteceram num Brasil contemporâneo.

A dialética entre o contexto brasileiro do passado e o do presente, a temática central envolta nas lutas de um feminismo ainda nascente no panorama nacional e no ritmo da Bossa Nova, e a constante busca das protagonistas em transgredir as imposições sociais que as colocam em um lugar secundário na condução do seu próprio destino também foram notadas pelos espectadores. Tal perspectiva pode ser observada com base em resenhas e em indicações populares referentes à série disponibilizadas na mídia eletrônica especializada cujo conteúdo é voltado para a cultura e o entretenimento (BERNARDI, 2019; IZEL, 2019; MORITA, 2020; SCHIAVON, 2019; SOUSA, 2019, 2020; VELLOSO, 2019).

Em relação à recepção da crítica especializada, pode-se destacar a indicação de *Coisa Mais Linda* à categoria de Melhor Série Ficção na TV Paga / OTT (*Over The Top*) no 19º Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2020, conhecido como Prêmio Grande Otelo, o mais importante do cinema brasileiro, concedido anualmente pela Academia Brasileira de Cinema⁹. É de se ressaltar que *Coisa Mais Linda* já delineou pesquisas acadêmicas como objeto observado a partir de vertentes analíticas variadas. Nesse sentido, podemos citar trabalhos que envolvem a perspectiva histórica do feminismo no Brasil para analisar *Coisa Mais Linda* (MENDES, 2019); que recorrem ao papel da mulher na sociedade levando em conta as protagonistas da série para propor sua perspectiva analítica, crítica, cultural e educativa na luta contra

⁸ O vídeo, intitulado *Coisa Mais Linda | The future is female*, foi publicado no dia 26 de março de 2019 no perfil da Netflix Brasil no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=2104442069672951>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

⁹ Disponível em: <https://gp2020.academiabrasileiradecinema.com.br/finalistas-gp2020/>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

a dominação masculina (CARVALHO, MONTI, 2019; FRANCO, CALSA, 2022); que usufruem da série para exemplificar possíveis contribuições ao Direito, à cidadania feminina e ao combate à violência doméstica contra mulheres (WAQUIM, VALVERDE, 2019; GOMES, SILVA, CONCEIÇÃO, DE OLIVEIRA, 2022; TURRA, 2022; GIMENEZ; DUTRA, 2023; SCHER, DYLBAS, FIUZA, 2023); que tangem à representação das mulheres com o foco nas protagonistas da série (CARVALHO, 2019; COLLOVINI, 2023); e que ainda se dedicam a investigar *Coisa Mais Linda* enquanto um produto da ficção seriada brasileira que perpassa pela musicalidade com a Bossa Nova, pelo localismo com o gênero melodramático e pelo globalismo devido à produção, à distribuição e ao consumo via plataforma de vídeo sob demanda por assinatura, ou em inglês, *Subscription Video on Demand (SVOD)*, que no caso é a Netflix. (ROCHA, MEIGRE, VIEIRA, 2019; GRECO, SOUZA, PEREIRA, 2020; CINTRA, 2021; ROCHA, ARANTES, SILVA, 2021; ROCHA, MEIGRE, ANCHIETA, ALMEIDA FERREIRA, ARANTES, 2021; POLACK, 2022; ROCHA, ARANTES, 2023). Ainda é válido pontuar que a nossa empreitada com este estudo busca de uma maneira sinérgica incluir a questão da identidade exprimida em produtos ficcionais seriados (PENNER, 2021; PENNER, LOPES JUNIOR, 2023), como é o caso de *Coisa Mais Linda*, com a representação feminina sob uma mirada interseccional como já empreendermos esforço para melhor delinear desde o início da pesquisa desse mestrado (LOPES JUNIOR, 2023).

1.4 Procedimentos metodológicos

É verdade que toda pesquisa possui uma estratégia metodológica que é nada mais do que o a trilha percorrida para se alcançar seu objetivo de chegar a algumas considerações sobre o objeto analisado. Essa estratégia é concebida por meio das escolhas e decisões feitas consciente e reflexivamente pelo pesquisador e reflete o ajustamento mais apropriado possível entre aquele que pesquisa e o seu objeto dentro de uma pesquisa particular (LOPES, 2005).

No desenvolvimento desta pesquisa, notou-se que uma abordagem mais sinérgica de métodos e técnicas poderia auxiliar melhor o anseio de responder o problema de pesquisa e ainda de contemplar os objetivos. Sendo assim, nossa proposta metodológica coloca em marcha a transdisciplinaridade no campo da Comunicação. O que vale ponderar é que ao transcender a disciplinarização, a transdisciplinaridade refuta concepções imóveis e estáticas diante das

transformações globais e da ascensão de estratégias epistemológicas “revolucionárias” que não privilegiam aqueles que são os dominantes do campo científico, num âmbito mundial, ou seja, o norte do mundo - Europa e Estados Unidos, predominantemente. Ademais, ela acaba por gerar autonomia intelectual para o entendimento das problemáticas de investigação em estudos da Comunicação relembrando, com Bourdieu (2003), que essa enquanto campo científico é um espaço de luta política concorrencial em busca da dominação da Ciência.

Nas pesquisas latino-americanas, reforça-se a presença da transdisciplinaridade nos estudos que abarcam a Comunicação que é corroborada tendo em vista que, com precisão, “do ponto de vista epistemológico, acredita-se ser impossível atribuir a uma disciplina o conjunto de saberes que os estudos dos processos de comunicação mobilizam [...]”. Portanto, “[...] a comunicação é um campo de conhecimento” e jamais uma disciplina (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 156).

Em especial, no Brasil, Sodré (2014) outorga à Comunicação a categoria de pós-disciplina, por expressar atualmente não só seu caráter multi, mas transdisciplinar graças a midiaticização. Esse conceito busca concentrar uma nova instância de orientação da realidade agrupando pontos convergentes a discussões em pesquisas sobre a Comunicação anteriores à era digital na qual vivemos e atualmente pertinentes.

Analisaremos aspectos da representação das protagonistas de uma produção audiovisual seriada, *Coisa Mais Linda*, e como afirmam Aumont e Marie (2004, p. 14), nesses tipos de análises, não existe uma metodologia rígida, pré-concebida como universal para uma apreensão de resultados mais eficiente. Ao analisar qualquer tipo de produção audiovisual se pratica um exercício descritivo, logo, uma forma de explicar os fenômenos observados nessas produções é racionalizando-os de modo que o analista elabore para a análise, a partir da decomposição dos elementos da obra audiovisual, um sistema interpretativo pertinente à obra e considerando “uma tal neutralidade científica”.

Epistemológica, teórica e tecnicamente, do mesmo modo que é importante ressaltar os princípios que envolvem o funcionamento de nossa análise de viés interseccional, como técnica de observação, seleção e operacionalização no desenvolvimento científico; por conseguinte, é relevante dar a devida atenção à exposição e à causação na metodologia da pesquisa ao elucidar as regras de estruturação do objeto científico. Por isso à luz da máxima bourdieusiana, retoma-se

aqui a crítica à suposta neutralidade científica que as técnicas e os métodos de pesquisa detêm ponderando que, na verdade, elas são “teorias em ato” (BOURDIEU, 1999, p. 53). Ou seja, técnicas e métodos são carregados de sentido epistemológico e teórico e devem estar alinhados com a estratégia de investigação adotada; sendo, portanto, significativos os preceitos que fundamentam, a nível epistemológico e teórico, um estudo de caso, que é a escolha de método descritivo para essa investigação. Orozco Gomes (1996, p. 109) reforça que o anseio de um estudo de caso é promover uma investigação que evoque “o distintivo e o único” que permitem enxergar tal objeto de estudo como “objeto exemplar” para a compreensão de dimensões e contextos maiores do que aqueles que o compõem. Ou seja, é um estudo em profundidade que integra no objeto toda sua informação constitutiva para assim ter propriedade em propô-lo como um exemplo para contrastar, ser comparado ou analisado.

Pires (2014) também pondera, levando em consideração sua reflexão teórico-metodológica sobre a amostragem por caso único em pesquisas qualitativas, a impossibilidade de separar tal protocolo de coleta de dados da tradição de estudos de caso. A formação do *corpus* empírico, portanto, é singular, podendo ser simples ou complexa, e visa partir da particularidade para contribuir com o avanço no conhecimento afinal quando bem construído tais especificidades podem servir de vias de acesso a outros fenômenos correlatos. No sentido da nossa proposta, os produtos audiovisuais seriados vêm se tornando importantes ancoragens a serem exploradas como objetos de estudo de pesquisas no contexto atual de produção, distribuição e consumo do “novo” conteúdo da TV distribuída pela internet, logo analisar como uma dessas produções impele sentidos aos sujeitos e à vida social é um caminho frutífero para a compreensão do real pelo ficcional.

No nível epistemológico e teórico, convém aqui explicitar, segundo Pires (2014), que a distinção probabilística e não probabilística na produção de dados empíricos é mais pertinente para as pesquisas quantitativas do que para aquelas que são qualitativas. Isso, mesmo diante da possibilidade de complementaridade de técnicas de coleta probabilísticas e não probabilísticas no campo científico da Comunicação retomada pela crítica à dicotomia entre pesquisa quantitativa e qualitativa. Nesse sentido de não reduzir a produção de dados empíricos a tal dualidade, Pires (2014) se manifesta por uma classificação que não é nem absoluta e nem tão distintiva, mas que revigora a noção de amostragem em pesquisas cujos

dados são mais da ordem qualitativa afirmando que seria mais apropriada a denominação de amostragem por caso único ou por casos múltiplos.

Em relação a pesquisas de ordem mais qualitativa, tal como a nossa proposta aqui, Bauer e Aarts (2015) reforçam a exigência da presença de sincronidade e de homogeneidade no processo de construção de *corpus*; entendendo por sincronidade, a obrigatoriedade da coleta dos materiais a serem analisados acontecer dentro de um ciclo de tempo determinado; e compreendendo por homogeneidade, a origem dos materiais a serem analisados preferencialmente estar fundamentada em um mesmo meio ou suporte não misturando textos individuais e coletivos.

Em referência aos estudos da televisão e às suas possibilidades de materialidade imagética, discursiva e narrativa, é interessante pontuarmos a sua canônica relevância nas pesquisas da América Latina, que continuam em constante desenvolvimento e aprimoramento metodológico a fim de legitimidade científica para o campo buscando ter seu caráter de especificidade. Nesse caminho, há a contribuição de Casetti e Di Chio (1999) que delinham algumas orientações teóricas acerca de como se pode apreender o objeto empírico quando seu universo de análise compreende a TV. Esses direcionamentos dos autores italianos podem estar voltados especificamente ao caráter do meio, do texto, do espectador, do contexto ou da recepção. A partir desses saberes e de técnicas para a apreensão dos objetos empíricos no contexto televisivo, há ainda a categorização dos trabalhos que tangem os estudos de TV em pelo menos três grandes núcleos: o âmbito da produção, o âmbito da oferta - ou da distribuição e exibição - e, finalizando, o âmbito do consumo (CASETTI; DI CHIO, 1999).

Quadro 1: Relação dos âmbitos da pesquisa nos estudos televisivos com abordagens analíticas

Núcleos	Abordagens analíticas
PRODUÇÃO	<ol style="list-style-type: none"> 1) dos aspectos tecnológicos 2) dos aspectos econômicos empresariais 3) dos aspectos culturais e sociais 4) dos aspectos políticos-institucionais
OFERTA	<ol style="list-style-type: none"> 1) os programas 2) da programação 3) de mercado
CONSUMO	<ol style="list-style-type: none"> 1) dos índices de audiência 2) das escolhas de consumo 3) dos modos de ver 4) dos processos de compreensão

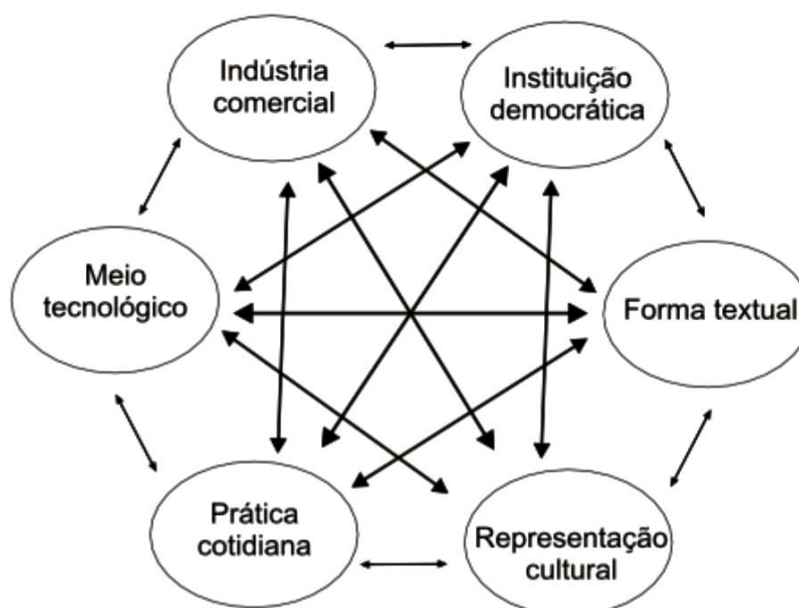
	5) dos processos de duração do consumo 6) dos efeitos 7) das relações entrecruzadas do consumo
--	--

Fonte: Próprio autor, adaptado de Casetti e Di Chio (1999, p. 22).

Tendo essa discussão de Casetti e Chio (1999) como suporte, pode-se afirmar que esta dissertação tem sua proposta de pesquisa amparada pelo âmbito/polo da produção, por conta de suas análises se dedicarem a aspectos sociais, culturais e políticos envolvidos na interseccionalidade representacional das protagonistas femininas da série brasileira *Coisa Mais Linda*. Além disso, podemos inferir que as análises compreendem também o âmbito/núcleo da oferta já que, de maneira aprofundada, analisaremos um programa em específico da TV distribuída pela internet. É importante ponderar que o processo empreendido nesse estudo não se encaixa como a abordagem de análise dos processos de compreensão, proposta pelos autores italianos, no âmbito/núcleo de consumo. Uma vez que essa proposição analítica demanda, necessariamente, o campo das audiências e da recepção, para que seja concluída e esse não é o objetivo de nossa investigação.

Ainda sobre os estudos televisivos, metodologicamente, Mittell (2010) nos ajuda a compreender fenômenos que versam a TV quando postula seis facetas possíveis de apreensão da televisão enquanto meio. Apesar de as ponderações de Mittell serem feitas com base na TV estadunidense, suas reflexões podem ser estendidas a outros territórios geográficos, segundo Muanis (2015), basta que as devidas realocações contextuais, as limitações e as potencialidades produtivas e ainda as particularidades culturais de cada país sejam consideradas ao analisar suas televisiografias. Nomeadamente, as seis facetas que Mittell (2010) postula são: indústria comercial, instituição democrática, formas textuais, representações culturais, prática cotidiana e meio tecnológico.

Figura 9: As seis facetas da televisão estadunidense



Fonte: Mittell (2010, p. 9).

Para nossa proposta, pensando que essas dimensões ocupam a centralidade das funções da TV brasileira, num espectro amplo, incluindo como TV brasileira aquela distribuída pela internet, é válido destacar três facetas para aprimorarmos o nosso entendimento nesta dissertação. A primeira faceta que enfatizamos é a forma textual da televisão que é dotada de um tom de especificidade em relação às outras mídias. Reconhece-se aqui o discurso, a narrativa, os gêneros, os formatos, os sistemas de visualidade, os endereçamentos, os processos de registro textual e ainda os enquadramentos estéticos, estilísticos e de leituras. Mittell (2015) ainda destaca que sua abordagem de poética televisiva preconiza todos esses elementos relatados acima de modo que ao passo que eles se tomam forma, concomitantemente, as práticas da narratividade também se constituem se conectando aos contextos e práticas culturais.

A faceta que trata das representações culturais em cena na televisão também são caras ao nosso estudo. Mittell (2010) pontua que tais representações culturais quando refletem e refratam o mundo real nas telas da TV, adquirem suma importância quando desenvolvem ideias de identidade nacional para um país e percepções de grupos minorizados sob o poder hegemônico. Com isso, essa dimensão se configura como uma grande arena de legitimação onde sujeitos e grupos minorizados, como mulheres; idosos; pessoas negras; pessoas de classes sociais baixas; pessoas LGBTQIA+; pessoas com deficiência; pessoas de religiões de matrizes islâmicas e

africanas; grupos étnico-raciais como indígenas, ciganos, latinos, orientais e outros não se enxergam em produtos culturais televisivos e quando são representados sofrem, na verdade, com a sub-representação de minorias. A luta pela representação cultural de forma plena ainda pode permear as representações estanques que repercutem e reproduzem na TV leituras culturais cristalizadas que usam a estereotipia como atalho para a sub-representação.

A última faceta que destacaremos é o meio tecnológico que considera a televisão como um equipamento muito importante para o compartilhamento de compreensões de mundo e como um espaço onde espectadores depositam atenção. Nesse aspecto, podemos citar a TV como um veículo de assistência para a experiência de espetatorialidades com plataformas de *streaming*, como Netflix, GloboPlay, Amazon Prime Video, HBO Max, Hulu, Apple TV+, Disney+ entre outras e mesmo até como um conector direto para a apresentação de vídeos de plataformas digitais de vídeo sob demanda. Além disso, ressalta-se a capacidade que essa faceta da televisão oportuniza para questionamentos sobre a expansão das práticas transmidiáticas e para as alterações e as reformulações no estilo, nos endereçamentos e no sistema de programação televisiva (MITTELL, 2010).

Em uma transposição para a nossa investigação, é possível perceber que nosso ensejo de estudo é justificado, em especial, pelo pensamento e pela dinâmica dessas três facetas. A posição do nosso objeto de estudo, a série brasileira *Coisa Mais Linda*, como pertencente a um catálogo de uma plataforma de *streaming*, Netflix, reconhecida como a primeira televisão distribuída via internet (LOTZ, 2018), faz com que o meio tecnológico ofereça sustentação para que a série ganhe materialidade real. Pelo viés da representação cultural imbuída na máquina televisiva, esclarecemos o objetivo central de analisar as personagens femininas protagonistas da série *Coisa Mais Linda* considerando o seu mundo diegético ficcional como uma arena de tensões de representações possíveis. Ademais, com intuito de elucidar numa perspectiva interseccional os rastros de opressões aparelhadas pela diferença dos marcadores sócio-identitários nas representações de identidades dessas protagonistas no mundo da série, mas que, em certa medida, é capaz de transparecer a realidade. E por fim, a forma textual da televisão é a faceta que comporta o objeto empírico, os enunciados discursivos da série *Coisa Mais Linda*, a partir do qual avaliaremos a disputa de produção de sentidos nas representações das identidades e subjetividades nas construções das personagens salientando o reforço, a subversão ou ambos de

estereótipos de gênero, de raça, de classe, referentes a sexualidade e a outros marcadores sócio-identitários.

Sobre a questão da representação, cabe ressaltarmos que segundo a conceituação de Hall (2016), há duas definições principais para o termo. a primeira delas se relaciona ao ato de retratar algo, seja pela descrição ou pela imaginação, e a segunda faz a correspondência ao ato de simbolizar, enquanto amostra ou substituto. Na sua discussão, concordando com os preceitos gramsciano sobre hegemonia, Hall (2016) explica e reverbera que as representações sociais são envoltas pelo poder marcado pela circularidade entre as posições de dominados e dominantes e ainda exerce não só um imperativo coercitivo, mas também uma preposição simbólica na dinâmica social e representacional dos sujeitos de uma comunidade.

Caminhando lado a lado com essa perspectiva representacional, podemos citar o estudo de Norbert Elias e John L. Scotson (2000), do fim da década de 1950 e início da década de 1960, que preconizava uma investigação entre duas áreas de construções suburbanas distintas de uma cidade industrial no centro da Inglaterra. A pesquisa durou três anos, e, logo no início, os autores notaram uma amplitude do microcosmo de seu objetivo inicial, que era mensurar os diferenciais de delinquência juvenil entre os bairros da região daquela cidade, porque encontravam numa escala maior os mesmos problemas na sociedade. Sendo assim, o trabalho, desenvolvido por meio da coleta de dados a partir de estatísticas oficiais, relatórios governamentais, documentos jurídicos e jornalísticos, entrevistas e considerando ainda observação participante, teve se objetivo deslocado para a compreensão das relações de poder entre as diferentes zonas daquela cidade inglesa.

Os resultados de Elias e Scotson (2000) asseveram que os estabelecidos, considerados os moradores mais antigos e tradicionais, atribuíam aos chamados pelos autores de *outsiders*, residentes mais novos da região, denominações e características pejorativas e ruins. A coesão do grupo dos estabelecidos e a difusão dos *outsiders* faziam com se gerasse uma dinâmica de estigmatização cuja operação lógica só funcionava porque “um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder dos quais o grupo estigmatizado é excluído.” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 23).

No que se refere a formas de representar o outro, Hall (2016) aborda duas possibilidades representacionais: os tipos e a estereotipagem. Os primeiros nos são

essenciais pois com eles conseguimos extrair sentidos do mundo. Os tipos compõem uma espécie de “regime geral de classificação” (HALL, 2016, p. 190) com o qual, de acordo com a nossa cultura, encaixamos os objetos individuais, as pessoas ou acontecimentos para entendermos o mundo. “Em segundo lugar, a estereotipagem implanta uma estratégia de “cisão”, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, excluí ou expelo tudo o que não cabe, o que é diferente.” (HALL, 2016, p. 191).

Nesse sentido, é possível enxergar um agrupamento tripartite nos processos de estereotipia entre representação, diferença e poder. Em suma, um estereótipo fixa uma diferença numa representação e, em seguida, executa uma manutenção da ordem social e simbólica, incluindo uns e excluindo outros de participarem plenamente da dinâmica social, política, cultural e econômica. Dessa maneira, a estereotipia tende a trabalhar em prol da desigualdade de poder e refleti-la. na facilitação à inclusão de uns e exclusão de outros, e tendem a agir onde existem desigualdades de poder. Hall (2016, p. 205), inclusive, nos lembra que “esta substituição do todo pela parte, de um sujeito por uma coisa - um objeto, um órgão, uma parte do corpo - é o efeito de uma prática representacional muito importante, o fetichismo.”

Historicamente, Walter Lippmann (2009) realizou o primeiro estudo sobre estereótipos ainda na década de 1920, que, buscando entender o processo de decisão das pessoas em relação a determinados assuntos sobre os quais não tinham domínio, nota que as decisões eram apoiadas em crenças gerais da maioria da sociedade. Mais tarde, podem ser citados, também, os estudos dos anos de 1960 sobre estigma de Erving Goffman (2008, p. 61) que observa que os estereótipos se configuram como atalhos no processamento das informações correspondendo ao “perfil de nossas expectativas normativas em relação à conduta e ao caráter” não se esquecendo nem de valores morais nem de discursos ideológicos socialmente presentes nas relações pelo exercício do poder. Frequentemente, então, as representações intrínsecas aos estereótipos são deferidas socialmente. Charaudeau (2007) enfatiza que é no social o local onde se encontra a habilidade de construir ou formatar o significado de determinado objeto na realidade colaborando para a geração de um imaginário social cujo conhecimento é engendrado mecanicamente na sociedade de maneira parcial e abrupta.

Etimologicamente, estereótipo origina-se de termos gregos. O primeiro é *stereos* que significa sólido e o segundo *týpos* o qual significa moldes; ou seja, a

própria palavra etimologicamente carrega em si a ideia de referência a algo anterior, pré-determinado, que, por sua vez, está solidificado, fixado e tende a sofrer replicação. Ainda na Grécia Antiga, o termo denominava uma placa que, uma vez gravada sobre o metal, fazia cópias de imagens e de textos. Essa peculiaridade de solidificar-se e de sofrer fácil replicação proporciona aos estereótipos um distanciamento considerável daquilo que é real no âmbito das relações sociais, assumindo nessas relações um caráter pejorativo, falso e nocivo, convertendo-se muitas vezes em rótulos negativos. Entretanto, ao adotar determinado prisma teórico para compreender o conceito de estereótipos, pode-se obter diferentes concepções (AMOSSY; HERSCHBERG PIERROT, 2022).

De modo geral, tanto a estigmatização como a estereotipia são processos que contemplam essa metonímia, porque, enquanto fenômenos sociais, elas dialogam com os indícios que sugerem que entre dois grupos diferentes a manutenção da hegemonia se resume “ao fato de um dos grupos ser estabelecido, dotado de recursos superiores de poder, enquanto o outro é um grupo *outsider*, imensamente inferior em termos do seu diferencial de poder e contra o qual o grupo estabelecido pode cerrar fileiras (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 31). Outro ponto de convergência entre os estereótipos e as estigmatizações é que ambos funcionam como instrumentos de legitimação de dominação. É fato que a promulgação de imagens que contrapõem hierarquias de superioridade e de inferioridade em dada sociedade ou dado grupo é um dos subterfúgios mais comuns que os dominantes têm para manter sua prevalência e a configuração de posições (AMOSSY; HERSCHBERG PIERROT, 2022).

A linguagem é um sistema representacional. Essa afirmação parte de uma perspectiva de Hall (2016) que se preocupando em analisar os efeitos da mídia nas sociedades constitui uma tradição a qual mais tarde foi chamada de *politics of the image*, em português, política da imagem, cujo arcabouço de questões se dedica aos questionamentos e às disputas sobre o que a imagem representa. O autor jamaicano nesse legado de investigar a linguagem enquanto uma instância representacional considera a linguagem de modo amplo, passando pelo espectro da linguística chegando até à visualidade estética.

Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos - sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos - para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos.

A linguagem é um dos 'meios' através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos [...] (HALL, 2016, p. 18).

Portanto, por meios culturais e da linguagem, há a circulação e a elaboração de significados, logo os sentidos as coisas não existem *per se*, são construídos por nós, na relação entre um signo e um conceito. Seguindo essa trilha de raciocínio, nossa visão de representação nesta dissertação abrange o ser real e o ficcional, no caso de personagens. Posto que, significamos objetos, pessoas e eventos pelas interpretações que lhes direcionamos; parcialmente ainda as coisas pelo mundo significam a partir da maneira pela qual as utilizamos ou as integramos no cotidiano; e damos sentido

[...] às coisas pela maneira como as *representamos* - as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nela embutimos. (HALL, 2016, p. 21, grifo do autor).

Berger e Luckmann (2014) também reconhecem a força da linguagem na construção social da realidade. Afinal, a linguagem proporciona recursos que possibilitam a formação, o compartilhamento e o acesso a um acervo social do conhecimento por gerações. Logo, assim que se nasce há uma realidade cotidiana que se mostra objetificada, ademais à medida que crescemos, novas experiências no mundo são logradas e cadastradas nesse estoque.

Diante disso, as tipificações servem como apoio para a continuidade de sentidos na realidade social da vida cotidiana. Sejam as tipificações anônimas que se distanciam da situação de enunciação, do momento face a face ou aquelas que estão em constante e intensa recíproca em situações face a face, ou seja, o "círculo interior" de cada sujeito. "A estrutura social é a soma dessas tipificações e dos padrões recorrentes de interação estabelecidos por meio delas. Assim sendo, a estrutura social é um elemento essencial da realidade da vida cotidiana." (BERGER; LUCKMANN, 2014, p. 51).

A geração de significado na diferença a partir da vida cotidiana também é abordada na discussão de Berger e Luckmann (2014) que salientam os mecanismos que fazem com que o universo e a dinâmica sociais se mantenham vigentes a partir de preceito pré-determinados os quais, por sua vez, assimilam que o ser "dissidente"

é uma ameaça à realidade social e a sua manutenção fixa. Para mitigar possíveis efeitos que desandem com a realidade já posta, técnicas pretendem ajustar a dissidência numa tentativa de controle social. Em outras palavras, “a ameaça às definições sociais da realidade é neutralizada atribuindo-lhe um status ontológico inferior, e, com isso um status cognoscitivo que não deve ser levado a sério [...]” (BERGER; LUCKMANN, 2014, p. 149).

Aproximando o debate sobre estereótipos dos meios de comunicação de massa e considerando as representações midiáticas, Dyer (2009), com suas leituras de Lippmann (2009), enfatiza o estereótipo como um processo de ordenação, um atalho, uma referência e uma expressão de valores e crenças. O autor inglês, em sua explanação, transita

[...] entre a preocupação mais sociológica de Lippmann (como os estereótipos funcionam no pensamento social) e as preocupações estéticas específicas (como os estereótipos funcionam nas ficções) que também devem ser introduzidas em qualquer consideração das representações da mídia.¹⁰ (DYER, 2009, p. 207).

A respeito da projeção que os estereótipos lançam no mundo, é importante para Dyer distinguir os estereótipos dos modos de representação; e para o nosso enfoque aqui nesta dissertação é interessante tal percepção, porque tratamos também de explorar representações midiáticas do âmbito da ficção cujas construções são estéticas e sociais. Na sua distinção, Dyer (2009, p. 208) pondera que “os estereótipos são uma subcategoria particular de uma categoria mais ampla de personagens ficcionais, o tipo.”¹¹

Numa hierarquia, os tipos se definem mais pelo modo de caracterização que a representação assume na ficção, logo há uma função estética mais proeminente. Os estereótipos detêm para si a função social. Embora ambos tenham uma construção iconográfica semelhante, com traços verbais e visuais como recursos de sinalização de cada personagem, os tipos são mais flexíveis e tem uma noção mais aberta à produção de mais sentidos do que os estereótipos.

¹⁰ Texto original: “[...] between the more sociological concern of Lippmann (how stereotypes function in social thought) and the specific aesthetic concerns (how stereotypes function in fictions) that must also be introduced into any consideration of media representations.” (DYER, 2009, p. 207).

¹¹ Texto original: “stereotypes are a particular subcategory of a broader category of fictional characters, the type.” (DYER, 2009, p. 207).

Dyer (2009, p. 209), adaptando a distinção de Orrin E. Klapp (2017) entre estereótipos e tipos sociais, a retrabalha “[...] em termos dos tipos produzidos por diferentes grupos sociais de acordo com seu senso de quem pertence e quem não pertence, quem está 'dentro' e quem não está.”¹² Nesse sentido, é possível trazer para o campo das ficções a relação de poder representativo de quem pertence e se define como central e de quem não tem grau de pertencimento alto e ainda é definido como “outro, periféricos ou párias. Geralmente, inclusive, é nesse processo que acontece sub-representações e representações excessivas apercebidas apenas com um olhar bem crítico sobre às produções ficcionais.

Diante disso, é fato que a posição que se tem frente a uma representação cristalizada de algum grupo, comunidade ou sujeito na mídia, seja ficcional ou até na factual, os estereótipos só funcionam como um mecanismo do pensamento humano com função cognitiva de representação humana, logo, eles podem cooperar para o bem e para o mal. O que define essa atribuição positiva ou negativa é quem controla e define os estereótipos e a quais interesses os fazem servir. Por isso, retoma-se a proposição inicial de Lippmann:

um padrão de estereótipos não é neutro. Não é apenas uma maneira de substituir a grande e vibrante confusão da realidade por ordem. Não é apenas um atalho. É tudo isso e algo mais. É a garantia do nosso autorrespeito; é a projeção sobre o mundo de nosso próprio senso de nosso próprio valor, nossa própria posição e nossos próprios direitos.¹³ (LIPPMANN, 2009, p. 96).

Alinhando-se à nossa proposta a questão de representação, de estereótipos e das personagens em séries de TV, Sepulchre (2017, p. 31) explicita que os estereótipos participam em todos os níveis dos códigos textuais: sejam em sentidos de frases isoladas, como em um sentido global dos textos, e também na ligação dos textos aos significados abstratos que são os valores e as ideologias, e “como as personagens também estão presentes em todos esses níveis da narrativa, eles são lugares privilegiados tanto para o investimento de estereótipos quanto para sua

¹² Texto original: “in terms of the types produced by different social groups according to their sense of who belongs and who doesn't, who is 'in' and who is not.” (DYER, 2009, p. 209).

¹³ Texto original: “A pattern of stereotypes is not neutral. It is not merely a way of substituting order for the great blooming, buzzing confusion of reality. It is not merely a short cut. It is all these things and something more. It is the guarantee of our self-respect; it is the projection upon the world of our own sense of our own value, our own position and our own rights.” (LIPPMANN, 2009, p. 96).

análise.”¹⁴ Além disso, Sepulchre (2017) aconselha que quando analisamos tipos e estereótipos vinculados a um sistema de personagens, precisamos nos atentar ao fato de que essa análise é realizada em um segundo nível porque só é possível afirmar que uma personagem é um tipo ou é estereotipada depois de examinar comparativamente essa personagem com outras, sejam secundárias, sejam protagonistas ou membro de um protagonismo coral/coletivo.

Essa dimensão comparativa do sistema de personagens exige ainda que o analista, segundo Sepulchre (2017), estabeleça ligações legíveis entre o texto e o contexto social nos quais os estereótipos emergem na narrativa de uma dada ficção seriada. Ou seja, é preciso que o analista demonstre uma capacidade crítica e um distanciamento para avaliar o grau de colagem social que tais visões cristalizadas em estereótipos mantêm, já que, consciente e inconscientemente, nós fazemos parte do tecido social que reverbera tais percepções solidificadas.

Em relação à amostragem e ao procedimento de coleta de dados, propriamente ditos, concentramos nossas premissas metodológicas na proposta de análise de imagens em movimento de Diana Rose (2015) a qual, por sua vez, servirá para nos dar contornos para nossas análises. A instância verbo-visual é um fator importante para as gramaticalidades que envolvem os modos que as mensagens e os códigos televisivos se reificam, e é essa dimensão que a autora britânica vislumbra explorar em sua proposta que engloba conteúdo e estrutura numa análise mais profunda na sua diligência em analisar representações sociais no universo audiovisual.

Pode-se frisar que

os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura (ROSE, 2015, p. 343).

Diante de tal complexidade nas tentativas de analisar os conteúdos e as estruturas dos meios audiovisuais não é possível uma apreensão de uma verdade absoluta mesmo com seleção, transcrição, codificação e tabulação de um conjunto de dados a partir do objeto oriundo do campo audiovisual. Mas o que é incontestável é a

¹⁴ Texto original: “Comme les personnages sont également présents à tous ces niveaux du récit, ils sont des lieux privilégiés à la fois d’investissement des stéréotypes et de leur analyse.” (SEPULCHRE, 2017, p. 31).

necessidade sermos explícitos o máximo possível sobre os recursos e procedimentos adotados para a translação.

Como estamos em busca de analisar uma peça audiovisual, a série *Coisa Mais Linda*, é conveniente lembrarmos que os aspectos visuais da ficção seriada comprometem seu entendimento completo. Ecoando afirmações saussurianas, os signos não se resumem aos campos da fala e da escrita tampouco às representações da mídia. Essas últimas são bem mais dos discursos, na verdade, elas consistem num emaranhado de textos escritos ou falados; imagens visuais estáticas, como a fotografia; e em movimento, como é o nosso caso.

Em nossa apreensão, Rose (2015) estrutura sua proposta metodológica-analítica em quatro diferentes fases: seleção, transcrição, codificação e tabulação. Como todos os métodos e as técnicas de uma pesquisa devem dialogar com as exigências de seu objeto a fim de deixá-lo descoberto, procuram ser sensíveis à problemática central com o intuito de auxiliá-la e ensinam tornar exequíveis os objetivos, geral e específicos, afiguramos a utilização de algumas dessas fases da metodologia de Rose para a nossa pesquisa as quais explanaremos em seções posteriores.

O último pressuposto que exploraremos nessa seção é a escolha metodológica ancorada numa análise interseccional, como ferramenta analítica da parcela dos enunciados discursivos que substancializam a problemática da pesquisa, dialogam com o quadro teórico de referência e se efetivam como objeto empírico. Levando em consideração a perspectiva interseccional como ferramenta analítica que, por sua vez, proporciona concomitantemente, sob uma égide epistemológica e teórica, técnicas de observação, de seleção e de operacionalização, destaca-se mais uma vez a proposição bourdieusiana de que as técnicas são “teorias em ato” (BOURDIEU, 1999, p. 53) as quais demandam pressupostos epistemológicos e teóricos na sua consequente aplicação no esforço de transformar informações em dados empíricos.

Aproveitamos para pontuar que a interseccionalidade é articulada não só como um conceito, mas talvez ela seja mais bem operacionalizada como uma abordagem, como uma maneira de compreender o mundo, reverberando bell hooks (1992) como um olhar poderoso dotado de perspectiva teórica, epistemológica e metodológica capaz de auxiliar na compreensão de diversos fenômenos quando aplicada as pesquisas nas mais diferenciadas áreas do conhecimento. Além disso, nossa justificativa em fazer uma análise interseccional ecoa novamente bell hooks (2013), à

medida que é mais do que necessária a identificação dos apagamentos, dos silenciamentos, dos imperativos e que as narrativas hegemônicas tanto cultuam para que, enfim, seja possível dar vida a novas perspectivas e metodologias transgressoras e contra hegemônicas em relação às lógicas científicas hegemônicas.

É válido realçar que ao nos posicionarmos em fazer uma análise interseccional, de modo teórico e analítico mais concreto, denotamos que a interseccionalidade não se trata da somatória de mecanismos de opressão ou de uma simples adição de ordens de dominação e repressão. Concordamos que o desafio maior numa proposta, como a nossa, que investiga a questão de representações de gênero numa perspectiva interseccional na esfera comunicacional-midiática, seja realmente romper com o essencialismo dos marcadores sócio-identitários de modo a articulá-los entre si para que lógicas sociais e representacionais hegemônicas ainda acobertadas sejam desmanteladas.

Por não essencializar as categorias - ou os marcadores sociais da diferença - numa abordagem metodológica da perspectiva interseccional e do campos da Comunicação, entende-se que há prerrogativa de ir se além no sentido de elaborar métodos e técnicas cujas concepções intervenham no campo empírico comunicacional, de modo que sejam visibilizadas as intersecções que há tanto tempo vêm sendo naturalizadas por meio de representações cristalizadas ou até apagadas com a sub-representação no meios de comunicação no cotidiano. Com essa abordagem, procura-se destacar o *ethos* de justiça tão precioso ao empreendimento interseccional.

Desse modo, essa contribuição interseccional encontra ressonância nas representações presentes no campo da Comunicação; nesta dissertação, em especial, vai de encontro com as representações femininas das protagonistas da série *Coisa Mais Linda*. Nota-se assim que encontro entre Comunicação e a proposta interseccional pode se ater àquilo que se chama de interseccionalidade representacional.

Nesse sentido, nosso ensejo em investigar as representações femininas na ficção seriada emerge considerando os múltiplos pertencimentos que atravessam as constituições identitárias, como gênero, raça, sexualidade, etnia, localização geográfica, idade, diversidade funcional, entre outros das personagens protagonistas de *Coisa Mais Linda* e tem como finalidade averiguar esses atravessamentos identitários que se alastram na ficção e na realidade. Procuramos averiguar os rastros

de opressão que as dinâmicas de vida das mulheres protagonistas da série denotam, mas para além disso, com nossa análise, pretendemos apontar que a interseccionalidade dos marcadores sócio-identitários pode conceber estratégias de empoderamento de identidades marginalizadas, e de praxe, desconstruir os binários e o universalismo (DAVIS, 2014) presentes, no nosso caso, na construção de personagens ficcionais.

A abordagem interseccional não acontece de maneira despolitizada, pois a interseccionalidade está atrelada a arenas de hierarquização cujos polos são ocupados por opressões e privilégios. No campo da Comunicação, em particular, nesta dissertação que se ancora nos estudos de televisão, especificamente, e versa sobre ficção seriada, história, narrativa, contexto, identidades, representações e relações de poder, enquadrámos a mídia e a ficção seriada, reformulando De Lauretis (2019), enquanto tecnologias interseccionais.

Pensamos *Coisa Mais Linda* e as séries televisivas, enquanto meios de enunciados ligados a formações discursivas, no espírito foucaultiano, em que as representações de gênero, de raça, de classe, de sexualidade, de territórios geográficos, de idade, entre outros são reproduzidas e difundidas no âmago social. Essas formações discursivas, por vezes, ao serem constituídas e regidas pela regularidade de certos enunciados e pelo retorno de correlações específicas ou escolhas temáticas, versam que o discurso detém condições de existência, aparecimento, manutenção, transformação e desaparecimento (FOUCAULT, 2008).

Seguindo conceitos foucaultianos do discurso, concordamos com Lécossais (2015, 2020) quando afirma que a ficção e, como tal, as séries de TV são pontos de ancoragens relevantes da realidade no universo ficcional e que para além disso, são uma fonte de conhecimento do mundo social porque a ficção sempre está versando sobre a realidade. Ressoantes às premissas de Chalvon-Demersay (1997, p. 622) que asseveram que "[...] a ficção faz um verdadeiro trabalho de tornar legível a realidade social"¹⁵ e que enxergam, em nome de uma finalidade propriamente sociológica, as personagens de séries de TV "[...] como atores sociais reais [...]"¹⁶ (CHALVON-DEMERSAY, 2005, p. 81), em termos metodológicos, estudamos as protagonistas

¹⁵ Texto original: "[...] la fiction opère un véritable travail de mise en lisibilité de la réalité sociale." (CHALVON-DEMERSAY, 1997, p. 622).

¹⁶ Texto original: "[...] comme de véritables acteurs sociaux [...]" (CHALVON-DEMERSAY, 2005, p. 81).

femininas de *Coisa Mais Linda*, apreendendo seus modos de vida e de suas interações na época retratada pela narrativa da série.

Finalizamos enfatizando que esta dissertação salienta a importância das eventuais contribuições de séries televisivas contemporâneas para a diversidade identitária nos moldes das formas de apreensão do mundo que possibilitam a circulação paulatina de representações coletivas e individuais de sujeitos cujas identidades são interseccionais. Conforme Lécossais (2020, p. 23) frisa “as séries não operam no vácuo, fora do mundo, e os efeitos de citação, referências ou ecos se mostram muito fortes, e isso, tanto dentro de uma série em si quanto na “rede” mais ampla que as séries constituem na paisagem audiovisual e no tempo.”¹⁷

¹⁷ Texto original: “ Les séries ne fonctionnent pas en vase clos, hors du monde, et les effets de citation, de références ou d’échos se révèlent très forts, et ce, aussi bien à l’intérieur même d’une série comme dans le « réseau » plus large que constituent les séries dans le paysage audiovisuel et dans le temps.” (LÉCOSSAIS, 2020, p. 23).

2. PERSONAGENS: DA LITERATURA À FICÇÃO SERIADA NA TV E NO STREAMING

Antes de discutirmos aspectos das personagens em séries de TV distribuídas por plataformas de *streaming*, é indispensável pincelar algumas contribuições teóricas e conceituais oriundas da literatura que auxiliam a enxergar de forma mais completa e complexa as personagens em todos os espectros do audiovisual. Por esse motivo, iniciamos esta segunda secção com um debate que preconiza o ato de narrar como uma habilidade inerente ao pensamento, à cognição e à linguagem humana o que auxilia na constituição de personagens na literatura abordando exatamente as relações possíveis entre a narrativa e as personagens. Em seguida, dedicamos nossos esforços no debate de entendimentos sobre as personagens no teatro, no cinema para que cheguemos, enfim, a tratar, em especial, das personagens em obras ficcionais televisivas produzidas pela TV linear e por plataformas de *streaming*.

Além disso, levando em conta as séries de televisão atuais, sejam do *broadcasting*, como do *narrowcasting* e como as do *streaming*, tratamos da serialidade e de alguns de seus aspectos como a temporalidade e os arcos narrativos que inferem na construção e na evolução das personagens dentro de uma conjuntura que instaura o fenômeno da cultura de séries. Ainda discutimos como que o protagonismo múltiplo implica na constituição de personagens na ficção seriada contemporânea. E finalizamos a discussão desse capítulo com uma abordagem que visa discutir a promessa da diversidade dentro da era da *Peak TV* cuja pretensão é romper com a visão estereotipada pela qual grupos minorizados são representados nos mundos ficcionais das séries de TV, dando um destaque, em particular, para a representação de personagens femininas nessas obras de ficção.

2.1 Narrativa e personagem

Sobre o binômio pensamento-linguagem, pode-se afirmar, num sucinto traço histórico, que até a contribuição vigotskiana sobre o tema, a concepção do pensamento e da linguagem para a psicologia científica variava entre dois eixos: a identificação e a fusão do pensamento com a palavra, e a separação e a dissociação do pensamento da palavra. Vigotski (2001), com sua proposta analítico-psicológica sobre as relações entre o pensamento e a linguagem, infere que haja a substituição do método de decomposição de totalidades psicológicas complexas em elementos

que reduzia a palavra a um mero resultado de vínculo mecânico associativo entre suas partes, seus elementos: o som e o significado. O substituto desse método de decomposição é aquele cuja premissa é o desmembramento das totalidades psicológicas complexas em unidades; logo, procuram-se unidades que não se decompõem, mas que se conservam inerentemente a uma totalidade.

Considera-se, portanto que é no significado da palavra, um espectro interno, onde a unidade mínima que contém propriedades inerentes ao pensamento verbalizado se localiza. Em palavras vigostskianas,

[...] a palavra nunca se refere a um objeto isolado, mas a todo um grupo ou classe de objetos. Por essa razão, cada palavra é uma generalização latente, toda palavra já generaliza e, em termos psicológicos, é antes de tudo uma generalização. Mas a generalização, como é fácil perceber, é um excepcional ato verbal do pensamento, ato esse que reflete a realidade de modo inteiramente diverso daquele como esta é refletida nas sensações e percepções imediatas (VIGOTSKI, 2001, p. 9).

Quanto ao significado, o autor russo afirma que ele é inalienavelmente pertencente ao campo da linguagem, mas ao mesmo tempo, faz integração com o domínio do pensamento quando incita a generalização, constituindo-se como unidade do pensamento verbalizado, “por isso o significado pode ser visto igualmente como fenômeno da linguagem por sua natureza e como fenômeno do campo do pensamento. Não podemos falar de significado da palavra tomado separadamente.” (VIGOTSKI, 2001, p. 10).

Nesse mesmo viés, Bruner (2004) afirma que apesar de ser comumente referenciado à razão e a argumentos lógicos ou indutivos, o pensamento também se apresenta de maneira narrativa enquanto forma e estrutura. Bruner aponta duas teses que fundamentam sua perspectiva; a primeira delas compreende que não existe outra maneira de descrever o tempo vivido senão pela narrativa, afinal, somente ela consegue engendrar tal sentido de movimentação ao tempo; já a segunda tese engloba uma questão mimética entre a vida e a narrativa que reverbera numa via de mão-dupla: “a narrativa imita a vida, a vida imita a narrativa.”¹⁸ (BRUNER, 2004, p. 692).

Um contributo importante para o estudo da língua e da linguagem advém do Círculo de Bakhtin e das relações de seus integrantes. Bakhtin e outros membros

¹⁸ Texto original: “narrative imitates life, life imitates narrative.” (BRUNER, 2004, p. 692).

desse grupo afirmavam que a língua só passava a existir pela interação discursiva entre interlocutores com a finalidade de estabelecer comunicação e que constituía historicamente por meio dessas relações, estabelecendo relações dialógicas entre o *eu* e o *outro*. (BAKHTIN, 2011; VOLÓCHINOV, 2017).

Bruner (1991, 2001), ao defender que há um modo narrativo de pensamento, propõe que existem elementos universais os quais, por sua vez, são essenciais à vida em uma cultura, e ainda esboça maneiras pelas quais pode haver uma interpretação das formas do real a partir da narrativa como instrumento mental de construção de realidade. Nesse sentido, destaca-se que alguns desses modos de elaboração das realidades narrativas mantêm relação direta com características, aspectos e qualidades que são concernentes às personagens.

Num primeiro momento, tanto as personagens como os acontecimentos episódicos de uma história, segundo Bruner (2001, p. 130) “[...] extraem seus sentidos de estruturas narrativas mais abrangentes, sendo “funções” das mesmas.” Essas estruturas mais amplas são os gêneros que nada mais são do que formas de interpretar um texto, ou seja, uma espécie de tipologia textual. E, “por um lado, um gênero ‘existe’ em um texto - em seu enredo e em sua forma de contar; por outro, ele ‘existe’ como uma forma de extrair sentido de um texto - como um tipo de “representação” do mundo.” (BRUNER, 2001, p. 130). Dadas as diferenças históricas, culturais, políticas e sociais de cada comunidade, a interpretação de cada narrativa é passível de estar em trânsito entre os gêneros, seja: comédia, tragédia, romance e outros.

Contudo, uma definição possível de gênero seria enxergá-los como “[...] formas culturalmente especializadas de vislumbrar a condição humana e de comunicá-la.” (BRUNER, 2001, p. 131). Essa particularidade genérica, portanto, nos auxilia em imprimir na realidade, por protocolos, os gêneros literários, o que possibilita ainda comparações entre as pessoas do nosso mundo com as personagens saídas de gêneros narrativos, extraindo seus sentidos segundo os formatos das histórias.

Outro aspecto que Bruner (2001, p. 131) pondera é que as ações dentro de uma história têm motivos, ou seja, as atitudes tomadas pelas personagens sempre são conduzidas por alguma crença, desejo, valor, teoria, princípio ou outros “estados intencionais”. Apesar de haver essa justificativa para as ações das personagens, jamais que os estados intencionais “[...] determinam completamente o curso dos eventos, uma vez que uma personagem com um estado intencional particular poderia

fazer praticamente qualquer coisa.”¹⁹ (BRUNER, 1991, p. 7). Nesse sentido, então, afirma-se que a narrativa é coordenada implicitamente por uma certa agência de escolha, há uma certa liberdade nessa escolha que a cabe às personagens para que tenhamos uma interpretação crível do porquê ela agiu de tal maneira. “A busca na narrativa é por estados intencionais que se encontram ‘por trás’ das ações: a narrativa busca motivos, não causas.” (BRUNER, 2001, p. 132).

Outro ângulo que nos chama atenção em relação à personagem e à constituição de uma história é a capacidade que as personagens têm enquanto elementos narrativos que corroboram a convenção literária do realismo narrativo seja num texto factual ou ficcional. Sendo assim, Bruner (1991) afirma que

a ‘verdade’ narrativa é julgada por sua verossimilhança e não por sua verificabilidade. Isso parece apontar para o fato de que há algum sentido em dizer que a narrativa mais do que referir a ‘realidade’, pode criá-la da mesma maneira que a ‘ficção’ cria um ‘mundo’ para si própria [...]”²⁰. (BRUNER, 1991, p. 13).

É plausível, então, dizer que os estados intencionais de uma personagem fictícia geram sensações e emoções que são experienciadas em nossas vidas enquanto seres humanos na realidade de uma forma muito verossímil. Na nossa proposta cujo objeto de estudo é uma ficção seriada, *Coisa Mais Linda*, para a qual destinamos um olhar crítico sobre a representação interseccional de suas protagonistas, de fato, essa aproximação que sobrepõe realidade e ficcionalidade de maneira mais translúcida é um fator muito importante e serve inclusive como uma forma de justificar a pertinência de verificar tais representações.

E um último enfoque que aproveitamos para realçar é o acréscimo narrativo que acaba por configurar uma extensibilidade histórica da narrativa segundo a qual, Bruner (1991, p. 18) nos lembra e os antropólogos insistem, os acréscimos narrativos “[...] eventualmente criam algo bastante variado chamado ‘cultura’ ou ‘história’ ou, mais livremente, ‘tradição’.”²¹. Sendo assim, a criação de uma cultura está centralizada na “[...] capacidade ‘local’ de acrescentar histórias de acontecimentos do passado a

¹⁹ Texto original: “[...] never fully determine the course of events, since a character with a particular intentional state might end up doing practically anything.” (BRUNER, 1991, p. 7).

²⁰ Texto original: “Narrative ‘truth’ is judged by its verisimilitude rather than its verifiability. There seems indeed to be some sense in which narrative, rather than referring to ‘reality’, may in fact create or constitute it, as when ‘fiction’ creates a ‘world’ of its [...]” (BRUNER, 1991, p. 13).

²¹ Texto original: “[...] insist, the accruals eventually create something variously called a ‘culture’ or a ‘history’ or, more loosely, a ‘tradition’.” (BRUNER, 1991, p. 18).

algum tipo de estrutura diacrônica que permita uma continuidade até o presente [...]”²² (BRUNER, 1991, p. 19-20). Nessa sequência de acréscimos narrativos, o que destacamos são os motivos que levam as personagens de cada história a se posicionarem deliberadamente diante dos acontecimentos imbricados na narrativa. Por si, as justificativas dessas personagens podem constituir sua evolução durante toda a história.

Brait (2017, p. 28), ao se debruçar teoricamente sobre a personagem ficcional, reforça “[...] que é inevitável iniciar uma reflexão teórica sem voltar o olhar para a Grécia antiga e para os pensadores que impulsionaram o conhecimento.” Então, caminhando nesse mesmo sentido, é importante lembrar da contribuição de Aristóteles para a reflexão da personagem na instância da narrativa. Com o conceito da mimesis aristotélica²³, pode-se aferir que a personagem seja uma entidade cujas atribuições vêm de uma visão ético-antropomórfica circulante na sociedade a partir da conjugação de uma verossimilhança externa e interna à obra. Para tanto, resume-se que na visão aristotélica, que vigora até meados do século XVIII, a personagem opera “como reflexo da pessoa humana”, em sua perspectiva de exterioridade verossímil; e “como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” trilhando uma verossimilhança interna (BRAIT, 2017, p. 29).

De um modo mais amplo, para a literatura, somente a personagem tem arcabouço para patentear a ficção e “[...] através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (ROSENFELD, 1974, p. 21). É fato que uma paisagem, um animal ou até um objeto quaisquer podem se configurar como personagens dentro de uma narrativa ficcional desde que esses elementos sejam animados e se humanizem através da mente dos leitores ao lerem determinada história. Sendo assim, uma personagem, apesar de ser dotada de parâmetros e aparências reais, “[...] é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico [...]” (ROSENFELD, 1974, p. 33), ela é totalmente projetada e determinada.

Diferente de uma personagem de um poema lírico, a qual não se define com tanta clareza por conta da maioria das vezes o eu lírico se concentrar num monólogo e por se concentrar num determinado espaço temporal ou de ação, Rosenfeld (1974, p. 23) destaca que a personagem tem uma função marcante na literatura narrativa,

²² Texto original: “[...] ‘local’ capacity for accruing stories of happenings of the past into some sort of diachronic structure that permits a continuity into the present [...]” (BRUNER, 1991, p. 19-20).

²³ Para mais detalhes, ver: Aristóteles (2003).

principalmente, nos romances, sendo “[...] a indicadora mais manifesta da ficção [...]”. Quanto aos romancistas do século XVIII, Candido (1974, p. 79) pondera que eles “aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores [...]” o que acontece de fato, já que os detalhes sensibilizam o ser humano e lhe fornecem convicção. Para atingir, então, esse objetivo de trazer a percepção de realidade para os leitores da literatura romancista, é preciso alinhar intimamente de maneira bem ligada, quase que inseparável, três elementos: o enredo, a personagem e as ideias. Segundo Candido (1974, p. 54), o desenvolvimento novelístico tem um comprometimento a mais com a personagem; afinal é ela quem vive o enredo e as ideias, avulta “[...] a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.” Apesar de ter o aspecto real, “a personagem é um ser fictício” (CANDIDO, 1974, p. 55) e concretiza e manifesta nas linhas de um romance sua relação agarrada com o ser vivo. Por isso, que é possível dizer que a personagem é o elemento mais vivo de um romance.

A personagem em um romance adquire características de ser mais fixas e lógicas, muito embora não mais simplistas do que o ser humano, e isso é exatamente o que os romancistas modernos visam combater aumentando a complexidade da personagem e diminuindo o esquema fixo em que ela é anexada. Ou seja, “o romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização.” (CANDIDO, 1974, p. 60).

Nessa evolução técnica do processo de caracterização das personagens do romance moderno, Candido (1974) destaca duas categorias de personagens, a partir das premissas analíticas de Samuel Johnson²⁴: as de natureza e as de costumes. As primeiras, são denominadas para além de traços superficiais, seus modos específicos de ser são considerados na sua construção dentro das narrativas para tanto que qualquer alteração na dinâmica de vida de personagens desse tipo, é preciso “[...] lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca.” (CANDIDO, 1974, p. 62). Enquanto, as personagens de costumes são delimitadas de maneira mais caricaturizada com traços mais distintivos, escolhidos e marcados propositalmente para que personagens dessa categoria se diferenciem. Seus atributos são tão fixos que “[...] de uma vez para sempre, e cada vez que a

²⁴ Para mais detalhes, ver: Johnson (1992).

personagem surge na ação, basta invocar um deles [...]” (CANDIDO, 1974, p. 61) para que haja um fácil reconhecimento. Ao reproduzir a terminologia setecentista de Jonhson e num esforço de aproximá-la à percepção da contemporaneidade sobre o conhecimento que serve de base para nossa interpretação das personagens, pode-se resumir que

o romancista ‘de costumes’ vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista “de natureza” o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. (CANDIDO, 1974, p. 62).

Contribuindo para o que viria se tornar os estudos narratológicos do início do século XX, Forster (1998, p. 25), ao desbravar “[...] o romance, aquele terreno tão úmido, aquelas ficções em prosa de uma certa extensão que se estendem de maneira tão indeterminada [...]”, propõe explorá-lo a partir de vários aspectos sendo um deles as pessoas, ou seja, as personagens que o compõem. Uma proposição primordial é que os seres da ficção se diferem dos seres humanos da Terra, mesmo as personagens possuindo tendências comportamentais que se ajustam aos mesmos modelos dos humanos, elas surgem mais como uma encomenda fabricada pelos romancistas, no caso dos romances; enquanto, no caso das produções seriadas atuais, pelos membros da equipe de produção: escritores, criadores, roteiristas, atores e outros profissionais.

O *homo fictus*, denominação para personagens fictícios, se diferencia de seu “primo” *homo sapiens*, denominação para seres humanos reais, na medida que possuem métodos de gestação diferentes; além disso, comparando-os, é possível saber mais detalhes sobre o primeiro, uma vez que aquele que o concebe é o mesmo que conta os acontecimentos os quais o afetam (FORSTER, 1998). Para tanto, apesar da existência de semelhanças entre as pessoas humanas reais e as pessoas enquanto personagens ficcionais, há uma barreira que separa os domínios do ficcional e do real que, por sua vez, separadamente são dotados de suas próprias leis de funcionamento. Segundo Forster (1998, p. 60), tal barreira é estética oriunda da arte que fazem com que as personagens sejam “[...] reais não por serem como nós (embora possam sê-lo), mas porque são convincentes”.

É válido destacar ainda uma clássica contribuição de Forster (1998) a respeito das personagens que é a sua classificação em planas e redondas. De maneira

sucinta, a personagem plana é justaposta a uma posição estática durante o acontecimento dos fatos apresentando em sua caracterização um aspecto dominante ou evidente. Já a personagem redonda, se aproxima de uma caracterização mais dinâmica, logo, suas atitudes e comportamentos na diegese podem surpreender de modo convincente.

Brait (2017) e Mungioli (2002) concordam quando dizem que são os estudos soviéticos ainda do começo do século XX que vão desmontar a fixação da relação simbiótica entre o ser fictício e o ser vivo. Os Formalistas Russos, como ficaram conhecidos no Ocidente quando se difundiram já em meados dos séculos XX, apresentaram uma nova concepção de obra literária. Segundo Mungioli (2002), numa linha temporal histórica, os estudos que se dedicam à narrativa podem ser divididos em dois grandes ramos:

o primeiro caracteriza-se pelo estudo do texto narrativo centrado na sua interpretação, sendo a exegese a representação máxima desse período. O segundo momento, que se caracteriza pelo estudo sistemático da narrativa do ponto de vista de suas estruturas [...]. (MUNGIOLI, 2002, p. 49).

A proposta formalista se encaixa nesse segundo grupo por enxergar que, ao darmos atenção às particularidades da narrativa, o material que compõe o texto e sua organização estruturante, seria possível ir além daquilo que a simples interpretação indicava. O estudo sistemático das narrativas provocou análises que incidiam mais sobre as estruturas e os discursos narrativos utilizados como recursos significantes na construção textual. Os empreendimentos dos Formalistas Russos instituíram a narratologia, nesse sentido, como teoria narrativa e ainda com sua perspectiva disruptiva abriu portas para outros estudos e teses cujos direcionamentos exploratórios visavam compreender melhor as possibilidades estruturais do texto.

De acordo com esses estudos soviéticos, “a personagem passa a ser vista como um dos componentes da fábula, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama.”²⁵ (BRAIT, 2017, p. 43). A partir dessa proposição, a personagem ganha sua emancipação em relação as suas propriedades as quais, outrora eram explicitadas

²⁵ Para os formalistas russos, fábula é [...] o conjunto de eventos que participam da obra de ficção [...], enquanto trama é “[...] o modo como os eventos se interligam.” (BRAIT, 2017, p. 43).

pelas suas relações com o ser humano, e agora passam a ser encarnadas como sendo de um ser da linguagem.

A respeito dos mundos ficcionais de um modo geral, Eco (1994, p. 91) reforça que, “na verdade, os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, porém são com efeito ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real [...]” Traçando essa linha, na constituição da personagem, Eco (1994, p. 115) privilegia o conceito de leitor-modelo quem dispensa uma discussão ontológica a respeito da personagem, uma vez que considera que o “[...] problema tem menos a ver com a ontologia das personagens que vivem em mundos ficcionais do que com o formato da Enciclopédia do leitor-modelo.” Entende-se por leitor-modelo aquele que ao ler um texto realiza, no nível da interpretação, o mesmo trajeto que foi idealizado pelo autor, no nível generativo. Para que isso aconteça o autor se detém a estratégias que conduzem as escolhas dos leitores de modo que esses passos cooperativos os conduzam para a completude do texto. Afinal, como se prevê um texto é uma “máquina preguiçosa” e incompleta que a fim de produzir sentido exige a valorização constante de seu leitor para que funcione adequadamente.

Portanto, a personagem ficcional como elemento do mundo ficcional opera para que o texto ganhe um caráter de veracidade tendo em vista o contrato estabelecido entre autor e leitor. A personagem para ser imbuída na história depende das revelações textuais que engrenam estratégias narrativas e um conjunto de instruções do autor e da capacidade do leitor em explorar seu arquivo enciclopédico para que seja lida e compreendida diante do que acontece na narrativa. Sendo assim, como conclui Eco (1994, p. 113), “o que realmente nos interessa não é a ontologia de mundos possíveis e seus habitantes [...], e sim a posição do leitor.”.

Na construção do mundo e dos habitantes ficcionais, muitas vezes a verossimilhança do texto ficcional com o mundo real pode causar aos leitores uma projeção tamanha a qual chega fazer com que acreditem na existência real das personagens e dos eventos ficcionais de determinadas narrativas. Ao oferecer essa possibilidade infinita de perceber o mundo real, de reconstruir o passado, de arquitetar o presente e de projetar o futuro, a ficcionalidade interpela elementos ficcionais narrativos com a experiência de vida humana, com as faculdades humanas de percepção e cognição e como num jogo simula a vida e tenta nos ensinar e melhorar a cotidianidade. Afinal, [...] não deixamos de ler histórias de ficção, porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido a nossa existência.” (ECO, 1994, p. 145).

Nesse mesmo passo, a narrativa teatral nos faz um convite de compelir a vida em forma de ficção por isso é interessante pontuarmos a categoria da personagem para o teatro. Pallottini (1989, p. 14) explica que a peça de teatro “é uma organização de seres e atos, e nada, nela, pode funcionar independentemente do conjunto.” Para tanto, as personagens são uma dessas engrenagens do mecanismo cênico. A composição da personagem teatral é permeada pela atividade de dois agentes: o ator e o autor.

Nesse esquema, a função autoral na criação de uma personagem é o desenho de um protótipo de ser humano que é preenchido com características distintivas que lhe fornecem auxílio para ganhar vida e ter ancoragens verossímeis. É o que se chama de verdade ficcional. Já o ator, compactuando com o autor, é o suporte físico da personagem; é a aparência; é o corpo onde as condições de existência são somatizadas. O ator carrega durante a peça outro ser humano que é a personagem.

Ambos, autor e personagem, têm o enfoque na ação dramática sob a qual muitos estudos e teorias da dramaturgia se debruçaram para conceituá-la e operacionalizá-la de modo que sua essência como cerne da peça de teatro se mantêm; afinal, é nela em que se concentram as vontades, os sentimentos e as emoções que fazem um evoluir constante de acontecimentos que direcionam o espectador para um fim, uma intenção, um foco, uma meta. Pode-se dizer que a personagem é um resultado da ação dramática. Além disso, a “personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator [...]” (PALLOTTINI, 1989, p. 11) que, por muitas vezes, podem se confundir ou não.

Prado (1974, p. 91) também dá atenção especial àquilo que a personagem faz numa experiência teatral, pois para ele “a ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo.” Sendo assim, quando autor e ator estão criando suas personagens, é primordial que o primeiro consiga transformar em texto os estados de espírito, e que o segundo se esforce em exteriorizar seja por inflexões, por olhares e andares, por timbre de voz, por postura ao sentar-se e levantar-se entre outros comportamentos corporais tudo aquilo que a personagem sente.

Outra dimensão, fora a ação, que deve ser considerada no ambiente teatral é o tempo. Considerando que cada peça de teatro, na maioria das vezes, tem seu ciclo narrativo de começo, meio e fim dentro de duas a três horas, é nesse espaço-tempo

que deve acontecer todos os conflitos e suas resoluções. E é fato que essa rapidez que o tempo impõe ao teatro deve influir naquilo que repercute o desenvolvimento das personagens, escalonando traços distintivos que acabam conduzindo a performance para algo hiperbólico.

Prado (1974) destaca que

a necessidade de não perder tempo, somada à inércia do ator e ao desejo de entrar em comunicação instantânea com o público desenvolveram no teatro uma predileção particular pelas personagens padronizadas. Não há dúvida de que o lugar-comum é uma tentação permanente em todas as artes. Mas talvez haja no teatro alguma coisa a mais, uma tendência para se cristalizar em torno de fórmulas, uma propensão ao formalismo [...]. (PRADO, 1974, p. 93-94).

Esse preciosismo teatral no seu *modus operandi* é perceptível em muitos de seus preceitos, principalmente, naqueles oriundos do teatro clássico; em relação à personagem, propriamente, é possível ponderar a cristalização de modelos de imitação que se consagram por determinados períodos da divisão da produção artístico-cultural. Pode-se entender que tanto na literatura como no teatro, esses modos de tratar personagens são captados pelos leitores e espectadores por moldes culturais que engendram estereótipos como características distintivas e que ainda podem relacionar a questão de arquétipos numa crescente que revela a riqueza do imaginário humano.

Apesar de a personagem ter uma centralidade essencial para a concretude de uma peça de teatro e ter como princípio norteador a produção de sentido por meio da replicação, imitação, recriação ou ainda reinvenção, revigora-se que a personagem demanda no universo cênico outras noções de complementação mais expressivas para além da performance do ator ou da atriz e para além ainda do texto autoral. Portanto, resume-se que a personagem “[...] nada é *por si*; sua concretização total necessita de todos os outros recursos (signos, portadores de signos) do conjunto que faz a cena.” (PALLOTTINI, 1989, p. 15).

2.2 Aproximando-se da personagem do cinema

Na literatura, a personagem ganha vida pela semântica das palavras; já tanto no teatro como no audiovisual, o corpo adquire latências de significados. Mesmo com diferentes aspectos considerados para a construção de uma obra artística, é fato que o terreno que o cinema, à primeira vista, ocupa é fruto de uma dialética constante

entre a literatura e o teatro. Conforme Gomes (1974, p. 106) pondera “o cinema seria, pois, uma simbiose entre teatro e romance.” Logo, a personagem, tal como todos os outros elementos narrativos do âmbito cinematográfico, detém características novelísticas e teatrais.

Nos livros, a personagem “[...] é feita exclusivamente de palavras escritas [...]” (GOMES, 1974, p. 111), já nos filmes, a palavra é uma aliada na cristalização da caracterização que tem sua finalização com o contexto visual. Sendo assim, no cinema, [...] em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas.” (GOMES, 1974, p. 111).

A partir dessa encarnação, o contorno teatral da personagem é delineado, afinal, tanto na produção cinematográfica, como no espetáculo teatral, as personagens ganham vida pela interpretação de atores e atrizes. Mas vale lembrar que no teatro realmente as personagens estão encarnadas em pessoas, enquanto na fita cinematográfica a marca das personagens acontece com o registro de suas imagens e dos sons de suas vozes. Fazendo um paralelo entre a personagem de teatro e de cinema, Gomes (1974) ressalta a questão da diferença da intimidade que o espectador de cada obra artística cria em relação às personagens.

De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. Temos sempre as personagens da cabeça aos pés, diferentemente do que ocorre na realidade, onde vemos ora o conjunto do corpo, ora o busto, ora só a cabeça, a boca, os olhos, ou um olho só. Como no cinema. (GOMES, 1974, p. 112).

Outra particularidade, quando estudamos a personagem teatral e a cinematográfica, que também envolve o engajamento do público espectador com a obra é sua memória coletiva a respeito de uma determinada personagem cinematográfica. Afinal, no teatro, o que difere a qualidade de atuação de um ator ou atriz é sua capacidade de encarnação de diversos tipos de personagens. Já, no cinema, acontece de outra forma a apreensão dessa memória do espectador. O que persiste é que “[...] no teatro o ator passa e a personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o inverso.” (GOMES, 1974, p. 114). Ou seja, no teatro, uma personagem sempre é lembrada ao passo que no cinema a atuação do ator ou da atriz para determinada personagem é o que persevera no imaginário simbólico de uma coletividade. Diante disso, é possível aferir que personagens novelísticas dos

livros e as teatrais têm uma capacidade mais propensa de perdurar por séculos numa cultura; enquanto a personagem cinematográfica também o faz, porém, por não depender majoritariamente do registo em palavras e nem da atuação constante desses manuscritos, precisa romper com outras circunstâncias para que seja memorável durante muito tempo.

Nesse sentido, é possível fazer uma conexão com a proposta de interdiscurso de Orlandi (2009) como memória discursiva. O interdiscurso é

[...] definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja: é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. (ORLANDI, 2009, p. 31).

A memória quando é relacionada ao discurso aciona e faz valer condições sócio-históricas que os sentidos dos enunciados carregam, logo, sendo tratada como interdiscurso. Dessa forma, em relação às personagens cinematográficas, é possível afirmar que as performances de atores e atrizes nos filmes podem habitar na memória dos espectadores. Um caráter discursivo pode ser atribuído a tais atuações que as retoma na forma de pré-construído quando outros atores ou atrizes, diferentes dos primeiros, atuam como determinada personagem.

Murray Smith (1994, 2004, 2010), com base numa perspectiva cognitivista, explora as emoções fílmicas e define a existência de uma estrutura de simpatia entre o espectador e a personagem como alternativa ao conceito de identificação. A crítica mais ferrenha de que a percepção de engajamento emocional entre a ficção e o espectador vem também de outro autor de raiz cognitivista, Noël Carroll (1999, 2008), que chega ao ponto de denominar o modelo da identificação como infecção. Isso porque, para o autor, ao se utilizar o verbo identificar criam-se algumas divergências, tais como uma espécie de fusão entre o espectador e a personagem que pressupõe que a resposta do espectador deriva daquela dada pelo personagem. Por isso, é importante relembrar a centralidade que a simpatia adquire na proposta de Carroll e de Murray, como um estado emocional o qual, essencialmente, dirige-se a um outro ser, e que não confunde os sentimentos da ficção com os da realidade.

O processo de estruturar a simpatia como o engajamento do espectador com as personagens em produções cinematográficas, segundo Smith (1994, 2004, 2010), envolve três etapas consecutivas e interrelacionadas: reconhecimento, alinhamento e

aliança. Sobre a primeira delas, o reconhecimento, pode-se afirmar que é o momento em que há a corporificação da personagem que culmina na sua individualização. Ao nomear e torná-las passíveis de certas classificações - como idade, sexo, raça, classe social, entre outras - as personagens ficcionais passam a ser corporificadas, singularizadas e tipificadas. Além de considerar a individualização como aspecto importante para a interpretação dos seres ficcionais, é significativo também o conceito de continuidade para o reconhecimento na estrutura de simpatia.

Smith (2004, p. 82) destaca que o reconhecimento aprova que haja o desenvolvimento e as mudanças nas vidas das personagens, [...] pois se baseia no conceito de continuidade, não de unidade ou identidade.”²⁶. Entende-se que a personagem é um artifício para o referencial da hipótese mimética, não sendo uma coleção de textos fechados em si, seus traços distintos têm correspondência a traços analógicos de pessoas do mundo real até que a própria descrição textual seguinte explicita que nada mais é do que um elemento da construção ficcional. Portanto, o reconhecimento permite que “percebamos e concebamos as personagens como construções textuais discretas e integrais. Assim como as pessoas no mundo real podem ser complexas ou ter crenças conflitantes, as personagens também podem [...]”²⁷ (SMITH, 2004, p. 82).

A respeito do alinhamento, Smith (2004, p. 83) o descreve como sendo “[...] o processo pelo qual os espectadores são colocados em relação às personagens em termos de acesso às suas ações, ao que elas sabem e sentem.”²⁸. Ademais, o autor ainda estabelece para a noção de alinhamento pressupostos semelhantes à do conceito literário de focalização, com o qual Gerard Genette (1976) trabalha para determinar como as narrativas fornecem informações da história ao leitor por meio das percepções de determinadas personagens da fábula.

Para que o alinhamento seja analisado numa obra, é necessário depositar atenção a duas funções que são interligadas e que controlam o compartilhamento de conhecimento entre personagens e espectadores, são elas: apego espaço-temporal e acesso subjetivo. Smith (2004, p. 83) delimita que o apego faz referência “[...] à

²⁶ Texto original: “[...] since it - *recognition* - is based on the concept of continuity, not unity or identity.” (SMITH, 2004, p. 82, grifo nosso).

²⁷ Texto original: “We perceive and conceive of characters as integral, discrete textual constructs. Just as persons in the real world may be complex or entertain conflicting beliefs, so may characters [...]” (SMITH, 2004, p. 82).

²⁸ Texto original: “[...] the process by which spectators are placed in relation to characters in terms of access to their actions, and to what they know and feel.” (SMITH, 2004, p. 83).

maneira pela qual a narração se restringe às ações de uma única personagem ou se move mais livremente entre os caminhos espaço-temporais de dois ou mais personagens”²⁹; por sua vez, o acesso faz nota à subjetividade das personagens, mais especificamente, ao grau de proximidade que é ofertado para o espectador, podendo variar nos diferentes pontos da narrativa. Sendo assim, resume-se que “a regulação sistemática do conhecimento narrativo resulta em uma estrutura de alinhamento.”³⁰ (SMITH, 2004, p. 83).

Smith (1994) afirma ainda que, no último nível da estrutura de simpatia, na fidelidade,

[...] talvez seja onde estejamos mais próximos do que significa ‘identificação’ no uso rotineiro, onde falamos em ‘nos identificar com’ tanto pessoas quanto com personagens com base em uma ampla gama de fatores, incluindo atitudes relacionadas a classe, nação, idade, etnia, e gênero [...]”³¹. (SMITH, 1994, p. 41).

A partir da fidelidade, a avaliação moral e ideológica da personagem é realizada pelo espectador, logo para que haja uma fidelização esse último agente precisa julgar como confiáveis algumas ações daquele outro, a personagem, e avaliá-las moralmente. A fidelidade, portanto, demanda uma avaliação tanto numa dimensão cognitiva quanto num espectro afetivo. Uma vez com essas avaliações, os espectadores já têm competência para organizar e classificar as personagens no seu respectivo sistema de preferência.

Reverendo a perspectiva da fidelidade, Smith (2010) pondera que a avaliação empreendida pelo espectador nesse último estágio da estrutura de simpatia é multidimensional e pode ser avaliada por critérios morais e não-morais, e acaba abandonando a premissa de

[...] uma hierarquia unidimensional ou um *continuum* de julgamento moral, variando dos pólos da maldade absoluta à bondade angelical, com uma

²⁹ Texto original: “[...] the way in which the narration restricts itself to the actions of a single character, or moves more freely among the spatio-temporal paths of two or more characters.” (SMITH, 2004, p. 83).

³⁰ Texto original: “[...] the systematic regulation of narrative knowledge results in a structure of alignment.” (SMITH, 2004, p. 83).

³¹ Texto original: “[...] we are perhaps closest to what is meant by ‘identification’ in everyday usage, where we talk of ‘identifying with’ both persons and characters on the basis of a wide range of factors, including attitudes related to class, nation, age, ethnicity, and gender [...]” (SMITH, 1994, p. 41).

região central densamente povoada onde encontramos casos mais 'graduados', 'ligas' de virtude e vício.³² (SMITH, 2010, p. 244 - grifos do autor).

Nessa revisão, um pressuposto continua intacto: apesar de aparentarem ser sequenciais, o que é predominante nos conceitos, reconhecimento, alinhamento e fidelidade, que compõem a estrutura de simpatia ou estrutura de engajamento entre personagens e espectadores é a posição de distinção entre eles e a simultaneidade com a qual eles operam.

Outras discussões ainda ancoradas nos estudos cinematográficos são os arranjos de classificação da personagem proposto por McKee (2006, p. 351) que reafirma a proposição de que uma personagem é uma obra de arte que se apresenta como “[...] uma metáfora da natureza humana [...]” tendo seus “[...] aspectos feitos para serem claros e reconhecíveis [...]”. Sendo, pois, um resultado artístico, é a partir de aspectos do *design* dessa personagem que se delinea a classificação em: caracterização e verdadeiro personagem.

McKee (2006) afirma que a

[...] caracterização é a soma de todas as qualidades de um ser humano, tudo o que pode ser descoberto através de um escrutínio cuidadoso: idade e QI; sexo e sexualidade; opção de casa, carro, vestimenta; educação e trabalho; personalidade e nervosismos; valores e atitudes - todos os aspectos da humanidade que podem ser conhecidos quando tomamos notas sobre alguém todo dia. (MCKEE, 2006, p. 105).

Agora, a verdadeira personagem se configura como o que está por baixo dessa superfície da caracterização, sendo revelada somente quando tal personagem é submetida à tomada de decisão sob pressão (MCKEE, 2006, p. 351). Logo, pode-se resumir que uma “personagem surge para a vida no momento em que temos um entendimento claro de seu desejo [...]” e “atrás do desejo está a motivação” (MCKEE, 2006, p. 352) que é capaz de complexificar personagens de modo que concentra os motivos e os porquês das atitudes tomadas.

Portanto, o cerne entre caracterização e verdadeira personagem se localiza no dilema das escolhas realizadas pelo ser humano em situações de pressão, afinal é somente quando age sob pressão que uma pessoa realmente mostra quem ela é. Para tanto, numa situação ficcional, à medida que a pressão causada pelos percalços

³² Texto original: “[...] a one-dimensional hierarchy or continuum of moral judgement, ranging from the poles of outright badness to angelic goodness, with a heavily-populated central region where we find more ›graduated‹ cases, ›alloys‹ of virtue and vice.” (SMITH, 2010, p. 244).

da narrativa é instaurada fazendo com que a personagem aja escolhendo ter certas atitudes e comportamentos, mais verdadeiras são as escolhas, fazendo-nos, pois, ter uma leitura mais profunda da essência da personagem.

2.3 Televisão e *streaming*: um olhar para suas personagens ficcionais

Propriamente, sobre a televisão, também dedicaremos esforços para o debate a respeito da construção das personagens, sobretudo, ficcionais, presentes no seu conteúdo disponibilizado. Além disso, é importante salientar que também dedicaremos esforços para compreender as personagens da chamada “televisão distribuída pela internet” (LOTZ, 2018, p. 117) já que *Coisa Mais Linda*, nosso objeto de estudo, é uma produção pertencente ao catálogo de uma plataforma de *streaming*.

Em seus estudos sobre TV, Machado (2000, p. 68) classifica gênero como um elemento que “orienta todo o uso de uma linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de vários anos.” De fato, a televisão, ao longo do tempo, estabeleceu uma lógica narrativa para a organizar o seu modo de contar histórias. Vista, então, como uma linguagem, a TV nos moldes tradicionais, a chamada de *broadcasting* (WILLIAMS, 2004; URICCHIO, 2009), propõe um sintagma televisual que se apresenta por blocos seguidos com intervalos entre eles, assim como os próprios programas que também têm os seus *breaks*.

Essa característica de fragmentação e de descontinuidade estão impregnadas propriamente na programação televisiva, e essa forma de apresentação é denominada como serialidade. Em relação às narrativas televisivas seriadas nos moldes do *broadcasting*, é possível afirmar que as histórias vêm apresentadas em blocos denominados de capítulos ou episódios, os quais, por sua vez, são divididos em seções menores interpeladas por intervalos. Destaca-se ainda que no início de cada capítulo ou episódio e desses blocos menores, geralmente, há uma espécie de contextualização que retoma os fatos anteriores; e ainda no final, há propostas de ganchos de tensão que almejam a atenção do espectador de modo que ele permaneça na frente da televisão e que continue acompanhando aquela história.

Outro ponto relevante sobre as narrativas seriadas é que elas não nasceram na TV; na verdade, elas são bem anteriores, marcando presença na literatura nas

formas epistolares, nas histórias míticas e mais tarde no folhetim³³. No universo do audiovisual, as narrativas em série apareceram primeiramente no cinema, responsável por repassar ao meio televisivo os moldes de serialização de produtos audiovisuais. O aparecimento dos filmes longa-metragem e a falta de salas de exibição confortáveis para a acomodação do público propiciaram à serialização. Precisamente, é em 1913, que o cinema inicia essa prática na apresentação de seus produtos audiovisuais numa tentativa de resolver dois problemas de uma vez. O público estava acostumado, até então, com filmes mais curtos e com salas de exibição pequenas, as chamadas *nickelodeons*, onde ficavam de pé para assistir ao filme. Entretanto, com os longa-metragens, a serialização foi uma alternativa para que esses filmes fossem exibidos nos *nickelodeons*, divididos por capítulos, visto que as salas grandes e confortáveis ainda não eram comuns; ademais ainda se mantinha a exibição dos filmes mais curtos cuja produção era maior (MACHADO, 2000).

Dedicando-se a investigar a TV e seus produtos culturais, Mittell (2018) destaca que no século XXI a serialidade ganhou notoriedade e como catalisador de tal popularidade, pode-se empregar a ascensão da televisão de prestígio estadunidense e de grande parte do mundo, a volta da popularidade dos quadrinhos e o interesse pela transmídia; mas, como já afirmamos a narrativa seriada em si não é um fenômeno exclusivo da TV e que nasceu com os produtos audiovisuais de ficção televisionados como as novelas e as séries. Recentemente, O'Sullivan (2017) também ponderou que para compreender os mecanismos de apreensão das diretrizes do que é inevitável e surpreendente na dinâmica de um mundo ficcional projetado na televisão, um debate sobre a serialidade é imprescindível. Afinal, para a compreensão desse mundo ficcional, o espectador precisa lidar com ferramentas que operacionalizem questões internas de verossimilhança, relações extra e intertextuais de gênero e de autoria, e ainda com as expectativas de a serialidade poder comprimir ou alongar os acontecimentos da obra ficcional.

Contudo, Ien Ang (1985), já em meados da década de 1980 colocava a serialidade como responsável pela interação participativa do espectador no processo

³³ A palavra “folhetim” vem do francês *feuilleton*, que por sua vez vem de *feuille*, que significa pequena folha (*feuille*). Inicialmente *feuilleton* designava a parte inferior da primeira página dos jornais, destinada à publicação de textos de entretenimento: piadas, charadas, receitas de cozinha, críticas de peças e de livros, pequenos textos em geral. Já, a partir de 1836, o termo passou a se referir a romances publicados de forma fragmentada em jornais e marcados por uma estratégia de corte que incitava a curiosidade do leitor pelos “próximos capítulos” o que se pode notar também nas novelas televisivas (MEYER, 1996).

de (re)construção dos mundos narrativos das produções televisivas. Em especial, é possível destacar que *Dallas* e *Dinasty*, consideradas as *soap operas* do *prime time* estadunidense marcantes na década de 1990 por conta de sua ironia e sarcasmo, tanto intra como extratextualmente, eram ancoradas no apelo melodramático, na estrutura baseada em personagens e nos relacionamentos interpessoais (ANG, 2010).

No que tange ainda a serialidade e a *soap opera*, Buonanno (2019, p. 39) afirma que uma das tendências recentes nos estudos das narrativas seriadas é a continuidade negada que consiste “[...] numa ruptura radical entre as formas televisuais seriadas contemporâneas e as anteriores”; ou seja, a virada narrativa do século XXI ovacionada pelas gigantes de *streaming* ofusca a concentração de atenção dada às *soap operas*. A tendência da continuidade negada esbarra exatamente nesse ponto distintivo entre as séries e novelas. Reconhece-se que a *novel* é detentora de certa legitimação cultural, ademais, pode-se afirmar que ela ocupa um dos lugares mais destacados entre os gêneros televisivos; porém, a *soap opera* também é desprestigiada por conta de estar ligada ao mundo feminino o que a aloca num paradigma de indignação cultural e estética da TV. Essa perspectiva negativada atribuída às novelas faz com que as produções de narrativas seriadas ao longo do tempo fugissem de qualquer contato, logo a bandeira da serialidade é erguida enquanto o rótulo de *soap opera* é suplantado no esquecimento (BUONANNO, 2019, p. 42).

O que é importante tanto para o desenvolvimento prático como para os estudos acadêmicos das narrativas seriadas contemporâneas é que não se sustente um binarismo das formas culturais, novela e série, ambas oriundas da serialidade narrativa do século XIX. Pode-se acordar que as novelas e as séries de TV do século XXI que tanto nos viciam são herdeiras legítimas “[...] do patrimônio de reputação cultural e artística conquistada pelos romances vitorianos [...]” (BUONANNO, 2019, p. 43) mas vivem em constante rixa pela reivindicação de posições de protagonismo.

Buonanno (2019, p. 44) ainda pondera que “[...] na medida em que envolve um distanciamento radical das formas anteriores de ficção serializadas, essa tendência ajuda a construir e a endossar uma narrativa de descontinuidade entre passado e presente, entre a televisão (supostamente) simples e a complexa [...]”. Para tanto, essa visão mais comedida entre serialidade e novela ajuda a compreender melhor as formas de contar histórias seriadas e nos auxilia a entender o fascínio dos círculos

acadêmicos pela suposta novidade presente nas séries da moda com a finalidade de que assim possamos apreender e analisar as características emergentes, as mudanças, os desenvolvimentos e as novas experimentações geridas pela serialidade como a conhecemos hoje.

A partir da década de 1990, alguns estudiosos notaram o surgimento de um fenômeno que impeliu um conjunto de transformações estruturais e estilísticas sob as narrativas seriadas de televisão. Tais mudanças que percorreram tanto a estruturação de roteiro como os procedimentos fílmicos e discursivos foram denominadas por complexidade narrativa. (MITTELL, 2012). Definindo cronologicamente, sua inauguração como fenômeno acontece no universo televisivo estadunidense por volta da década de 1970 e 1980, com o sucesso de ficções televisivas seriadas que atingiram um alto grau de popularidade e aprovação, como é o caso de *Dallas* e *Dynasty*. Conceitualmente, de uma maneira mais generalista, a complexidade narrativa compreende uma redefinição de modelos episódicos os quais sofreram influência da narração em série atingindo, proporcionando um equilíbrio volátil entre essas escolhas. Além disso, esse novo modelo híbrido propõe que o formato seriado se desvincule das novelas, por conta das concepções narrativas genéricas encontradas no gênero novelístico, sendo assim a ideia que se tem é que a complexidade narrativa emerge como um modelo de narrativa diferenciado e contemporâneo (MITTELL, 2012).

Ainda sobre a complexidade narrativa, vale ressaltar que as transformações na indústria midiática televisiva, no comportamento do público e nas tecnologias convergem para o seu surgimento. As mudanças na indústria televisiva reforçaram o engendramento da complexidade narrativa na televisão norte-americana, porque a quebra da lógica televisiva, anterior a esse período de inovação, tratava a TV como um meio de comunicação massivo que apenas servia para a manutenção social devido ao poder que detinha. Aliado a esse aspecto, a emergência da complexidade narrativa na televisão contemporânea dos Estados Unidos proporcionou um novo padrão comportamental do público que passou a ter a necessidade e a satisfação na legitimidade que a realidade ficcional televisiva apresentava, além da existência de um apelo para os produtores dos audiovisuais ficcionais (MITTELL, 2012).

Quanto às inovações tecnológicas, o controle definitivamente da lógica televisiva passa para o espectador. É necessário destacar que o aparecimento de mais canais, de canais exclusivos, a possibilidade gravar programas televisivos, além

de o surgimento de mecanismos e ferramentas digitais oriundas da ubiquidade da internet capazes de transmissão *online* são sinais de que o gênero ficcional seriado também precisava de transformações a fim de adaptar-se a nova maneira que caracterizava seu consumo. Em suma, tanto no meio televisivo quanto em outras plataformas produtoras de conteúdo audiovisual ficcional, é fácil de notar que “a complexidade narrativa oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas [...]” (MITTELL, 2012, p. 31).

A respeito do sucesso contemporâneo das séries de televisão, majoritariamente, das séries norte-americanas, Jost (2012) observa que a legitimidade e a importância adquiridas fazem com que haja a substituição do status de cinefilia por seriefilia, a qual hibridiza aspectos da produção, da distribuição e do consumo de cinema. Além disso, é de se ressaltar que a seriefilia se instaura menos pela capacidade das séries de TV “[...] de refletir de forma realista sobre o nosso mundo do que por suas condições de fornecer uma compensação simbólica. É também necessário as observar como sintomas de nossas aspirações e por aquilo que elas dizem sobre nós.” (JOST, 2012, p. 69-70).

Fazendo um comparativo das séries norte-americanas com as francesas, Esquenazi (2011, p. 31) reflete sobre o crescente interesse sobre as séries estadunidenses e pondera que vivemos numa “telefília serial”. A justificativa dada pelo autor francês para a relevância das séries dos Estados Unidos sobre as séries francesas e de modo geral, sobre as do resto do mundo, é que

tanto no plano dos modelos de produção, da invenção narrativa e genérica, da consciência de questões culturais, políticas, feministas, econômicas e sociais, como no da exploração de territórios ficcionais inéditos, as séries televisivas americanas continuam à frente das outras produções nacionais, que, em muitos casos, as copiam. (ESQUENAZI, 2011, p. 11).

Em outras palavras, essa cultura das séries (SILVA, 2014a) serve de rastro para se elucidar o período de transformação e adaptação pelo qual os produtos culturais ficcionais seriados estão transitando, restabelecendo um cenário cultural com novas formas, cada vez mais dinâmicas e singulares, de produção, distribuição e consumo. Nossa discussão que versou a serialidade das produções audiovisuais ficcionais televisivas nos serviu para compreendermos melhor a dinâmica em que as séries de televisão se configuram, de modo que isso nos auxilia para o entendimento de nosso objeto, *Coisa Mais Linda*. Nessa perspectiva de construção de mundos

ficcionais, sobretudo, o mundo das séries de televisão, as personagens continuam exercendo um papel preponderante.

Mittell (2015) afirma que a maioria dos roteiristas das séries de televisão centraliza a personagem como um ponto focal do processo criativo e como um elemento que mensura o sucesso, como se fosse um termômetro. Além disso, seguindo a linha de pensamento de Eder (2010), Mittell (2015, p. 118) define que as “[...] personagens são desencadeadas pelo texto, mas ganham a vida na medida em que consumimos ficção e são mais bem entendidos como constructos de pessoas reais, não simplesmente imagens e sons em uma tela.”³⁴ Em outras palavras, as personagens são seres dotados de vida interna que operam como artefatos criados comunicativamente; são constructos poéticos que emergem de palavras, imagens e sons os quais são identificáveis pelo reflexo da vida de pessoas reais em suas essências. Concorda-se, inclusive com essa definição que nos parece ser bem suficiente, dados os objetivos dessa dissertação em analisar as personagens de uma série, no caso, *Coisa Mais Linda*, pois assim torna-se viável trazer à tona possíveis efeitos da personagem ficcional impelidos na realidade; de modo que não ignoramos o papel do texto ao criar a personagem, mas também consideramos a compreensão da personagem, enquanto um construto similar a uma pessoa, ou ainda a objetos ou a animais antropomorfizados, pelo ponto de vista do espectador.

Nesse sentido, outro fato é que só podemos compreender o universo ficcional de uma série de televisão por meio do contexto que nos é fornecido. A poética e a caracterização das personagens emergem de forma colaborativa entre os atores e as atrizes que desempenham uma performance para retratar o que o outro polo de colaboração composto pelos escritores e produtores escrevem e planejam como ações e diálogos (MITTELL, 2015). Numa mirada barberiana, é de se ressaltar ainda que dentro dos contextos específicos das séries de TV as matrizes culturais de criação, alinhados com padrões industriais e com lógicas e formatos de produção, e as práticas de visualização, enquanto modos de recepção, costuram o pano que serve de cenário comunicacional, político e cultural onde emolduramos nossas percepções acerca das produções seriadas ficcionais (MARTÍN-BARBERO, 2019).

³⁴ Texto original: “[...] characters are triggered by the text but come to life as we consume fiction and are best understood as constructs of real people, not simply images and sounds on a screen.” (MITTELL, 2015, p. 118).

Sobre os atores e as atrizes, destaca-se que a participação deles pode servir como um ponto de restrição do crescimento de uma determinada série, por conta de conflitos de interesses entre a vida pessoal e profissional. Entretanto, a vida dos atores e das atrizes pode servir como uma agência de fomento à série, fazendo-a ter longevidade. Mittell (2015, p. 122) afirma que a vida fora das telas dos atores e das atrizes pode inferir ressonâncias intertextuais, pois, atores e atrizes “[...] servem como locais de intertextualidade, fundindo memórias do espectador de personagens anteriores e conhecimento sobre vidas fora da tela para colorir nossa compreensão de um papel.”³⁵

Além disso, as atuações nas séries de TV permitem uma intensificação dessa ressonância intertextual graças à serialidade que as estruturam assim nosso envolvimento aumenta e se estende ao longo do tempo com a narrativa, com as personagens e, conseqüentemente, com a vida dos atores e das atrizes. Resume-se que as práticas de contar histórias na ficção seriada televisiva têm centralidade na atuação dos atores e das atrizes na constituição de personagens, e “[...] os espectadores abordam as personagens com uma riqueza de contextos relacionados a estrelas de referências dentro e fora da tela [...]”³⁶ que, por sua vez, direcionam a apreensão de sentido (MITTELL, 2015, p. 122).

Concordando com o modelo de Murray Smith (1994, 2004, 2010), para as séries televisivas, Mittell (2015) pondera que

[...] reconhecimento também significa que os espectadores diferenciam os papéis dentro do conjunto contínuo de um programa, onde as personagens são posicionadas em níveis fluidos, mas significativos, de personagens principais primárias, personagens coadjuvantes secundárias, personagens recorrentes terciárias, personagens convidadas não recorrentes e figurantes de fundo.³⁷ (MITTELL, 2015, p. 123).

Segundo Mittell (2015, p. 129), o alinhamento, a partir da proposta de Smith, “ajuda a explicar as conexões que os espectadores sentem com as personagens, tanto dentro do mundo da história quanto parassocialmente fora dele, pois uma série

³⁵ Texto original: “[...] serve as sites of intertextuality, merging viewer memories of previous characters and knowledge about off- screen lives to color our understanding of a role.” (MITTELL, 2015, p. 122).

³⁶ Texto original: “[...] viewers approach characters with a wealth of star-connected contexts from both on- and off-screen references [...]” (MITTELL, 2015, p. 122).

³⁷ Texto original: “[...] recognition also means viewers differentiating roles within a program’s ongoing ensemble, where characters are positioned in fluid but meaningful tiers of primary lead characters, secondary supporting characters, tertiary recurring characters, nonrecurring guest characters, and background extras.” (MITTELL, 2015, p. 123).

gerencia o que sabemos e experimentamos com as personagens.”³⁸. Ademais, o alinhamento com as personagens numa perspectiva de séries de TV envolve os mesmo dois elementos-chave: o apego e o acesso subjetivo. Com o primeiro, acompanhamos as experiências de vida da personagem nos arcos narrativos e com o segundo ponto, temos à disposição os estados emotivos, os processos de pensamento e a moralidade das personagens.

A questão do apego é muito importante para as séries ficcionais de televisão, pois somente com o passar do tempo, ou melhor, com o desenvolvimento da narrativa nos episódios é que construímos uma relação mais sólida com as personagens. Essas conexões, inclusive, estimulam relações parassociais, as quais geram um envolvimento hipotético, metatextual e paratextual com a narrativa da série. Essas interações parassociais nada mais são do que relações simbólicas formadas entre usuários de mídia e figuras de mídia. Vale ponderar que tais figuras midiáticas, por sua vez, podem ser ficcionais ou reais, como celebridades, *digital influencers* entre outras categorias. E outra ressalva é que cada meio midiático produz e reproduz diferentes relações parassociais (GILES, 2002; COHEN, 2004; GILES, 2010; COHEN, 2013; COHEN, 2018; COHEN, WEIMANN-SAKS, MAZOR-TREGERMAN, 2018). Nesse sentido, a serialidade das obras ficcionais televisivas impera com estratégias - não apenas narrativas, mas também comerciais ligadas à viabilidade econômica de uma produção - que geram apego entre personagens em particular e espectadores seja, por exemplo, no formato longo de duração de uma série como na espera entre episódios e temporadas. Portanto, essas estratégias de apego são cruciais na estrutura do engajamento das séries de televisão, afinal a cada episódio ou a cada *season finale*, é possível que os espectadores mudem suas percepções em relação às personagens.

Acerca do acesso subjetivo das personagens, a mídia de imagem em movimento, como é o caso das séries de TV, tem a capacidade de transmitir estados internos subjetivos não só pelo diálogo das personagens em si, mas por meio do acúmulo de outros marcadores externos. Aparência, ações e outros rastros servem como evidências explícitas apresentadas no discurso narrativo. A partir do que é apresentado, portanto, Mittell (2015, p. 130) lembra que “os espectadores

³⁸ Texto original: “helps explain the connections viewers feel with characters, both within the storyworld and parasocially outside it, as a series manages what we know about and experience with characters.” (MITTELL, 2015, p. 129).

necessariamente inferem e constroem os estados interiores das personagens, preenchendo os pensamentos internos por meio de um processo de reconstrução e criação de hipóteses.”³⁹ Ou seja, com o investimento de tempo na visualização dos episódios e com os intervalos entre as temporadas, os espectadores das séries televisivas passam a deter conhecimentos e experiências que os auxiliam a criar e às vezes a maturar suas próprias versões de interioridade de cada personagem.

A respeito desse aspecto da construção de personagens televisivos, Pearson (2007) destaca a autonomia que as personagens de televisão assumem em relação aos códigos televisuais que as constroem, sendo um produto inteiriço nas mentes dos produtores e da audiência. “É aqui que as personagens assumem o status quase humano tão desconcertante para os teóricos da literatura, mas tão óbvio para os produtores e as audiências de televisão.”⁴⁰ (PEARSON, 2007, p. 43). A proposta de anatomizar as personagens que Pearson estabelece foca exatamente na identificação dos elementos presentes nas mentes dos produtores e do público. Essa investigação que contribui de maneira significativa para a definição da personagem no âmbito da televisão propõe uma estrutura de personagem baseada numa taxonomia de seis elementos-chave: traços psicológicos/comportamentos habituais; características físicas/aparência; padrões de fala; interações com outras personagens; ambiente; e biografia (PEARSON, 2007).

Mesmo que esses seis elementos estejam nomeadamente separados, deve-se destacar que há sempre uma interação anatômica entre eles na construção da personagem televisiva a qual, às vezes, é até difícil de ser dissecada. Quanto aos traços psicológicos/comportamentos habituais, os produtos seriados que trabalham com os moldes psicologicamente realistas, principalmente, têm a conexão entre características e comportamentos psicológicos de suas personagens com os espectadores mais motivada pela proximidade das contradições de uma pessoa real dependendo da gama de referências culturais prontamente disponíveis que oportunizam uma leitura pela audiência. Pearson (2007, p. 44) relata que as particularidades físicas da personagem dependem propriamente da seleção do ator e da atriz e de sua atuação levando em conta as performances como “construtoras-

³⁹ Texto original: “Viewers necessarily infer and construct interior states of characters, filling in internal thoughts through a process of reconstruction and hypothesizing.” (MITTELL, 2015, p. 130).

⁴⁰ Texto original: “It is here that the characters take on the quasi-human status so baffling to literary theorists, but so obvious to television producers and audiences.” (PEARSON, 2007, p. 43).

chave do significado da personagem”⁴¹; além disso outros estágios de produção interferem na caracterização da personagem como é o caso da maquiagem, do figurino e o próprio *casting*, como já ressaltamos.

A questão dos padrões de fala é um fator importante também porque os roteiristas consideram as vertentes culturais e até mesmo intelectuais das personagens enquanto escrevem seus diálogos nos episódios. Procura-se fazer distinções, apontando traços de personalidade das personagens pelo ritmo da fala, pelos vocabulários utilizados e ainda “[...] espelhando citações e alusões literárias/históricas”⁴² (PEARSON, 2007, p. 45) que norteiam os espectadores sobre a instrução intelectual de cada personagem.

Já as interações com outras personagens da narrativa ficcional seriada é um elemento estrutural para a criação das personagens pois quaisquer que sejam as relações que elas mantêm entre si, sejam de importância, correspondência ou de contraste, são parcialmente definidas e complementadas umas pelas outras. Logo, as interações são possibilidades capazes de revelar diferentes aspectos das personagens (PEARSON, 2007). Aliás, toda essa interação ainda pode interferir na longevidade do programa televisivo uma vez que a duração de uma série de TV depende de entrelaçamentos narrativos consistentes que ao lado de um elenco estável de personagens propicia múltiplas camadas e narrativas acumulativas. (NEWCOMB, 1985, 2004; GANZ-BLAETTLER, 2017). Ainda em relação à interação entre as personagens, Eder, Jannidis e Schneider (2010) observam que as personagens não se constroem de maneira isolada, mas sim em termos de constelações ou de núcleos nos quais elas se organizam. Por meio dessa sistemática, torna-se possível a apreensão relacional entre os desejos, as vontades, as motivações das personagens que, por sua vez, engrenam a trama do mundo ficcional. Ademais, reconhecendo os núcleos ou as constelações, as personagens podem ser observadas de maneira mais comparativa assim similaridades e distinções ganham destaque e ainda hierarquias internas e funções dramáticas são mais bem delineadas.

Pearson (2007, p. 46) destaca que o ambiente enquanto “local implica comportamento, com personagens, assim como pessoas ‘reais’, performando

⁴¹ Texto original: “key constructor of character meaning” (PEARSON, 2007, p. 44).

⁴² Texto original: “[...] espelhando citações e alusões literárias/históricas” (PEARSON, 2007, p. 45).

diferentes aspectos do seu eu em diferentes cenários.”⁴³ Além disso, os ambientes onde a narrativa discorre servem como metonímias para as características de uma personagem ou ainda de um núcleo da história. Por último, mas não menos importante, em sua taxonomia, Pearson (2007, p. 47) advoga o papel da biografia na construção das personagens de TV e explicita que “a biografia de uma personagem desempenha duas funções; aumenta o efeito de realidade do ser quase-humano e fornece enredos.”⁴⁴ Os pormenores biográficos das personagens podem induzir às contradições tão presentes na vida real humana, à impressão de profundidade às personagens e ainda ao aspecto relacional entre o enredo das séries de televisão, o elemento biográfico em si das personagens, o tempo e o aspecto cultural. Afinal, “alguns desses enredos baseados em biografias duram apenas um episódio, enquanto outros abrangem vários episódios”⁴⁵ (PEARSON, 2007, p. 47) e os tropos culturais viabilizam ou não a extensão dos arcos narrativos de certas personagens.

Como já salientamos os arcos narrativos mais longos das séries de TV permitem que haja a construção de personagens mais complexas por meio de intrigas mais intensas, Newman (2006) propõe que o arco da personagem é sua jornada desencadeada por pontos de ancoragens. Apesar de a série ter seu ritmo de contar sua história, dentro desse ritmo há o compasso da história de cada personagem, o que então nos permite dizer que ela “[...] pode ser individualizada, espacializada como um arco sobrepondo todos os outros arcos de personagem”⁴⁶ (NEWMAN, 2006, p. 23).

Essa perspectiva de arco de personagens dialoga muito com a serialidade das produções ficcionais de TV por possibilitar que as mudanças sofridas pelas personagens sejam avaliadas pelo público para que, então, esse defina quem é merecedor do investimento de sua atenção, conseqüentemente, possuidor de um engajamento maior. A serialidade ficcional proporciona ainda uma intensificação do princípio de obra aberta para as séries de TV, agraciada pelo desenvolvimento tecnológico; contribuindo para que as histórias sejam contínuas o que pode acarretar

⁴³ Texto original: “location inflects behaviour, with characters, just like ‘real’ human beings, performing different aspects of the self in different settings.” (PEARSON, 2007, p. 46).

⁴⁴ Texto original: “A character’s biography performs two functions; it augments the reality effect of the quasi-human being and it provides plot lines.” (PEARSON, 2007, p. 47).

⁴⁵ Texto original: “Some of these biography-based plots last only an episode while others encompass multiple episodes.” (PEARSON, 2007, p. 47).

⁴⁶ Texto original: “[...] can be individuated, spatialized as an arc overlapping all of these and all of the other characters’ arcs.” (NEWMAN, 2006, p. 23).

numa maior probabilidade de que eventos significativos aconteçam na vida das personagens de modo que conduzam a mudanças. “Personagens em seriados demandam investimento de tempo. Eles convidam a apreciação regular durante um longo período, traçando uma progressão dos eventos de vida da personagem.”⁴⁷ (NEWMAN, 2006, p. 23).

No que diz respeito aos arcos das personagens, Pearson (2007) sugere que as personagens protagonistas das séries televisivas devem, ao passo que apresentam certa estabilidade, apresentar novidades e divergências que promovam mudanças e simultaneamente a familiaridade e o rompimento da monotonia. Na discussão de arcos narrativos que ajudam na caracterização de uma dramaturgia seriada contemporânea, Silva (2014b) destaca em suas observações sobre o percurso das personagens em séries de TV que podemos encontrar uma protagonista ou ainda personagens secundários que pode assumir formas diversas, que compreendem desde uma imutabilidade de caráter mantendo-o intacto ou passar a ter uma complexidade de múltiplas camadas ou ainda sofrer um processo de formação ou de transformação de caráter.

Logo, as personagens podem ser catalisadoras de ações dramáticas para determinados arcos narrativos carregando consigo ou não a responsabilidade de guiar o desenvolvimento da trama chamando a atenção da audiência e das salas de roteiristas na construção de uma série de televisão. Por conta de essa tipologia de produção ficcional ser uma obra aberta, seu processo de criação é vivo e contínuo, sujeito a diversas e, às vezes, inúmeras alterações de itinerários as quais interferem na produção de sentido das personagens e da narrativa tanto do lado dos criadores, roteiristas, produtores e *showrunners*⁴⁸ como em relação ao efeito de sentido que causam na recepção do público.

Como notado, a relação com a temporalidade também é um fator importante na construção das narrativas ficcionais, por consequência, para a evolução das

⁴⁷ Texto original: “Characters in serials demand an investment in time. They invite regular viewing over a long term, charting a progression of the characters’ life events.” (NEWMAN, 2006, p. 23).

⁴⁸ A palavra *showrunner* denota uma posição na escala produtiva da televisão desde meados da década de 1990, embora suas raízes estejam no trabalho pioneiro de Norman Lear nas décadas de 1970 e 1980 na TV estadunidense. Com o advento da internet e com a produção transmidiática, a posição do *showrunners* ganha mais destaque como produtor executivo e, muitas das vezes, criador de séries de televisão. E, segundo Blakey (2017), mais recentemente, com o Efeito Netflix e com o Efeito HBO, que implicaram mudanças nas formas de espetatorialidade e novos modelos de distribuição de produtos que levaram a uma qualidade renovada, a posição de *showrunner*, como roteirista de TV, para ter sucesso no comando de sua produção audiovisual deve hibridizar os objetivos econômicos de industrialização e culturais de criatividade do meio audiovisual. .

personagens. É possível relatar que a discussão da temporalidade nas séries de TV se intensificou ainda mais com o advento do *streaming* que operacionalizou a distribuição e o consumo de conteúdo ficcional quebrando o paradigma da transmissão linear da TV (JENNER, 2017, 2020; LOPES DA SILVA, 2020a, 2020b).

Esquenazi (2011, p. 103) propõe a classificação de séries em imóveis e evolutivas. Para ele, as primeiras mostram “uma estrutura ficcional fixa e personagens idênticas a si mesmas” em movimento repetitivo. Enquanto isso, “[...] o jogo com o tempo característico do gênero serial se enriqueceu com as séries evolutivas, multiplicando as possibilidades de organização do tempo: a imobilidade e o jogo com a imobilidade são apenas uma possibilidade entre muitas outras” (ESQUENAZI, 2011, p. 103). Então, personagens de séries evolutivas estão distantes de cumprir uma função predeterminada ou fixa em na diegese, como Baroni (2016) pondera o fio narrativo da história, à medida que se desenrola, permite por meio de sua temporalidade, enquanto discurso, complexificar os perfis psicológicos ou ideológicos de cada personagem tendo em vista também que as séries televisivas podem apresentar um tempo de história e de narração mais prolongados.

A respeito da relação de temporalidade com a construção de personagem, é importante salientar que é durante a mistura das intrigas e dos tempos as quais interpelam a vida ficcional das personagens, e suas respectivas apresentações aos espectadores que há a possibilidade de entendimento da narrativa, por isso que Esquenazi (2011, p. 144) é certo ao afirmar que “qualquer personagem de ficção tem uma dupla função narrativa: é, em simultâneo, objeto e sujeito da narrativa, aquele a quem acontece qualquer coisa e aquele graças a quem interpretamos o que acontece.”

Uma vez considerando a construção da temporalidade narrativa, enquanto discurso, composto por elipses, *flashbacks* e *flashforwards*, como um aspecto da complexidade narrativa (MITTELL, 2015), é ainda possível afirmar, segundo contribuições dos estudos de cinema, que “estrutura e personagem estão interlaçados” (MCKEE, 2006, p. 110). Interligados de modo que os eventos diegéticos, na qualidade de tempo do discurso narrativo e de estrutura de uma história, são desencadeados pelas escolhas realizadas pelas personagens sob pressão, que ao passo que dão progressão ao tempo da narrativa, revelam e moldam as criaturas que estão no amálgama da caracterização das personagens.

Cabe, portanto, indicar que à proporção que acontecem entrelaçamentos de arcos narrativos nos episódios, nas temporadas e até mesmo entre séries, no caso de *spin-offs*, desdobram-se estratégias temporais na composição da temporalidade narrativa de séries televisivas. Quanto à construção de personagens e sua caracterização para os espectadores, Esquenazi (2011, p. 152) enfatiza que “as narrativas seriais podem avançar, bifurcar-se, voltar atrás, saltar para a frente ou mudar de direção [...]”.

Outro aspecto relevante referente às personagens das séries de televisão das últimas décadas e que também observamos em *Coisa Mais Linda* é a presença de um protagonismo coletivo feminino, também chamado de protagonismo coral. Newcomb (1974), sempre lembrado como aquele que inaugurou os *Television Studies* nos Estados Unidos, no início da década de 1970, já anunciava uma proposta de estética televisiva. Além disso, no fim de seu livro *TV: The Most Popular Art*, publicado originalmente em 1974, Newcomb predisse alguns pontos-chave na evolução crescente da televisão os quais podemos atinar para as séries de televisão, como é o caso dos conteúdos dirigidos a nichos de audiência e a introdução de elencos corais. É fato também que o protagonismo coletivo não é algo restrito às séries televisivas, inclusive Muñoz e Rufí (2020) salientam que as raízes da coralidade são da produção dramática audiovisual, teatral e literária anterior.

Além disso, ao analisar diacronicamente a produção de séries corais espanholas protagonizada por mulheres entre 1990 e 2019, Muñoz e Rufí (2020) relatam que a abundância de estudos sobre séries de televisão tem alocado o adjetivo coral a uma infinidade de produções, sendo assim uma característica habitual sempre mencionada acompanhada de outro termo, seja série coral, elenco coral, protagonismo coral, situação coral entre outras construções. Para os autores, portanto, fica definida que série coral é

[...] aquela com uma estrutura de tramas múltiplas - com vários enredos paralelos ou sequenciados - em que diferentes personagens compartilham as responsabilidades e funções dos papéis principais em níveis semelhantes, como guias de histórias e condutores de ação, cada uma delas tendo objetivos individuais.⁴⁹ (MUÑOZ; RUFÍ, 2020, p. 809).

⁴⁹ Texto original: “[...] aquella con una estructura multitrama - con diversas tramas paralelas o secuenciadas - en la que diferentes personajes comparten en niveles similares las responsabilidades y las funciones de los roles protagonistas, como orientadores del relato y focalizadores de la acción, contando cada uno de ellos con objetivos individuales.” (MUÑOZ; RUFÍ, 2020, p. 809).

É de se destacar que em narrativas de ficções seriadas mais recentes, o protagonismo coral emerge sendo justificado pela necessidade de alongamento de algumas produções, uma vez que roteiristas e *showrunners* notam um esgotamento criativo para a elaboração de ganhos narrativos para protagonistas individuais e aproveitam o engajamento que a audiência tem com personagens coadjuvantes para o desenvolvimento mais focado e dedicado a essas outras personagens. Além disso, limitações orçamentais e planejamentos rigorosos de filmagens são outros convites que corroboram a distribuição do protagonismo entre várias personagens.

Alguns roteiristas têm um ponto de vista mais cauteloso em imbricar o protagonismo coral como condição para suas narrativas, Linda Seger (2000, p. 110) é uma dessas profissionais que ainda alerta para o perigo de as personagens secundárias “tomarem o poder” da história resultando num apagamento da protagonista em si. Logo, as personagens devem ter seu papel muito bem desenhado e suas funções dramáticas muito bem delineadas já nas linhas dos roteiros. McKee (2006) incita que a narrativa clássica defende apenas a existência de uma protagonista no centro das histórias, porém, adiciona-se a possibilidade de construção de protagonistas múltiplos.

Para diferenciá-los das protagonistas individuais, o roteirista os chama de pluriprotagonistas e implica que as motivações e as consequências das ações dessas protagonistas sejam os elementos essenciais que as compõem. Logo, é possível transcrever tal perspectiva para séries de TV avaliando que há mutualidade nos desejos, nas ações e nos efeitos em personagens múltiplos. Para tanto, é possível notar também com o argumento de McKee (2006) que histórias com o protagonismo múltiplo, ao tecerem várias pequenas histórias, “[...] cada qual com a sua protagonista para criar um retrato dinâmico de uma sociedade específica”, torna possível um aumento no número de páginas, no caso dos livros; de atos, quando olhamos para o teatro; de cenas e sequências, quando falamos dos filmes; e de episódios e temporadas, na criação de séries de TV. Ademais, no âmbito do audiovisual, mais precisamente, referente às séries de televisão, é interessante lembrar que muitas histórias de protagonistas múltiplos de dentro de uma determinada produção ficcional são responsáveis pela criação de outros produtos seriados: o famoso *spin-off* de alguma série cuja ideia principal não é a de continuidade, mas sim a de complementação e de desenvolvimento mais detalhado de outras partes da primeira obra.

O protagonismo coral, portanto, é uma questão ligada à hierarquia das personagens. Muñoz e Rufí (2020) ressaltam ainda que embora haja nas séries de TV uma construção mais cuidadosa de cada personagem do elenco, levando em conta critérios de diversidade e contraste entre elas, a distribuição das funções das protagonistas é ainda um passo importante. Num elenco coral cujo protagonismo pode ser coletivo, podemos encontrar graus hierárquicos nas protagonistas mesmo que haja um destaque maior para uma protagonista em casos de protagonismo e elenco corais, essa que está cima das outras integra grupos claramente representados.

Aos estudar o protagonismo coletivo, Bryon-Portet (2018) implementa uma tipologia para as séries de TV a qual, por seu lado, incide sobre a natureza do herói, da protagonista e sobre suas ligações mantidas com outras personagens da narrativa ficcional seriada. Com sua exposição composta tanto por elementos teóricos como ilustrações concretas, Bryon-Portet (2018, p. 111) busca entender as evoluções tendenciosas nas produções seriadas que permitem afirmar “[...] que as protagonistas solitárias e as duplas fortes de protagonistas foram gradativamente suplantadas pelos heróis coletivos e, mais recentemente, pela ascensão dos heróis comunitários.”⁵⁰.

A tipologia começa com a categoria que abrange a protagonista solitária e aquela que é central. O enfoque da personagem protagonista solitária não é para recair num contexto familiar da personagem nem numa onipresença imutável e “quanto ao herói central, ele é o grande interesse da série, os holofotes estão sobre ele e os outros personagens servem apenas como contrapontos.”⁵¹ (BRYON-PORTET, 2018, p. 112). Histórias cujas protagonistas são centrais ou solitárias têm em sua centralidade a vida dessas personagens. Tudo acontece com elas ou tudo o que acontece as afeta, nesse sentido, é preciso construir uma trama muito bem amarrada. É comum ainda que não haja uma narrativa que permeie todos os episódios, logo diante dessa independência episódica, cada episódio pode ser assistido aleatoriamente, sem ter que respeitar uma ordem cronológica.

A segunda categoria engloba as protagonistas duplas. Geralmente, nessas séries, as duas protagonistas apresentam atributos físicos e psicológicos que muito

⁵⁰ Texto original: “[...] que les héros solitaires et les duos de choc ont été progressivement supplantés par des héros collectifs et, plus récemment, par l'essor des héros communautaires.” (BRYON-PORTET, 2018, p. 111).

⁵¹ Texto original: “Quant au héros central, il constitue l'intérêt majeur de la série, les feux des projecteurs sont braqués sur lui et les autres personnages ne font que lui servir de faire-valoir.” (BRYON-PORTET, 2018, p. 112).

se distinguem. Suas singularidades se opõem, mas ao mesmo tempo, a narrativa da série faz com essas personagens sejam complementares por serem diferentes. Além disso, o espectador compreende que muitas vezes tais diferenças geram uma cumplicidade inseparável. É importante realçar que “esse tipo de série de televisão, que floresceu especialmente durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, em particular, não secou, mas está menos presente do que antes.”⁵² (BRYON-PORTET, 2018, p.114).

Seguindo o esquema, o herói coletivo, ou seja, a protagonista coletivo ou coral é uma terceira classe nessa tipologia. Bryon-Portet (2018, p.115) alerta que é preciso verificar o nível das relações dessas personagens entre si, pois tendo “[...] relações superficiais, raras ou forçadas, trata-se, de fato, mais de um agregado de heróis centrais do que de um verdadeiro coletivo [...]”.⁵³ Nesse sentido, Sepulchre (2004, p. 179) destaca que a protagonista coletiva tem sido expressa com frequência nas séries ficcionais atuais na forma de uma equipe profissional e nesses casos é curioso que “o grupo é uma 'personagem' ele mesmo feito de personagens, um sistema dentro do sistema”.⁵⁴

Apesar de recentemente esse tipo de protagonismo múltiplo a partir de um coletivo estar em expansão crescente por conta das séries que retratam os dilemas de equipes profissionais, é possível dizer que desde a década de 1980 esses heróis coletivos já protagonizam e se proliferavam nas narrativas ficcionais audiovisuais seriadas (BRYON-PORTET, 2018). Sobre esses enredos com protagonismo coral, pode-se ressaltar que seus graus de complexidade já eram cada vez maiores. Isso, porque quantitativamente há mais histórias a serem contadas em mais episódios; além disso, a vida profissional e pessoal dessas protagonistas podem se entrecruzar gerando mais tramas. E, vale lembrar que ainda é possível que haja alternância do foco de cada episódio: um, mais restrito, que se dedica a uma protagonista em particular, outro que se compõem pela corralidade, e ainda aqueles que se configuram entre as protagonistas (BRYON-PORTET, 2018; SEPULCHRE, 2004).

⁵² Texto original: “Ce type de séries télévisées, qui a surtout fait florés durant les années 1960, 1970 et 1980, notamment, ne s'est pas tari mais il est moins présent qu'auparavant.” (BRYON-PORTET, 2018, p. 112).

⁵³ Texto original: “[...] des relations superficiels, rares ou forcés, il s'agit, en fait, davantage d'une addition de héros centraux que d'un véritable collectif [...]” (BRYON-PORTET, 2018, p. 115).

⁵⁴ Texto original: “[...] le groupe est un 'personnage' lui-même constitué de personnages, un système dans le système (SEPULCHRE, 2004, p. 179).

Para completar a tipologia, somos apresentados aos heróis comunitários, também se escoram no protagonismo múltiplo e são, numa primeira instância, parecidos com as protagonistas coletivas. No que tange essa similaridade, Bryon-Portet (2018, p.117) reverbera os preceitos weberianos quando diz que é impossível a formação de tipos-ideias na tentativa de formação dessa tipologia basicamente por duas condições: a primeira, a “ [...] a pureza teórica raramente se encontra na realidade da paisagem audiovisual [...]”⁵⁵ e “[...] as produções seriais atuais não se limitam a categorias completamente estanques, podem expressar-se de forma mista ou híbrida [...]”.⁵⁶

Contudo a diferenciação que se coloca entre os heróis coletivos e os comunitários se fundamenta na ideia de que uma personagem do primeiro grupo “[...] prefigura por vezes pelos laços muito estreitos que os membros do grupo tecem entre si e pela singularidade da sua identidade [...]”⁵⁷ (BRYON-PORTET, 2018, p. 117), enquanto uma personagem do segundo grupo, uma protagonista comunitária, também se aproveita do modelo sistêmico presente na categoria anterior, porém é mais eficaz no sentido de que “[...] seus membros são perspicazes, complementares e ligados uns aos outros por uma espécie de respeito e confiança mútuos.”⁵⁸ (BRYON-PORTET, 2018, p. 118).

Em outras palavras, a protagonista comunitária mantém relacionamentos de nível mais significativos que extrapolam o caráter de equipe profissional. “A natureza da rede relacional e os vínculos existentes entre as personagens em grupo nos parece, pois, decisivo para podermos apreender a natureza destes heróis coletivos e/ou comunitários, e a sua possível hibridação.”⁵⁹ (BRYON-PORTET, 2018, p. 118).

Sobre as protagonistas coletivas e comunitárias, assim chamadas por Bryon-Portet (2018), ainda é perceptível uma relação bem mais direta com a proposta de modo de ficção mimético baixo com a qual Jost (2012), ancorado na classificação

⁵⁵ Texto original: “[...] la pureté théorique se rencontre rarement dans la réalité du paysage audiovisuel [...]” (BRYON-PORTET, 2018, p. 117).

⁵⁶ Texto original: “[...] les productions sérielles actuelles, ne s'enfermant pas dans des catégories complètement étanches, peuvent s'exprimer sous une forme mixte ou hybride [...]” (BRYON-PORTET, 2018, p. 117).

⁵⁷ Texto original: “[...] préfigure parfois par les liens très étroits que les membres du groupe tissent entre eux et par la singularité de son identité [...]” (BRYON-PORTET, 2018, p. 117).

⁵⁸ Texto original: “[...] leurs membres sont perspicaces, complémentaires et attachés les uns autres auty par une sorte de respect et de confiance réciproques.” (BRYON-PORTET, 2018, p. 118).

⁵⁹ Texto original: “[...] La nature du réseau relationnel et des liens existants entre les personnages d'un groupe [...] nous apparaît donc déterminante pour pouvoir saisir la nature de ces héros collectifs et/ou communautaires, et leur éventuelle hybridation.” (BRYON-PORTET, 2018, p. 118).

desenvolvida por Northrop Fryre (1969) para literatura, justifica a crescente aproximação das séries de ficção estadunidenses com o realismo, com o cotidiano, com as pessoas comuns e suas vidas profissionais e particulares. De acordo com o autor francês, o realismo é um discurso que não se orienta pela precisão com o mundo histórico, mas sim pela impressão que causa no espectador ao seguir as regras estabelecidas por essa prática. Com isso, enxergamos as fronteiras existentes entre realidade e ficção, a partir do recorte dado pela série e o desencadeamento da narrativa e mesmo assim nos reconhecemos nas personagens e articulamos vínculos.

Jost (2012, p. 37) também lembra que o protagonismo em dupla cede lugar ao protagonismo múltiplo lá nos anos de 1980 e destaca que essa mudança funda uma nova forma de relação entre personagens e espectadores, destacando que “ao passo que a ficção com herói único privilegia fortemente os seres excepcionais, as séries com heróis coletivos giram em torno de personagens com dimensões humanas.” Diante dessa emergência de heróis múltiplos de nível mimético baixo, há uma ênfase privilegiada aos grupos e às relações internas deles, bem como um movimento centrípeto em direção à vida privada das personagens, com exploração das minúcias e nuances de cada personalidade.

2.4 Personagens ficcionais televisivos e de *streaming* e representatividade

É fato que o drama televisivo, embora seja ficcional, não está desconectado totalmente da realidade social. Afinal, como vimos até aqui um dos principais critérios de verossimilhança que produtos audiovisuais ficcionais seriados televisivos, como *soap operas*, novelas, séries, seriados e minisséries, utilizam para compenetrar a atenção e o interesse da audiência e da crítica especializada é exatamente essa conexão que se mantém com a realidade.

Propriamente, em relação à televisão linear estadunidense, Montgomery (1989) a identifica como uma arena, desde sua origem, de embates fervorosos entre grupos sociopolíticos que protestavam a favor de que suas identidades servissem para influenciar a programação e o conteúdo televisivos. Atribuem-se essas reivindicações à crescente representatividade que TV veio assumindo na vida das pessoas e na dinâmica social. Sobretudo, por conta de a televisão ser um meio poderoso de comunicação de massa e manter-se como o principal contador de histórias de nossa sociedade.

Esses grupos sociopolíticos variavam muito em seus interesses, mesmo assim, é possível categorizar alguns deles: os conservadores e religiosos que temiam uma ameaça a valores tradicionais; os antiviôência cuja maior preocupação recaía sobre os possíveis impactos que a violência exibida na televisão poderia gerar na sociedade; e, por fim, as minorias que não se enxergavam na TV reconhecendo, portanto, que falharam em refletir suas imagens, de certo modo, não as representando, ou quando representadas eram estigmatizada (MONTGOMERY, 1989).

Nossa discussão reincide exatamente sob esse último grupo: as minorias. Vale lembrar que nesse estudo, ainda acrescentamos a perspectiva da interseccionalidade para considerar o modo pelo qual a televisão, enquanto espelho sociocultural, traz à tona subjetividades e identidades interseccionais. Em especial, empreendemos esforços para compreender como as quatro mulheres protagonistas de um produto ficcional de uma plataforma de *streaming*, *Coisa Mais Linda*, com seus marcadores identitários interseccionalizados são representadas e enunciadas por meio dos eventos discursivos que acontecem durante a narrativa das duas temporadas da série.

Dedicando-se a investigar as inscrições relacionais das maneiras contemporâneas de vida social e, particularmente, de constituição da subjetividade presente nas mídias audiovisuais, e as representações do gênero feminino, muitas perspectivas teóricas imbricam os estudos comunicacionais e os estudos feministas. É nessa localidade onde se insere a televisão nas análises de estudiosas feministas. Muitas propostas de observação acreditavam que a opressão sofrida por mulheres, enquanto minoria, se relacionava como as representações femininas na mídia de massas.

McCabe e Akass (2006) apontam que a relação mais íntima entre feminismo e televisão floresceu nos campos acadêmicos dos Estudos Culturais da Inglaterra, sobretudo, nos anos da segunda metade da década de 1970 enraizada nas preocupações pós-marxistas as quais pactuavam com uma perspectiva de compreender as práticas culturais, a cultura de massa e a cultura popular como um local de luta pelo significado e sendo fertilizada pelas abordagens pós-estruturalistas que teorizavam a ideologia.

É fato que as mulheres, donas de casa por muito tempo serviram de alvo para a produção televisiva estadunidense, porém elas só figuravam o polo do consumo do conteúdo televisivo enquanto um agente totalmente passivo. Na década de 1970, a questão de representação da mulher na TV consistia em imagens falsas, segundo

Franzwa (1978), porque as imagens que circulavam na programação de todas as emissoras de TV dos Estados Unidos se resumiam a um modelo padrão de mulher: 20 anos, esbeltas, submissas, vulneráveis e sempre em posições estereotipadas. Nessa época, na verdade, as representações de feminilidade, do feminismo e até mesmo da mulheridade na televisão eram regradadas pelo o que os homens queriam que as mulheres fossem.

Apesar de sinais de tendências representacionais mais promissoras emergentes graças ao feminismo, as mulheres continuavam seguindo a tradição de serem representadas de uma forma carregada de estereótipos negativos na década de 1980. É válido realçar que as representações femininas televisivas nas *soap operas* e séries estadunidenses (D'ACCI, 1986), como nas telenovelas latino-americanas (MATTELART; READER, 1982, MATTELART, 1986) começaram a passar por alguns tipos de mudanças as quais aos olhos críticos de algumas feministas continuavam, apesar de incluir personagens femininas cujas construções narrativas fugissem dos estereótipos, o sistema de produção de entretenimento audiovisual o qual institucionaliza tais personagens ainda com base no patriarcado e na hegemonia masculina. Ainda nos anos de 1980, especificamente, a mulher negra quase que não aparecia na televisão nem na programação ficcional, nem na factual e nem nos anúncios publicitários, podemos destacar o trabalho de *Blacks in British Television Drama: the underlying tensions*, de Preethi Manuel (1985) que nos corrobora a condição racial das mulheres interferia na distribuição de papéis nas produções ficcionais.

Na década de 1990, a condução da história começa a indicar outros caminhos. Nochimson (1992) aponta que as *soap operas* validam um olhar de empoderamento feminino, pois, como um produto veiculado na TV, um dos maiores meios de comunicação populares, exhibe e busca de certo modo naturalizar o desejo e o poder feminino criando personagens fortes e ativas. Já no início do novo milênio, Lotz (2001) dissecando questões arraigadas no contexto intelectual do feminismo de terceira onda, rotulado como pós-feminismo, encontra contradições e diferenças teóricas emergentes que o fazem como ferramenta crítica para uma análise feminista da TV.

Lotz (2014), ainda analisando a evolução da televisão destaca que

o surgimento de tantas novas redes e canais mudou a dinâmica competitiva do setor e o tipo de programação que se poderia produzir. Em vez de precisar projetar uma programação que provavelmente seja menos questionável para

toda a família, as redes de transmissão - e particularmente os canais a cabo - desenvolveram cada vez mais uma programação que pode ser mais satisfatória para membros específicos da audiência.⁶⁰ (LOTZ, 2014, p. 27).

Compreende-se que é possível que haja uma mudança nas narrativas dos produtos ficcionais na maneira em que representam não só as figuras femininas que compõem suas histórias mas quaisquer outros grupos minorizados sociopoliticamente. Ao nosso ver, uma diversidade de identidades e subjetividades de personagens em enredos e tramas de telenovelas, *sitcoms*, *soap operas*, séries e nos produtos ficcionais televisivos como um todo, enfim, podem gerar um enquadramento relacional entre ficção e realidade de modo que tanto uma esfera dimensional como a outra se afetem simultaneamente.

A exemplo disso, na primeira década do século XXI, a TV dos Estados Unidos testemunhou uma expansão sem precedentes na programação dedicada explicitamente às mulheres. Além de redes a cabo dedicadas de forma mais exclusiva ao público feminino, séries dramáticas exibidas em horário nobre tinham no centro de suas tramas personagens femininas. Observando a mídia de massas, como é o caso da TV de *broadcasting*, e mais precisamente o fenômeno televisão a cabo, de *narrowcasting*, Lotz (2006, p. 12) aponta, sob o prisma dos Estudos Culturais, uma quebra na tradição de criticar estereótipos e representações negativas nas mídias comunicacionais; e na verdade, “ao invés de pedir representações ‘positivas’, teóricos dos estudos culturais advogam pela criação de uma multiplicidade de imagens de qualquer um dos grupos que tenha sido estereotipada, com a intenção de tornar os estereótipos ‘inabitáveis’.”⁶¹.

Nesse sentido, Lotz (2006) recapitula que na maior parte da história da TV as personagens femininas respeitavam uma variação limitada o que culminou num domínio de modelos padronizados de representação. Entretanto, a multiplicidade de dramas centrados em personagens femininas e a proliferação da TV a cabo ditaram uma nova lógica industrial de produção televisiva. Mais tarde, essa lógica ainda sofre com a irrupção do *streaming* e com o crescimento massivo das plataformas, como

⁶⁰ Texto original: “The emergence of so many new networks and channels changed the competitive dynamics of the industry and the type of programming likely to be produced. Instead of needing to design programming likely to be least objectionable to the entire family, broadcast networks - and particularly cable channels - increasingly developed programming that might be most satisfying to specific audience members.” (LOTZ, 2014, p. 27).

⁶¹ Texto original: “Rather than calling for ‘positive’ representations, cultural studies theorists advocate the creation of a multiplicity of images of whatever group has been stereotyped in order to make the stereotypes ‘uninhabitable’.” (LOTZ, 2006, p. 12).

Netflix, Amazon Prime Video, HBO Max e outras as quais, por sua vez, interferem na questão da representação da diversidade identitária em produtos ficcionais seriados.

Com o tempo, o regime modelar ao qual as personagens femininas eram submetidas mostra uma gama de prejuízos que o impossibilitam de acompanhar a evolução televisiva estadunidense. Todas essas desvantagens englobavam a falta de ferramentas para explorar as narrativas com as personagens femininas uma vez que “[...] as capacidades de contar histórias de tal multiplicidade de espetáculos seriam inibidas se todas as suas personagens femininas precisassem se encaixar em algum tipo ideal.”⁶² (LOTZ, 2006, p. 19).

Defendendo que as personagens dos produtos culturais de horário nobre revelam, por meio da representação, os papéis sociais basilares para a formação do conteúdo dos estereótipos de gênero, Lauzen, Dozier e Horan (2008) atribuem, pois, importância aos contadores de histórias, aos produtores, aos *showrunners*, aos atores e atrizes que impõem de certo modo vida às personagens femininas e masculinas das séries e contribuem para a construção, manutenção ou subversão dos estereótipos de gênero.

Sobre os estereótipos de gênero, há ainda uma tradição em suas postulações a qual fixa a ideia de que os homens representam o ideal ou a norma pela qual as mulheres são julgadas. Logo, quando assistimos a programação de TV e em toda grade televisiva e nos seus mais diversos catálogos de conteúdo só vemos papéis de gênero sendo repetidos, há um ar de verdade e credibilidade impelidos na dinâmica de vida social real. Propriamente, as representações tradicionais de mulheres sendo passivas, subservientes, ligadas a posições domésticas, dependentes operam em um duplo propósito de parecerem naturais e normais, e ainda de perpetuarem a hegemonia do gênero masculino (MERSKIN, 2007).

No desenvolvimento das séries de TV, Esquenazi (2011) destaca que a construção do feminino nas séries foi sendo modificada, em intrínseca conjugação com o contexto social. Para tanto, que o autor reforça a tematização do cotidiano das mulheres na ficção em diálogo constante com a realidade e ainda afirma timidamente que é interessante enxergar que a contribuição das séries desempenhou um papel preponderante no aparecimento de uma reflexão feminista, ao “[...] observar que

⁶² Texto original: “[...] the storytelling capabilities of such a multiplicity of shows would be inhibited if their female characters must all fit some ideal type.” (LOTZ, 2006, p. 19).

souberam apresentar heroínas e situações capazes de espelhar contradições em que as mulheres normalmente se encontram” (ESQUENAZI, 2011, p. 161-168).

Especificamente, em relação a um desenvolvimento de identidades e subjetividades das personagens da ficção seriada televisiva contemporânea que extrapole as tipificações tradicionais, Silva (2014b, p. 4) recupera que esse é um dos recursos que permite que os percursos das personagens sejam “[...] desenhados particularmente como identidades instáveis cujo *ethos* em transformação impulsiona e climatiza o desenvolvimento dramático da história.” Além disso, a identidade e a subjetividade de cada personagem, seja protagonista ou não, é capaz de ser comportar como um elemento determinante para o engajamento da audiência com a narrativa a longo prazo, numa época em que as dinâmicas produtivas e receptivas da cultura audiovisual, em particular, da televisão, agora distribuída pela internet, implicam novas possibilidades de produção, circulação, distribuição e consumo, além ainda de mobilizações de grupos minoritários lutando contra a sub-representação midiática.

A maneira pela qual as personagens evoluem nas ficções seriadas impele uma relação sensível entre as obras e os espectadores à medida que acontecem processos de simpatia ou de projeção entre as experiências de vida das personagens e as dos espectadores, como já explicitamos. Conclui-se, então, que a “[...] personagem poderia aparecer como uma espécie de ‘catalisador’ da dialética identidade/alteridade, característica da serialidade [...]”⁶³ (BENASSI, 2016, p. 5) que fomenta as oscilações na narrativa das ficções seriadas e robustece a questão de representação de grupos sociopolíticos minorizados nas narrativas de séries de TV.

Sepulchre (2017) explora precisamente a relação entre personagens de séries de TV e estereótipos e, numa primeira instância, já nos adverte que as histórias seriadas transmitem estereótipos e devemos levá-los em conta quando analisarmos protagonistas de uma história. Contudo, é impossível falar sobre o estereótipo em poucos parágrafos, mesmo porque o fenômeno transcende muito além a questão da personagem. Mas, um fato é inegável: as principais críticas às personagens ficcionais televisivas exprimem a relação da construção dessas personagens com os estereótipos.

⁶³ Texto original: “[...] le personnage pourrait-il apparaître [...] comme une sorte de ‘catalyseur’ de la dialectique de l’identité/altérité, caractéristique de la sérialité [...]” (BENASSI, 2016, p. 8).

É de se ressaltar que os estereótipos nas ficções de modo geral podem estabelecer conexões com as representações sociais e com as identidades sociais dos sujeitos de uma época. Afinal, “as séries efetivamente fazem parte do mundo, são escritas por seres humanos inseridos em ideologias [...] e necessariamente participam do processo de (des)construção constante dessas doxas. Nesse sentido, os estereótipos de gênero são absolutamente inevitáveis.”⁶⁴ (SEPULCHRE, 2017, p. 36).

Conforme pressupostos lacanianos, todo o texto é uma representação típica daquela sociedade que o produz⁶⁵, mesmo que alguns elementos não necessariamente precisem ser implantados nessa comunidade, diante disso, em seu estudo sobre estereótipos femininos em séries de televisão, Domínguez (2010) pondera pelo menos dois modos de representação da sociedade aos quais a audiência, mais ou menos inconscientemente, está sujeita.

O primeiro modo, nomeado como presença, é quando as personagens e as situações narrativas que acontecem na tela representam aspectos mais realistas, cotidianos e rotineiros de problemas e soluções que podem até gerar padrões de comportamento. “A ficção é um espelho da sociedade que a produz, e que também representa seu público ideal.”⁶⁶ (DOMÍNGUEZ, 2010, p. 74). O outro modo de representação é a falta, em que “a ficção não é um espelho, mas capturar o ideal em imagens pode satisfazer, da mesma forma que realmente capturá-lo, um público que compartilha as deficiências pessoais dos autores do texto e, portanto, inventores das personagens como constructos.”⁶⁷ (DOMÍNGUEZ, 2010, p. 74).

Portanto, nessa perspectiva, Domínguez (2010, p. 74) afirma que a construção dessas personagens são imbuídas de “[...] arquétipos básicos, esquemas conhecidos e conhecíveis, modelos paradigmáticos. São assim adaptados ao segmento

⁶⁴ Texto original: “Les séries s’inscrivent effectivement dans le monde, elles sont écrites par des êtres humains insérés dans des idéologies [...] et participent forcément au processus de (dé)construction constant de ces doxas. À cet égard, les stéréotypes de genre sont absolument incontournables.” (SEPULCHRE, 2017, p. 36).

⁶⁵ Para mais detalhes, ver: Lacan (1998).

⁶⁶ Texto original: “La ficción es un espejo de la sociedad que la produce, y que además, supone su público ideal.” (DOMÍNGUEZ, 2010, p. 74).

⁶⁷ Texto original: “La ficción no es un espejo, pero plasmar en imágenes lo ideal puede satisfacer de igual manera que plasmarla realmente, a un público que comparta las carencias personales de los autores del texto y por ende inventores de los personajes como constructos.” (DOMÍNGUEZ, 2010, p. 74).

correspondente do público-alvo; elas criam estereótipos.”⁶⁸ Isso, porque os roteiristas das séries enxergam nessa maneira rapidez e agilidade no processo de apresentação das personagens ao público. Identifica-se que os estereótipos para as personagens masculinas são enquadrados de formas diferentes quando comparados com os estereótipos de personagens femininas: o fato de ser mulher insinua mais emocionalidade, um gosto estético mais explícito, uma linguagem específica, entre outros elementos funcionais.

A necessidade que a televisão, historicamente, teve de atrair uma audiência para gerar lucros para sua própria manutenção no mercado audiovisual pode ser considerada uma das desculpas para a falta de diversidade nas suas mais diversas esferas de produção. Essa falta de diversidade, por sua vez, se replica às ficções seriadas nos vários âmbitos de produção e nos mais diversos níveis representativos dessas obras audiovisuais. Notadamente, quanto à construção, à caracterização, à escalação de personagens as ficções seriadas vinham numa tradição de privilegiar a representação de determinadas categorias de marcadores identitários mais hegemônicos.

No entanto, mudanças recentes em direção à produção televisiva nos moldes das plataformas de *streaming*, como o aumento fragmentário da televisão, à competição intensa de audiência e à entrega excessiva de produtos, as quais caracterizam o fenômeno da *Peak TV*, contribuem para um aumento da diversidade nos eixos da produção de séries de televisão (GRAY; LOTZ, 2019). Essas narrativas mais aceleradas e mais abundantes interferem e influenciam nas maneiras pelas quais os espectadores constroem relacionamentos parassociais significativos com as personagens que os representam e que não os representam. Além disso, muitos pesquisadores se dedicam para compreender a produção e o consumo de metatextos e paratextos dessas narrativas ficcionais seriadas os quais, por sua vez, exercem reflexos na compreensão da intenção autoral e nas restrições do mundo ficcional nas escolhas diegéticas.

Nesse sentido, as séries de TV produzidas pelas plataformas de *streaming* potencializam a condição de *showrunners* e de atores e atrizes na constituição de vínculo e de relacionamento com os espectadores já que esses agentes

⁶⁸ Texto original: “[...] arquetipos básicos, esquemas conocidos y conocibles, modelos paradigmáticos. Se adaptan así al segmento del público-diana que corresponda; generan estereotipos.” (DOMÍNGUEZ, 2010, p. 75).

correspondem a uma parcela que participa da realização das séries e, precisamente, impõem mais esforços na construção das personagens nesses mundos ficcionais. Com o advento da complexidade narrativa e com a proliferação das plataformas de *streaming*, diretores, roteiristas e produtores adquiriram mais liberdade em atribuir a suas obras tanto experimentações técnicas como temáticas mais transgressivas com apelo à diversidade. (BREDA, 2015; LAFFONT, 2016).

Nesse caminho a respeito da diversidade na programação televisiva, Dhoest (2015) faz três indagações a respeito da diversidade, as quais podemos transpor, mais especificamente, para as séries de TV. A primeira pergunta é sobre como a diversidade deveria ser representada; o segundo questionamento é referente a como a diversidade é representada; e por fim, a terceira indagação se refere às razões que justificam a diversidade ser representada de determinada maneira. Para responder a cada pergunta, o autor aplica uma abordagem metodológica diferente; com uma análise de documentos institucionais e entrevistas com grupos organizados buscando entender as reivindicações, existe a tentativa de a primeira pergunta ser respondida; em seguida, para a segunda, há a análise quantitativa e qualitativa de programas televisivos; e por fim, a terceira indagação tem o suporte de uma investigação por entrevistas de profundidade com os membros de equipes de produção dos programas. É interessante pontuar que nossa pesquisa se adequa mais à proposição de como a diversidade é construída; já que mais precisamente, nosso ensejo é de entender como a interseccionalidade está presente nas narrativas das protagonistas de *Coisa Mais Linda*.

Tendo em vista que nosso objeto, *Coisa Mais Linda*, está na plataforma Netflix e que também foi uma série realizada por uma produtora audiovisual a pedido da empresa estadunidense, seria interessante ponderarmos como a diversidade é abordada por esse serviço de *streaming*. Numa linha cronológica, foi em 2007, que a Netflix inclui no mercado audiovisual o serviço de *streaming*, possibilitando aos usuários assistir aos filmes e às séries de televisão *online* nos próprios computadores pessoais sem a necessidade de dispor de armazenamento. Tão logo, em 2010, a Netflix, pela primeira vez, estreia fora de seu país de origem: atingindo o Canadá; já em 2011, começa a atuar na América Latina; em 2012 na Europa; e finalmente em 2016, atinge escala mundial (HASTINGS; MEYER, 2020).

É importante salientar que o modelo de negócios da Netflix tem seus lucros a depender somente dos assinantes interessados em acessar seu catálogo de títulos.

Portanto, essa dependência faz com que a empresa estadunidense migre para outros países em busca de consumidores e ainda prospera a idealização de conteúdo próprio e fomenta o investimento em indústrias culturais de diversas regiões do mundo (JENNER, 2018; LOBATO, 2019). Para tanto, em 2012, há a aposta em produzir o primeiro conteúdo próprio e ao perceber que essa atividade rentabilizaria muito, a empresa inicia o processo de aliança com outras organizações no caso produtoras de vídeo independentes a fim de produzir mais conteúdo cada vez com mais qualidade. Jenner (2018, p. 171) nos lembra que desde então com a estreia de *House of Cards*, primeira série original⁶⁹ em 2013, a Netflix vem sustentam um extenso número de produções a fim de ampliar as interpretações de televisão de 'qualidade' e isso “[...] levou a uma redefinição de sua marca, passando de oferecer televisão de 'qualidade' com o objetivo de assistir em excesso para enfatizar a diversidade.”⁷⁰.

Lançando olhar sobre a sua produção da Netflix ao longo do período em que iniciou a produção de seu próprio conteúdo, Jenner (2018) explorar as diferentes ênfases presentes no catálogo da empresa de *streaming* e afirma que o sucesso surpresa de *Orange is the New Black* ensinou à empresa a ampliar o escopo de representações de personagens femininas, não-brancas e não-heterossexuais. Logo, a diversidade se tornou uma aliada para Netflix se posicionar em meios aos conglomerados midiáticos tradicionais. É a sensação de que antes a inclusão identitária que nos era oferecida para assistir não era suficiente, agora temos mais opções.

Jenner (2018) destaca que

a ênfase na diversidade não é acidental, mas se baseia em características da TV de 'qualidade' do final dos anos 1990 e 2000: isso inclui o esforço para a aceitação de identidades que são tradicionalmente inscritas como 'outras' para homens brancos, heterossexuais, cis, de classe média, americano de meia-idade e fisicamente aptos.⁷¹ (JENNER, 2018, p. 174).

⁶⁹ Lotz (2021) indica três modelos pelos quais os títulos chegam à biblioteca da Netflix: comissões, co-comissões e aquisições. Enquanto as aquisições se referem a programas produzidos por outras empresas, podendo ser exibidos em outras janelas ou ser exclusivos da Netflix, as comissões e co-comissões seriam os produtos que a Netflix cria, imputando recursos criativos e/ou financeiros para a realização da produção. É interessante preponderar esse posicionamento aqui, pois quando os espectadores vão começar a assistir qualquer conteúdo da plataforma, a Netflix estrategicamente dificulta para os assinantes a distinção entre suas aquisições, comissões e co-comissões ao catalogar todas as produções disponíveis ali como “Originais Netflix” (PENNER; STRAUBHAAR, 2020).

⁷⁰ Texto original: “[...] led to a re-definition of its brand from delivering 'quality' television for the purpose of binge-watching to emphasising diversity.” (JENNER, 2018, p. 171).

⁷¹ Texto original: “The emphasis on diversity is hardly accidental but builds on features in the 'quality' TV of the late 1990s and 2000s: this includes striving towards acceptance of identities that are

Esse artifício de inclusão da Netflix, de certo modo apresenta uma continuidade porque à medida que mais lacunas na representação televisiva são percebidas ganhando destaque na sociedade dominante e tornando-se pauta no debate público, emerge-se a disponibilidade de uma variedade ampla de representações de grupos marginalizados, daqueles vistos como “outros” nas narrativas dos produtos seriados da empresa de *streaming* estadunidense em especial.

Relembrando que o lucro da Netflix depende de assinaturas e que a sua proposta de atender a vários nichos de audiências dialoga com o seu desejo de transnacionalização, parece que a diversidade opera realmente como uma aliada da empresa, porém nesse contexto transnacional da marca é difícil compreender a diversidade e/ou a falta dela. O que é fato é que mesmo a Netflix observando os tropos históricos e culturais que atravessam a questão da diversidade em cada país onde exerce atividade no mercado, é importante ressaltar que a diversidade está enquadrada a um sistema neoliberal de exigência dos assinantes da plataforma de *streaming* (JENNER, 2018).

Em outras palavras, é necessário verificar em prol de quais princípios a diversidade é operada por uma marca. No caso, de plataformas de *streaming*, como a Netflix, que se configuram como televisão distribuída pela internet, é preciso redobrar os cuidados em relação às políticas representacionais alternativas que podem estar constituídas na equipe de roteiro e de produção, nos enredos e nas personagens dos produtos desenvolvidos e deliberar os benefícios e as desvantagens que a representação mais diversificada pode acarretar para grupos minorizados e não normativos, sejam por questões étnicas, de sexualidade, de identidade de gênero, de território, de idade, de capacidade entre outros.

No contexto neoliberal, em que nos instauramos enquanto seres sociais e que também as séries de televisão atuais perpassam, a diferença identitária é produzida como um domínio valorizado desde esteja vinculada ao consumo, e consequentemente, ao lucro. “No entanto, reconhecer o imperativo econômico como um dos aspectos a guiar a promessa de diversidade realizada pela Netflix não significa negar o potencial para a ampliação de vozes e perspectivas na produção audiovisual.” (BIANCHINI; CAMIRIM, 2019, p. 162)

traditionally inscribed as ‘other’ to white, straight, cis male, middle-class, middle-age, able-bodied American.” (JENNER, 2018, p. 174).

Essa preocupação em criar identidades distintas de marca que tenham eco em audiências específicas e internacionais caracteriza a competição crescente entre as plataformas de *streaming*, tanto no Norte como no Sul global, que alguns chamam de *Streaming Wars* (NEIRA, 2020; MEIMARIDIS; MAZUR; RIOS, 2020) e ainda reverbera a importância que grupos mais pontuais e menos valorados atraem. Esse endereçamento para nichos característicos de audiência permite a criação de narrativas, enredos, tramas e personagens mais emoldurados na promessa de diversidade criando mundos diegéticos não normativos. Negociações, ajustes, rupturas e reconfigurações podem, portanto, afetar como narrativas e personagens chegam às múltiplas telas que imperam no serviço de *streaming* e assim, de certo modo, essas representações mais assertivas e alternativas das identidades tornam-se capazes de fazer justiça à pluralidade de subjetividades que compõem a nossa realidade.

Nossa discussão nesse capítulo tentou caminhar no sentido de pontuar a importância da personagem, enquanto um constructo imprescindível para as narrativas ficcionais seja na literatura, no teatro, no cinema, na televisão linear e na não linear, de modo a destacar sua relação com a realidade, ancorados primordialmente nas séries de televisão. Nosso objetivo ainda foi conectar pontos da discussão feminista com os estudos televisivos a fim de costurar pelo fio da diversidade uma crítica à representação de identidades minorizadas de forma estereotipada para que possamos, enfim, analisar sob um prisma interseccional a construção das personagens protagonistas em nosso objeto de estudo, *Coisa Mais Linda*.

3. FEMINISMOS: GÊNERO E INTERSECCIONALIDADE EM FOCO

Neste capítulo, procuramos traçar uma trajetória do feminismo e de suas perspectivas plurais partindo da compreensão do gênero como uma construção social complexa e dinâmica que tem sido objeto de estudo e debate há décadas. Em seguida, introduzimos a perspectiva da interseccionalidade que desempenha um papel fundamental no desenvolvimento deste estudo enriquecendo o entendimento dos mecanismos de poder e das formas como os sistemas sociais moldam e influenciam as identidades de gênero e as outras categorias identitárias que compõem um sujeito.

Ao explorar as interseções entre esses marcadores sócio-identitários e as formas de opressão e privilégio reproduzidas a partir da interação social dos sujeitos, buscamos compreender as complexidades e os desafios enfrentados por diferentes grupos minorizados específicos. Ancorando-se numa abordagem que leva em conta, especificamente, o campo Comunicação, procuramos ainda ressaltar as oportunidades de empoderamento e de resistência que surgem nesse contexto de repressão o que mais tarde nos auxiliará na análise da série *Coisa Mais Linda*.

3.1 Primeira e segunda ondas feministas: uma perspectiva histórica

Quando debruçamos para ler a história do movimento feminista, é extremamente comum nos depararmos com menções como: “essa foi a primeira onda”, “feminismo de segunda onda”, “terceira onda do feminismo” e, mais recentemente, “a quarta onda já está entre nós”. Apesar de críticas ao quanto a metáfora das ondas é uma abordagem simplista por alocar autoras, autores e perspectivas da teoria feminista em décadas específicas e por encolher a complexidade da historicidade dos feminismos ocidentais, essa é a forma, no Brasil e em outros países ocidentais, encontrada para uma possível descrição no espaço-tempo da história do movimento feminista (HEMMINGS, 2009).

A metáfora da onda serve para que, além de uma definição cronológica, possamos definir as gerações do movimento feminista as quais, por sua vez, detêm seus respectivos movimentos político-sociais indispensáveis para se pensar como era ser mulher num determinado momento da história e numa dada configuração da sociedade política, social, cultural e econômica da sociedade. As ondas, portanto, numa perspectiva positiva, podem ser sinônimas de um acúmulo de reivindicações e

conquistas que fazem a libertação das mulheres ascender. Sendo assim, um dado momento histórico cujas demandas das mulheres causam efervescência de debates, tanto como o cruzamento das ideias amparadas pelas feministas de uma época e os acontecimentos históricos contemporâneos são capazes de ditar os princípios teórico-conceituais e as vozes coletivas que estarão em evidência.

Pode-se enfatizar que, antes mesmo da chamada primeira onda do feminismo no Ocidente que costuma ser considerada a partir da metade do século XIX, é possível reconhecer um movimento precursor de mulheres que almejava e demandava algumas transformações, mas esses gestos eram dispersos e efêmeros. Essas mulheres atuavam de forma um pouco mais independente, mas já quebravam alguns dos padrões impostos a suas formas de existir determinados pela sociedade patriarcal. Contudo, de forma resumida, o feminismo de primeira onda pode ser delimitado pelo contexto histórico em que, na Europa e nos Estados Unidos, os resultados da industrialização, o enriquecimento de alguns grupos da sociedade e os avanços científicos e tecnológicos corroboravam a percepção de que uma era de progresso se instaurava. Enquanto o preceito que guiava e unia as mulheres era de que elas “deveriam ter permissão para definir seus objetivos e controlar suas vidas.”⁷² (LEGATES, 2011, p. 200).

Nesse sentido, quanto ao *status quo* e às reivindicações dessa primeira onda feminista, pode-se dizer que ela foi marcada pelo ataque à hegemonia masculina na Educação e nas carreiras profissionais como um todo; pela dependência econômica e legal da mulher casada; pelos padrões binários sexuais, corporais e morais; pelo não reconhecimento do trabalho doméstico; e, principalmente pela exclusão das mulheres da vida política mesmo diante da conquista do sufrágio feminino, em alguns países, durante e algumas vezes pouco tempo depois dos anos que findam a Primeira Guerra Mundial (LEGATES, 2011).

Entre ganhos inequívocos e lutas ainda a serem travadas, as ações feministas de primeira e segunda ondas não estão descontinuadas mesmo com um interstício entre os períodos que a própria analogia marinha de ondas feministas prepondera. Entretanto, é possível encontrar evidências e relatos de atividades de grupos de mulheres feministas mesmo que menos visíveis e eficazes nessa divisão temporal que

⁷² Texto original: “Women must be allowed to set their goals and control their lives.” (LEGATES, 2011, p. 200).

separa as cristas marcadas dessas duas primeiras ondas feministas. Apesar de o movimento ter diminuído, ele não desapareceu por completo.

LeGates (2011, p. 281) ressalta que “as feministas continuaram a articular suas preocupações e pressionar suas campanhas de 1914 a 1940, mas por duas razões elas pareciam ser, e foram, menos bem-sucedidas.”⁷³ A primeira justificativa consiste nas instabilidades políticas e econômicas causadas pelo fim e pelo resultado da Primeira Guerra Mundial que ainda provocou uma reação mais conservadora na sociedade que, por sua vez, permeava não só o feminismo mas, a democracia, a liberdade e a razão também. A segunda razão é que o pós-guerra causou dentro do movimento feminista contrastes mais dispáres em comparação com aqueles causados durante as campanhas de sufrágio que foram até parcialmente amenizados nos países onde a missão foi bem sucedida.

Ainda no intervalo entre a primeira e a segunda onda feminista a Segunda Guerra Mundial eclodiu e, no fim desse conflito, tanto homens como mulheres tinham o mesmo desejo para suas vidas: um regresso à normalidade social. A questão é que esse retorno era entendido como o estabelecimento dos papéis desempenhados por homens e mulheres, bem como a mesma domesticidade que tinha aflorado nas décadas de 1920 e 1930. Mais tarde, no início da década de 1950, o contexto midiático populariza a figura de família ideal, com um pai provedor, uma mãe dona de casa e filhas e filhos, animados desfrutando de uma economia de consumo expandida, o que justifica poucas mulheres se posicionarem enquanto feministas e os primeiros anos da década de 1950 ainda serem marcados por um feminismo mais apagado (LEGATES, 2011).

Apesar desse limitado engajamento com as questões feministas, é de se destacar que um pouco antes do início da década de 1950 uma das contribuições mais célebres para a discussão teórica e epistemológica do feminismo de segunda foi publicada: *O Segundo Sexo*, obra de 1949 da filósofa e escritora francesa Simone de Beauvoir. A intenção de Beauvoir era de produzir sua autobiografia, a qual foi lançada anos depois, porém um dilema a acometeu. Antes de escrever sua própria história, era preciso tratar da questão do que significa ser mulher.

⁷³ Texto original: “Feminists continued to articulate their concerns and press their campaigns from 1914 to the 1940s, but for two reasons they appeared to be, and were, less successful.” (LEGATES, 2011, p. 281).

Toma-se por princípio de que as diferenças entre homens e mulheres não eram de origem biológica, mas sim cultural. Distintivamente dos homens, as mulheres tomavam suas decisões de acordo com a visão que os homens detinham delas, desprezando assim suas próprias opiniões, desejos e reivindicações. Então, sob uma análise filosófica partindo do Existencialismo, a autora adverte que se mensura a humanidade tomando o homem como medida e a mulher como o Outro, com o intuito de compreender os processos que faziam a manutenção desse sistema social baseado em diferenças de gênero. Beauvoir (1967, p. 9) destaca que “somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro”. Assim, nenhum sujeito se define por aquilo que descarta como não essencial para a sua identificação. Nessa lógica, a partir daquilo que considera essencial, um sujeito se caracteriza, e despreziosamente, acaba por definir-se como Um e tudo aquilo que é contrário a isso é posto como o Outro. Ao alinhar tais premissas ao discutir a posição da mulher, Beauvoir (1967, p. 9) faz sua afirmação talvez mais conhecida: “ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”

Nomeadamente, a partir de meados dos anos de 1950, a segunda onda feminista ganha seus primeiros contornos e se robustece nas décadas seguintes. Essa nova fase do feminismo teve como inspiração os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos e os novos movimentos de esquerda na Europa, as mulheres começaram a compreender que poderiam exigir mais liberdade quanto aos papéis, representações e expectativas que as limitavam e as oprimiam. Para tanto, esse período ficou conhecido como a época da libertação das mulheres.

Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, ressalta-se que paulatinamente a questão da mulher ganhou amplitude nos debates. Até que, em meados de 1960, o movimento feminista, em conjunto com o movimento dos direitos civis dos negros e dos direitos dos homossexuais sustentaram, além de uma mobilização social, uma proliferação do tema na academia. Ou seja, a segunda onda feminista deu azo às formas filosóficas, teóricas e políticas que versavam a exploração das mulheres via corpo, especialmente na esfera da sexualidade e da reprodução da espécie, via maternidade, via casamento e via violência sexual. Para fins mais teóricos, o objetivo das feministas de segunda onda era identificar a origem da condição feminina e da opressão coletiva que acomete tal sujeição. E, quanto ao campo mais prático e como resposta à opressão, Kent (2022, p. 14) enfatiza que “[...] as feministas que buscavam

a libertação na década de 1960 acreditavam que o próprio sistema em que viviam exigia a abolição ou uma revisão completa”⁷⁴.

Segundo LeGates (2011), é comum que historiadores, tanto estadunidenses como europeus da porção ocidental do continente, identifiquem duas correntes de feministas que se diferenciavam a partir da designação de qual sistema as oprimia. A primeira delas assume o compromisso de igualdade entre mulheres e homens enfatizando o combate à desigualdade econômica e identifica que as bases do capitalismo servem como fonte das condições que inferiorizavam as mulheres em relação aos homens. A segunda corrente, denominada de feminismo radical, tem precedência na primeira onda feminista, mas ainda sim carrega essencialmente algo de novo enxergando que a dominação dos homens era fruto do patriarcado que escondia a raiz da opressão.

O desenvolvimento da terceira onda feminista é abordado numa outra seção desse capítulo dada a emergência da abordagem interseccional no seio de suas discussões e a importância que esse conceito tem para este estudo. Vale indicar também que não estendemos as nossas discussões teóricas para a quarta onda feminista, apesar de reconhecermos sua latência em curso no mundo contemporâneo, principalmente, em debates que envolvem ambiências digitais e ativismos feministas.

3.2 Apontamentos sobre gênero

Nessa sequência histórica das ondas feministas, a discussão da noção de gênero na academia foi um dos primeiros tijolos que deram sustentação ao que denominamos de teoria feminista, já que esse pensamento teórico ganha vitalidade e suas proposições conceituais só garantem status acadêmico a partir da década de 1960 no mundo ocidental. É possível ainda dizer que o debate sobre gênero precede historicamente a entrada da perspectiva da interseccionalidade no campo científico, a qual acontece graças ao feminismo negro estadunidense com os debates do fim da década de 1980 e efetivamente tem início nos anos de 1990. Por conta disso, antes de discutirmos propriamente o conceito interseccionalidade, é importante contextualizar algumas argumentações a respeito da categoria gênero que foram colocadas em marcha ainda na segunda onda feminista e que, sem dúvida, servem

⁷⁴ Texto original: “[...] feminists seeking liberation in the 1960s believed that the very system in which they lived required abolition or complete overhaul.” (KENT, 2022, p. 14).

como elementos iniciais para debates sobre identidade, sexualidade, representação e desigualdades sociais, culturais e políticas na sociedade.

A partir da proposição de que a tentativa de codificar os sentidos das palavras é uma tarefa que exige muito fôlego; afinal as palavras, assim como as ideias e as coisas que elas almejam significar, têm uma história, Joan Wallace Scott (2019) inicia um dos textos geminais para os estudos feministas no capítulo da obra *Gender and the Politics of History*, publicada originalmente em 1988, que aborda gênero enquanto uma categoria útil para uma análise histórica.

Preocupada em desvelar os sentidos e os mecanismos de funcionamento dos papéis e dos simbolismos que envolviam as categorias, feminino e masculino, e mantinham a ordem social, cultural e política, Scott (2019, p. 52) reitera que para mudá-la é necessária “[...] a análise não só da relação entre experiências masculinas e femininas no passado, mas também a conexão entre a história do passado e as práticas históricas atuais.” Não bastava, portanto, o reconhecimento de uma história das mulheres enquanto agentes e precursoras de fatos histórico-sociais, pois, tal legitimação logo era relegada e confinada a esferas específicas, como é o caso da emergência do feminismo ou ainda de temáticas ligadas à família e ao sexo. Era preciso incorporar as mulheres na história política e econômica. Nesse sentido, defende-se que estudar e entender o gênero como forma de operação de poder oriunda da criação, manipulação e replicação da diferença de homens e mulheres é algo mais profícuo do que meramente contentar-se com a oposição binária da categoria gênero a qual é capaz de aludir uma distinção entre feminino e masculino.

Inicialmente, Scott (2019), ao utilizar gênero, confere que no âmbito acadêmico, o termo funciona como sinônimo de mulheres com o intuito de prover legitimidade política e aceitabilidade no campo científico. Implica o caráter indicativo de construções culturais aos parâmetros e às ideias sobre papéis, posturas e comportamentos adequados para homens e mulheres; assim, refuta-se a interpretação de que o mundo das mulheres não congrega com o mundo masculino; além disso, rejeita explicitamente explicações biológicas para a condição de subordinação feminina. E, ainda critica que apesar de "gênero" afirmar “[...] que as relações entre os sexos são sociais, ele nada diz sobre as razões pelas quais essas relações são construídas como são; ele não diz como elas funcionam ou como elas mudam.” (SCOTT, 2019, p. 55).

Cientes desse emblemático desafio quanto ao uso de gênero, muitas estudiosas e estudiosos da história empreenderam esforços para empregar teorias que dialogassem com o conceito “gênero” e a perspectiva histórica. Scott (2019) elenca três perspectivas as quais, segundo ela, resumem a variedade de abordagens teóricas que analisam o gênero numa perspectiva feminista até depois de meados da década de 1980. A primeira delas se concentra na construção e na dinâmica do patriarcado enquanto operador da subordinação feminina a partir da necessidade masculina de dominação. Contudo, tal perspectiva falha ao apresentar duas limitações amplas que são a defasagem na explicação de como o sistema de gênero estabiliza a diferença, inclusive outras desigualdades, na organização social mesmo apresentando um análise interna ao sistema; e a proposição de que a dominação masculina vem da apropriação do trabalho reprodutivo da mulher e da reificação sexual das mulheres, perpetuando a diferença física na atribuição do gênero de forma universal e imutável, deixando de lado aspectos sócio-históricos. Ou seja, nesse contexto, a história assume uma posição de “[...] um epifenômeno que oferece variações intermináveis sobre o tema imutável de uma desigualdade de gênero fixa.” (SCOTT, 2019, p. 57).

A segunda abordagem teórica compreende a proposição da tradição marxista em busca de uma aliança com a crítica feminista. Embora tenham um olhar voltado para o valor da história, as feministas marxistas têm uma exigência materialista inevitável para a explicação do gênero o que pode ser considerado limitante. Fossem quaisquer as variações e as adaptações, desde um marxismo mais ortodoxo até o heterodoxo, todos os produtos da sociedade estão relacionados com os modos de produção. Segundo Scott (2019, p. 59), portanto, os impasses que, tanto as marxistas inglesas como as americanas enfrentam, estão em posição oposta àqueles que a teoria do patriarcado coloca, afinal “no interior do marxismo, o conceito de gênero foi por muito tempo tratado como um subproduto de estruturas econômicas mutantes: o gênero não tem tido o seu próprio estatuto de análise.”

E a terceira e última aproximação teórica se concentra nas escolas anglo-americana e francesa da psicanálise cujas inclinações convergem nos “[...] processos através dos quais foi criada a identidade do sujeito; ambas centram o seu interesse nas primeiras etapas do desenvolvimento da criança com o objetivo de encontrar indicações sobre a formação da identidade de gênero.” (SCOTT, 2019, p. 60). Contudo, como Scott (2019) reverbera, nenhuma dessas teorias psicanalíticas está

isenta de críticas. Quanto à proposta anglo-americana, conhecida como *Object Relations Theory*, é possível examiná-la por conta de condicionar a produção de identidade de gênero a ser dependente de estruturas interrelacionais de pequena ordem, limitando à família e à esfera doméstica e não estabelecendo relação com nenhum outro sistema social, político, econômico ou de poder. Amplificando, essa teoria peca em não explicar o porquê da assimetria entre feminino e masculino.

Já a teoria francesa, centrada na linguagem e entendendo-a como chave de acesso à ordem simbólica, defende que é por meio da linguagem que se constrói a identidade de gênero. Metaforicamente, lê-se o falo como o diferenciador de sexo. Tão cedo ainda na infância, a partir de uma série de imposição de regras de interação social cujas matrizes são definidas pelo gênero, a relação da feminilidade acontece de maneira diferente da relação que a masculinidade tem em relação ao falo. Reforça-se aqui que a construção da identidade de gênero, apesar de parecer fixa, ela é instável; afinal os processos de construção das identidades subjetivas se dão por distinção e diferenciação, acontecem por meio de supressões de ambiguidades e de elementos opostos, Scott (2019, p. 62) assevera que o problema que envolve tal percepção é que ela preconiza “[...] a fixação exclusiva sobre as questões relativas ao sujeito individual e a tendência a reificar, como a dimensão principal do gênero, o antagonismo subjetivamente produzido entre homens e mulheres.”

Levando essa crítica em consideração, é possível ponderar que para aqueles que se dedicam em estudar história, a consequência desse antagonismo binário é uma leitura reducionista do passado. Para tanto, é importante ressaltar que a suposta projeção eterna que a binaridade, feminilidade e masculinidade, tem mesmo quando a discussão tem algum viés pautado pela historicidade é falsa. A latência do antagonismo de gênero é tão eminente na construção das identidades subjetivas ao longo da história que acabamos por atribuir à função da historicidade apenas a remodelagem e a reorganização permanente e constante da simbolização da diferença entre feminino e masculino. É exatamente esse tipo de pensamento de linha a-histórica e, de certo modo, essencialista em relação à hegemonia masculina e subordinação da mulher imposta pelo sistema binário de gênero que as feministas devem combater.

Scott (2019) adverte que

precisamos rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária, precisamos de uma historicização e de uma desconstrução autêntica dos

termos da diferença sexual. Temos que ficara tentas às distinções entre nosso vocabulário de análise e o material que queremos analisar. Temos que encontrar os meios (mesmo que imperfeitos) de submeter, sem parar, as nossas categorias à crítica, nossas análises à autocrítica. (SCOTT, 2019, p. 64).

Antes de propor suas formulações explicativas pautadas nos processos e nos significados da mudanças relacionadas as posições de mulheres e homens ao longo da história, Scott (2019, p. 65) reconhece que a empreitada na discussão de gênero por parte das teóricas feministas aflora “[...] em um momento de grande efervescência epistemológica [...]” no qual há uma mudança de paradigma científico desenvolvida pelos estudos pós-estruturalistas os quais enfatizam o caráter interpretativo de toda realidade a partir de uma visão construtivistas. É nesse contexto, pois, que as feministas estabelecem um terreno teórico no qual ainda recebem apoio de aliados do âmbito acadêmico e do espaço político para articular o gênero como uma categoria analítica com o intuito de explicar as persistentes desigualdades entre as mulheres e os homens.

A proposição de definição de gênero de Scott parte da conexão integral entre duas concepções: a primeira considera gênero como “[...] um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos [...]”; e a segunda consideração enxerga gênero como sendo “[...] uma forma primeira de significar as relações de poder.” (SCOTT, 2019, p. 67). Também, partindo de um entendimento de poder, nos preceitos foucaultianos, como uma instância mediada pelas relações sociais dispersas e desiguais, e que discursivamente, estabelecem arenas de forças onde tensionam-se discursos; a análise proposta por Scott entende que compreender o sujeito individual e o corpo social são peças fundamentais para a interrelação de gênero, história e poder.

Quanto à primeira proposição, salientam-se alguns aspectos que se relacionam e que não podem operar sozinhos, um sem os outros, e não operam simultaneamente numa mera relação reflexiva. O primeiro dele envolve o caráter simbólico-cultural que as representações múltiplas e contraditórias atribuem às figuras femininas e às mulheres em si. Em seguida, um segundo aspecto são os moldes interpretativos dos significados dos símbolos, podem conter conceitos normativos capazes de “[...] limitar e conter suas possibilidades metafóricas.” (SCOTT, 2019, p. 67). Pode-se dizer que tal normatividade é empregada por doutrinas expressas em muitos discursos desde os da esfera religiosa, educativa, e científica até aqueles que são mais políticos e

jurídicos e é a responsável por atribuir o caráter fixo, coerente e imutável da oposição binária que constitui a categoria homem e mulher. A partir dessas normas, também se estabelece uma posição dominante entre os pares a qual é perpetuada alguma vezes de maneira implícita ao longo do tempo e ainda com a falsa ideia de consenso social.

Vinculada à fixidez com a qual as normas operam o gênero, a terceira relação consiste em desconstruir essa noção de aparente permanência de dois polos no sistema de gênero por meio da inclusão do viés político na discussão. E o último aspecto compreende que gênero é uma identidade subjetiva. Scott (2019, p. 68) concorda que o papel da teoria psicanalítica é importante quando fornece subterfúgios explicativos na questão da reprodução de gênero pela ideia do falo e do medo da castração, porém refuta que essa pretenciosa percepção de construção da identidade de gênero seja universalizante. Afinal, assim “[...] a pertinência da interrogação histórica é negada.”

Seguindo seu raciocínio, Scott (2019) desenvolve sua teorização sobre gênero na segunda proposição cuja premissa é de que

[...] o gênero é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado. O gênero não é o único campo, mas parece ter constituído um meio persistente e recorrente de tornar eficaz a significação do poder, no Ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas. (SCOTT, 2019, p. 69).

Com essa ideia, pode-se prever uma vez que estabelecemos um conjunto de referências, normas e padrões para o conceito de gênero, a dinâmica e a organização social concretam e simbólica de toda a sociedade é imbuída de um sistema que permanece ao longo da história se adaptando a mecanismos que fazem a manutenção da dominação de modo a reforçar a produção e a apreensão dos significados. Essa manutenção da dominação configura, então, o modo como há distribuições de poder, no seu sentido mais coercitivo e ainda na concepção de acesso a recursos.

Há diversas vias pelas quais o gênero pode ser um fator legitimador do caráter hegemônico que um dos polos da diferença de sexo assume em relação ao outro. Obviamente, estamos falando da posição de dominação masculina e de subordinação feminina. Essas diferenças de corpos estão sempre presentes e permeiam as relações sociais e imprimem implicações notadamente nos corpos e nas vidas de homens e mulheres. Ao mobilizar o poder estamos mobilizando a diferença sexual,

porque ambas andam passa a passa, lado a lado, de mãos dadas por causa das fantasias envolvidas na construção da dinâmica do sistema binário de gênero.

Scott (2019) sintetiza ponderando que

o gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. Quando os(as) historiadores(as) procuram encontrar as maneiras como o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as formas peculiares, situadas em contextos específicos [...] (SCOTT, 2019, p. 69-70).

Uma análise, portanto, que enfoca a questão de gênero possui a vantagem de integrar homens e mulheres como categorias de gênero socialmente construídas em qualquer que seja o tema estudado. É primordial tal perspectiva para que as mulheres não sejam consideradas uma parcela solta da sociedade tendo suas identidades sempre relativizadas em prol dos interesses dos homens. Além disso, ao examinar que as identidades são substancialmente construídas, colocam-se em cheque tanto perspectivas de representações sociais historicamente específicas da feminilidade como da masculinidade.

Teresa de Lauretis, cineasta italiana e teórica feminista, também se preocupa com o confinamento da identidade de gênero em caixas, especificamente, femininas e masculinas. Também nos anos da década de 1980, De Lauretis se dedica à discussão relacionadas ao gênero e, precisamente, em 1987, publica seu livro *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction* cujo primeiro capítulo foi um importante passo na discussão feminista da época e continua com expressiva notoriedade até os dias atuais.

De Lauretis (2019, p. 122) prevê, assim como Scott (2019), limitações para o antagonismo no sistema de gênero: a primeira, é o confinamento do “[...] pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo [...]”, o qual considera a mulher como diferença pura do homem e que propicia deduzir erroneamente que não há diferenças entre as mulheres; resume-se a figura feminina a “[...] alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursivas.”.

E a segunda barreira imposta pelo sistema binário de gênero é a tendência encontrada na diferença sexual em acomodar o potencial epistemológico radical do pensamento feminista aos cômodos da casa patriarcal. Aqui, entende-se potencial

epistemológico partindo da possibilidade de conceber o sujeito social e as relações dessas subjetividades com a sociedade no gênero, [...] não apenas pela diferença sexual, e sim por meio dos códigos linguísticos e representações culturais [...]" (DE LAURETIS, 2019, p. 123).

Logo, o conceito gênero necessita ser discutido e articulado com base em premissas que vêm das relações sociais e que vão para além da diferença entre mulher e homem, feminino e masculino e feminilidade e masculinidade. Mas para isso, é preciso deixar de lado a ideia de que gênero é uma simples derivação da diferença sexual e abandonar a proposição de que gênero é um mero efeito simbólico de linguagem.

Ancorada em premissas foucaultianas, pensa-se gênero, assim como o filósofo francês enxerga a sexualidade, apoiada no conceito de tecnologia; daí, inclusive, vem a nomenclatura de *tecnologia de gênero*. Nesse movimento de transposição, De Lauretis (2019) caminha para além dos passos de Foucault quando considera gênero como produto e processo de tecnologias sociais, já que ele não levou adiante em suas discussões as preocupações diferenciadas de sujeitos femininos e masculinos nos discursos referentes a sexualidade, embora não tenha invisibilizado a consideração sobre gênero.

É significativo salientar que, com base na visão foucaultiana, a compreensão de poder não se restringe a "[...] algo que se adquira, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis." (FOUCAULT, 1988, p. 89-90). Ou seja, o poder é produtivo e intencional, ele se inventa e se potencializa na mira de objetivos; ele se propaga por saberes que o podem justificar e assim permanece na penumbra da exterioridade das relações, mas está inerente nos seus efeitos e nas suas condições; e ele garante a concepção de uma resistência.

A proposta de definição de Teresa De Lauretis (2019, p. 124) coloca que "gênero é (uma) representação" construída ao longo do tempo pela humanidade por meio de aparatos ideológicos numa visão althusseriana desse conceito. E, a contribuição da autora ainda refina paradoxalmente a percepção da construção de gênero também pela sua desconstrução,

[...] quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero como o real; não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que

permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação. (DE LAURETIS, 2019, p. 124)

A questão representacional que se defende aqui é pautada na capacidade de o gênero não representar por si um indivíduo e sim uma relação social. É uma questão de pertencimento a um grupo o qual rotula suas entidades atribuindo-lhes certa posição dentro dessa classe que já é pré-determinada antes mesmo da existência do indivíduo. Para deixar claro, estamos falando da concepção do feminino e do masculino, as duas categorias de sexo biológico que formam o sistema sexo-gênero, que [...] está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade.” (DE LAURETIS, 2019, p. 126).

De Lauretis (2019, p. 126), quando afirma que “a construção de gênero é tanto produto quanto processo de sua representação”, se aproxima de uma visada semiótica materialista, especialmente por explicitar o caráter sociocultural que cada sistema sexo-gênero tem a partir de um sistema de representações capaz de atribuir significados a indivíduos numa dada sociedade. Logicamente, por ser predicada numa oposição fixa e rígida, o feminino e o masculino determinam uma totalidade de atributos diferenciais para cada posição numa dada relação social quando cada indivíduo é representado ou se representa em um dos pólos do sistema sexo-gênero. Portanto, estamos diante de um sistema simbólico cujas significações se complementam, mas, simultaneamente se excluem; e ainda estabelecem uma hierarquia, uma hegemonia de valores sociais relacionando conteúdos culturais, políticos e econômicos com o sexo biológico.

O conceito de ideologia, emprestado de Althusser⁷⁵, permeia a proposta conceitual de tecnologia de gênero cuja premissa é de que as relações imaginárias dos indivíduos com as relações reais governam suas existências para explicar o funcionamento do gênero. Em outras palavras, “[...] o gênero tem a função (que o define) de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres” (DE LAURETIS, 2019, p. 127), tal como a ideologia concebe indivíduos em sujeitos concretos. Diante disso, o gênero pode ser considerado como uma instância primária de ideologia, não somente para mulheres, mas também para os homens, enquanto que o sistema sexo-gênero e suas posições, nomeadamente, feminino e masculino, são frutos de

⁷⁵ Para mais detalhes, ver: Althusser (1985).

relações sociais. Sendo uma ideologia, a representação de gênero necessita de um sujeito concreto para que nele possa se interpelar para existir, tão já De Lauretis (2019, p. 131) reescreve que “[...] a construção do gênero é o produto e o processo tanto da representação quanto da autorrepresentação.”

Levando em conta seu viés social e construtivo, somos todos interpelados pelo gênero, lembrando que a interpelação, outro conceito emprestado de Althusser, consiste no “[...] processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (DE LAURETIS, 2019, p. 134). Na construção de seus argumentos para explicar como tal representação de gênero construída, aceita e absorvida, De Lauretis (2019, p. 137) ressalta que “o paradoxo que macula a teoria de Foucault” e outras radicais de viés androcêntricas é a negação do gênero. Essa atitude nega, em primeiro lugar, as relações que constituem o gênero e, por consequência, nega a opressão feminina e a hegemonia masculina; e, em segundo lugar, restringe a compreensão dos significados das relações e dos símbolos dentro de uma ideologia que reitera o privilégio e o prestígio masculinos.

Homens e mulheres estabelecem seus discursos pelas suas posições diferenciadas oriundas dos significados diferenciados em relação ao gênero. Entende-se, discurso com uma produção maior de sentido do que uma fala, com uma capacidade produzir aquilo que nomeia, como ação. No sentido de responder como se pode alterar esses discursos dominantes masculinos estabelecidos pela diferença de gênero numa tentativa de mudança na igualdade de mulheres em relação aos homens; é preciso lutar contra o conceito de diferença sexual que acaba, “[...] com sua força conservadora, limitando e trabalhando contra o esforço de repensar suas próprias representações.” (DE LAURETIS, 2019, p. 140).

Diferentemente de Foucault, De Lauretis coloca em voga o caráter de opressão que o poder pode instituir ao caracterizar e dar sentido a valores, significados e práticas sociais. Nesse ínterim, gênero é o produto de várias tecnologias, desde efeitos da linguagem, do imaginário e ainda de tecnologias políticas que normatizam os corpos a fim de controlarem o significado social do que é feminino e masculino implantando representações de gênero.

Encorajada pela esperança de que a ideia de um feminismo mais radical se perpetue de modo a questionar a categoria "mulher" como uma construção monolítica e problematizar a proposição de uma identidade feminina universal; e ainda rejeitando

a percepção de um mundo regido pelas demandas contraditórias e recompensas opressoras de gênero, De Lauretis defende a importância de uma discussão radical de gênero para a empreitada feminista e seu estado ideal de igualdade de gênero. Esse estado de igualdade ideal entre homens e mulheres impele o conceito de trauma de gênero que nada mais é do que “[...] a potencial ruptura da estrutura social e do privilégio masculino branco que ocorreria se a crítica feminista do gênero como produção ideo-tecnológica pudesse se generalizar.” (DE LAURETIS, 2019, p. 145).

Destaca-se que a teoria feminista tem a necessidade de perpetuar sua defesa mais radical dos discursos hegemônicos sobre gênero, porque mesmo teorias, como o desconstrucionismo derridiano e a filosofia anti-humanista foucaultiana, ainda tentam impedir o trauma de gênero de maneira a “[...] reter as mulheres na feminilidade (Mulher) e de reposicionar a subjetividade feminina *dentro* do sujeito masculino, seja lá como for definido.” (DE LAURETIS, 2019, p. 149). Sendo assim, a construção de gênero acontece também por meio de sua desconstrução, logo De Lauretis (2019, p. 150) alerta que é tão primordial “[...] o esforço para criar novos espaços de discursos, reescrever narrativas culturais e definir os termos de uma outra perspectiva – uma visão de ‘outro lugar’.”

Nesse sentido, a criação desse “outro lugar” é dada no discurso presente; afinal, essa visão não reside num passado místico e não é fruto de uma utopia futura, “[...] é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos-cegos, os *space-off* de suas representações.” (DE LAURETIS, 2019, p. 150). Somente, portanto, caminhando para um espaço não representado implícito à representação, à autorrepresentação, ao discurso e ao próprio sistema sexo-gênero, pode-se dizer que é possível uma construção de gênero diferente que proporciona nas práticas micropolíticas da vida diária e nas resistências cotidianas a possibilidade de agenciamentos, fontes ou investimentos de poder que circunscrevem o movimento feminista dentro e fora da ideologia da diferença sexual.

De empréstimo da teoria do cinema, o conceito de *space-off* integra, numa visada feminista sobre o gênero, os [...] espaços nas margens dos discurso hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento.” (DE LAURETIS, 2019, p. 150). Diante disso, o sujeito do feminismo proposto por De Lauretis faz um movimento de vaivém naquilo que é a representação de gênero, segundo as diferenças sexuais, o que quer dizer, nos princípios da feminilidade e da masculinidade; e o que tal

representação deixa de representar, abandonando de lado. A arena em questão onde feminismo debate “a positividade afirmativa de sua política” e “a negatividade crítica de sua teoria”, composta pelo espaço discursivo das posições hegemônicas e pelo *space-off*, é esse o outro lugar (DE LAURETIS, 2019, p. 152).

Como nota-se ambas, De Lauretis (2019) e Scott (2019), concordam com a perspectiva de que não se pode limitar gênero como uma característica intrínseca e fixa, mas deve-se concebê-lo como uma construção social, atravessada pela historicidade, que molda as relações de poder, as normas sociais e as identidades individuais. O diálogo entre autoras feministas é fundamental para o desenvolvimento da autocrítica analítica da teoria feministas citada por De Lauretis (2019) e para a manutenção do olhar da historicidade nas relações de gênero defendida por Scott (2019). Dessa forma, com diferentes perspectivas desenvolveu-se a teoria feminista para a qual ainda é possível trilhar novos caminhos a fim de uma compreensão mais ampla e mais contemporânea de questões de gênero fomentando a desconstrução de binarismos e a subversão de estereótipos.

3.3 Terceira onda feminista: gênero em perspectiva interseccional

O desenvolvimento teórico-acadêmico proporcionado pela relação que a segunda onda feminista manteve com o pós-estruturalismo e com a psicanálise durante os anos de 1980 possibilitou questionamentos a respeito da necessidade de uma agência crítica das mulheres, e ainda uma representação autoconsciente e coletiva. Com base nisso, retomando a metáfora das ondas feministas, é possível destacar que a terceira onda, marcada pelo início dos anos de 1990, desenvolveu-se por meio da construção do feminino, enquanto prática social e representação, e na experiência vivida da mulher. É de se ressaltar que o recorte histórico desse terceiro momento do feminismo é delimitado por discussões que à época faziam levantar argumentos e considerações que reivindicavam, a partir de conceitos como “pós-modernidade” ou “modernidade tardia” (BAUMAN, 1998, 1999, 2001, 2005; GIDDENS, 1991, 2001; HALL, 2006), problematizar as duas ondas anteriores.

Malinowska (2020) enfatiza que a terceira onda feminista testemunha a ascensão de ícones marginais ao *mainstream*, o que serviu ainda para mediar a inclusão mais definitiva de questões raciais e de classe ao feminismo. E essa onda ainda enfrentou a emergência de uma virada antifeminista, a qual pode ser

considerada uma reação ao aumento da força e à rápida implementação profissional e social das mulheres no Ocidente

Resumidamente, a terceira onda traz à tona reivindicações que até então eram marginalizadas, ofuscadas por algumas conquistas que as mulheres alcançaram, como: acesso facilitado à educação, dissociação entre sexualidade e reprodução, possibilidade de realização pessoal e ainda participação como força de trabalho. Contudo, tais transformações foram restritas às mulheres brancas e de classe média, por isso que a terceira onda feminista se destaca pelo seu olhar mais crítico voltado para dentro do próprio movimento e de seus integrantes. Essa virada permite florescer novas ideias e redefinir estratégias, aqui a diferença passa a ter um valor mais significativo e heurístico. Ao incluir o feminismo negro, o da América Latina e o interseccional, o feminismo de terceira onda valoriza a diferença e ainda continua buscando entender as engrenagens que a fazem ser uma noção importante na construção dos sujeitos e das relações sociais e na constituição do poder.

Nesse trabalho, daremos especial atenção ao conceito denominado interseccionalidade como um empreendimento que colabora para uma melhor interpretação da luta feminista no campo da práxis e da teoria. Historicamente, na academia, o termo interseccionalidade emerge no início da década de 1990, sendo “cunhado” no artigo *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, publicado na *Stanford Law Review* em 1991, pela intelectual feminista afro-americana Kimberlé Crenshaw. Contudo, Collins (2017, p. 10) justifica que tal atribuição acadêmica acontece por conta de Crenshaw ter sido “idealmente posicionada na convergência dos estudos de raça/classe/gênero na academia, assim como na centralidade de iniciativas de justiça social para a mudanças legais e sociais que fizeram avançar argumentos da interseccionalidade.”.

Collins e Bilge (2021) salientam sua discordância com a proposição da história oficial que institucionaliza a emergência do conceito da interseccionalidade com o momento em que foi nomeado no texto de 1991 de Crenshaw. A importância e a vitalidade dos escritos da advogada e intelectual feminista negra são reconhecidos, mas o que se reforça com o desacordo é que as principais ideias da interseccionalidade foram catalisadas no fim da década de 1960 com os movimentos que enfrentavam as crises de seu tempo potencializadas pelo colonialismo, racismo, sexismo, militarismo e capitalismo. A convergência dessas opressões centralizou as mulheres de cor, as mulheres racializadas, as mulheres negras e as mulheres

indígenas enquanto vítimas desses sistemas de poder o que as fez operacionalizar movimentos mais autônomos capazes de já exporem concepções interseccionais. Diante disso, a crítica à cunhagem do termo por Crenshaw se justifica porque

essa prática não apenas se esquece dos textos e das atividades das muitas pessoas que antecederam Crenshaw, como interpreta mal a extensão dos argumentos da autora. Ela também ignora o trabalho subsequente de Crenshaw, no qual a interseccionalidade se desenvolve como forma de investigação e práxis críticas. (COLLINS; BILGE, 2021, p. 111).

Uma vez nomeada, a interseccionalidade ganhou notoriedade como um empreendimento intelectual que passou a ser mais aceito em muitos campos de estudo o que a difere dos estudos de raça/classe/gênero. Sendo assim, o reconhecimento dado à interseccionalidade é um débito que se tem com os atores sociais que iniciaram pioneirissimamente durante os anos da década de 1980 a reivindicação de desenvolvimentos teóricos, epistemológicos e políticos que envolvessem raça/classe/gênero⁷⁶. Diante dessa aderência acadêmica que os estudos interseccionais ganharam na década de 1990 e ainda na entrada do novo milênio e levando em conta que suas reflexões em alargar inserindo categorias analíticas alternativas à premissa analítica de gênero se entrelaçaram em várias disciplinas, do campo das ciências sociais, como a sociologia, a psicologia, a economia e a ciência política, são importantes, portanto, conceituar o termo.

Para Kimberlé Crenshaw (1991, 2001), a perspectiva interseccional indica a aglutinação de diferentes noções de identidade que quando sobrepostas podem compor sujeitos que tendem a sofrer opressões estruturais que estimulam as injustiças, principalmente, quando são identidades de minorias que estão em foco. Portanto,

a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas [...] (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Utilizando uma metáfora de intersecção, inicialmente, faz-se uma analogia sobre os vários eixos de poder, afirmando que raça, gênero e classe são algumas das

⁷⁶ Para mais detalhes, ver: Dill (2009).

avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos onde podem então transitar o empoderamento e a promoção de subordinação. Nesse propósito, pode-se ponderar que a construção das subjetividades pode passar por interpelações que causam opressões oriundas de questões raciais, etárias, relativas à sexualidade, à classe entre outras. Portanto, a diferença, em qualquer marcador, seria o que há de materialidade num sistema de poder vigente que é desnivelado no qual há sujeitos cujas identidades são relegadas e marginalizadas (BRAH, 2006; HALL, 2009) e a interseccionalidade pretende, sobretudo, lançar um olhar complexo, comparativo, de denúncia e de manifesto sobre as opressões fundamentadas a partir dessas diferenças em marcadores identitários.

Já a conceitualização para Collins e Bilge (2021) parte de uma descrição genérica que propõe que

a interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como fermenta analítica, a interseccionalidade considera que categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia, e faixa etária - entre outras - são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (COLLINS; BILGE, 2021, p. 15-16).

Em outras palavras, admite-se a heterogeneidade que caracteriza a interseccionalidade e que a possibilita transitar enquanto conceito em outras disciplinas e campos, mas antes de tudo essa definição dialoga de forma mais prática com uma premissa importante. Entender o que é a interseccionalidade é a busca pela compreensão da configuração das relações de poder de uma determinada sociedade, em um determinado período segundo marcadores sociais, tais como raça, classe, gênero, sexualidade, nacionalidade, idade e outros, de maneira não excludente e não singulares.

A ligação estabelecida entre gênero e interseccionalidade “não é óbvia e nem pacífica.” (COLLINS, BILGE, 2021, p. 114). Logo, mesmo com a centralidade dos estudos interseccionais nas vidas e experiências de mulheres, seria um erro considerar que a interseccionalidade seja um projeto intelectual exclusivamente feminista ou ainda que seja uma vertente da teoria feminista crítica, afinal a interseccionalidade tem um caráter muito mais amplo. Bilge (2013) ressalta que o

feminismo disciplinar⁷⁷, aquele que privilegia as estruturas teóricas e as práticas normativas da academia, distraí o potencial da interseccionalidade enquanto ferramenta para a justiça social. A despolitização da proposta interseccional se dá por meio de estratégias de branqueamento da interseccionalidade sendo uma delas desenvolvida sob a justificativa de outorgar ao feminismo a criação da interseccionalidade. “Essa reformulação torna a interseccionalidade uma propriedade especificamente do feminismo e dos estudos de mulheres/de gênero [...]”⁷⁸ (BILGE, 2013, p. 413).

Outra característica da interseccionalidade referente também à sua emergência e conceituação é a aproximação do conceito com dois princípios que são sinérgicos: a investigação e a práxis. Isso, porque as engrenagens da interseccionalidade funcionam de modo que um projeto interseccional tem esforço científico, pertencente à teoria e à prática, e se firma num *ethos* de justiça social segundo um ponto de vista mais ativista.

Sendo vista a interseccionalidade enquanto uma investigação crítica, Collins e Bilge (2021, p. 56) sintetizam em duas características fundamentais as bases intelectuais e ativistas - respectivamente oriundas da academia e dos movimentos sociais - da interseccionalidade enquanto uma ferramenta analítica. A primeira consiste em “uma abordagem para entender a vida e o comportamento humano enraizados nas experiências e lutas de pessoas privadas de direitos”; e a segunda característica, “uma ferramenta importante que liga a teoria à prática e pode auxiliar no empoderamento de comunidades e indivíduos.”

A primeira característica demonstra a potencialidade em estudos com novas interpretações além do fomento de novas áreas de investigação em disciplinas que já existem. Já, a segunda característica enfoca a convergência entre investigação e práxis. Nesse sentido, a interseccionalidade não se mostra apenas como método, mas também como uma ferramenta capaz de empoderar. Portanto, “a interseccionalidade não é simplesmente uma heurística para a investigação intelectual, mas também uma

⁷⁷ “Por feminismo disciplinar, refiro-me a uma posição intelectual hegemônica em relação à produção do conhecimento, uma maneira de fazer “ciência” que se preocupa mais com a adequação aos parâmetros do que se constitui como conhecimento científico legítimo do que em desafiar esses parâmetros.” (BILGE, 2013, p. 409). Texto original: “By disciplinary feminism, I refer to a hegemonic intellectual position with regards to knowledge production, a way of doing “science” which is more concerned with fitting into the parameters of what constitute legitimate scientific knowledge than challenging those parameters.” (BILGE, 2013, p. 409).

⁷⁸ Texto original: “Such reframing makes intersectionality a property specifically of feminism and women’s/gender studies [...]” (BILGE, 2013, p. 413).

importante estratégia de intervenção para o trabalho de justiça social.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 66).

No que se refere à práxis, a interseccionalidade demanda o uso do conhecimento por meio da prática para orientar ações e comportamentos da vida cotidiana em busca de uma política de solidariedade. Tal política busca construir coalizões de modo a mitigar problemas de desigualdades encaixando-se à relacionalidade que é um dos ideais da interseccionalidade. “A solução de problemas está no cerne da práxis da interseccionalidade, e os tipos de problemas sociais gerados pelos sistemas interseccionais de poder prestam-se ao conhecimento desenvolvido pela práxis.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 66). Nesse sentido, numa perspectiva de negociar uma política contemporânea de produção de conhecimento mais transformadora tanto na academia como na sociedade como um todo, pode-se pensar numa pedagogia interseccional que constitui uma vertente de ativismo intelectual (COLLINS, 2013).

Com intuito de operacionalizar a perspectiva interseccional como uma ferramenta analítica, Collins e Bilge (2021) sintetizam as estruturas do que é interseccionalidade por meio de seis ideais considerados centrais que são: a desigualdade social, as relações de poder interseccionais, o contexto social, a relacionalidade, a complexidade e a justiça social.

Sobre a desigualdade social, a interseccionalidade explicita que esse fenômeno não é causado geralmente por apenas um único fator, na verdade, camadas complexas o compõem. Portanto, a visada interseccional é capaz de enxergar a desigualdade social através das interações das lentes categórico-identitárias de poder. Em referência às relações de poder interseccionais, devemos nos atentar às interações específicas que as produzem e as institucionalizam bem como analisar os domínios de poder que as perpassam.

Quanto ao contexto social, é preciso prestar atenção as suas nuances globais, regionais, locais e possíveis particularidades levando em conta semelhanças e disparidades. Quanto à relacionalidade, tratamos de uma estrutura analítica que muda o foco da oposição entre as categorias para o exame de suas interconexões. A relacionalidade “[...] é encontrada em vários termos: coalizão, solidariedade, diálogo, conversa, interação e transação.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 47). A complexidade é intrínseca à interseccionalidade por essa ser multifacetada e, já que seu intuito é analisar o mundo, demanda estratégias complexas. Por fim, a justiça social influencia

historicamente a construção do empreendimento teórico tanto na práxis como na investigação críticas. O projeto interseccional só é, portanto, crítico graças a sua conexão com a justiça social.

Um último e primordial ponto para que se entenda a interseccionalidade como ferramenta analítica consiste em consentir que as relações de poder são dependentes de práticas organizacionais estáveis e duráveis, muito embora variáveis, ao longo do tempo-espço. Em outras palavras, é preciso salientar as intersecções específicas das relações de poder com o uso da interseccionalidade para que “[...] as formas específicas que as relações interseccionais de poder assumem *dentro* dos distintos domínios de poder” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 20, grifo das autoras) sejam desmontadas. Nesse sentido, identificam-se quatro domínios distintos, mas interconectados entre si que detêm a capacidade de definir práticas organizacionais dessas relações de poder. São esses domínios: o estrutural, o cultural, o disciplinar e o interpessoal.

“O domínio estrutural do poder refere-se às estruturas fundamentais das instituições sociais.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 20). Pode-se incluir nessa perspectiva o mundo do trabalho, moradia, educação e saúde. Quanto ao domínio cultural do poder, as ideias e as culturas nas relações de poder são potencializadas nos processos organizativos do poder. Enfatiza-se o crescimento midiático da comunicação de massa e das mídias digitais e suas influências na profusão de mensagens culturais sobre raça, classe, gênero, sexualidade e outros marcadores sociais.

O domínio disciplinar do poder faz menção “[...] à aplicação justa ou injusta de regras e regulamentos com base em raça, gênero, classe, sexualidade, idade, capacidade, nação e outras categorias semelhantes.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 26). Resumidamente, esse domínio prescreve como indivíduos e grupos de pessoas são disciplinados para se enquadrarem e/ou desfiarem o status que por pressões oriundas de práticas disciplinares persistentes.

Já o domínio interpessoal do poder retrata a convergência dos domínios anteriores na dinâmica de vivência dos sujeitos. “Esse poder molda identidades interseccionais de raça, classe, gênero, sexualidade, nação e idade [...]” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 28-29), além de outras categorias identitárias, as quais organizam as interações sociais. Ainda sob tal perspectiva, o pertencimento de um indivíduo a um determinado grupo propicia vulnerabilidades oriundas de diversos tipos de

preconceitos e discriminações; o que a interseccionalidade nos lembra é que somos pertencentes a vários grupos simultaneamente, logo é possível vivenciar e experienciar diversas camadas de opressão de maneira particular e específica pautadas na construção das nossas identidades, por sua vez, complexas e interseccionais. Nesse ínterim, é possível concordar, portanto, com Lorde (2019, p. 236) quando diz que “não existe hierarquia de opressão”, uma vez que é verdadeiro que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, assim como também, é viável que haja outras camadas de opressões que pesem ainda mais as experiências opressivas sofridas por grupos de mulheres que fazem a produção e a manutenção das desigualdades.

Vale destacarmos aqui a identidade como um conceito relevante para o surgimento da interseccionalidade e toda sua discussão que envolve tanto a construção das identidades coletivas como as individuais. Collins e Bilge (2021) destacam que o debate sobre identidades coletivas promoveu ainda mais a interseccionalidade como uma forma de investigação e de práxis em busca da justiça social. Paradoxalmente, a ascensão do populismo de extrema direita também se utilizou dessa mesma agenda, porém com premissas outras em favor de pontos de vistas mais conservadores. E quanto às identidades individuais, os estudos interseccionais colaboraram na mudança do “[...] significado de identidade de algo que se *tem* para algo que se *constrói*.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 187-188). Leva-se em conta na construção dessas identidades individuais, as relações de poder interseccionais e cada contexto social onde essas relações são moldadas, portanto concorda-se com a perspectiva de Hall (2017, p. 16) sobre a identidade ser um processo de posicionamento que está em constante movimentação, está “[...] sempre num *processo* devir que nunca se completa - um processo de *identificações* mutáveis, não um estado de ser singular, completo e acabado.”⁷⁹.

Há ainda uma série de críticas que a interseccionalidade recebe por conta do uso da identidade. Um dos argumentos é o uso excessivo da identidade pessoal pelos estudos interseccionais enquanto categoria analítica o que minimiza a ênfase em analisar aspectos mais estruturais, materialistas e culturais. Outra crítica se relaciona com a anterior diz respeito à preocupação recorrente da interseccionalidade “[...] com

⁷⁹ Texto original: “[...] is always a never-completed *process* of becoming - a process of shifting *identifications*, rather than singular, complete, finished state of being.” (HALL, 2017, p. 16).

as concepções essencialistas da identidade que não reconhecem o suficiente a diferença.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 199).

Em detrimento a essa dependência da interseccionalidade das categorias de identidade, Collins e Bilge (2021, p. 201) argumentam que essas críticas à identidade são, “[...] na verdade, uma queixa de que ‘há muita política na interseccionalidade’. Criticar a identidade pode, portanto, ser uma maneira de criticar a política identitária sem entrar em confronto direto com os muitos grupos que a reivindicam.” A recuperação da política identitária é um caminho para que a interseccionalidade seja resposta às desigualdades sociais e à promoção de justiça social, como forma de análise e práxis críticas. Sendo assim, pode-se estabelecer quatro temas que, na verdade, operam mais como estratégias cujas implicações provêm da identidade e são caras a interseccionalidade. (COLLINS; BILGE, 2021, p. 207).

“Primeiro, as identidades mobilizadas nas lutas políticas de grupos privados de direitos não são fundamentalmente fixas e mutáveis, mas estrategicamente essencialistas.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 207). Em outras palavras, ao aderir o essencialismo estratégico, uma posição essencialista em relação às categorias identitárias em determinado contexto social torna possível uma articulação e mobilização coletivas podendo fomentar assim mudanças e transformações políticas. Portanto, “ver o essencialismo estratégico como uma ferramenta preciosa para a interseccionalidade cria espaço para que grupos subordinados usem a política identitária com fins políticos.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 208).

Em seguida, a segunda estratégia compreende enxergar as identidades de fato como coalizões capazes de gerar [...] novos sentidos para entendermos a constituição de identidades coletivas [...]” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 208) e de instigar uma política de solidariedade a qual satisfaça a mobilização coletiva de determinados sujeitos. O terceiro tema coloca em marcha a performatividade das identidades, sejam as individuais como as coletivas, com as relações de poder interseccionais. Salienta-se que

a política identitária evoca a interligação entre o empoderamento individual e coletivo. Como a identidade individual evoca o domínio interpessoal do poder, situar a identidade na análise de poder pela interseccionalidade destaca como os domínios estruturais, culturais e disciplinares do poder influenciam na identidade individual. (COLLINS; BILGE, 2021, p. 209).

O último tema considera privilegiar as potencialidades transformadoras das identidades para que as aspirações de justiça social consigam ganhar mais espaço e notoriedade nas possibilidades expressivas da interseccionalidade. Muitas causas e lutas coletivas têm em seus primórdios a construção de sujeitos políticos coletivos cujas identidades politizadas formadas internamente lhes dão contornos maiores a nível social. Em suma, a política identitária é proveniente da simbiose dos indivíduos e das estruturas sociais cuja liga que os une são as relações de poder interseccionais. Como resultado de uma identidade transformada, há “[...] um impulso importante a o empoderamento individual e coletivo.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 210).

A interseccionalidade não está circunscrita apenas às discussões de investigação e práxis críticas do Norte global, vale destacar que no Brasil, a intelectual negra Lélia Gonzalez (1983, 1988) já havia relacionado raça, gênero e classe em suas análises, na tentativa de demonstrar múltiplas formas de opressão e de dominação históricas oriundas do processo colonial e que persistem atadas à condição de ser mulher latino-americana, principalmente, de ser mulher negra e indígena, desde a década de 1970; ou seja, antes mesmo da cunhagem do conceito de interseccionalidade. Sucintamente, a proposta epistêmica de Gonzalez parte da denegação psicanalítica e corre no sentido das inversões linguísticas, com as quais a intelectual busca tirar do apagamento a presença africana na formação político-cultural-histórica do continente sul-americano.

Assim sendo, surgem conceitos como o de uma América Ladina e de uma Amefricanidade, os quais são o cerne do que Gonzalez propõe para que fuja das reproduções imperialistas e valorizemos a particularidade da experiência dos afro-americanos, sejam mulheres e homens negros e indígenas, na América, sem perder de podar as raízes que temos com a África e ainda deslocando o sujeito que enuncia de uma ótica epistemológica eurocentrada para uma perspectiva decolonial. É possível também ponderar que a estrutura interseccional presente na construção das categorias identitárias auxiliou as mulheres afro-brasileiras a resolverem suas demandas já nos anos da década de 1970 e 1980 uma vez que nenhum outro movimento social havia atingido tal objetivo adequadamente e com êxito. Assim, houve o desenvolvimento de uma política identitária das mulheres afro-brasileiras, a qual foi gerada segundo um pensamento feminista negro “[...] de feições políticas no cruzamento ente racismo, sexismo, exploração de classe, história nacional e sexualidade.” (COLLINS; BILGE, 2021, p. 42).

3.4 Comunicação e interseccionalidade: algumas relações possíveis

Desde a chamada primeira onda, o feminismo mantém uma relação com os meios de comunicação. Compreende-se o poder que as tecnologias de comunicação exercem sobre a sociedade, de forma crítica e prática, impele padrões sociais e, principalmente, de visibilidade sobre os comportamentos e posturas que homens e mulheres devem adotar. Além disso, o cenário midiático serve como uma espécie de palanque para que as causas fossem e que ainda sejam divulgadas. Numa perspectiva histórica já na primeira onda feminista, Malinowska (2020, p. 1) ressalta que “a partir da década de 1840, as mulheres começaram a se envolverem com a mídia por meio do jornalismo (principalmente imprensa informativa, panfletos e folhetos) e do trabalho editorial [...]”⁸⁰.

Em seguida, caminhando para o século XX e XXI, as mulheres e o feminismo ganham espaço midiático e, conseqüentemente, maior alcance e influência, com o rádio, a televisão e a internet. A partir da segunda metade do século XX, cabe notar que a televisão, à medida que conquistou os lares das pessoas do mundo e se estabeleceu como o principal meio de comunicação popular, se tornou alvo de interesse das feministas. Dessa forma, o feminismo de segunda onda lutava por uma presença maior das mulheres no cenário televisivo, seja na empregabilidade feminina como nos modelos de representação da feminilidade (MALINOWSKA, 2020).

Numa mirada já desenvolvida pelo empreendimento conceitual da interseccionalidade retomando inclusive o domínio cultural que estabelece as relações de poder (COLLINS; BILGE, 2021), é possível questionar quais seriam as imagens e mensagens culturais que representariam, em especial, os indivíduos cujos marcadores sócio-identitários fogem das normativas hegemônicas. Ligada ao Estudos Culturais, podemos citar bell hooks (1991, 1992), teórica feminista, como um expoente que nos chama atenção para as opressões sistêmicas de poder quando analisa as representações de gênero nos meios de comunicação. hooks (1992, p. 128) argumenta que “há poder no olhar”; e para tanto que sob uma visão de gênero, afirma que se espera que a mulher seja olhada e que o homem seja o sujeito de ação do verbo olhar; e num viés de raça, hooks (1991) menciona o apagamento e a invisibilidade das mulheres negras na crítica cinematográfica feminista.

⁸⁰ Texto original: “Beginning with the 1840s, they first engaged with the media via journalism (mostly informative press, pamphlets, and leaflets) and editorial work [...]”. (MALINOWSKA, 2020, p. 1).

Mais recentemente, Côrrea (2020) identifica um desafio para os Estudos Culturais que empreendem esforços para mitigar paulatinamente as desigualdades sociais considerando os eixos de dominação/opressão naquilo que diz respeito à identidade e à representação presentes em meios de comunicação e na mídia. Destaca-se que “a grande mídia tem sido analisada como se apenas a recepção pudesse ser diversa”⁸¹ (CÔRREA, 2020, p. 829) sendo que, na verdade, é importante sublinhar que os Estudos Culturais se debruçam no âmbito da produção, do contexto e da recepção para refletir sobre o cenário midiático dos meios de comunicação. Logo, uma abordagem interseccional é capaz de auxiliar na observação das posições dos diferentes sujeitos na circulação cultural e na representação midiática.

Outro desafio salientado são as análises interseccionais sobre aspectos da cultura, especialmente, aqueles relacionados aos meios de comunicação e à mídia, que se dedicam muitas vezes a apenas um dos vieses de opressão estrutural. Tais análises interseccionais, segundo Corrêa (2020, p. 830), ao ignorarem a produção dos Outros, “[...] correm o risco de serem parciais às mesmas perspectivas privilegiadas e dominantes já em jogo.”⁸². A solução para isso, portanto, é uma abordagem teórica e metodológica regada pela interseccionalidade que seja capaz não de sintetizar a questão interseccional em uma soma das identidades dos sujeitos oprimidos, mas sim complexificar e qualificar as interações de diferentes opressões.

A interseccionalidade adquire potência e articulação em torno de outros campos da ciência; e nos estudos de Comunicação, isso não é diferente, como já explicitamos. Entretanto, o olhar para o par Comunicação-interseccionalidade pode ganhar agência conforme o que Crenshaw (1991, p. 1245) denomina de “interseccionalidade representacional”. Ao tratar, especificamente, da representação de mulheres racializadas na cultura popular nessa categoria, Crenshaw destaca que a origem representacional dessas mulheres tem como cerne narrativas dominantes de raça e gênero e conta ainda com vestígios do preconceito e da discriminação. Numa aplicação mais ampla, a construção cultural e a circulação de sentidos marginalizantes sobre certos sujeitos explicitam sua falta representatividade na fala

⁸¹ Texto original: “Mainstream media has been analysed as if only the reception could be diverse” (CORRÊA, 2020, p. 829).

⁸² Texto original: “[...] run the risk of being partial to the same privileged and dominant perspectives already in play.” (CORRÊA, 2020, p. 830).

de lutas sociais, o que propicia que suas experiências e contribuições à margem da sociedade

Logo, em espaços midiáticos, constantemente colocados sob os holofotes das pesquisas em Comunicação, assim como em lugares onde há interação e conversação, é possível aferir matrizes de opressão. Isso, porque esses espaços comunicacionais, por estarem longe de neutralidades, servem para a estruturação da dominação simbólica e material sob os indivíduos que lá comungam. Benjamin (2019, p. 102-103) ressalta ainda que, em uma sociedade que tem a comunicação cada vez mais mediada pela tecnologia, “longe de serem neutras ou simplesmente estéticas, as imagens têm sido uma das principais armas para reforçar e combater a opressão social.”⁸³.

Por isso que se reconhece e que não se negligencia que todas as possíveis manifestações comunicativas e seus aparatos comunicacionais que são objetos de análise comuns em estudos da Comunicação apresentam a possibilidade de reprodução e reforço de dinâmicas de opressão interseccionais. Para tanto, pode-se citar como matérias de análise interseccional no campo comunicacional desde

a potência comunicacional das fotografias, dos materiais audiovisuais, dos produtos culturais em torno da música, das artes visuais e plásticas; a força das conversações diárias e das interações face a face e os modos de interação assíncrona propostos por tecnologias digitais; os ambientes de sociabilidade contemporâneos, que ora se fundamentam pela produção de novos mecanismos, dispositivos e práticas, ora são meros resgates e ressignificações de práticas passadas; e os produtos jornalísticos, publicitários e da mídia massiva [...] (CARRERA, 2021, p. 6).

Dessa maneira, é primordial entender como que os rastros da opressão causada pela diferença de poder dos marcadores identitários dos processos de construção das subjetividades se alastram e materializam na produção, nos mecanismos, nos dispositivos e nas práticas de especificidades comunicacionais dos mais variados espectros. Já é inclusive realidade no campo da Comunicação a inserção de discussões que tange uma ótica interseccional. Muitos desses estudos já pensaram na teoria como método para análises interseccionais de seus objetos midiáticos, a exemplo disso, pode-se citar pesquisas cujos *corpus* são compostos por como *talk shows* (CRAGIN, 2010), *reality shows* (CHOW, 2011), telenovelas

⁸³ Texto original: “Far from being neutral or simply aesthetic, images have been one of the primary weapons in reinforcing and opposing social oppression.” (BENJAMIN, 2019, p. 102-103).

(YILDIZ-SPINEL, 2013; QASMI, 2020) e, em especial, em séries e seriados (MONTORO, SENTA, 2015; RIBEIRO, JOHN, 2017; LORANGE, 2018; HORVAT, 2019; BOISVERT, 2020; CHRISTIAN, 2020; DRIF, GUILBERT, 2020; RIBEIRO, 2020; KIM, 2022).

No Sul global, especificamente, no Brasil, Escosteguy (2020) destaca que experiências acadêmicas no exterior são um fator muito relevante e motivador para que pesquisadores brasileiros se aproximem de abordagens pouco exploradas em território nacional, notadamente, destacam-se a teoria queer e a da interseccionalidade cujos desenvolvimentos já estão mais avançados em países como europeus e nos Estados Unidos. Ainda no contexto brasileiro, ao traçar um panorama dos estudos sobre a convergência da interseccionalidade nos estudos comunicacionais, Libardi (2019) ressalta que, entre 2008 e 2018, foi apenas um trabalho de pós-graduação em Comunicação que havia se aproximado da perspectiva interseccional. Além disso, pondera-se que mesmo diante desse prólogo, muitos estudos no cenário brasileiro se vinculam de modo superficial à proposta da interseccionalidade. “O conceito de interseccionalidade surge nos trabalhos permeada por uma potência política” Libardi (2019, p. 20), contudo é necessária uma melhor articulação do conceito num viés epistemológico e teórico mais latente com os objetos empírico comunicacionais.

De certa forma, atualizando esse primeiro levantamento, Sifuentes (2023) identifica uma face negativa que é o silenciamento de determinados marcadores sócio-identitários nas discussões que envolvem a interseccionalidade. Nomeadamente, abordagens referentes a raça. Por outro, uma face positiva também é identificada que compreende uma fértil contribuição dos estudos interseccionais no que tange às plataformas digitais na área da Comunicação. Nesses trabalhos que convergência cultura digital e a interseccionalidade, Sifuentes (2023) observa um aprofundamento de discussões teóricas, conceituais e empíricas, além da problematização dessas plataformas digitais de comunicação enquanto espaços onde deve haver a democratização das representações de gênero, classe, raça e de outras categorias oprimidas.

Muito embora seja, então, perceptível uma abordagem interseccional nos estudos comunicacionais, sobretudo, por conta dos seus objetos de análise, especialmente, midiáticos e interacionais, é essencial alargar mais o pensamento

comunicacional a partir de um olhar interseccional de modo a instigar crítica e criativamente o desenvolvimento de investigações originais que sejam dotadas de habilidades estratégicas de enfrentamento dos desafios que a abordagem interseccional postula. É sob esta égide de amplificação das vozes interseccionais presentes nos sujeitos sociais partindo de um estudo no campo da Comunicação, sempre lembrando do *ethos* de justiça, tão estimado pela interseccionalidade, que é realizada a proposta deste estudo sobre a representação interseccional das protagonistas de *Coisa Mais Linda*.

4. PROTOCOLO METODOLÓGICO

4.1 Etapas metodológicas e tratamento dos dados

Seguindo as premissas do Método de Análise de Imagens em Movimento proposto por Rose (2015), nossa primeira etapa da metodologia é a seleção para eleger partes do objeto de estudo para a análise. Reforça-se aqui que quando fazemos esse primeiro movimento, já estamos colocando em prática uma vigilância epistemológica (BACHELARD, 1996), e uma vez munidos da reflexividade epistêmica no fazer científico (LOPES, 2010), compreendemos a importância na determinação do que fica de fora da seleção e o que está incluso. Portanto, essas decisões de seleção devem ser tomadas de acordo com o posicionamento da pesquisadora ou do pesquisador enquanto analista que considera sua abordagem na problemática de estudo e seu direcionamento teórico que norteia o trabalho.

A partir disso, nossa seleção para esta pesquisa envolve um processo de sistematização de todas as cenas dos 13 episódios que compõem o objeto, as duas temporadas completas da série *Coisa Mais Linda*. Tais cenas são contabilizadas considerando o aparecimento em tela de qualquer uma das protagonistas de cada temporada, ou seja, em qualquer momento em que Adélia, Lígia, Maria Luíza, Thereza ou Ivone aparecem na história, seja por minutos ou por segundos, sozinhas ou acompanhadas de outras personagens protagonistas, secundárias ou recorrentes, contabilizamos como sendo uma cena. Além disso, para computar o *tempo de tela* exato de cada uma das protagonistas, contabilizamos como sendo o *tempo relevante para a pesquisa*, aquele que descontamos do *tempo total do episódio*, que nos é dado pela plataforma, o *tempo de prelúdio*, que a Netflix insere seu logótipo, o *tempo de abertura*, que contém ou a vinheta completa ou uma versão reduzida, e o *tempo de fechamento*, no qual aparecem os créditos de cada episódio. Em suma, o levantamento quantitativo leva em consideração a quantidade de cenas de cada protagonista e o seu tempo total de tela em cada episódio com o intuito de mensurar a representatividade de cada uma das personagens em análise em *Coisa Mais Linda*.

Em seguida, ainda na etapa de seleção, temos uma segunda triagem que consiste na avaliação dessas cenas a partir do conteúdo debatido nelas. Para essa etapa, a fim de nos auxiliar na delimitação da seleção amostral para uma análise qualitativa de viés interseccional considerando as representações das identidades das protagonistas da série, definimos três categorias em forma de perguntas: *Quais*

marcadores sociais são realçados na cena?; Existe opressão por conta desses marcadores sociais? e Existe o reforço ou a subversão dos estereótipos?

Na trilha da proposta metodológica de Rose (2015, p. 348), o segundo passo consiste na transcrição cujo objetivo é “[...] gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise cuidadosa e a uma codificação. Ela translada e simplifica a imagem complexa da tela.” Explicitamente, a transcrição é feita de forma a descrever os elementos citados anteriormente como partes da dimensão estética verbo-visual (LOPES DA SILVA, 2020c) considerando os 13 episódios de *Coisa Mais Linda*.

Para nossa pesquisa, como unidade de análise para o levantamento quantitativo, temos os aparecimentos das protagonistas durante a narrativa da série, divididos em tempo de tela e em quantidade de cenas. Enquanto, para a proposta analítica qualitativa, consideramos os enunciados discursivos das sequências dramáticas⁸⁴, - sendo entendidas como o resultado do desenrolar de cenas, as quais por versarem um tema correlato e do mesmo arco dramático podem ser reagrupadas em conjunto - que proporcionam reforço, subversão ou ainda ambos os processos em relação aos estereótipos considerando ainda os rastros de opressão imperativos ou silenciosos impostos às personagens protagonistas femininas da narrativa ficcional de *Coisa Mais Linda* levando em conta que essas personagens se configuram como representações de atores sociais reais (CHALVON-DEMERSAY, 2005) que ligam o mundo diegético e a realidade pela construção das diferenças em seus marcadores sócio-identitários no decorrer dos eventos narrativos da série.

O próximo passo para Rose (2015) é a codificação que se articula no nível da interpretação. A partir da etapa anterior, temos acesso a elementos aptos a proporcionar uma análise observável dentro do contexto em que nossa discussão teórica-conceitual, nossos objetivos e nosso problema se circunscrevem na

⁸⁴ Reverberando Suppia (2015, p. 61), “no teatro e no roteiro de teledramaturgia, a cena é soberana - ela é a unidade dramática incontestada, um *cluster* de ação, espaço e tempo.” Contudo, para fins instrumentais de nomenclatura e de eficiência para que esta dissertação se mantenha coerente e uniforme, é útil pontuar que nossa utilização de cena e de sequência dramática é com base nos estudos de cinema. Entendemos cena como “o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece - onde algo específico acontece. É uma unidade específica de ação - e o lugar em que você conta sua história” (FIELD, 1995, p. 112) e, segundo McKee (2006), ela não tem limites de duração podendo ser infinitésima ou durar minutos. Já sequência dramática é empregada como “uma unidade, ou bloco, de ação dramática unificada por uma única ideia” (FIELD, 1995, p. 80); “[...] uma sucessão de cenas que tem também uma unidade temática, temporal ou espacial.” (PARENT-ALTIER, 2019, p. 23). [Texto original: [...] une succession de scènes ayant aussi une unité soit thématique, soit temporelle, soit encore spatiale. (PARENT-ALTIER, 2019, p. 23).]

metodologia. Nesse momento, sobre os dados quantitativos, almeja-se construir frequências, padronizações, generalizações com as unidades de análise, além da aplicação de estatísticas simples para obtenção de uma translação numérica conforme à fragmentação do tempo de tela e na quantidade de cenas referentes a cada protagonista.

Em seguida, ainda com os dados numéricos, observamos o funcionamento de nossa codificação enquanto produtora de sentido. Para compreendermos melhor nossa dissecação do tempo de tela e das cenas das personagens, passamos para a etapa da tabulação na qual os resultados são apresentados em gráficos e diante deles fazemos inferências comparativas entre as protagonistas a fim de complementar a análise numérica por meio de uma discussão sobre a proposta da série em ter um protagonismo feminino múltiplo; e sob um ponto de vista interseccional, destacamos o quesito de *ethos* de justiça da interseccionalidade naquilo que tange a representação das protagonistas de forma numérica.

Em relação à codificação da parte qualitativa, que abrange os enunciados discursivos das sequências dramáticas determinados pelo critério da relação do reforço, subversão ou ambos dos estereótipos com o realce de marcadores sócio-identitários, como se trata de uma abordagem de viés qualitativo, nos valeremos de uma análise interseccional imbricada pela aplicação dos conceitos de arco narrativo das personagens e, propriamente, da discussão teórica sobre personagens ficcionais. É válido ponderar que uma vez cientes da relevância importância dos aspectos não-verbais dos textos audiovisuais, os eixos pelos quais discorreremos nossas análises são formados a partir de enunciados discursivos verbais e visuais. Assim como Rose (2015) afirma, não podemos realizar uma análise detalhada da representação tendo como unidade de análise apenas aspectos verbais, porque peças audiovisuais são detentoras de elementos visuais norteadores, por sua vez, que são tão importantes quanto os verbais para a construção do produto audiovisual. Inclusive, na análise qualitativa, a etapa de tabulação é suprimida por conta de a abordagem não requerer transcrição numérica, por consequência, nem tabelas de frequências e de padronizações para as unidades de análise. Contudo, propomos a elaboração de um quadro sintético para cada protagonista com a sumarização das análises e informações mais relevantes.

Partindo dessas localizações metodológicas e munidos da vigilância epistemológica e da reflexividade presente no processo da ciência, apresentamos um

resumo metodológico mais visual e lembramos que nossa proposta não se ancora numa leitura reguladora a partir do que explicitamos anteriormente. O que discutimos até aqui como etapas metodológicas e tratamento de dados se dispõe de maneira nenhuma como interpretações limitantes, mas sim como uma forma organizativa do pensamento teórico-metodológico que nos serviu de guia no percurso intelectual.

Quadro 2: Adequação do Método de Análise de Imagens em Movimento para a nossa pesquisa

Etapa	Abordagem quantitativa	Abordagem qualitativa
SELEÇÃO	Processo de sistematização de todas as cenas e do tempo de tela das protagonistas, Adélia, Lígia, Maria Luíza, Thereza ou Ivone nos 13 episódios de <i>Coisa Mais Linda</i> .	Distinção das cenas sistematizadas a partir do enunciados discursivos com base na apreensão das respostas de três perguntas: <i>Quais marcadores sociais são realçados na cena?; Existe opressão por conta desses marcadores sociais? e Existe o reforço ou a subversão dos estereótipos?</i>
TRANSCRIÇÃO	Unidade de análise: os aparecimentos das protagonistas durante a narrativa da série, divididos em tempo de tela e em quantidade de cenas.	Unidade de análise: os enunciados discursivos das sequências dramáticas considerando
CODIFICAÇÃO	Tradução numérica conforme à fragmentação do tempo de tela e à quantidade de cenas referentes a cada protagonista.	Análise interseccional dos enunciados discursivos verbo-visuais esquematizada pelos arcos narrativos das personagens protagonistas.
TABULAÇÃO	Apresentação de gráficos e inferências comparativas entre as protagonistas.	Substituição da tabulação, propriamente dita, pela exposição de quadros sintéticos, um para cada protagonista.

Fonte: elaboração própria com inspiração em Rose (2015).

5 COISA MAIS LINDA EM CENA: “SÃO ELAS, MENINAS, QUE VÊM E QUE PASSAM!”

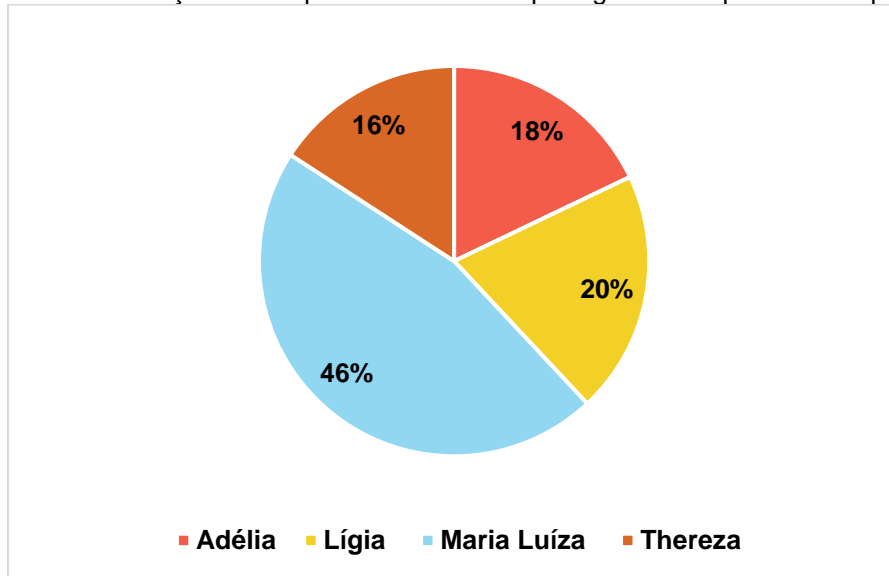
Nesse capítulo, apresentamos os resultados, as análises e as discussões dos dados quantitativos e, em seguida, por meio de uma análise interseccional, debatemos os resultados do recorte qualitativo referente às representações das protagonistas de *Coisa Mais Linda* considerando os enunciados verbo-visuais da série.

5.1 Recorte quantitativo

Num primeiro momento, apresentamos e analisamos os dados quantitativos a partir da interpretação dos números, propriamente ditos, discutindo a proposta da série em ter um protagonismo feminino múltiplo discutindo seus benefícios e seus prejuízos. Além disso, debatemos os resultados das discussões com base na visada interseccional privilegiando o *ethos* de justiça por meio dos parâmetros de tempo de tela e da quantidade de cenas de cada protagonista de *Coisa Mais Linda*.

Quanto à distribuição do tempo de tela das protagonistas da primeira temporada que são, nomeadamente, Adélia, Lígia, Maria Luíza e Thereza, pode-se notar que numa perspectiva completa dos sete episódios que compõem a temporada, a personagem Maria Luíza detém 46% do tempo total de tela desse primeiro volume de *Coisa Mais Linda*. Outro dado observado é que as outras personagens protagonistas, Adélia, Lígia e Thereza, mantêm uma porcentagem próxima em relação ao tempo de tela que cada uma tem durante a primeira temporada da série; respectivamente, 18%, 20% e 16%. A soma do tempo de tela das protagonistas na primeira temporada resulta em seis horas, cinco minutos e trinta e um segundos e é válido lembrarmos que o cálculo desse tempo de tela relevante desconta o tempo de prelúdio, o tempo de abertura e o tempo de fechamento e conta as aparições das protagonistas, seja por minutos ou por segundos, sozinhas ou acompanhadas de outras personagens.

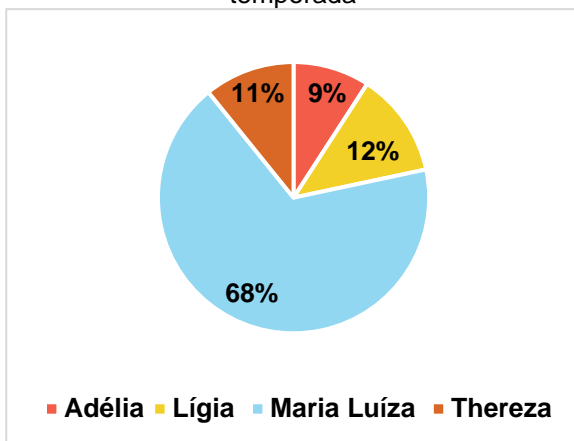
Gráfico 1: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista na primeira temporada



Fonte: elaboração própria.

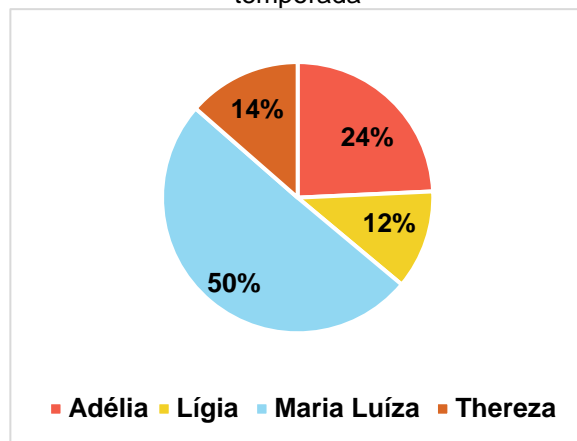
Ainda sobre os episódios da primeira temporada, é significativa a predominância de Maria Luíza no primeiro e no terceiro episódios nos quais, respectivamente, a protagonista possui 68% e 50% do tempo de tela do episódio. Mais uma vez, as outras três protagonistas, Adélia, Lígia e Thereza, possuem números percentuais de tempo de tela próximos nesses dois episódios.

Gráfico 2: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista no primeiro episódio da primeira temporada



Fonte: elaboração própria.

Gráfico 3: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista no terceiro episódio da primeira temporada



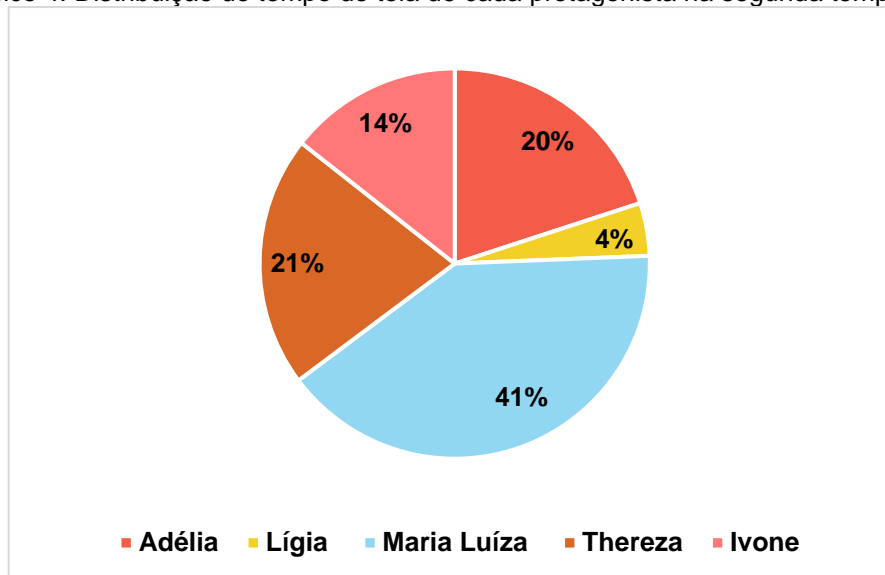
Fonte: elaboração própria.

Em relação à segunda temporada, vale indicar que embora a personagem Lígia deixe de ser protagonista para ser uma personagem recorrente, uma vez que ela morre devido à tragédia na narrativa do fim da primeira temporada, optamos por continuar considerando Lígia para os cálculos de tempo de tela e quantidade de

cenas. Ademais, ainda consideramos a participação de Lúgia na segunda temporada para a análise qualitativa dos enunciados discursivos verbais e não verbais.

É importante pontuar que a soma do tempo de tela das protagonistas na segunda temporada resulta em cinco horas, vinte e seis minutos e seis segundos e a distribuição do tempo de tela na segunda temporada de cada protagonista, Adélia, Lúgia, Maria Luíza, Thereza e Ivone, acontece de maneira semelhante à divisão da primeira temporada. Entre as protagonistas da segunda temporada, Maria Luíza continua com mais tempo de tela o que se comprova com seus 41% do tempo total relevante para a pesquisa contabilizando os seis episódios da segunda temporada. Adélia, Thereza e Ivone mantêm porcentagens mais aproximadas quando analisamos o tempo de tela de cada uma ao longo dos episódios da temporada completa obtendo, respectivamente, 20%, 21% e 14%. Como já ponderamos Lúgia ao assumir uma posição de personagem recorrente, deixa de acompanhar as outras protagonistas e garante uma porcentagem de 4% do tempo de tela relevante durante o segundo volume da série.

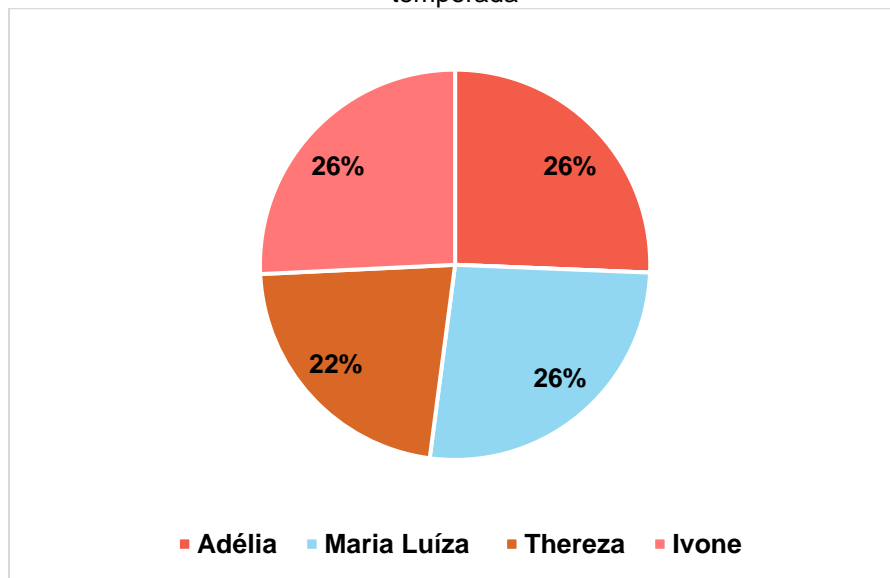
Gráfico 4: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista na segunda temporada



Fonte: elaboração própria.

O segundo episódio da segunda temporada merece destaque por ser um momento em que se pode notar um equilíbrio nos percentuais de tempo de tela entre as protagonistas, Maria Luíza com 26% sendo acompanhada de Adélia e Ivone com a mesma porcentagem e Thereza com 22% do tempo de tela desse episódio.

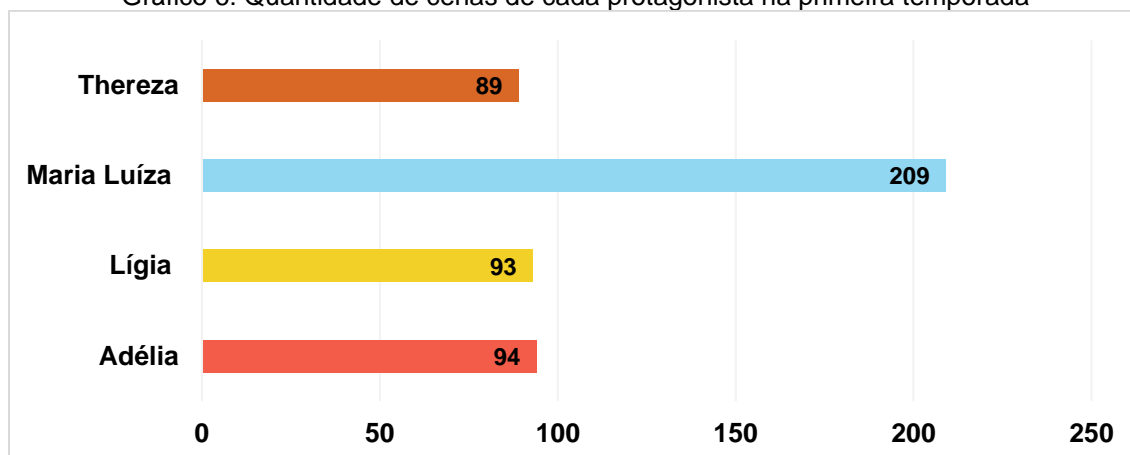
Gráfico 5: Distribuição do tempo de tela de cada protagonista no segundo episódio da segunda temporada



Fonte: elaboração própria.

Outro aspecto de nosso levantamento quantitativo é referente à quantidade de cenas contabilizadas para cada protagonista em cada episódio de cada uma das duas temporadas de *Coisa Mais Linda*. É indispensável lembrar que a contagem de cenas foi realizada considerando a entrada de qualquer uma das protagonistas em cena, sejam acompanhadas de outras personagens protagonistas e ainda secundárias ou recorrentes ou simplesmente sozinhas, por segundos ou por minutos. Em relação a essa perspectiva, nota-se novamente que Maria Luíza tem mais números de cena do que as outras protagonistas; inclusive, ela possui mais do que o dobro de cenas quando a comparamos com Adélia, Lígia e Thereza durante todos os sete episódios da primeira temporada da série, como vemos precisamente com as informações abaixo.

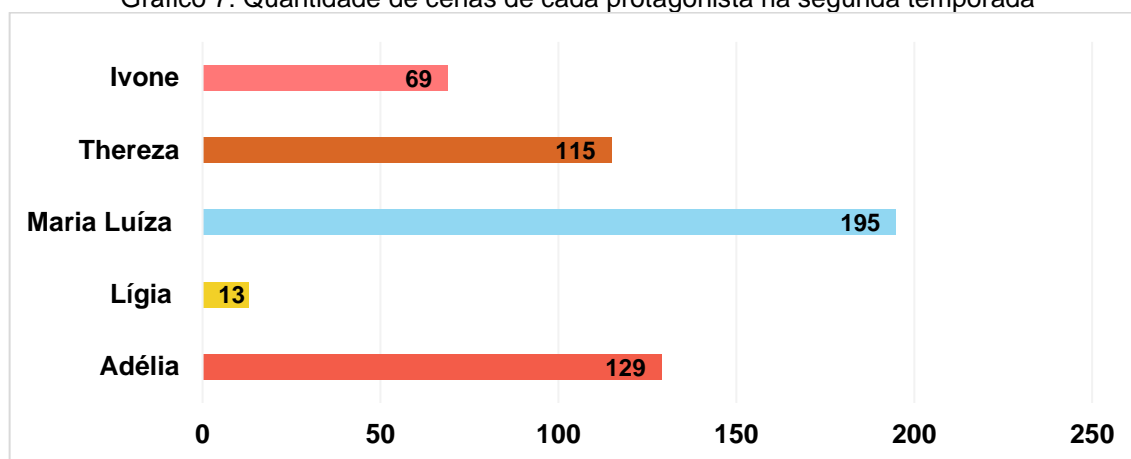
Gráfico 6: Quantidade de cenas de cada protagonista na primeira temporada



Fonte: elaboração própria.

Na segunda temporada, o quesito quantidade de cenas sofre leves alterações quando comparamos com o quadro da primeira temporada. Considerando os seis episódios desse segundo volume, Maria Luíza mantém a liderança com 195 cenas, a maior quantidade de cenas, contudo tem uma leve queda no número quando comparamos com a primeira temporada. Já Adélia e Thereza adquirem mais cenas nessa segunda temporada totalizando, em ordem, 129 e 115 cenas. Ivone, quem assume protagonismo junto ao trio, Adélia, Maria Luíza e Thereza, a partir do primeiro episódio da segunda temporada teve 69 cenas contabilizadas ao longo dos episódios. Aproveitamos e mantemos a contagem das cenas de Lígia que lembramos: se tornou uma personagem recorrente, com 13 cenas nos episódios da segunda temporada.

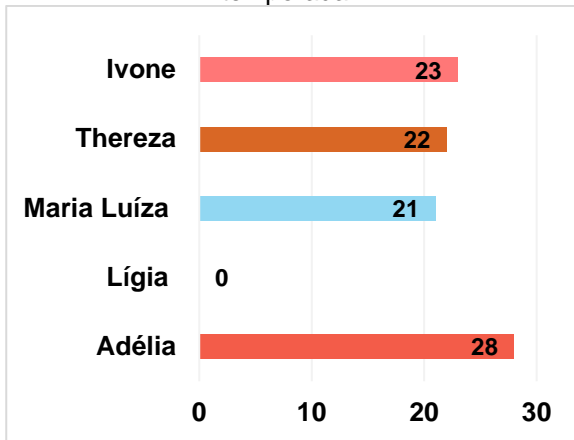
Gráfico 7: Quantidade de cenas de cada protagonista na segunda temporada



Fonte: elaboração própria.

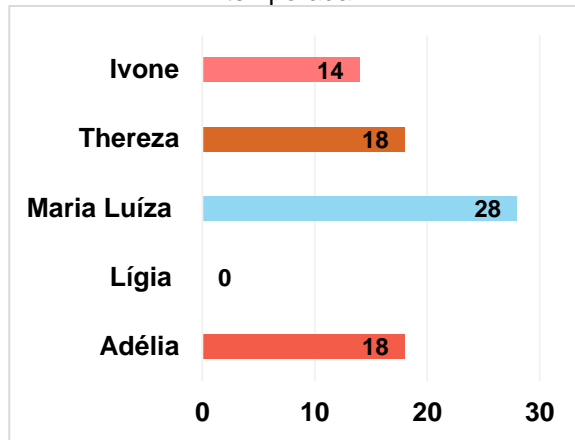
A respeito da quantidade de cenas da segunda temporada de *Coisa Mais Linda*, é válido destacarmos os episódios 2 e 4, conforme vemos no gráfico 8. O segundo episódio é marcado como o único em que Maria Luíza tem menos cenas do que todas as outras protagonistas. Nesse episódio, Adélia possui 28 cenas enquanto Ivone, Thereza e Maria Luíza, nesta ordem, contabilizam 23, 22 e 21 cenas. E o quarto episódio traz como um ponto de evidência uma moderação, mesmo que tímida, na quantidade de cenas entre as protagonistas, percebida por meio de números igualados de cenas entre elas.

Gráfico 8: Quantidade de cenas de cada protagonista no segundo episódio da segunda temporada



Fonte: elaboração própria.

Gráfico 9: Quantidade de cenas de cada protagonista no quarto episódio da segunda temporada



Fonte: elaboração própria.

Sobre esses dados numéricos, é importante lançarmos luz para algumas questões que envolvem o protagonismo coral de *Coisa Mais Linda*. Primeiro, abordamos na apresentação teórico-conceitual no segundo capítulo desta dissertação que o protagonismo coral ou coletivo vem sendo tratado e utilizado como um recurso estratégico de roteiristas, produtores e *showrunners* para o alongamento das narrativas de séries de televisão atuais (MCKEE, 2006). Entretanto, tendo *Coisa Mais Linda*, sob o ângulo de análise do protagonismo múltiplo, essa premissa de alongamento da série não foi corroborada porque nosso objeto de estudo, a quarta produção original Netflix no Brasil, teve apenas duas temporadas.

Cabe pontuar aqui que as lógicas de produção presentes no *streaming* podem estar alterando a lógica anteriormente observadas nas produções de televisão. As obras ficcionais da televisão linear têm uma tendência de terem uma extensão maior de capítulos, enquanto as séries voltadas para as plataformas de *streaming* seguem um caminho oposto com menos episódios. Contudo, ambas as produções televisivas devem ser compreendidas em torno de uma lógica industrial comum que atendem às exigências e demandas de executores e financiadores. Além ainda de os modelos de produção interferirem em novas formas de acessos, de distribuição e de espectadorialidade (TRYON, 2013, 2015).

A partir dos dados quantitativos, podemos, inclusive, questionar se realmente existe um protagonismo feminino coletivo ou coral em de *Coisa Mais Linda*. Afinal a personagem Maria Luíza ocupa, respectivamente, 46% e 41% do tempo de tela da primeira e da segunda temporada da série e em disparado tem mais cenas do que

suas colegas nas duas temporadas. Enquanto Adélia, Lúgia e Thereza, na primeira temporada, e mais tarde, Adélia, Thereza e Ivone, na segunda temporada, compartilham de um número mais similar de tempo de tela e de cenas. Podemos considerar ainda que o receio, indicado por Seger (2000), de personagens secundárias assumirem o protagonismo das histórias não acontece em *Coisa Mais Linda*. Na verdade, o que ocorre em nosso objeto de análise é que uma das protagonistas exerce mais uma função de conectar as histórias apresentadas pelas outras personagens femininas protagonistas.

Essa perspectiva ecoa o que Muñoz e Rufí (2020) destacam a respeito da coralidade no protagonismo. A produção das séries de TV contemporâneas se preocupa nos detalhes com a construção de cada personagem, sejam protagonistas, antagonistas, secundárias ou recorrentes. Mesmo num protagonismo coral, há hierarquia das personagens, principalmente, uma hierarquia de funções na trama ficcional seriada. Portanto, em *Coisa Mais Linda*, acreditamos que acontece exatamente essa sistemática de distribuição de função à protagonista Maria Luíza quem concentra um fio narrativo que costura e permeabiliza os acontecimentos e os eventos narrativos das histórias de todas as outras protagonistas.

É possível dizer que existe em *Coisa Mais Linda* um protagonismo mais próximo do que Bryon-Portet (2018) denomina de protagonismo comunitário em sua tipologia que por meio de elementos teóricos e de exemplos práticos reflete a natureza do herói, da protagonista e sobre suas relações com o sistema de personagens de uma narrativa ficcional seriada.

Na tipologia proposta pela autora francesa, os heróis do tipo coletivo e comunitário são muito parecidos: ambos se escoram no protagonismo múltiplo, arrolam relações e laço estreitos entre seus membros, destacam-se pela sua singularidade e detém identidade. Mas as protagonistas comunitárias, muito presentes nas produções seriadas das últimas duas décadas, se distinguem “[...] pela natureza dos vínculos que os membros do grupo mantêm entre si, mas também com o próprio grupo, como se este último fosse uma entidade investida de maior valor como tal.”⁸⁵ (BRYON-PORTET, 2018, p. 119).

⁸⁵ Texto original: “[...] par la nature des liens que les membres du groupe entretiennent les uns avec les autres mais aussi avec le groupe lui-même, comme si ce dernier était une entité investie d'une valeur supérieure en tant que telle.” (BRYON-PORTET, 2018, p. 119).

A proposta de Bryon-Portet (2018) para os heróis comunitários na ficção seriada é translada da Sociologia, especificamente, da abordagem de Ferdinand Tönnies (2001), um dos primeiros que se interessou em investigar os modos de viver em comunidade e em sociedade. A comunidade é compreendida como um lócus de associação orgânica e real, sendo descrita pelo sociólogo alemão, como uma espécie de aliança cuja construção é ideal e mecânica. A partir disso, definem-se três grandes tipos de comunidade: a de sangue, cujas bases estão nas relações de parentesco; a do lugar, que se traduz em vizinhança; e finalmente a de espírito, que se desenvolve na amizade e se expressa por “[...] ações comuns orientadas pelos mesmos fins e pelos mesmos propósitos.”⁸⁶ (TÖNNIES, 2001, p. 27).

Noatadamente, os dilemas que envolvem a dinâmica de vida das quatro protagonistas de *Coisa Mais Linda* no Brasil dos anos de 1950 e 1960 criam uma natureza de rede relacional e de vínculos mais profundos entre as personagens desse grupo de protagonistas, pois são questões que para além da narrativa ficcional interferiam e ainda, de certo modo, afetam o modo de viver, a existência em si, as identidades e subjetividades da de várias mulheres brasileiras que vivem no país. Desse modo, por conta de as protagonistas da série comporem um protagonismo múltiplo cujos “[...] membros são perspicazes, complementares e ligados uns aos outros por uma espécie de respeito e confiança mútuos”⁸⁷ (BRYON-PORTET, 2018, p. 118), podemos nos aproximar de um protagonismo comunitário de relacionamentos mais significativos.

Em *Coisa Mais Linda*, apesar de o tempo de tela e as cenas se concentrarem em Maria Luíza, a trama não objetiva única e exclusivamente narrar e em desenvolver apenas o cotidiano dessa protagonista; na verdade, a narrativa usa as relações de Maria Luíza com as outras protagonistas e personagens da série para obter ganchos para os arcos das outras protagonistas. Os pontos focais da série se multiplicam e assim ela adquire um policentrismo dramático conduzido por Maria Luíza.

Por fim, a comunidade de espírito (TÖNNIES, 2001) que se constitui na amizade em prol do apoio mútuo, nos conjuntos de valores progressistas em relação à feminilidade e às mulheres, os laços de partilha de desafios contra o patriarcado e os numerosos e constantes ritos de convívio fundados na sororidade nos ajudam a

⁸⁶ Texto original: “[...] working together for the same end and purpose.” (TÖNNIES, 2001, p. 27).

⁸⁷ Texto original: “[...] membres sont perspicaces, complémentaires et attachés les uns aux autres par une sorte de respect et de confiance réciproques.” (BRYON-PORTET, 2018, p. 118).

corroborar que essas cinco mulheres, Adélia, Lígia, Maria Luíza, Thereza e Ivone, nos episódios das duas temporadas de *Coisa Mais Linda* têm o sentimento de pertença à uma comunidade. Isso nos permite ponderar que cada uma dispõe de traços necessários para afirmarmos que há um protagonismo comunitário coeso e coerente aos preceitos de ideais feministas materializados pelos arcos narrativos de cada uma das personagens protagonistas supracitadas.

Com base nos números em relação ao tempo tela e à quantidade de cenas de cada protagonista surge o debate sobre a representação de minorias em produções seriada por duas vias: uma que contempla a questão do protagonismo liderado por um grupo de mulheres da série e outra, que nos dedicaremos a partir daqui, um pouco mais crítica em relação à representação da diversidade dessas mulheres protagonistas segundo às formas que suas identidades e suas subjetividades são retratadas no universo diegético da série. Reverberando nossa problemática e nossos objetivos e sob a tutela da interseccionalidade, nas próximas linhas, laçamos um olhar relacionando os dados quantitativos com a questão de representação das personagens de *Coisa Mais Linda*.

A contagem do tempo de tela e da quantidade de cenas foi, para além de um passo metodológico, maneiras de mensurar a representação de cada protagonista de *Coisa Mais Linda*. Mensurar, em primeira instância, no sentido quantitativo, propriamente dito. Diante dos resultados já apresentados, podemos afirmar que levando em consideração a perspectiva de interseccionalidade representacional, postulada por Crenshaw (1991) e a qual mobilizamos para operacionalizarmos a o empreendimento teórico-conceitual interseccional com o campo da Comunicação, as mulheres protagonistas em *Coisa Mais Linda* detêm espaços de visibilidade diferentes. Como já discutimos, o protagonismo feminino na série se encaixa mais na vertente de protagonismo comunitário, apresentada por Bryon-Portet (2018), já que os laços afetivos das protagonistas femininas são conectados pelos fios de suas próprias existências em identidades femininas, contudo a concentração em Maria Luíza pode não atrapalhar o desenvolvimento da história, mas implica em críticas à representação interseccional da série.

Um primeiro fato numérico a ser ponderado é que na primeira temporada de *Coisa Mais Linda*, das quatro protagonistas, três são mulheres brancas e apenas uma é negra. Além disso, outro indício numérico, conforme já explicitamos, durante todos os episódios da primeira temporada, o tempo de tela e a quantidade de cenas

privilegiam Maria Luíza que é uma mulher branca. Ao enxergar a representação a partir de um viés numérico e focando no caráter da interseccionalidade como ferramenta analítica de práxis (COLLINS; BILGE, 2021), podemos dizer que nossos achados aferem que a representação da protagonista mulher negra nessa ficção seriada demanda mais visibilidade. Tanto no tempo de tela como na quantidade de cenas, seria indispensável um equilíbrio maior entre as protagonistas de modo a auxiliar na representação e no empoderamento das identidades interseccionais dessas personagens. Dessa forma, o quesito de justiça é atingido por esse equilíbrio numérico de representação.

Apesar dessa crítica à desigualdade mensurada numericamente, é de ressaltar o caráter relevante que a personagem Adélia exerce tendo o status de protagonista de uma série de TV distribuída pela internet e sendo uma mulher negra. Essa inserção de uma mulher negra como protagonista indica que “os vieses para as mudanças representacionais imagéticas, nesta era pós-colonial, são as relações entre os meios de comunicação, a cultura onde atuam e as formações identitárias em sua multidimensionalidade” (MACHADO, 2019, p. 236). Seguindo a pavimentação de um caminho inicial guiado pelo *ethos* de justiça da interseccionalidade, essa práxis de incluir a representação de mulheres, em especial, de mulheres negras fugindo das imagens falsas (FRANZWA, 1978), das cristalizações estereotipadas (MONTGOMERY, 1989) e da redundância a papéis sociais condicionados tão somente pela questão racial (MANUEL, 1985), seria uma promessa de negociação para uma política contemporânea de representação midiática, pelo menos no eixo das ficções seriadas, a qual pode ser estendida para um imaginário social do mundo por meio das entradas de acesso entre realidade e ficção.

Afinal, ao recordarmos na história da dramaturgia brasileira, a comunidade negra sempre sofreu com a não representação ou com a má representação o que comprova o cenário de representatividade desigual a partir da raça com o qual lidamos na produção ficcional televisiva brasileira. Sob contexto das telenovelas, cabe pontuar que nos primórdios da telenovela brasileira, os negros não tiveram muito destaque nas narrativas. Aponta-se que nos anos de 1980, há uma leve ascensão da representação da comunidade nas produções novelísticas que culmina numa mudança mais ponderada na notoriedade de personagens negras somente no fim da década de 1990 (ARAÚJO, J. 2004). A produção de seriados e séries nacionais, no Brasil, foi ovacionada pela percepção da queda no interesse pelas telenovelas e

crescente atenção dada às produções estrangeiras, em especial as séries americanas (HAMBURGER, 2011). E é fato que a herança da sub-representação diagnosticada por estudos sobre a representação de afrodescendentes no conteúdo televisivo brasileiro pautada por reprodução de estereótipos (SODRÉ, 1999; ARAÚJO, J. 2004, 2008) foi repassada às séries, aos seriados e às minisséries brasileiras.

Como já discutimos, a Netflix, enquanto serviço de *streaming* de séries e filmes de ordem ficcional, reverbera a sua promessa de diversidade (BIANCHINI; CAMIRIM, 2019) à audiência. Com um olhar positivo, podemos inferir que Adélia, enquanto mulher, pessoa negra, pobre, empregada doméstica e moradora de um morro da cidade carioca, sendo representada como protagonista de uma produção audiovisual seriada fortalece e tenta reajustar os significados culturais. A importância de reajuste se dá por conta de esses significados culturais serem responsáveis pela organização e regulação de práticas sociais e de condutas individuais e coletivas que produzem efeitos no macrosocial. Por isso que a representação de personagens interseccionais em narrativas ficcionais, como é o caso de *Coisa Mais Linda*, é pertinente. Primeiro, porque não relega à sub-representação as pessoas integrantes de grupos minorizados tal como aconteceu com negras e negros e outras comunidades na história da TV; e segundo, ecoando a ideia de justiça, tão cara à interseccionalidade, para encaixar na narrativa ficcional essa representação pelo viés do protagonismo de modo a estimar que representatividade importa.

5.2 Recorte qualitativo

Além do enfoque quantitativo, analisamos as representações das protagonistas de *Coisa Mais Linda* qualitativamente. Para tanto, utilizo a análise interseccional, que busca evidencia, por meio dos enunciados discursivos presentes na narrativa dos 13 episódios da série, possíveis marcas de opressão ou ainda de empoderamento considerando a construção das identidades das personagens durante seus arcos narrativos. Como procedimento de codificação, consideramos os sentidos produzidos com base nos enunciados discursivos das sequências dramáticas apreensíveis a partir da estética verbal e visual, lembrando a questão do reforço, subversão ou ainda ambos dos estereótipos e os marcadores sócio-identitários, e serão apresentados e discutidos nas próximas linhas a partir de dois eixos de categorias.

Esses eixos funcionam como operadores metodológicos que servem para o agrupamento das sequências dramáticas e posterior análise e foram constituídos

pelos arcos narrativos das personagens considerando suas dimensões estética verbal e a visual. Nomeadamente, trabalhamos com o *eixo concreto dos arcos narrativos das protagonistas* composto por suas categorias idealizadas pela análise dos discursos verbais e com o *eixo simbólico dos arcos narrativos das protagonistas* integrado, por sua vez, por suas respectivas categorias firmadas pela análise da dimensão visual dos enunciados discursivos. E, é conveniente lembrar que como estamos tratando de uma análise de cunho qualitativo, a tabulação não se faz necessária, entretanto apresentaremos quadros sintetizadores nos quais condensamos as análises e pontuamos algumas informações mais pertinentes.

5.2.1 Análise I: eixo concreto dos arcos narrativos das protagonistas

Como já salientamos, especificamente, para nossa pesquisa, buscamos aproximar questões propriamente linguístico-discursivas e simbólico-discursivas com a representação feminina tendo como foco as protagonistas de *Coisa Mais Linda* e suas identidades e subjetividades miradas numa perspectiva interseccional. Assistindo aos episódios, fazendo a sistematização do tempo de tela e a quantidade de cenas de cada protagonista e observando detalhes oriundos das respostas àquelas três perguntas - *quais marcadores sociais são realçados na cena?; existe opressão por conta desses marcadores sociais? e existe o reforço ou a subversão dos estereótipos?* - delimitamos categorias que dialogam com os arcos narrativos das protagonistas em *Coisa Mais Linda* e que nos guiam na exposição de nossa análise interseccional. Análise essa que prevê, a partir da produção de sentido das sequências dramáticas, descrever as formações discursivas que compõem os arranjos de opressões tanto de modo imperativo como silencioso que são arrojados sob os marcadores sócio-identitários das identidades das protagonistas, reconhecendo as construções identitárias dessas personagens enquanto representação de sujeitos que deixam para trás rastros da imagem de si em suas interações sociais as quais, por sua vez, definem nuances discursivas sobre a opressão e o privilégio por meio de negociações interseccionais. Portanto, as categorias desse eixo concreto dos arcos narrativos das protagonistas que visa à análise dos enunciados discursivos verbais, nominalmente, são: *relações de trabalho e relações afetivo-amorosas*.

5.2.1.1 Relações de trabalho

As relações laborais atravessam mais destacadamente os arcos narrativos de Thereza, Adélia Maria Luíza e Ivone. A partir de acontecimentos e de eventos narrativos dessas protagonistas podemos aferir algumas sequências dramáticas. Nossa intenção aqui é percorrer os 13 episódios e pontuar as sequências dramáticas mais preponderantes e condizentes em relação a essa categoria sob a luz da perspectiva interseccional. Salientamos que apenas algumas sequências dramáticas terão *frames* expostos no corpo do trabalho.

Começamos com Thereza, que é redatora na revista *Ângela* cujo conteúdo tem como público-alvo as mulheres, porém o corpo editorial do periódico é dominado pela presença masculina. A protagonista é a única mulher que trabalha na redação da revista. Aliás, o editor-chefe, Paulo Sérgio (Rodrigo Candelot) rejeita a ideia de Thereza de contratar mais mulheres para compor a equipe de jornalistas da revista. A justificativa de Paulo Sérgio é pautada numa interpretação essencialista e biologizante que prescreve afirmações misóginas, sexistas e machistas para a preferência de contratação de homens em detrimento de mulheres. Thereza, como contra-argumento, ainda afirma que tais justificativas são triviais e só fazem sentido para os homens porque eles são os criadores dessas regras.

Quadro 3: *Frames* da sequência dramática de Thereza no trabalho com Paulo Sérgio (1x02)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

A entrada progressiva da mulher no mercado de trabalho, conforme argumenta Arán (2003), estabelece um rompimento da perspectiva de submissão feminina e tal acontecimento pode ser atribuído parcialmente como um dos frutos colhidos da Terceira Revolução Industrial iniciada com o fim da Segunda Guerra Mundial. As mulheres galgaram mais espaços, o que lhes proporcionou independência e autonomia podendo então decidir buscar seus direitos inclusive no que tange a liberdade e o seu prazer sexual. Entretanto, é fato que o trabalho feminino não é algo inédito do século XX, Gardey (2003) ressalta que as mulheres desde muito antes

sempre trabalharam, seja no período em que havia escravidão, seja no trabalho doméstico, campestre ou comercial do século XIX. Mas foi a entrada massiva e paulatina que configurou as mulheres no mercado de trabalho regular.

Especificamente, no Brasil, apesar de a grande parte do proletariado ter sido constituído por crianças e mulheres (RAGO, 2004), é possível perceber que, majoritariamente, a parcela feminina era destinada a serviços subalternizados, enquanto os homens a posições de poder. Logo, a mulher passou a ser reserva de mão de obra. Mesmo tendo o direito ao trabalho, adquirido pela Constituição Brasileira de 1932, a mulher sofria o estigma de não pertencer ao universo laboral, sendo-lhe atribuída àquela visão estereotipada de que lugar de mulher é em casa. Bruschini (1994) destaca que somente com a Constituição de 1988 que princípios, em tese, femininos, como a docilidade, as funções do lar e até a condição da maternidade, fundamentados pelo machismo, pela misoginia, pelo sexismo e pelo patriarcado perderam contorno para políticas públicas femininas que faziam valer os direitos das mulheres.

Sendo assim, Thereza se mostra como uma mulher que rompe os estigmas de seu tempo, pois em plenos Anos Dourados no Brasil a protagonista já trabalha numa posição que demandava qualificação. Destaca-se tal conquista, porque foi nos anos de 1950 que, conforme Bassanezi (2004), cresceram as oportunidades da participação feminina no mercado de trabalho, especialmente no setor de serviços, de consumo, de comércio e nos serviços públicos. Mas a estigmatização do olhar masculino ainda recaía sobre as mulheres uma vez que elas eram prioritariamente vistas como donas de casa e mães. Além disso, no imaginário popular brasileiro dessa época, um discurso de controle sobre as mulheres ditava que havia uma incompatibilidade entre a instituição matrimonial e a vida profissional.

Bassanezi (2004, p. 624) ainda nos lembra de outro alerta: a suposta perda da feminilidade e dos privilégios do sexo feminino. Quando as mulheres entravam para o mundo do trabalho, automaticamente elas perdiam o respeito e a proteção sustentadas pelos homens porque essas figuras femininas estavam ingressando “[...] no mundo competitivo das ocupações antes destinadas aos homens.” O que parece é que essa maneira truculenta de os homens receberem as mulheres nos ambientes de trabalhos, antes dominados por eles foi a resposta possível, pois tanto os homens como movimentos trabalhistas, em geral, enxergavam o trabalho da mulher como uma ameaça ao emprego masculino. Nesse caminho,

estabelece-se então uma relação pedagógica, paternalista, de subordinação da mulher frente ao homem, exatamente como no interior do espaço doméstico. O pai, o marido, o líder devem ser obedecidos e respeitados pelas mulheres, incapazes de assumirem a direção de suas vidas individuais ou enquanto grupo social oprimido. (RAGO, 1985, p. 68).

Do longo do arco narrativo de Thereza, ainda no primeiro episódio da primeira temporada, é possível notar que ela é defendida por Nelson, seu esposo, de investidas preconceituosas de Augusto, seu cunhado, que não vê com bons olhos o fato de Thereza trabalhar. Diferentemente dele, ao longo da primeira temporada, Nelson fica orgulhoso das conquistas laborais de Thereza, talvez, o que justifica esse pensamento mais progressista da protagonista e de seu marido seja o fato de ela e o marido Nelson terem vivido em Paris.

Nesse sentido, vale lembrar que “o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina [...]” graças a participação das mulheres na Segunda Guerra Mundial, mas o espírito nacional “também foi influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade.” (BASSANEZI, 2004, p. 608).

Outro momento durante a narrativa que Thereza sofre com preconceitos e com invalidação de sua função enquanto redatora editorial da revista *Ângela* é quando ela propõe a realização de uma reportagem cuja pauta previa entrevistar mulheres que trabalharam na construção de Brasília. Thereza é interrompida por um de seus colegas que achava mais conveniente que escrevessem sobre algo mais “feminino”, algo sobre a moda. Paulo Sérgio intervém e afirma que a ideia de Thereza sobre falar de Brasília é bem interessante, porém o editor-chefe mantém uma visão estereotipada sobre a mulher ponderando que a escrita do material faltante para finalizar a edição seja sobre a beleza e as “curvas” da então primeira Miss Brasília, Martha Garcia.

Nessa sequência, podemos ainda destacar o pedido de Paulo Sérgio à recém-contratada, Helô (Thaila Ayala), para escrever um artigo sobre com a roupa ideal que uma mulher deveria ir ao primeiro encontro. O intuito de produzir artigos para uma revista de público feminino que versem tanto sobre a beleza do corpo de uma mulher e as tendências contemporâneas do mundo da moda como sobre o comportamento de uma mulher no primeiro encontro é uma forma de controle e disseminação de ideia conservadoras para as mulheres. Inclusive, essa política representacional, que

reverberava no conteúdo e no discurso das revistas femininas dos Anos Dourados no Brasil, cerceava a mulher a apenas duas categorias representacionais possíveis: moças de família e moças levianas.

Às primeiras, a moral dominante garantia o respeito social, a possibilidade de um casamento-modelo e de uma vida de rainha do lar - tudo o que seria negado às levianas. Estas se permitiam ter intimidades físicas com homens; na classificação da moral social estariam entre as moças de família, ou boas moças, e as prostitutas. (BASSANEZI, 2004, p. 610).

Como notamos, Thereza e Helô fazem parte de um grupo de mulheres que nos Anos Dourados tinham o anseio de mudar a maneira pela qual a mulher era representada na mídia impressa, que na época era um importante meio de comunicação que falava mais de perto com as classes médias brasileiras. No quarto episódio, Helô elabora o texto sobre o primeiro encontro e Thereza acaba sua matéria publicando sem que Paulo Sérgio a revise o que causa um alvoroço entre as leitoras da revista *Ângela* e um atrito entre Thereza, Helô e Paulo Sérgio.

Quadro 4: *Frames* da sequência dramática de Thereza em reunião editorial da revista *Ângela* (1x03)







Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

O conteúdo do artigo escrito por Helô questionava as regras daquele tempo no que tange o comportamento feminino nos primeiros encontros. Não só a questão das vestimentas em si importava para que a impressão que fosse captada pelos rapazes nos encontros estivesse nos moldes tradicionais das moças de família, mas também o modo com que essas mulheres se comportavam tinha que estar alinhado às boas aparências e às regras do jogo dos encontros, ou seja, “não importavam os desejos femininos ou a vontade de agir espontaneamente, o que contava eram as aparências e as regras [...]” (BASSANEZI, 2004, p. 615).

Quadro 5: *Frames* da sequência dramática de Thereza e Helô repreendidas por Paulo Sérgio (1x04)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Seguindo o arco narrativo de Thereza já para a segunda temporada, no primeiro capítulo, somos informados que Thereza havia saído da revista *Ângela* onde tinha alcançado o posto de editora-chefe para se dedicar a produzir um livro, um romance. Além disso, a saída do trabalho reflete seu desejo de tentar salvar o casamento com Nelson. Para tanto, Thereza se dispõe a trabalhar em casa na escrita de seu livro, pois assim conseguiria dar conta dos serviços domésticos e ainda de ajudar nos cuidados de Conceição (Sarah Vitória). Isso, porque, no fim da primeira temporada, foi revelado que o pai biológico da garota era Nelson, e não Capitão (Ícaro Silva).

Apesar dos avanços de Thereza no mundo do trabalho, seu arco narrativo a encaminha para a vida doméstica, mesmo que ainda tenha uma característica diferencial em relação a outras mulheres: vai escrever um livro e pertence a uma classe média alta. Porém, a questão do casamento e da organização da vida doméstica recaem sobre ela. Vê-se aqui a sujeição aos papéis sociais estereotipados. A mulher é destinada aos cuidados do lar e à maternidade, situa-se na posição da fêmea frágil, dócil e pura; enquanto o homem tem a função de macho provedor cuja estampa é de virilidade e de força. Para tanto, os homens defendiam também a ideia da incompatibilidade entre casamento e vida profissional a fim de reforçarem que quando a mulher deixa de lado seus afazeres domésticos para angariar um

crescimento profissional, emergiam “[...] ameaças não só à organização doméstica como também à estabilidade do matrimônio.” (BASSANEZI, 2004, p. 624).

Até mesmo Thereza que, durante toda a primeira temporada, se mostrava como uma mulher que confrontava as tensões opressoras quanto ao gênero e à sexualidade nos contextos em que passou a sofrer por conta da posição submissa que era imposta às mulheres. Afinal, no segundo episódio da segunda temporada, Nelson, ao saber que Thereza voltou a trabalhar, não esboça a mesma alegria e entusiasmo gosta muito ideia pois o casal havia combinado que Thereza focaria mais na família do que no trabalho. As expectativas de Thereza em ficar em casa, atrás de uma máquina de escrever foram desfeitas, porque, inesperadamente, ela recebe um convite para um novo projeto por meio de uma conhecida, Clarice (Bia Seidl), cujo esposo é dono da *Rádio Brasileira*. A proposta de trabalho é que Thereza seja apresentadora junto de Wagner Pessanha (Alejandro Claveaux) do jornal da emissora de rádio.

Quadro 6: *Frames* da sequência dramática de Thereza contando sobre o emprego para Nelson (2x02)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Ao aceitar o desafio de ser apresentadora, uma posição de destaque, mais uma vez, a protagonista passa por momentos desagradáveis no ambiente de trabalho pelo simples fato de ser uma mulher. Nesse novo ambiente laboral, as divergências acontecem com Wagner, especificamente, seu colega de bancada na apresentação do jornal da *Rádio Brasileira*.

Podemos citar dois momentos em que Wagner tem discursos misóginos em relação à atuação profissional de Thereza. O primeiro acontece no terceiro episódio da segunda temporada e consiste em Wagner e Thereza apresentando um plantão de notícias cuja principal informação é sobre a queda de um avião no Rio de Janeiro. Esse foi o primeiro plantão de Thereza o que justifica seu nervosismo, porém Wagner, sem muita paciência, assevera que o noticiário é uma realidade diferente da revista de fofoca com a qual Thereza já estava acostumada. Além disso, após o fim do plantão, Wagner ao comentar sobre o desempenho de Thereza faz analogia em relação à situação enfrentada pela colega e a virgindade e a dor que as mulheres

podem ter quando têm sua primeira relação sexual de forma a afirmar que nos próximos plantões Thereza já terá experiência. E Wagner, apesar de admitir a boa desenvoltura da colega durante a apresentação, ainda faz o comentário com o intuito de desvalorizar o profissionalismo da protagonista.

Quadro 7: *Frames* da sequência dramática de Thereza e Wagner iniciando o plantão (2x03)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Quadro 8: *Frames* da sequência dramática de Thereza e Wagner finalizando o plantão (2x03)

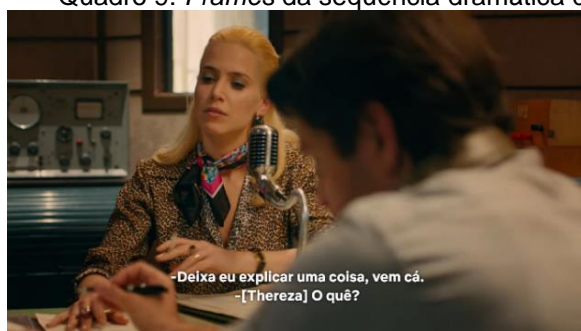


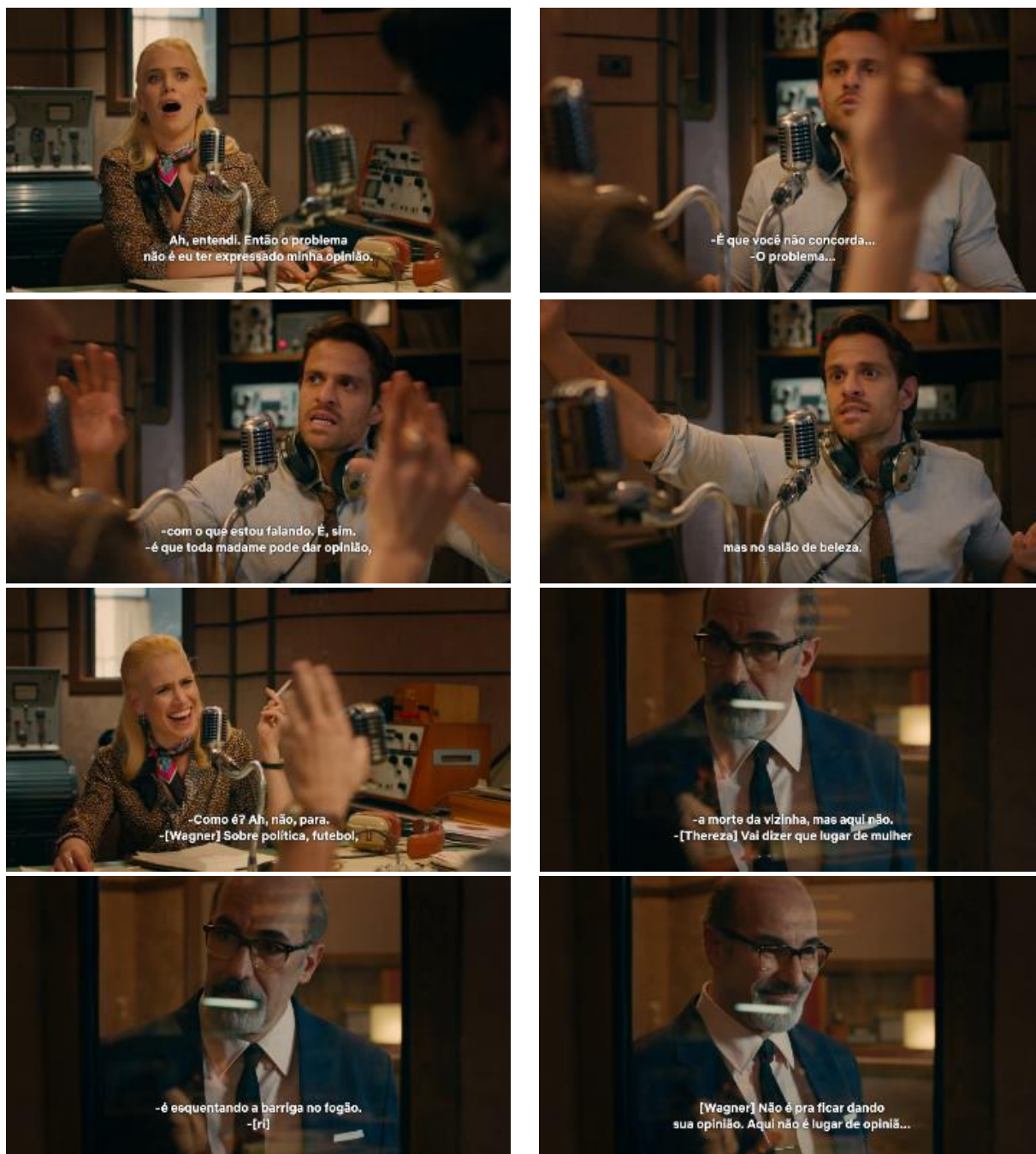


Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

A segunda sequência dramática está presente no quarto episódio da segunda temporada e nela, mais uma vez, Wagner reitera que Thereza falta com o profissionalismo porque a protagonista está repercutindo sua opinião à medida que faz a locução de uma notícia em um dia de programa. Thereza, contudo, nota que a repreensão do colega de bancada se dá não exatamente pelo fato de ela ter exposto sua opinião, mas sim porque Wagner simplesmente não concorda com o que ela ponderou.

Quadro 9: *Frames* da sequência dramática de Thereza sendo repreendida por Wagner (2x04)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Nesses contextos de opressão, reverbera uma relação pedagógica, paternalista, de subordinação e de tentativa de manipulação de Thereza por parte de Wagner. Apesar de os dois casos em que o colega de trabalho do gênero masculino procura invalidar o discurso de Thereza remontam um olhar para a realidade brasileira da década de 1950 e 1960, podemos fazer uma aproximação entre a ficção e a realidade em espectros temporais mais recentes com a perspectiva do *gaslighting* manifestado nas relações sociais de ambientes de trabalho (SWEET, 2019).

O processo de *gaslighting*, de modo geral, está associado a práticas estratégicas que buscam neutralizar críticas e até mesmo impedir que sejam feitas de modo que as vítimas perdem sua capacidade de expressão e têm as credibilidades minadas. No contexto de pesquisas que versam sobre as relações trabalho, atualmente, esse fenômeno é nomeado para caracterizar abusos de poder e práticas de manipulação, que culminam em várias formas de assédio e ainda em prejuízos psicológicos. Geralmente a figura dos *gaslighters* é delineada, nas relações sociais, incluindo as laborais, por indivíduos ou grupos hegemônicos e dominantes; e segundo Carpenter (2018), majoritariamente, indivíduos do sexo masculino fazem mais uso desse instrumento de manipulação a fim de assegurarem seu domínio na reprodução das interações sociais e no sequestro do capital social dos grupos não hegemônicos (BOURDIEU, 2002).

Colocando a relação de Thereza com Wagner, sob esse ângulo, é possível aferir que a dominação masculina nesse caso utiliza dos *gaslighting* para que Wagner apodere-se de posições relativamente privilegiadas em relação à Thereza, principalmente, no ambiente laboral. Mas é fato que a dominação masculina perpassa e se manifesta em todas as relações sociais de modo simbólico agem no imaginário de dominados e de dominadores. A manipulação de Wagner tenta impor uma censura à opinião de Thereza, enquanto ela estiver apresentando o noticiário na rádio, e essa tentativa de ludibriar a personagem feminina é camuflada, inicialmente, no diálogo quando Wagner propõe dar uma dica. Thereza ouve atentamente o colega e nota que ele tenta a silenciar por simplesmente discordar da opinião dela. Nesse sentido, Thereza e Wagner rapidamente iniciam uma discussão na qual, reiteradamente, a personagem masculina usa de sua posição “superior” como homem mais racional e mais firme para justificar que Thereza deveria dar a opinião apenas no salão de beleza o que causa enfurece ainda mais Thereza, que não se cala e continua a discutir.

Em relação às experiências de trabalho de Adélia, personagem que representa uma mulher negra no Brasil no fim da década de 1950 e início dos anos de 1960 e que exerce seu trabalho como empregada doméstica, torna-se visível que havia, e que infelizmente ainda há, diferenças no tratamento entre mulheres brancas e mulheres racializadas. A narrativa de *Coisa Mais Linda* e o arco narrativo da personagem de Adélia nos apresentam as relações que a protagonista desenvolve ao exercer seu trabalho. Inicialmente, sabemos que Adélia é empregada doméstica e

oferece seus serviços para Regina (Bri Fiocca), uma senhora branca e idosa que despeja em Adélia falas com o teor racista e preconceituoso.

Destacam-se duas sequências dramáticas que retaram superficialmente a relação patroa e empregada das personagens em questão. A primeira ocorre no segundo episódio da primeira temporada e envolve um atraso na chegada de Adélia à casa de Regina para iniciar o dia de trabalho por conta de sua filha estar com sintomas fortes de bronquite. No exato momento em que Adélia, com Conceição no colo, aguarda o elevador social para subir, já infringindo regras, a protagonista se depara com sua patroa que saí do elevador e logo chama à atenção de Adélia tratando-a mal e ainda a insultando com um discurso racista. Além disso, Regina diz ser muito benevolente com a empregada e a dispensa de seus serviços naquele dia lembrando eu descontaria o dia do pagamento e que assim elas estariam quites.

Quadro 10: *Frames* da sequência dramática de Adélia e Regina conversando sobre o atraso (1x02)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

A inserção do trabalho feminino no Brasil apresenta muitas correlações e semelhanças com o relato do Norte global, mas a relação das mulheres com o

mercado de trabalho brasileiro possui especificidades que devem ser ponderadas sobretudo por conta da diversidade cultural e étnica que compõe o cenário geral do Brasil. Adélia enquanto empregada doméstica no Brasil no fim da década de 1950 ecoa parte das especificidades que pontuamos.

Davis (2016) afirma que, enquanto para as mulheres brancas, o trabalho era algo desejável, algo para se conquistar; para as negras, ele sempre existiu e seus corpos já serviam como objeto de exploração muito antes do capitalismo moderno. As sistemáticas de controle e de exploração servil, assim como as posições entre homens e mulheres, eram configuradas a partir dos papéis sociais que mulheres brancas e racializadas assumiam no decorrer da história da humanidade. A mulher branca foi considerada um importante pivô para o desenvolvimento do capitalismo enquanto um grupo minorizados e estigmatizado partir de estereótipos como a “mãe” e a “dona de casa;

mas, entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente. Os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia. Em consequência disso, as relações homem-mulher no interior da comunidade escrava não podiam corresponder aos padrões da ideologia dominante. (DAVIS, 2016, p. 25).

Partindo de um prisma interseccional que considera que a exposição à vulnerabilidade é maior para as mulheres negras e que por isso sofrem violências de múltiplas formas, Davis (2016) explora a posição inerentemente vulnerável das mulheres negras escravas as quais eram tratadas como mercadorias e que ainda sofriam constantes abusos morais e sexuais como formas de castigos e punições.

A fabricação das mulheres negras como propriedade privada as categorizava numa posição de inferioridade. Mas tal processo de produzir as mulheres negras subalternizadas, seguindo as premissas de colonizadores, requer que a fragilidade, a doçura e a pureza, idealizadas para as mulheres brancas, sejam deixadas de lado. Sobre esse processo, Del Priore (2009, p. 41) destaca que no Brasil colônia a classe feminina passou por um adestramento gradual no qual “as imagens da mulher de elite opõem-se a promiscuidade e a lascívia da mulher de classe subalterna, em geral negra, mulata ou a índia, pivô da miscigenação que justificou por tanto tempo a falsa cordialidade entre colonizadores e colonizados.”.

Sueli Carneiro (2011) aborda também a questão da fragilidade feminina e pontua que as mulheres negras fossem elas libertas, livres ou escravizadas, não detinham o “direito de ser frágeis”. Para tanto, quanto ao mito da fragilidade feminina, utilizado como o discurso que justifica a conduta de dominação dos homens para sobre às decisões da vida das mulheres, a autora brasileira lança luz a uma indagação relevante: de que mulheres estamos falando? Uma vez que as mulheres racializadas já estavam inseridas no mundo do trabalho, era preciso que elas abdicassem desse papel feminino frágil idealizado pelo patriarcalismo e pela sociedade capitalista.

A segunda sequência dramática que figura a relação de Adélia com o trabalho como empregada doméstica também remonta um cenário de opressão para com a protagonista e acontece no quarto episódio da primeira temporada. Adélia, ao chegar das compras realizadas para Regina com muitas sacolas, espera para subir até o apartamento em frente ao elevador social, uma vez que o elevador de serviço ainda estava em manutenção. Porém, Adélia é surpreendida com a chegada de Regina no prédio e que logo a indaga sobre o motivo de ela ainda estar no *hall* do prédio. A protagonista responde que como o elevador de serviço ainda estava em manutenção, ela faria apenas o traslado das sacolas de compras até o nono andar e subiria pelas escadas até lá para e lá as pegar novamente. Contudo, Regina, já entrando no elevador social, responde que não seria viável fazer daquela maneira, pois os vizinhos reclamariam e acaba aconselhando Adélia a subir com todas as sacolas de compras nos braços pelas escadas mesmo.

Quadro 11: *Frames* da sequência dramática de Adélia e Regina com as compras no elevador (1x04)





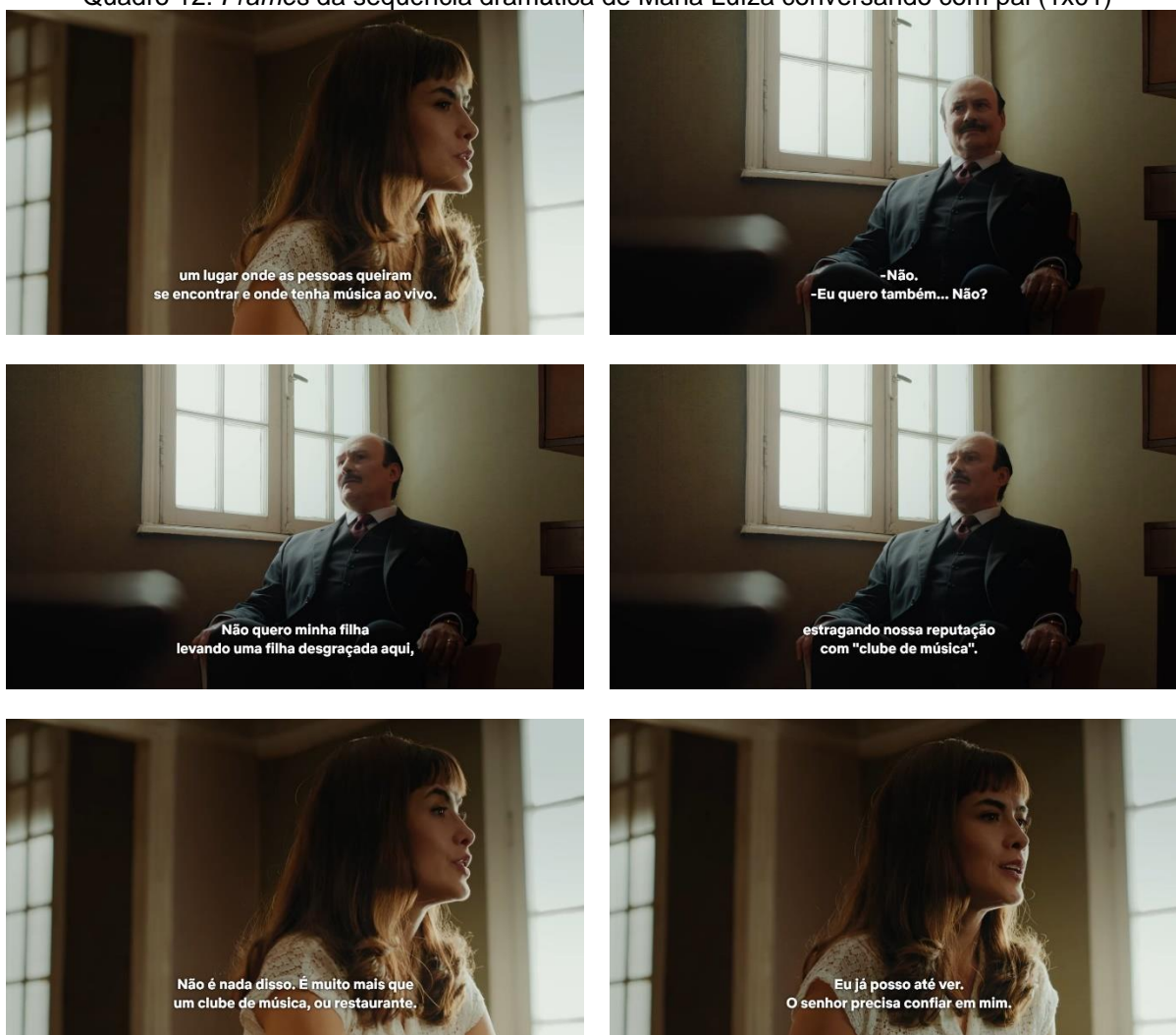
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

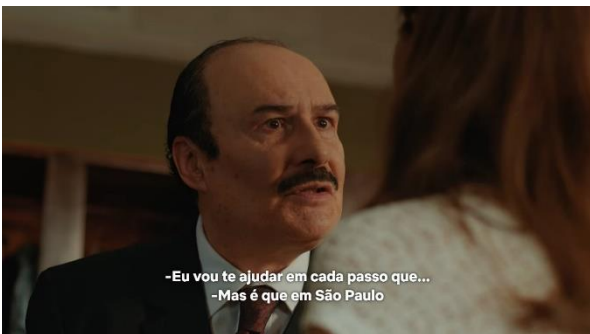
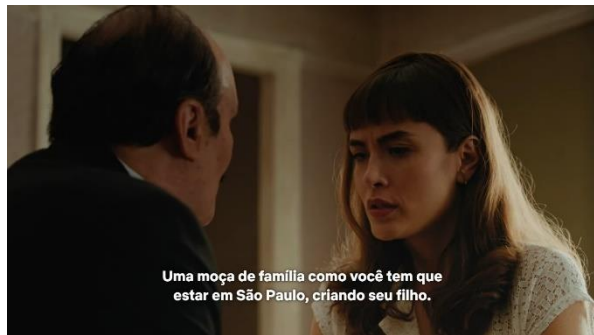
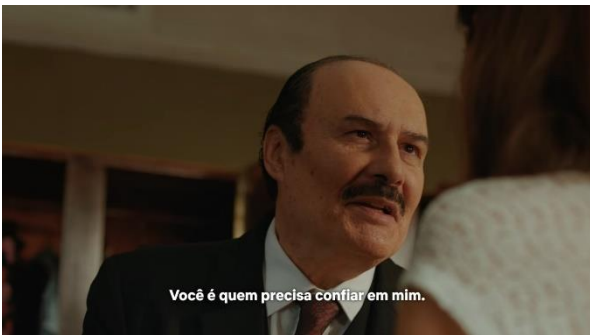
A condição de Adélia ser empregada doméstica encontra convergência ao fato de ela ser uma mulher negra no Brasil. A origem do serviço doméstico no contexto brasileiro apresenta configurações típicas de uma sociedade colonizada, porque com a abolição da escravatura, a principal fonte de emprego para as então ex-escravas era o trabalho doméstico. Inclusive, numa análise crítica atual, a precariedade desse tipo de trabalho remonta as engrenagens coloniais. Saffioti (2004) relembra que a condição de inferioridade social de empregadas domésticas não diz respeito tão somente à questão de classe, mas também reflete a condição de gênero desse campo profissional uma vez que majoritariamente ao longo dos anos a vacância de serviço doméstico foi sendo substituída por mulheres, primeiro, as ex-escravas, depois por mulheres negras, mulheres do campo, mulheres pobres, mulheres imigrantes, mulheres racializadas e mulheres periféricas. Portanto, o serviço doméstico faz eco ao patriarcado. Na verdade, segundo Saffioti (1987), a sociedade como um todo se

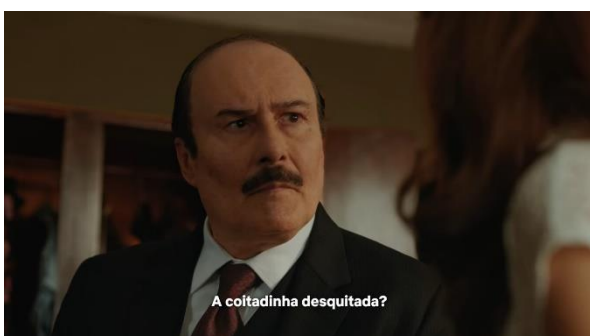
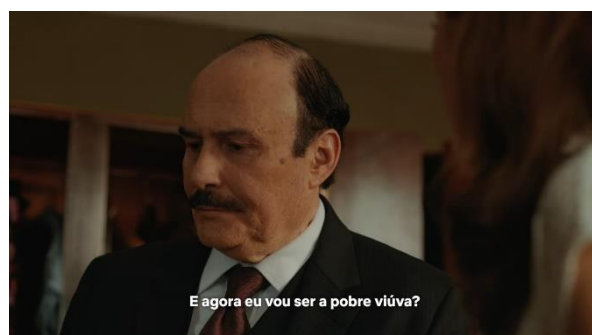
organiza numa lógica de vivemos em uma sociedade que se organiza numa lógica com três pilares de dominação e de exploração: patriarcado, racismo e capitalismo.

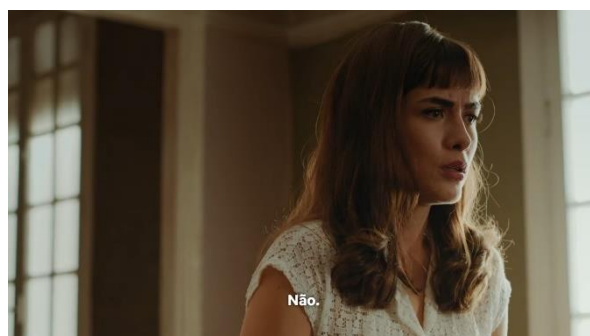
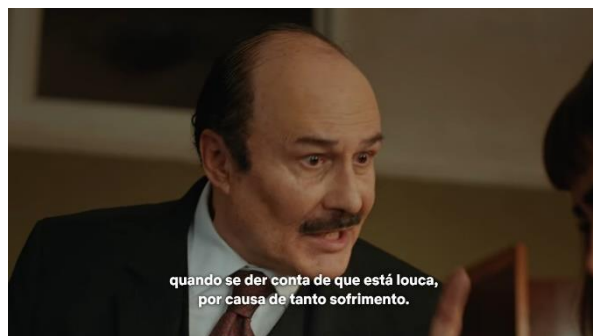
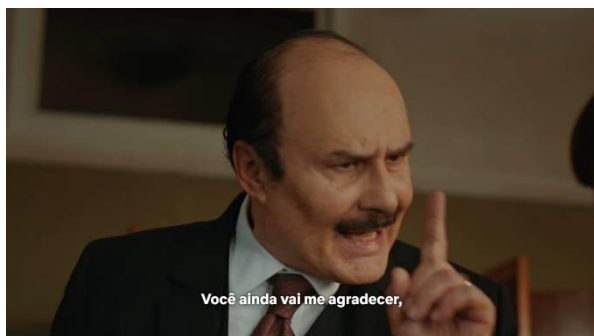
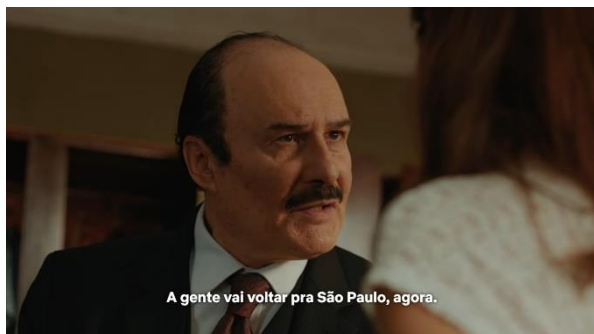
Maria Luíza estabelece relações de trabalho em seu arco narrativo. No fim do primeiro episódio da primeira temporada, Maria Luíza dá indícios de que gostaria de continuar o projeto do restaurante que abriria com Pedro, porém readaptando-o com um destaque maior para a musicalidade. Para conseguir isso, a protagonista precisava convencer seu pai, Ademar (João Bourbonnais) das viabilidades dessa adaptação, e ainda conseguir o apoio do patriarca, afinal ele era o principal investidor do projeto do restaurante. Ademar, entretanto, não aprova a ideia de Maria Luíza e ainda tem um discurso conservador em relação aos desejos de Maria Luíza em ser independente de figuras masculinas, tais como o pai e o marido; e em não cumprir o papel feminino fixado para ela segundo os ditames da época.

Quadro 12: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza conversando com pai (1x01)









Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Sozinha, portanto, Maria Luíza não pode empreender em negócios, não pode buscar por independência. Ademais, por meio do discurso do pai, revigora-se a predisposição, que pronunciava a criação das meninas a década de 1950 brasileiros: “desde criança, a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar” (BASSANEZI, 2004, p. 610). Logo, na visão conservadora, Maria Luíza estava simplesmente largando seu filho com os avós para a libertinagem e pontua-se,

tal como o pai faz, que era estranho Maria Luiza não se contentar em ser uma boa filha, uma boa, esposa e uma boa mãe. Diante de tal situação, a protagonista se mostra dissonante à prerrogativa do pai de fazê-la voltar para São Paulo, logo, a fim de invalidar a iniciativa de abrir o clube de música e permanecer no Rio de Janeiro, Ademar classifica como loucura as palavras de Maria Luiza. Aliás, segundo Foucault (1999, p. 10-11) adverte que essa prática de relacionar o discurso de alguém à loucura é uma estratégia para a desvalidação desse discurso e de seu enunciador que ocorre desde a Idade Média na qual “[...] o louco é aquele cujo discurso não pode circular com o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade, nem importância [...]” diante de uma comunidade. Ou seja, alegando que as afirmações e as ponderações de Maria Luiza são frutos da loucura, seu pai acaba por marginalizá-las, rejeitá-las e esquecê-las.

Como Maria Luíza era uma “moça de família”, seu modelo familiar era calcado sobre os papéis bem definidos de homens e de mulheres dentro do lar. Para tanto, durante ainda o episódio-piloto, nota-se que a mãe de Maria Luíza, Ester (Ondina Clais Castilho), de maneira coagida e forçada, seguiu esse caminho trilhado no que era feminilidade para a sociedade patriarcal da época. Isso se confirma pois numa sequência dramática curta, mas potente, a matriarca da família Carone dá uma espécie de conselho para a filha em como manter o casamento quando seu marido, Ademar, delibera sobre suas roupas. Destaca-se nessa situação, o que Louro (1997) chama de função pedagógica que os papéis sociais têm e sua sobre os comportamentos, os modos de se relacionar até os modos de se vestir, considerando o que é adequado e inadequado à norma. Um rito da década de 1950 no Brasil, inclusive, ditava que “embelezar-se para o marido era uma obrigação da boa esposa e fazia parte da receita para manter o casamento.” (BASSANEZI, 2004, p. 628).

Quadro 13: *Frames* da sequência dramática de Ester “aconselhando” Maria Luíza (1x01)



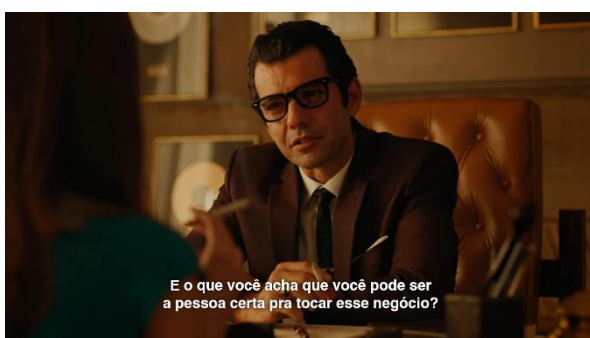


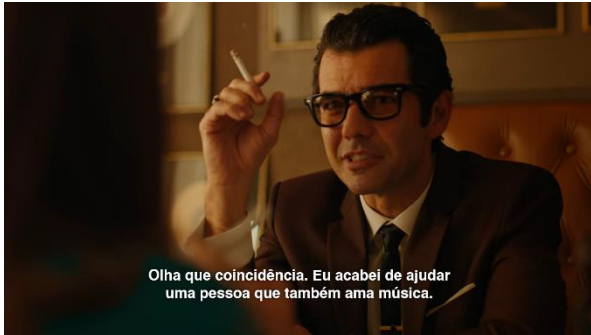
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Ademar detinha sobre a família a dominação patriarcal, como chefe da parentela ou soberano, e talvez esse seja o tipo mais puro de dominação tradicional. Criticando o contratualismo, Pateman (1993) chama atenção para a narrativa histórica do percurso de sociedade civil e de direito político como conhecemos hoje. Há o rompimento da tradição patriarcal clássica separando o poder paterno do poder político, porém os autores do contratualismo silenciam o contrato sexual. "A história do contrato sexual também trata da gênese do direito político e explica porque o exercício desse direito é legitimado; porém essa história trata do direito político enquanto direito patriarcal ou instância do sexual - o poder que os homens exercem sobre as mulheres." (PATEMAN, 1993, p. 16). Assim, então, concebe-se o patriarcado moderno por meandros de sujeição, de dominação dos homens sobre as mulheres de acesso livre aos corpos das mulheres. Assistimos, portanto, ao desenvolvimento político e à ampliação dos territórios que o regime patriarcal domina sob uma escusa de liberdade civil universal. Diante disso, é conveniente dizer que o patriarcado não deixou de existir, apenas está em constante transformação buscando uma capa de invisibilidade perfeita.

Contrariando a vontade do patriarcado, especificamente, o desejo de seu pai de retorno para São Paulo, Maria Luíza fica no Rio de Janeiro e decide seguir com o projeto do restaurante que agora será um clube de música, posteriormente nomeado de Coisa Mais Linda. Apesar da vontade de fazer o projeto sair do papel, Maria Luíza ainda precisa enfrentar uma série de impasses jurídicos que a impedem de trabalhar e colocar o clube para funcionar. Durante a primeira temporada, no segundo episódio, um desses obstáculos corresponde a três não's que Maria Luíza teve que enfrentar ouvindo como justificativa dessas negações que o fato de ser mulher a inibia: o primeiro foi no banco, o segundo foi no contador e, por fim, um não de Roberto (Gustavo Machado) referente a uma proposta de negócio.

Quadro 14: Frames da sequência dramática de Maria Luíza oferecendo sociedade para Roberto (1x02)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Quadro 15: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza desabafando com Adélia (1x02)



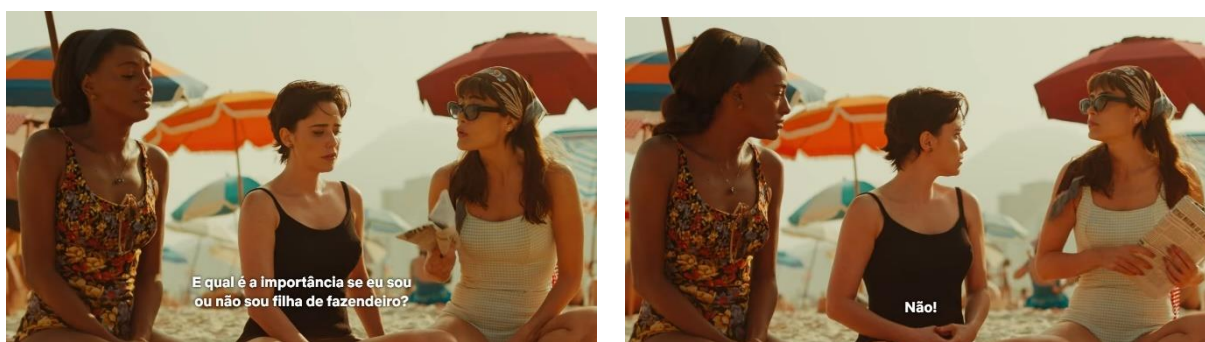
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Outro momento em que Maria Luíza sofre opressões por ser uma mulher trabalhando fora de casa é quando ela e suas amigas, as outras protagonistas, leem a crítica de Requião (Nilton Bicudo), um musicista sobre a inauguração do clube no quinto episódio da primeira temporada. Na praia, Lígia lê a crítica publicada por Requião, que, primeiramente, tece muitos elogios a Chico (Leandro Lima) e a música que ele produz prevendo muito sucesso e uma revolução no campo musical. Sobre Lígia, Requião não faz o mesmo. O crítico diz que Lígia não tem carisma, afirma que ela é um tanto vulgar e acaba por elogiar somente as pernas dela.

No ponto em que Requião fala sobre o clube Coisa Mais Linda, ele afirma que o lugar não tem nada de lindo como o nome sugere, e o crítico ainda faz uma ressalva quanto aos frequentadores: todo o tipo de gente entrava no estabelecimento o que segundo ele não agregava valor. Requião ainda faz críticas ao mau gosto de Maria Luíza, intitulada como única dona do clube. Ressalta-se que Requião nem se quer citar Adélia como dona e sócia do clube. Ademais, Maria Luíza é taxada de caipira por ser natural de São Paulo e ser filha de fazendeiros o que configura uma opressão de geolocalização. Como a capital federativa brasileira era o Rio de Janeiro, comparado com São Paulo, realmente as terras cariocas eram muito mais atrativas, porém muito mais desiguais socialmente (LAGO, 2015).

Quadro 16: *Frames* da sequência dramática da reação à leitura da crítica de Requião (1x05)

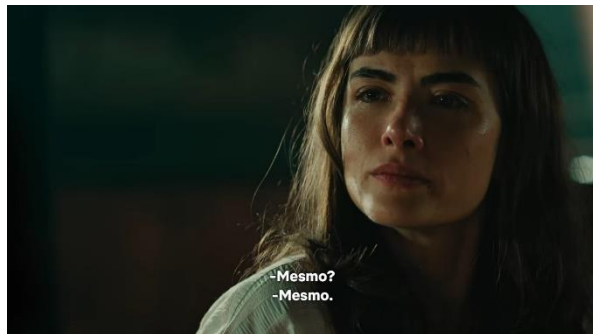




Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

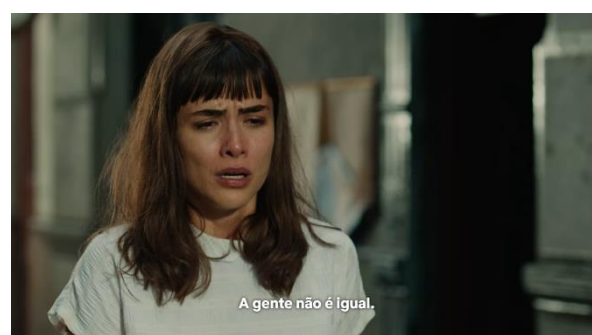
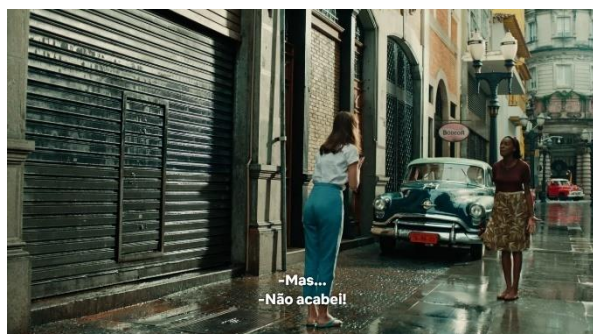
Ainda sobre essa sequência dramática da crítica de Requião, podemos aferir uma comparação de como Maria Luíza e Adélia são impactadas pelas relações laborais. Deve-se destacar que, apesar de Maria Luíza ter dito em seu discurso de inauguração do clube Coisa Mais Linda que ela tinha uma sócia, Adélia, Requião ao se referir à dona do estabelecimento cita apenas o nome de Maria Luíza, o qual escreve errado no seu texto no jornal. Ademais, além desse apagamento de Adélia, outra sequência dramática em que as diferenças de Adélia e Maria Luíza estão em relevo acontece no terceiro episódio da primeira temporada quando as protagonistas têm um desentendimento. Por conta de uma forte chuva, o clube é inundado o que provoca a destruição de parte do trabalho já realizado. Diante do clube destruído, Adélia tenta animar a amiga de modo que elas comecem a limpar e organizar logo o espaço, porém Maria Luíza se mostra muito abatida por ter perdido todo o investimento. Adélia diz que nem tudo está perdido e se prontifica a ajudar a amiga afinal ela é sócia do clube. Maria Luíza diz que Adélia não se importa tanto com o clube em si, e sim apenas com o dinheiro que receberia pelos seus serviços o que a constrange. Num momento de desespero, Maria Luíza começa a dizer que renunciou a tudo o que tinha para estar ali e que ela é a maior vítima do estrago. Adélia começa a retrucar dizendo que também se esforçou para que o clube estivesse pronto. Já na parte externa do clube, na rua, Maria Luíza vai atrás de Adélia e diz que estava tão perto de conseguir abrir o estabelecimento, o que era muito importante já que esse empreendimento seria seu trabalho e que havia deixado o filho em São Paulo na casa dos pais. Maria Luíza diz que estava prestes a ter o direito de trabalhar o que enfurece Adélia.

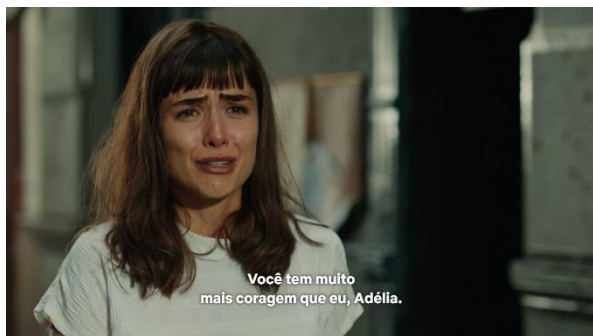
Quadro 17: Frames da sequência dramática da discussão de Adélia e Maria Luíza (1x03)











Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Durante a discussão e ao se referir ao direito a trabalhar, Adélia afirma que começou a trabalhar com oito anos de idade, que sua avó nasceu numa senzala e que já chegou a trabalhar de seis a sete dias na semana não vendo sua filha, Conceição, com regularidade. Adélia pergunta quantas vezes Maria Luíza precisou realmente deixar de ver Carlinhos (Enrico Cazzola), seu filho. Adélia ainda pergunta se Carlinhos já teria pedido algo que seus pais nunca poderiam dar, porque Conceição já havia pedido coisas que Adélia nunca conseguiria lhe oferecer. Nisso, Maria Luíza chega à conclusão de que elas realmente são diferentes: Adélia é muito mais corajosa. Adélia ainda finaliza dizendo que elas são bem diferentes já que Maria Luíza sempre teve escolhas e ela, não.

O mal-entendido entre as protagonistas é resolvido e logo, no capítulo seguinte, o quarto da primeira temporada, Adélia oficialmente aceita fazer sociedade com Maria Luíza na abertura do clube. Tal decisão acarreta para a vida de ambas uma quebra

de paradigma já que estamos falando de duas mulheres, uma negra e uma branca, mães, trabalhando fora de casa e sendo proprietárias do seu próprio negócio em pleno Brasil dos Anos Dourados.

Quadro 18: *Frames* da sequência dramática de Adélia entregando o contrato de trabalho (1x04)





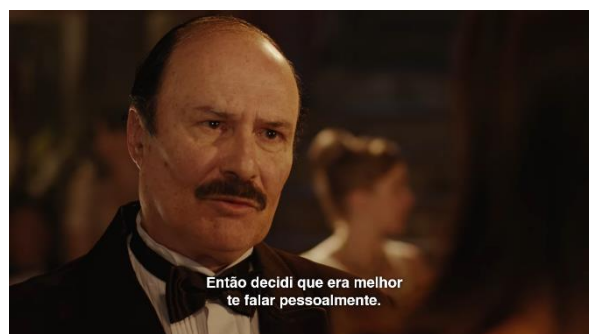
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

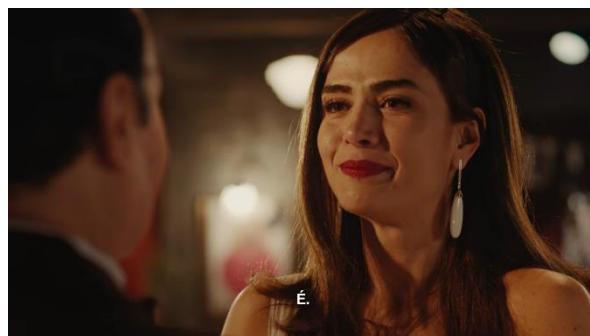
Nessa sequência dramática, podemos ainda destacar que Adélia assume para Maria Luíza que não é alfabetizada, porém mesmo assim a protagonista mantém de pé o acordo com a então empregada doméstica. É importante frisar que Adélia, representando um corpo negro no Brasil, deixa em relevo os conflitos originários de sua subjetividade relativos às disputas de raça, aos impedimentos de gênero, às probabilidades de territórios e as consequências de classe social. E a questão do analfabetismo é só um ponto do resumo sinérgico dos acionamentos de tantas opressões. O condicionamento e a naturalização do papel social feminino vinculado ao trabalho doméstico se direcionam para a não necessidade de escolarização. Portanto, como Saffioti (2013) ressalva estamos lidando com uma cultura que foi difundida de geração em geração que preteria a mulher da vida fora de casa, a sua serventia é apenas dentro de casa, então não é preciso saber nem ler e nem escrever.

Nesse sentido as mulheres racializadas carregam um fardo que não lhes foi dado, lhes foi imposto. Dentro de suas características singulares e vivendo suas culturas de origem diversas, as marcas de violências físicas, sexuais e simbólicas são provenientes da diferenciação básica de dois conceitos opostos: branco e negro. Contudo, “os conceitos de negro e de branco têm um fundamento étnico-semântico, político e ideológico, mas não um conteúdo biológico. [...] Trata-se de uma decisão política” (MUNANGA, 2004, p. 52).

No fim da primeira temporada, no sétimo episódio, o pai de Maria Luíza reconhece a evolução da filha e a parabeniza dando uma caneta para ela como vemos na próxima sequência dramática.

Quadro 19: *Frames da sequência dramática de Ademar cumprimentando Maria Luíza (1x07)*

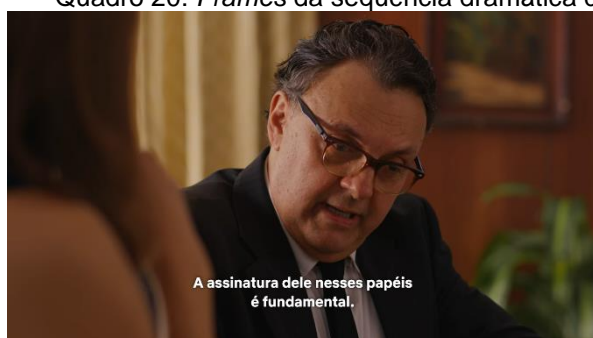


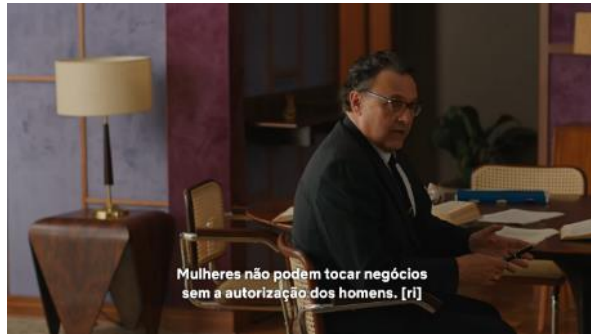


Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

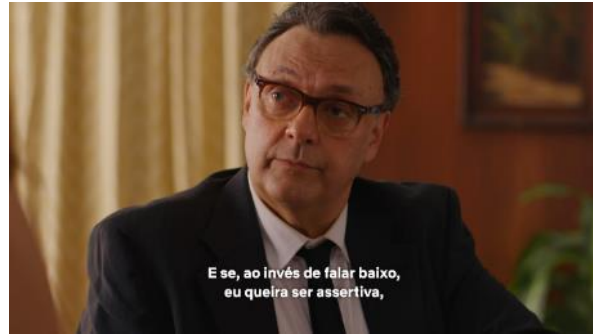
Já no arco narrativo de Maria Luíza referente à segunda temporada, após se recuperar do acidente que culmina o sétimo episódio da primeira temporada, a protagonista precisa lidar com o retorno do marido, Pedro. Esse regresso traz problemas para Maria Luíza pois, segundo a legislação da época, Pedro tem direito de tomar a frente dos negócios da família por ser o homem/patriarca da família. No episódio, Maria Luíza até consulta Waltinho (Nelson Baskerville), advogado de confiança da família Carone no Rio de Janeiro, para saber dos trâmites que envolviam a separação e nesse momento, inclusive é confirmado à protagonista que ainda há possibilidade de Pedro, além de ficar com o clube, deter a guarda do filho do casal, num eventual desquite. Deve-se ressaltar que na primeira temporada, Ademar também ameaçou a filha, Maria Luíza, de tirar a guarda de Carlinhos.

Quadro 20: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza debatendo com Waltinho (2x02)







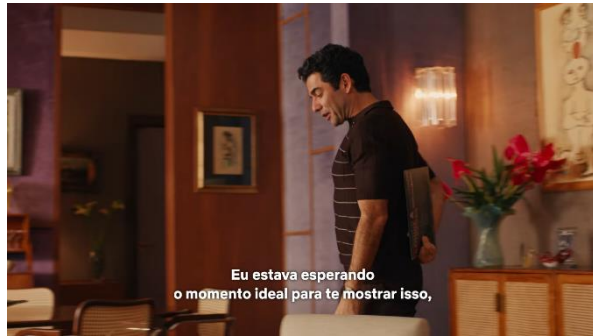
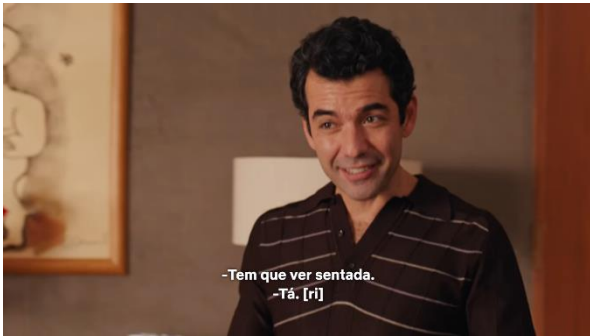
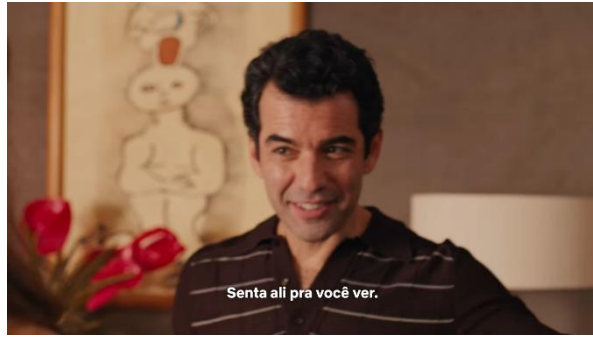


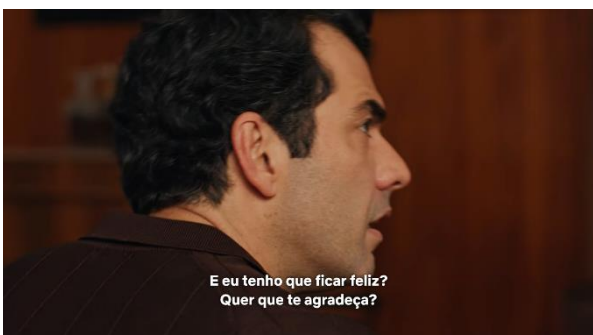
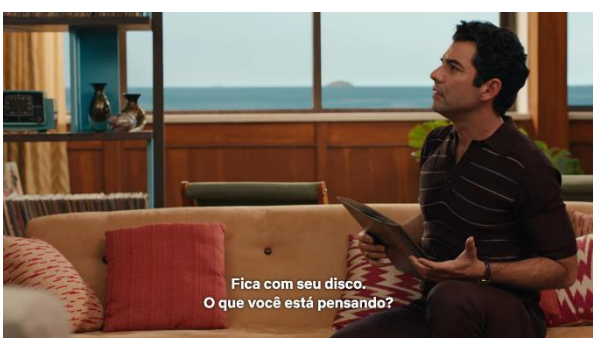
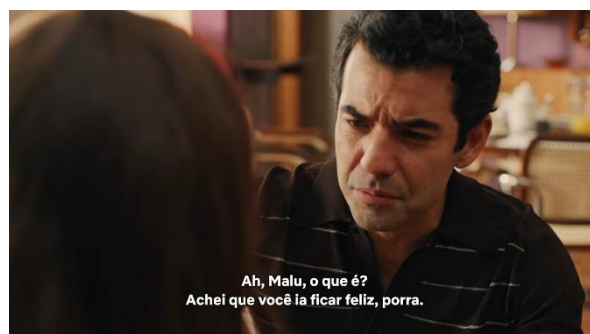
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

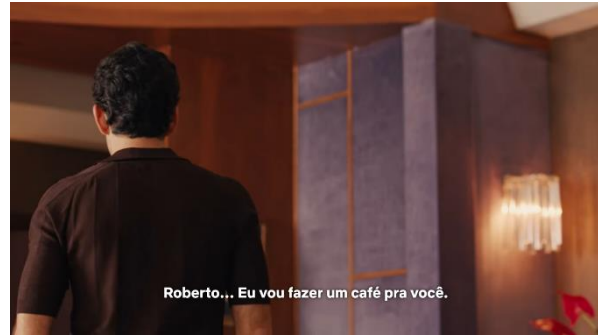
Ainda na segunda temporada, são perceptíveis o reconhecimento e a evolução profissional de Maria Luíza. No primeiro episódio dessa temporada, numa visita a Maria Luíza, Roberto traz consigo uma surpresa: um disco da gravação da apresentação de fim de ano de Chico e George Gauss. Maria Luíza fica surpreendida e começa a procurar seu nome como produtora do disco. Roberto diz que colocou apenas o nome do clube, Coisa Mais Linda, e que eles não teriam nenhum problema pois dividiriam os lucros pela metade. Porém, a protagonista fica indignada por não ter o reconhecimento de que a ideia da elaboração do disco foi sua já que seu nome não estava como produtora. Roberto balbucia que não teria feito isso por mal, mas Maria Luíza o repreende.

Quadro 21: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza não vendo seu nome no disco (2x01)





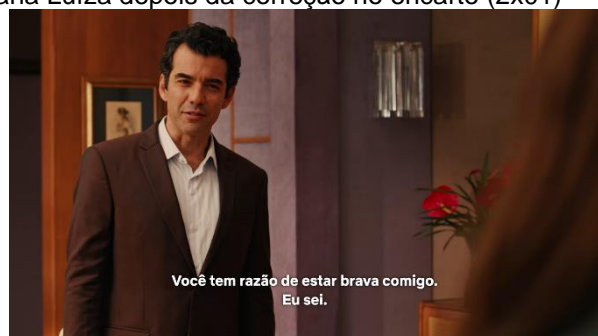


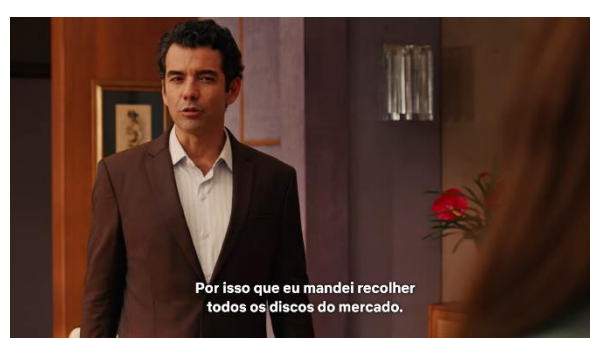
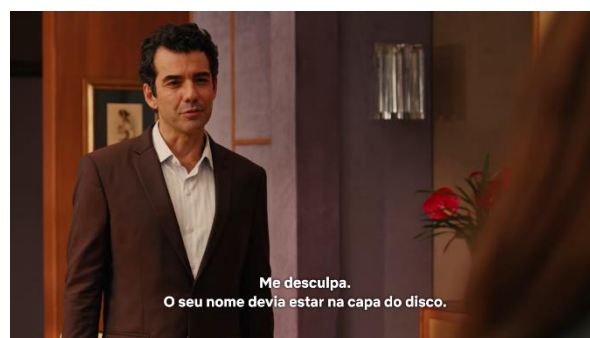


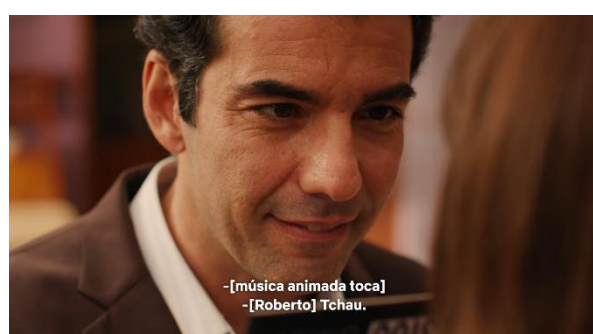
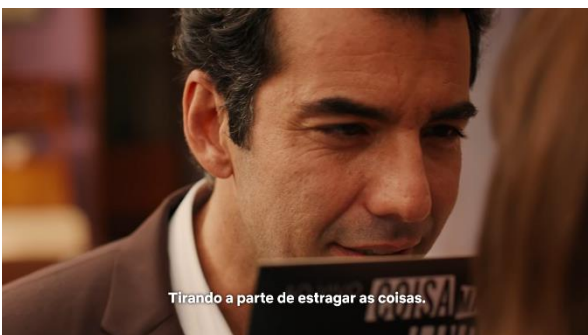
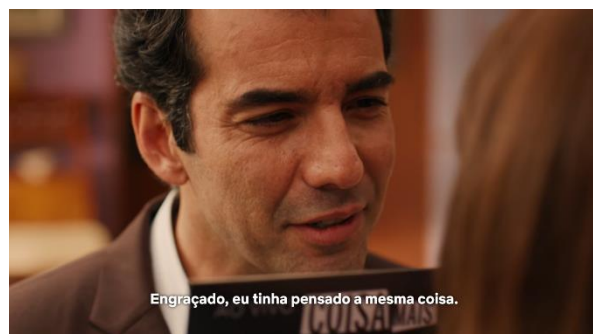
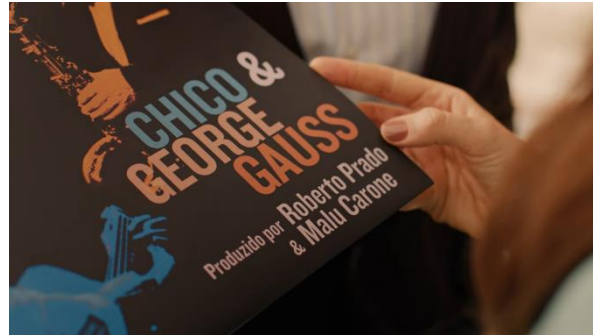
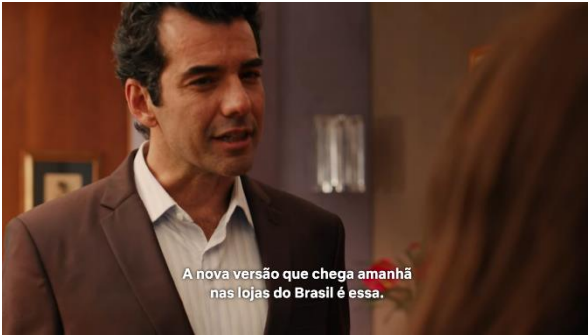
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Roberto faz mais uma visita e leva uma bebida como pedido de desculpas pelo desentendimento com Maria Luíza por conta do disco e pede que Ester entregue à filha a lembrança. Maria Luíza conversa com Roberto que reconhece o erro por não ter colocado o nome de Maria Luíza no disco como produtora. Porém, relutante, Maria Luíza diz estar cansada de ter homens ditando regras e pedindo desculpas quando a magoam, porque afinal, palavras não resolvem muita coisa. Então, Roberto concorda e diz que retirou todos os discos de Chico e George Gauss do mercado e os substituiu por uma nova versão que contém como produtora o nome Malu Carone, apelido de Maria Luíza.

Quadro 22: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza depois da correção no encarte (2x01)



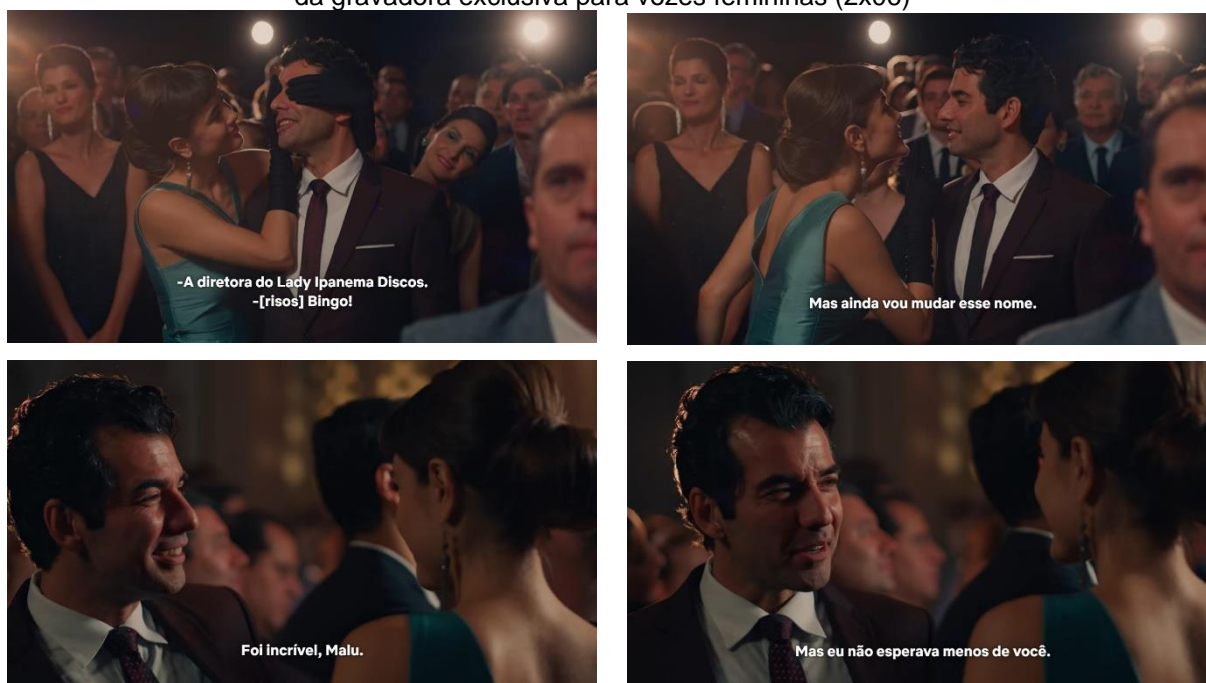




Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

O ápice do reconhecimento profissional de Maria Luíza acontece no último episódio da segunda temporada quando ela encontra Roberto na plateia do concurso de música popular brasileira e numa brincadeira em que Maria Luíza tapa os olhos dele, Roberto aproveita para dizer que aquela pessoa era a diretora do *Lady Ipanema Discos*. Maria Luíza diz que ainda vai mudar o nome do selo dos discos, mas confirma o aceite da proposta. E, a protagonista reverte aquela primeira resposta negativa de Roberto em ser sócio em um convite do empresário para ela continuar trabalhando com ele e com música, especificamente, com a Bossa Nova.

Quadro 23: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza aceitando convite de chefiar uma vertente da gravadora exclusiva para vozes femininas (2x06)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Por último, vale destacar alguns aspectos da relação de Ivone com o trabalho. A relação laboral dessa protagonista, desenvolvida na segunda temporada, é muito diferente da realidade experienciadas pela maioria das mulheres negras do Brasil da década de 1950 e início dos anos de 1960. Como já abordamos, “proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas. O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão.” (DAVIS, 2016, p. 24). Mas Ivone, enquanto mulher negra quebra esse estereótipo porque é a primeira mulher de sua família trabalhar na frente de uma máquina de escrever. Esse pioneirismo na entrada de Ivone no mercado de trabalho para um ofício no escritório

se justifica pela crescente participação feminina no setor de serviços de consumo coletivo, em escritórios, no comércio ou em serviços públicos durante os anos da década de 1950 (BASSANEZI, 2004; RAGO, 2004) e retira o estigma do serviço doméstico remunerado, principalmente, atribuído às mulheres negras (SAFFIOTI, 1978).

Quadro 24: *Frames da sequência dramática de Ivone no trabalho conversando com Maria Luíza (2x04)*



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Apesar de ter um emprego fixo e bem remunerado dadas às condições sociais, raciais e culturais em que as mulheres racializadas eram subordinadas, Ivone tem um sonho: quer ser cantora. Porém, a protagonista reconhece a dificuldade que é ter sucesso no mundo da música como artista e conseguir receber um pagamento digno pelo trabalho, principalmente por ser mulher, negra e moradora do morro.

Quadro 25: Frames da sequência dramática de Ivone assumindo seu sonho de ser cantora (2x04)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Podemos destacar a diferença de formas de encarar os sonhos e o trabalho para mulheres brancas e para as mulheres racializadas quando, no quinto episódio da segunda temporada, quando Ivone participa de seu primeiro concurso de música e acaba sendo eliminada porque nem ela e nem Maria Luíza, que a ajudava, sabiam da dinâmica exata das audições. Maria Luíza, que é branca pondera que elas podem aprender juntas e se aperfeiçoar, contudo Ivone afirma que jamais os jurados, em sua maioria homens brancos, dariam uma chance para ela. Ivone diz que Maria Luíza exagerou ao levá-la para participar daquele concurso. Outra preocupação da protagonista negra é que ela abandonou seu emprego para tentar ser cantora. Encorajando-a, Maria Luíza afirma que Ivone não poderia desistir no primeiro não. Ivone, então, se rebela dizendo que aquele não é o primeiro não e não seria o último. Angustitada e aos prantos, Ivone, enquanto uma mulher negra, diz que não tem tempo para ficar errando mesmo sendo tão jovem.

Quadro 26: *Frames da sequência dramática de Ivone discutindo com Maria Luíza no concurso (2x05)*







Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

No arco narrativo de Ivone, no último episódio da segunda temporada, pode-se compreender que a protagonista realiza seu sonho quando ganha o Festival de Música Brasileira de 1960, a partir disso, também é possível deduzir que a protagonista investirá na carreira devido à visibilidade conseguida por vencer o concurso. Alinhado a isso Maria Luíza iniciará os trabalhos da vertente da gravadora de Roberto que se dedicará a vozes femininas na Bossa Nova. Outro detalhe é que ao discursar quando recebe o troféu do festival, Ivone reforça que aquele prêmio é de todas as mulheres que antes dela não conseguiram mostrar para o mundo a sua voz e realizar os seus sonhos, fazendo clara referência à Lígia.

5.2.1.2 Relações afetivo-amorosas

Essa categoria percorre os arcos narrativos de todas as protagonistas e dois temas são mais proeminentes nas sequências dramáticas que trataremos exemplificadas visualmente pelos *frames*. Nomeadamente, os temas são: casamento e traição. Vale lembrar mais uma vez que nosso objetivo aqui é uma vez percorridos os 13 episódios, destacarmos pelas sequências dramáticas escolhidas como se dá a representação das protagonistas tendo em vista as suas relações afetivo-amorosas. mais preponderantes e condizentes a essa categoria sob à luz da perspectiva

interseccional. Por isso que apenas algumas sequências dramáticas terão *frames* exposto no corpo do trabalho.

Em relação à Adélia, a partir do primeiro episódio da primeira temporada de *Coisa Mais Linda*, há a constatação de silenciamentos experienciados pela protagonista em relação a sua afetividade amorosa. Durante o primeiro episódio, descobrimos que a protagonista tem um relacionamento amoroso conturbado com o Capitão, que é músico e regressa para a casa após quase um ano fora trabalhando numa turnê. Uma sequência dramática importante que retrata a perspectiva de relacionamento amoroso de Adélia é seu primeiro encontro com Maria Luiza que acontece logo depois da descoberta da traição de Pedro. Conversando, Adélia cogita que Maria Luiza queimava os pertences e as lembranças do marido e finaliza afirmando que às vezes pensa que seria melhor para as mulheres ficarem sozinhas, ou melhor, não se relacionarem amorosa e afetivamente com os homens. Apesar disso, no fim ainda do primeiro episódio, a questão da afetividade amorosa vem à tona novamente com o pedido casamento feito por Capitão à Adélia quem se empolga com a atitude a ponto de voltar a usar um anel de compromisso.

Quadro 27: *Frames* da sequência dramática de Adélia refletindo sobre relacionamento amoroso (1x01)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Contextualizando a origem desse preterimento na estrutura racista na modernidade (CARNEIRO, 2003), que exclui mulheres negras dos relacionamentos

estáveis e até mesmo da possibilidade de matrimônio, pode-se citar a condição sexual à qual a mulher negra durante a história esteve sempre associada e que foi criada para justificar a exploração masculina branca, inclusive os estupros. Portanto, para as mulheres negras, a afetividade era negada, já que com o legado da escravidão, essas mulheres eram constantemente abusadas sexualmente e, no imaginário do homem branco eram consideradas produtos de uma cultura branca que criara “[...] uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado” (hooks, 1995, p. 469).

No panorama histórico brasileiro, González (1983), ao criticar o mito da democracia racial⁸⁸ e seu impacto de caráter violento sobre a população negra do Brasil, revela que a violência aplicada era também da ordem simbólica quando o alvo era especificamente as mulheres negras. Duas imagens foram fundidas a respeito da mulher negra do Brasil: a primeira delas é aquela que é exaltada pela cultura branca na qual o sujeito-mulher mexe com o imaginário masculino, primordialmente, dos brancos estrangeiros; já a segunda, é demarcada pelo cotidiano das mulheres negras o qual as resume na posição servil, relegadas ao convívio social público e marcadamente pontuadas a partir de estereótipos que remetem depreciativamente a suas origens africanas. Tal fusão culminou na figura da mucama que assim como a mulata é aquela mulher racializada que tinha o poder de permear o imaginário masculino, mas que continuava na sua situação servil (GONZALEZ, 1983). Aliás, “o estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras” (DAVIS, 2016, p. 26).

Diante dessa condição de sujeição da mulher negra e do seu corpo, hooks (1995) justifica a importância de inserir a afetividade no campo dos estudos raciais. É relevante lembrar que o corpo feminino de mulheres brancas e de racializadas foram produzidos historicamente; e conforme a chancela do amar e do ser amada que as representações hierárquicas do corpo das negras e das brancas ganharam seus

⁸⁸ Gilberto Freyre (1952) desenvolve o conceito de democracia racial o qual, é contraditório e, nega a existência do racismo no Brasil sendo reforçado principalmente pela miscigenação. Com os avanços dos estudos raciais e do movimento social de negros no Brasil, o conceito passou a ser considerado um mito, por exprimir a vigência de uma democracia plena entre brancos e negros, o que sabemos, que não é condizente com a realidade brasileira da época e nem a contemporânea. Para tanto, Lélia González (1983) é uma das fortes críticas a essa imagem de um Brasil onde supostamente brancos e negros conviviam de maneira pacífica e benevolente uns com os outros sem conflitos raciais.

contornos prescritos pela escravidão, pelo patriarcado, pela heteronormatividade e pelo capitalismo. Pacheco (2008) quando estuda a questão da afetividade pondera que enquanto instância mediada culturalmente, a afetividade permite que se desvende relações de poder e de dominação internalizada pelos agentes sociais. Em outras palavras, o relacionamento afetivo não é isento de história e de ideologia, logo as preferências amorosas se estendem por um emaranhado de fatores históricos, sociológicos, sociais, psicológico e pessoais.

O arco narrativo de Adélia referente às suas relações afetivo-amorosas se desenvolve pelas vias do casamento com Capitão já na segunda temporada. Apesar disso, Adélia, ao descobrir que está com uma suspeita de ter um câncer, tem em mente que deve aproveitar para viver sua vida como deseja, sem se preocupar com opiniões alheias. Nesse sentido, a protagonista começa a ficar reflexiva e sente dúvidas se realmente está feliz casada com Capitão, principalmente, depois da reaproximação do grande amor de sua juventude, Nelson, pai biológico de Conceição e atual marido de Thereza.

Como nos lembra Pacheco (2013),

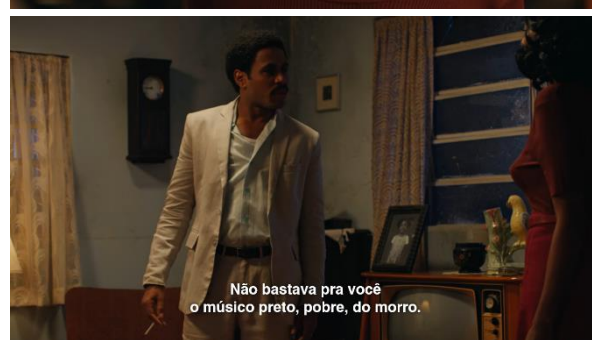
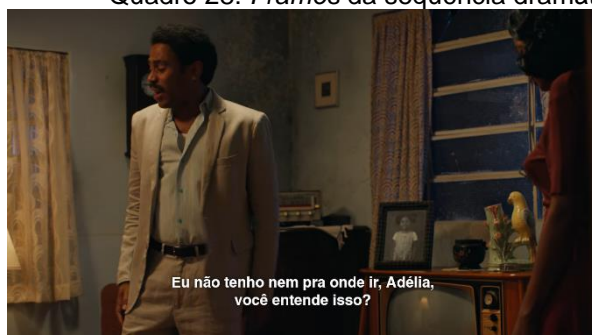
[...] a mulher negra e mestiça estariam fora do 'mercado afetivo' e naturalizada no 'mercado do sexo', da erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e 'escravizado'; em contraposição, as mulheres brancas seriam, nessas elaborações, pertencentes 'à cultura do afetivo', do casamento, da união estável. (PACHECO, 2013, p. 25).

No entanto Adélia parece romper com essa visão cristalizada, por casar-se e separar-se de Capitão, e em seguida manter um relacionamento conjugal com Nelson, levando em consideração que pela trama pode-se observar que os dois homens realmente a amam.

Porém, no quarto episódio da segunda temporada, quando a protagonista conversa com Capitão para findar seu casamento e lhe comunicar que deseja viver com Nelson, porque ele é na verdade o grande amor da sua vida, Adélia sofre retaliações de Capitão que afirma que ela está querendo “ser branca” e morar na zona nobre da cidade com seu antigo patrão. Em sua juventude, realmente, Adélia trabalhou para a família de Nelson e foi nesse tempo em que eles se conheceram e tiveram um relacionamento que culminou com o nascimento de Conceição. Quando a família de Nelson descobriu o caso amoroso do filho com a empregada doméstica, logo demitiram Adélia e encaminharam Nelson para uma temporada em Paris. O

discurso de Capitão quando discute com Adélia traz marcas de opressão que destacam a mestiçagem, ou melhor, rastros de opressão em relação aos contornos que definem o amor que mulheres negras podem sentir e quem pode amá-las.

Quadro 28: *Frames* da sequência dramática de Capitão discutindo com Adélia (2x05)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

A mestiçagem permeia o arco narrativo de Adélia tal como permeia a nossa cultura. Daí vem a necessidade de “analisar seus efeitos e suas consequências no processo da formulação da identidade nacional e seu contrapeso na problemática da formação da identidade negra ou afro-brasileira” (MUNANGA, 1999, p. 51). As palavras de Capitão para Adélia simulam a “internalização do valor branco” e do “esquema racista” que articulam o funcionamento da “ideologia do embranquecimento estético”, constituindo uma predileção por pessoas brancas, principalmente dos homens negros por mulheres brancas (GONZALEZ, 1991).

Porém, quando mulheres negras se sentiram atraídas afetiva, amorosa e sexualmente por homens brancos a ponto de constituírem um matrimônio, o único regime possível seria a “concubinação”, uma hibridização de concubinato e “sacanagem” (GONZALEZ, 1991) já que um homem branco se casar legalmente com uma mulher racializada no Brasil dos anos 1950 e 1960 ainda era algo não muito provável e sensível a olhares preconceituoso tal como vemos em *Coisa Mais Linda*. Nesse sentido, Gonzalez (1994) ainda explora a figura das mucamas que mantêm um relacionamento com homens brancos em regimes não formais de união e pondera que moralidades afetivas e sexuais na sociedade brasileira são racializadas.

Adélia se muda junto de Conceição para a citada zona sul carioca, especificamente, para a casa de Nelson, quem já não mora mais com Thereza. Adélia,

mesmo em novos ares, continua sofrendo diversas formas de opressão por conta da saída do morro e entrada na zona nobre e por conta de sua união com Nelson. Uma sequência dramática de destaque é no sexto episódio, quando Adélia e Conceição estão no elevador indo para o apartamento onde moram e um vizinho acaba fazendo comentários racistas e misóginos.

Quadro 29: *Frames* da sequência dramática de Adélia e Conceição no elevador da nova casa (2x06)



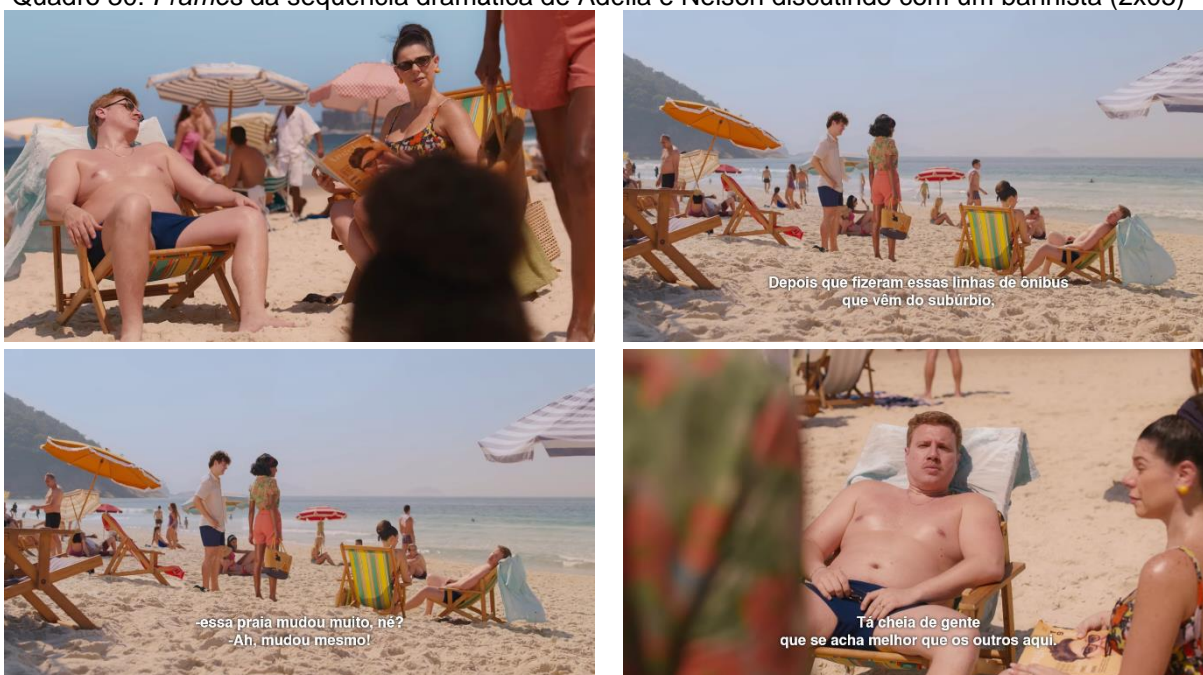
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

É fato, como já se nota, que no caso de Adélia, sua experiência racializada ilumina vieses múltiplos de opressão pelos marcadores sócio-identitários. Apesar de a protagonista ter sua origem no Sudeste do Brasil, um lócus de privilégio na geopolítica brasileira da época da narrativa de *Coisa Mais Linda* e atualmente, sua posição territorial mais específica impele materialidades diferentes. Como se observa desde o primeiro episódio da série, Adélia mora num morro na capital carioca, ou seja, na periferia, no subúrbio, numa casa bem simples. Ser do subúrbio da cidade do Rio

de Janeiro e morar num morro da cidade num Brasil do fim da década de 1950 marca a identidade de Adélia. Muito embora ela resida na região do Sudeste do Brasil, até mesmo na cidade que então era capital da jovem república brasileira, isso não apaga o contexto da geopolítica da cidade do Rio de Janeiro o que nos suscita processos de identificação territorial e de comunidade, tão caros aos sujeitos marginalizados, tal como a população negra no Brasil, que sofre e sofreu por efeitos internos drásticos oriundos do colonialismo (VALLADARES, 2005; LAGO, 2015).

Portanto, mesmo com a mudança de região, de bairro e de casa, o racismo, o preconceito classicista e a misoginia permanecem contínuos e constantes. Inclusive, atingindo Adélia também dentro de casa, com vizinhos que ameaçam expulsar a família do prédio onde moram e ainda com a dificuldade de Conceição em se adaptar a uma nova escola, onde as crianças a rejeitam devido à cor de sua pele. Outra sequência que retrata a questão de pertencimento de território da protagonista Adélia enquanto mulher negra está no quinto episódio da segunda temporada e ocorre numa praia também da zona sul carioca quando um banhista vê Adélia e comenta com a mulher que o acompanha que depois das mudanças nas linhas de ônibus, a praia começou a ficar mal frequentada. Nesse momento, tanto Nelson como Adélia relatam indignação as falas. Inclusive, aqui também a relação afetivo-amorosa de Adélia e Nelson é posta à prova porque o banhista pergunta sobre a razão de Nelson defende-la referindo-se à protagonista com termos racistas.

Quadro 30: *Frames* da sequência dramática de Adélia e Nelson discutindo com um banhista (2x05)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

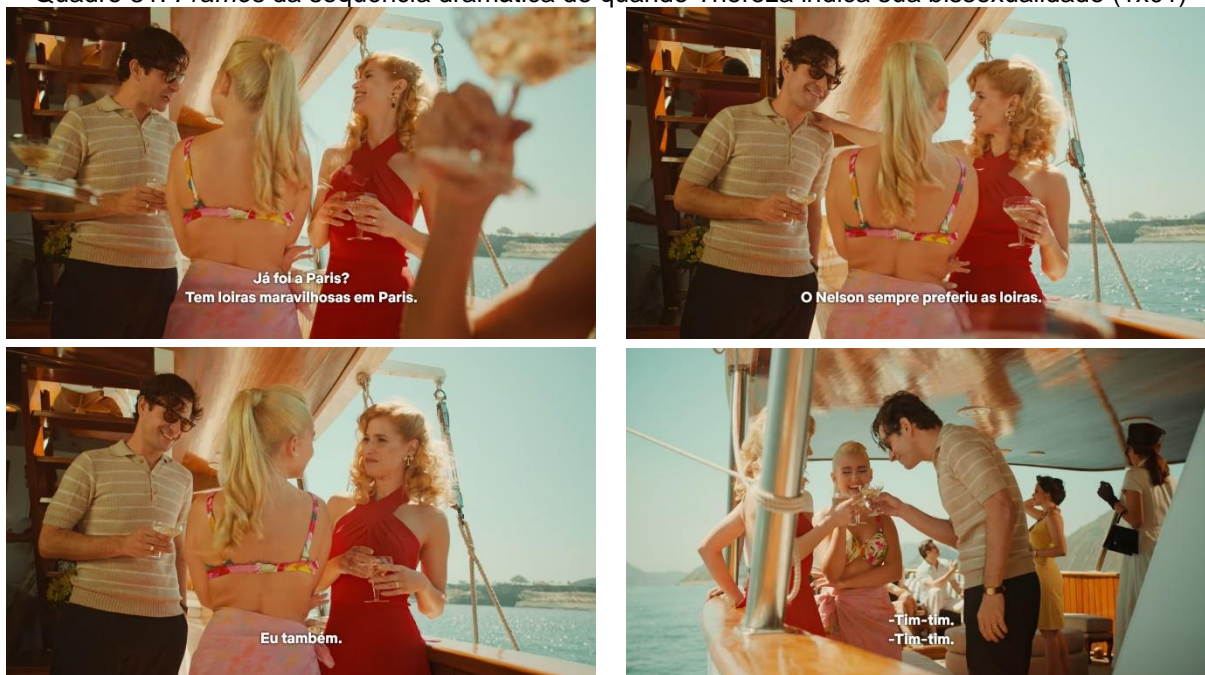
Vale destacar também o arco narrativo de Thereza no sentido de sublinhar sua relação afetivo-amorosa com Nelson com quem a protagonista mantém um matrimônio que transcende os moldes do tradicionalismo da época. É fato que

o casamento-modelo definia atribuições e direitos distintos para homens e mulheres. Tarefas domésticas como cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos e limpar a casa eram consideradas deveres exclusivamente femininos.

Dentro de casa, os homens deveriam ser solicitados apenas a fazer pequenos reparos. (BASSANEZI, 2004, p. 626).

Apesar disso o casal, Thereza e Nelson, fugiram do estereótipo “marido e mulher” desse modelo matrimonial durante toda a primeira temporada de *Coisa Mais Linda*. No primeiro episódio da primeira temporada da série, outro ponto de destaque que envolve o matrimônio de Thereza é relativo à orientação sexual. É válido destacá-lo por ele ser um ponto-chave para compreender a diferença na categoria identitária da sexualidade de Thereza que possibilita a apresentação de rastros opressivos. Em suma, Thereza e Nelson, ambos, sugerem ser bissexuais. Aferimos a bissexualidade de Thereza, por conta do diálogo e a indicação da bissexualidade de Nelson é por conta de um selinho que ele dá em outro homem, em meados do terceiro episódio da primeira temporada da numa festa no apartamento onde reside com Thereza.

Quadro 31: Frames da sequência dramática de quando Thereza indica sua bissexualidade (1x01)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Outra sequência dramática que mostra a desconstrução do casal Thereza e Nelson é quando eles estão no clube de música Coisa Mais Linda e começam a flertar juntos com outros casais para a próxima aventura sexual de ambos. Contudo, é válido advertir que na segunda temporada, o passado de aventuras do casal serve como um motivo do esfriamento afetivo quando Nelson e Thereza começam a ter desavenças; mas, na verdade, o ressentimento de Nelson em ver Thereza trabalhar fora de casa e

a diminuição do contato dela com a família, que então formavam agora o casal junto de Conceição, foram os verdadeiros motivos da separação.

Quadro 32: *Frames* da sequência dramática de um flerte de Thereza e Nelson (1x04)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Já em meados do segundo episódio é quando acontece o momento em que a sexualidade de Thereza, de forma não tão explícita, é colocada numa posição depreciativa: numa conversa extrovertida com Maria Luíza e Lígia, Thereza faz um comentário sobre as amigas de Lígia e de seu esposo, Augusto, afirmando que os amigos e amigas do casal são chatos. Ao se defender, Lígia retruca dizendo que Thereza tinha aquela opinião pois, na verdade, o parâmetro de amigas dela era delimitado pela perversidade e pelo alcoolismo. Apesar de o momento ser uma conversa descontraída entre as amigas, é possível notar no discurso de Lígia uma repressão pejorativa e alusão à libertinagem devido ao fato de Thereza ser mulher e

bissexual, além de haver certa crítica ao relacionamento matrimonial dela com Nelson, que seria algo similar ao que chamamos hoje de um relacionamento aberto.

Quadro 33: *Frames* da sequência dramática de quando Lígia critica Thereza (1x02)



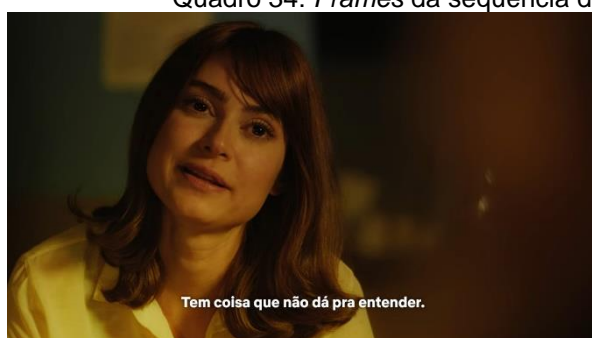
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Em relação à compreensão da construção da sexualidade de Thereza, pode-se retomar que, de forma geral, a legitimação tanto do gênero como da sexualidade depende da consolidação de padrões sociais impostos pela sociedade num “[...] processo minucioso, sutil, sempre inacabado [...]” no qual “família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo” (LOURO, 2008, p. 2). Dentre tais instituições, Emanuel Araújo (2004) destaca que as conformidades morais, éticas e comportamentais, principalmente da igreja, no decorrer da história da humanidade, exerciam grande influência sobre a sexualidade feminina. Retomando a prerrogativa de que não se podia fazer como Eva no jardim do Éden e cair na tentação, as mulheres eram ensinadas a terem seus desejos sexuais, com antecedência, abafados e reprimidos de modo que reverberassem apenas a inspiração de construir uma família, o zelo pelo lar e o cuidado pelos filhos. Resumindo: “[...] na visão da sociedade misógina, a maternidade teria de ser o ápice da vida da mulher” (ARAÚJO, E. 2004, p. 52).

Thereza constrói a imagem de si como uma mulher que valoriza sua liberdade e seu prazer, seja o sexual ou na vida, e sua visão de mundo é de uma feminista do

seu tempo, do Brasil dos Anos Dourados. Naquilo que se refere ainda à sexualidade de Thereza e ao seu relacionamento matrimonial aberto, outra sequência dramática preponderante é o beijo protagonizado junto de Helô no terceiro episódio da primeira temporada. Bebendo como os homens da época faziam para comemorar alguma conquista, ambas celebram o sucesso da publicação do artigo sobre como as mulheres devem se comportar em primeiros encontros na última edição da revista *Ângela*. Além dessa questão, é importante indicar para análise que Thereza aproveita para beber para esquecer um desentendimento que teve com Nelson naquele dia relacionado à perda do filho do casal que faria quatro anos se estivesse vivo.

Quadro 34: *Frames* da sequência dramática Thereza beijando Helô (1x03)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

É de se ressaltar que na segunda temporada, no quarto episódio, Thereza mais uma vez faz aflorar sua bissexualidade quando beija Isabelle Bresson, atriz de Hollywood, que visita o clube Coisa Mais Linda.

Quadro 35: *Frames* da sequência dramática de Thereza beijando Isabelle Bresson (2x04)



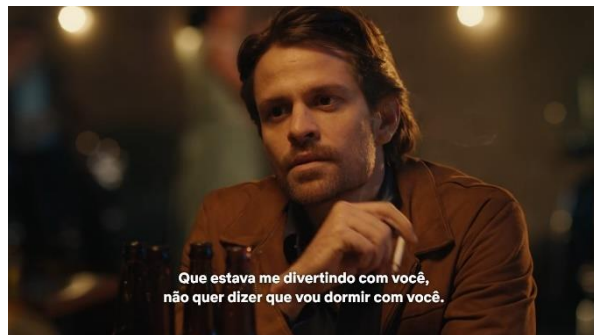
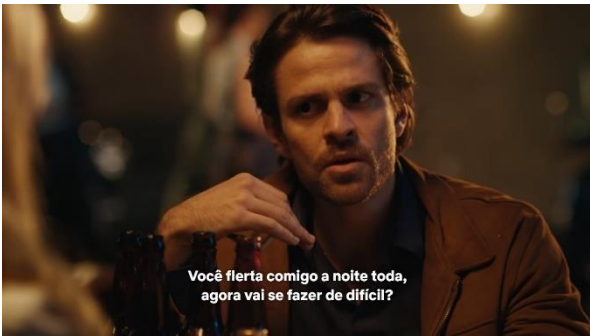
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Em relação ao desfecho de seu arco narrativo em relação as relações afetivo- amorosas, Thereza termina a segunda temporada com indícios de começar um

relacionamento com Wagner. O início das investidas entre o futuro casal acontece quando no quinto episódio da segunda temporada os dois saem e vão beber num bar com colegas e ficam sozinhos. Na conversa, Wagner flerta diretamente com Thereza sua cama é muito confortável e grande e que caberiam os dois nela. A protagonista nega a tentativa dizendo que não mistura trabalho com prazer. Wagner então retruca dizendo que Thereza flertou com ele a noite toda e que agora não teria por que eles não continuarem em casa. Thereza ri debochadamente e afirma que não é porque ela se divertiu com ele que, necessariamente, ela precise transar com ele. Wagner ainda sem entender confronta Thereza questionando se ela realmente era uma feminista. Thereza, então, diz que era e que não entendeu a colocação de Wagner que, por sua vez, pondera que as feministas pregam uma coisa e não a fazem. Thereza explica para o colega que o que o feminismo prega é que as mulheres são iguais aos homens portanto deveriam ter os mesmos direitos. Wagner, curioso, indaga sobre a ideia da revolução sexual dissertando que a partir dela mulheres transariam com quem bem entendessem. Thereza diz que apoia esse conceito e frisa que as mulheres podem mesmo fazer sexo com quem bem entendem desde que queiram fazer isso e se despede dele.

Quadro 36: *Frames* da sequência dramática de Thereza no bar com Wagner (1x05)



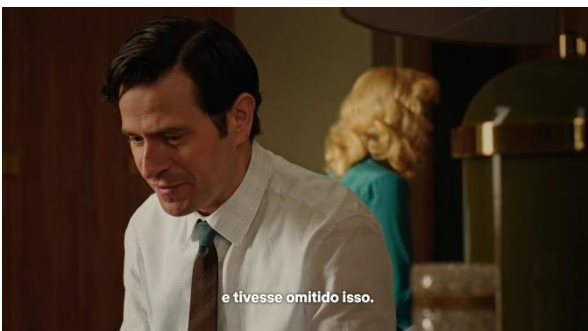
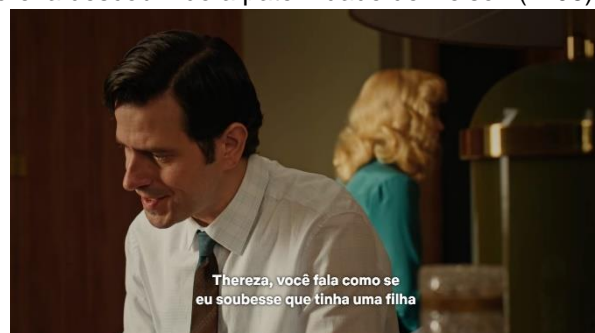


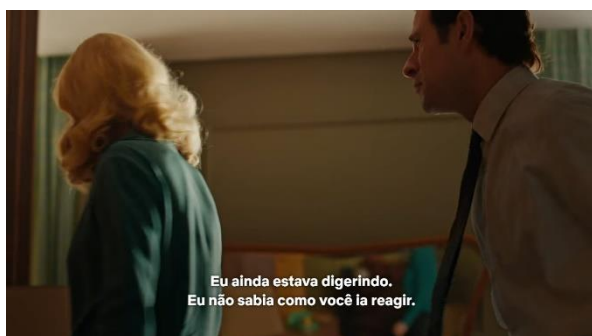


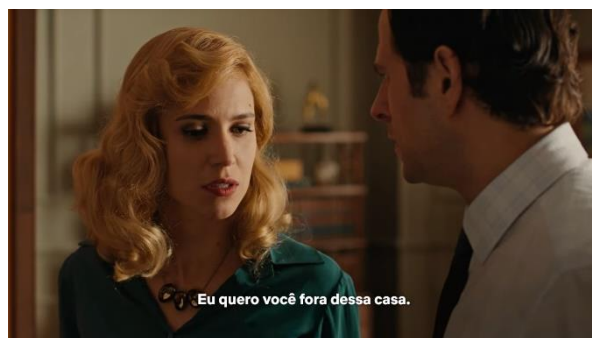
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

O relacionamento matrimonial de Thereza e Nelson apresenta outro ponto latente a respeito da protagonista enquanto mulher. No terceiro episódio da primeira temporada, descobrimos que Thereza e Nelson perderam um filho no tempo em que moraram em Paris. Essa temática se envolve mais diretamente no casamento do casal no arco narrativo da protagonista ao longo da primeira temporada no sexto episódio quando é revelado para Thereza que Nelson é o pai biológico de Conceição, filha de Adélia. Thereza e Nelson discutem e a questão de ter um filho é sensível em Thereza.

Quadro 37: *Frames* da sequência dramática de Thereza descobrindo a paternidade de Nelson (1x06)





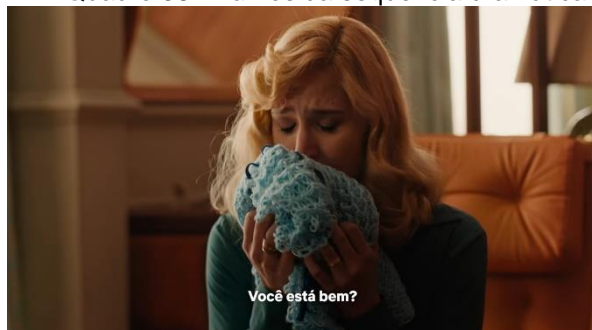


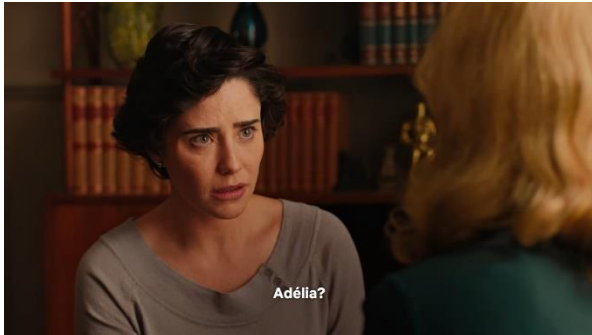
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

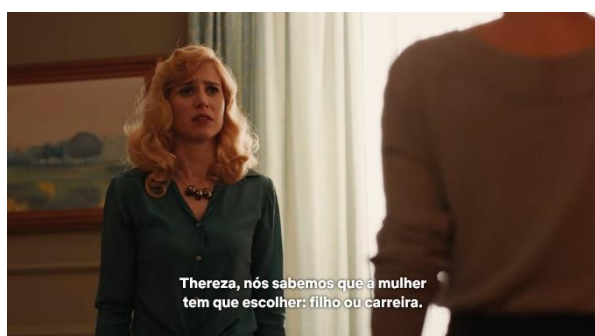
Fora o discurso que dizia que toda mulher veio ao mundo com a missão de ser mãe alinhado ao contexto do pós-guerra, em que as forças conservadoras defendiam a família, a moral e os bons costumes se instauravam no Brasil como alguma espécie de cobrança às mulheres (BASSANEZI, 2004), vemos que Thereza, durante esse episódio numa sequência dramática com Lígia, revela que o porquê de a maternidade a afetar tanto: na conversa com Lígia, Thereza se recorda da morte do filho. Na verdade, é nesse momento que Thereza conta para Lígia que havia perdido um filho que nasceu morto enquanto estava em Paris e que Nelson e ela regressaram para o Brasil na tentativa de superar essa perda. Desabafando, Thereza ainda termina de contar sobre a paternidade de Conceição. Nessa mesma conversa Lígia conta para Thereza que está grávida e que não deseja ter o filho e pede ajuda à cunhada para abortar. Entretanto, como a maternidade é um assunto frágil para Thereza, ela não

consegue ajudar o que faz Lúgia a contestar por causa do discurso feminista libertário imbuído por Thereza,

Quadro 38: *Frames da sequência dramática de Thereza relatando sobre maternidade (1x06)*









Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Deve-se destacar que a crítica feminista contemporânea ao tempo da narrativa de *Coisa Mais Linda*, ou seja, da década de 1950 e 1960, julgava que a experiência da mulher com a maternidade simbolizava a dominação do sexo masculino. Destinavam-se as mulheres não só ao cuidado dos filhos, mas toda a reprodução biológica humana: a gestação, o parto, a amamentação e então os sucessivos cuidados parentais (FIRESTONE, 1976). Dado esse contexto, num primeiro momento a recusa da maternidade seria o caminho preferido para subverter o patriarcado e para incentivar as mulheres a buscarem suas próprias identidades.

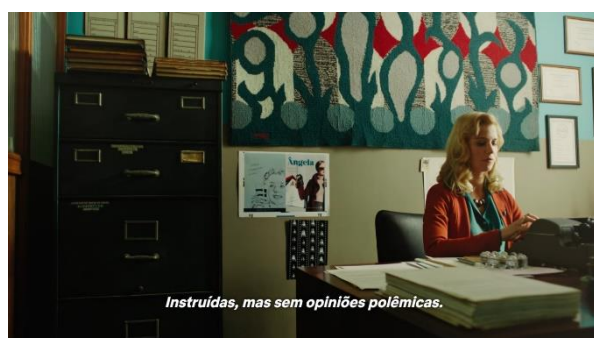
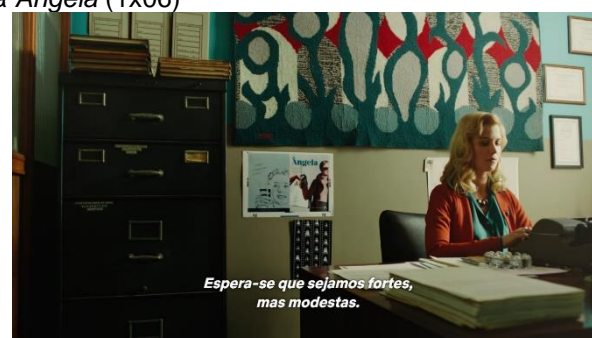
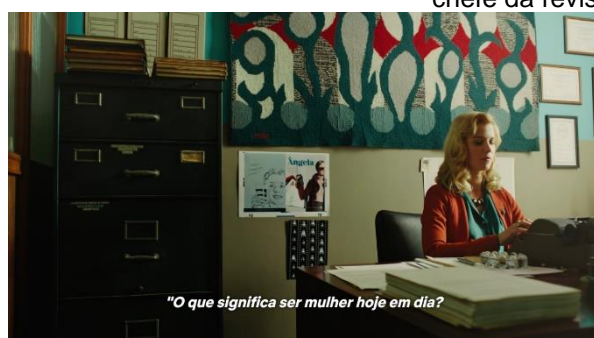
Apesar de serem importantes, contribuições desse período limitavam as perspectivas a se concentrarem na primazia da diferença física entre homens e mulheres para impor as desigualdades de gênero. Logo, as indagações seguintes do movimento feminista ancoradas na maternidade se concentram no viés psicanalítico

que pondera a possibilidade de ser mãe como um poder consubstanciado às mulheres o qual é invejado pelos homens (IRIGARAY, 1981).

Mas a experiência de Thereza com a maternidade parece estar mais próxima da perspectiva dos anos de 1990 em diante, que com o início da influência foucaltiana que, sob a construção do saber, permitia fazer um resgate da gênese da maternidade em seu caráter de fenômeno bio-psíquico-social e o poder que as mulheres exercem sociedade sendo os seres dotados desse poder. E por fim, vale destacar os trabalhos de Butler (2003) que questiona as instâncias tradicionais de poder levando em consideração o olhar para corpo da mulher se preocupando com a subjetividade feminina que, mais tarde, florescerá a constituição de uma mulher-sujeito.

O arco narrativo de Thereza nesse sexto episódio finaliza com a protagonista escrevendo seu primeiro artigo como editora-chefe da revista *Ângela*. No texto, Thereza faz perguntas que são pertinentes até os dias atuais a respeito das mulheres e das suas experiências com a feminilidade. O contexto é o da narrativa de *Coisa Mais Linda*, mas a pertinência extrapola o tempo-espaço nos atingindo na contemporaneidade. Respondendo suas perguntas sobre a beleza, a instrução, a modéstia e a força que se exigem das mulheres em geral, Thereza propõe que de fato seja levado a sério que ser mulher é difícil. Ecoamos a mesma sentença, mas conjugada no presente: ser mulher ainda é difícil.

Quadro 39: *Frames* da sequência dramática de Thereza escrevendo seu primeiro artigo como editora-chefe da revista *Ângela* (1x06)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Quanto à Lígia, seu arco narrativo de relações afetivo-amorosas relaciona-se a seu sonho de ser cantora. A protagonista é casada com Augusto e o conhece desde muito jovem e se muda de São Paulo para o Rio de Janeiro para o acompanhar o então, futuro marido já que ele fazia carreira profissional em terras cariocas. Lígia, então se casa com Augusto cujo sonho é se tornar político e para isso precisa manter as aparências de uma família tradicional. Em outras palavras, Augusto e Lígia precisam seguir os papéis sociais impostos a cada um deles para seguir o casamento-modelo dos Anos Dourados (BASSANEZI, 2004).

No primeiro episódio da segunda temporada, por meio de um *flashback* da juventude em São Paulo, conseguimos apreender que Lígia, quando jovem, já se interessava por aspectos musicais pela atenção que ela dá ao canto do passarinho. E, ademais, Lígia já correspondia ao padrão, configurando-se nos moldes da “moça de família” dos Anos Dourados proposto por Bassanezi (2004), que se preparava para o casamento e que, além disso, considerava o matrimônio como uma conquista social.

Quadro 40: *Frames* da sequência dramática da conversa de Lúgia e Maria Luíza na juventude (2x01)



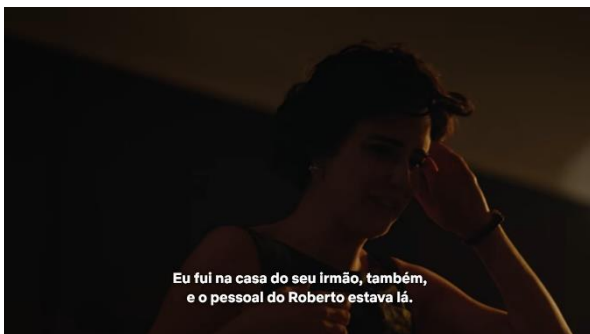
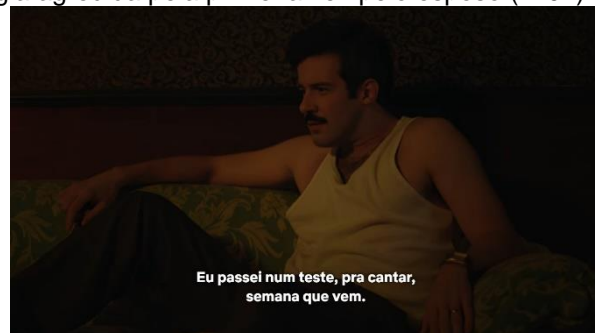
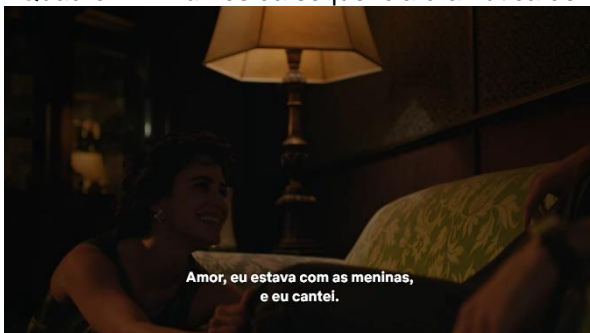
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

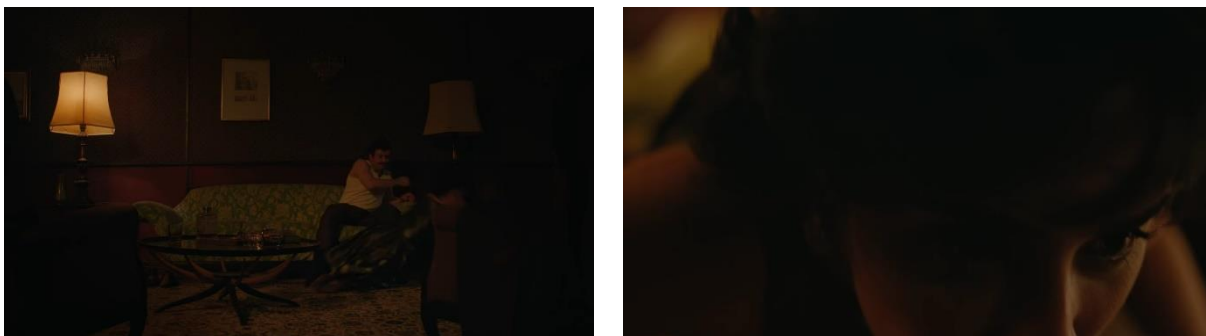
Mesmo com pinceladas de modernidade no quadro social brasileiro da década de 1950 e na de 1960, o estereótipo da esposa feliz, dedicada aos serviços do lar, como cuidar do marido e dos filhos e paparicar a casa, ainda era o grande guia para as mulheres. Bassanezi (2004, p. 627) destaca que na “[...] felicidade conjugal, a felicidade da esposa viria como consequência de um marido satisfeito” e elenca como ingredientes da felicidade conjugal nos Anos Dourados: prendas domésticas, boa reputação e aparência.

Durante o arco narrativo de Lúgia é nítido seu comprometimento com esse estereótipo, porém Lúgia começa a alimentar novamente um sonho que deixou na juventude: ser cantora. No segundo episódio da primeira temporada, escondida de Augusto, Lúgia participa de um teste para cantoras num bar; além disso numa festa no apartamento de Thereza e Nelson, a protagonista canta. Quando regressa para a casa, Lúgia encontra Augusto na sala que estranha o horário da chegada da esposa.

Lígia começa a dizer aos beijos que ama Augusto a ponto de não lhe esconder e conta sobre a audição e, toda empolgada, diz que foi aprovada e que cantou na festa de Thereza e Nelson. Mas Augusto não reage bem porque, tanto como marido quanto futuro político, sabe que uma esposa cantora não traria boa reputação a ele. Na verdade, Lígia cantar num bar acarretaria numa difamação moral regrada pela negação aos papéis de submissão que a protagonista estava destinada por ser mulher e esposa.

Quadro 41: *Frames* da sequência dramática de Lígia agredida pela primeira vez pelo esposo (1x02)

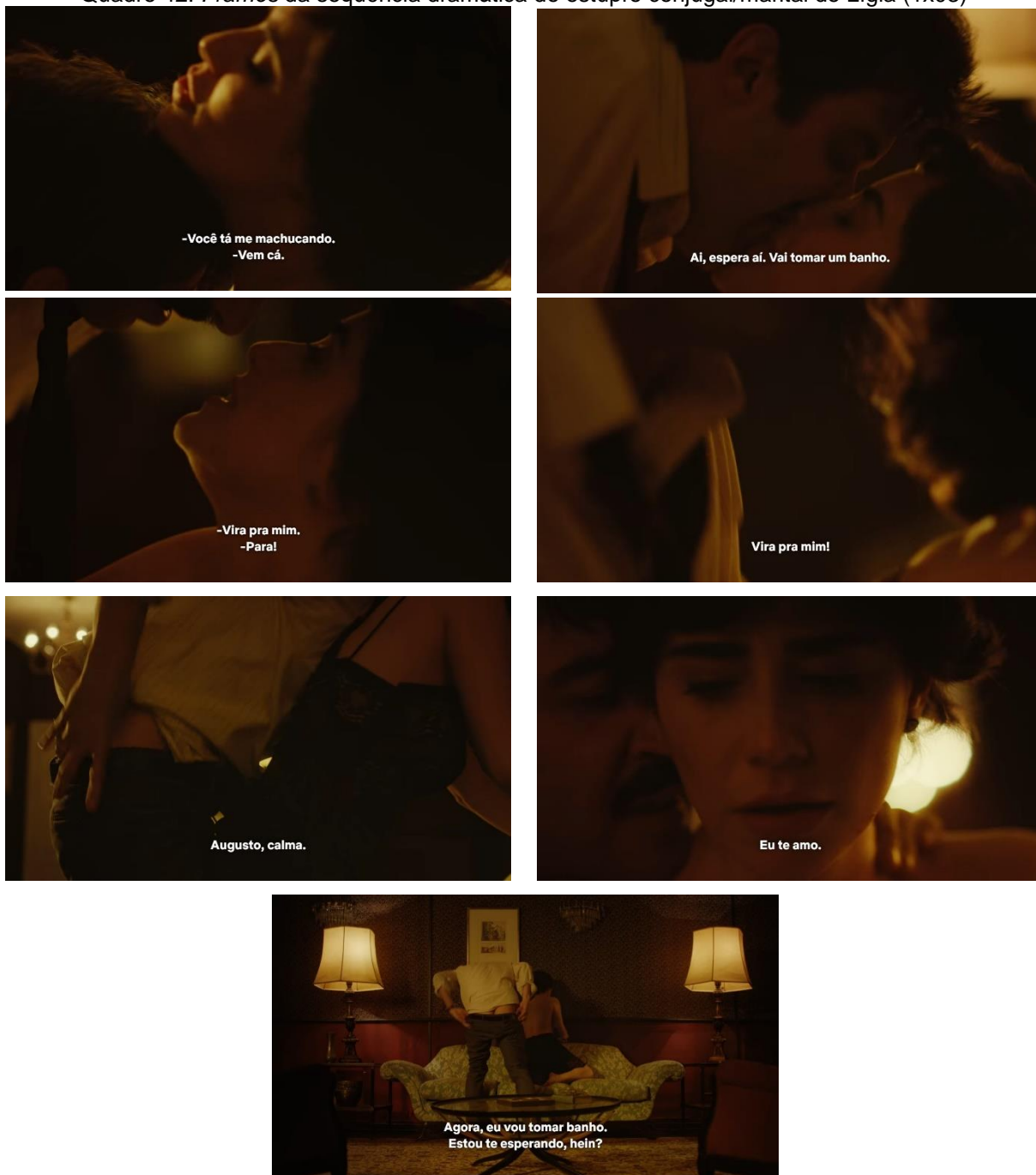




Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Augusto começa a ser mais agressivo com Lígia. As agressões culminam, inclusive, num estupro conjugal. Sobre esse aspecto considerando o panorama brasileiro da segunda metade dos anos 1970 e dos anos 1980, especialmente, com os assassinatos de mulheres de classes média e alta e com a absolvição judicial, vale pontuar que a movimentação feminista coloca em evidência a violência contra as mulheres. Lembrando que a violência passou a ser compreendida sendo física ou sexual, seja na esfera doméstica como pública. Essa visibilidade aliada à legitimidade na mídia e na opinião pública motivava às denúncias de casos de violências. Embora no Brasil, a criminalização do estupro já fosse constitucional desde os tempos de império, ao longo da história do Estado brasileiro, ela foi construída e reforçada com legislações discriminatórias que limitou durante muito tempo o crime de estupro ser cometido por um desconhecido que impõe seu desejo sexual pelo uso da força a uma mulher (MACHADO, 2013).

Essa mulher, muitas vezes, precisava ter rastros de boa moralidade para que o atentado contra a sua liberdade sexual fosse considerado crime. Já em relação ao estuprador ser desconhecido, existem muitas críticas que resumem na proposição de que o estupro ocorre, sobretudo, em espaços privados e dentro de casa, entre quatro paredes. Nesse viés, Davis (2016) destaca o mito do estuprador negro que seleciona o homem negro como único estuprador imaginável no imaginário do senso comum, fazendo com que o homem branco proprietário não recaia sob o rótulo de estuprador. Em contrapartida, Davis (2016, 2017) ressalta que nos Estados Unidos, durante a escravidão, de maneira muito similar a experiência escravagista brasileira, os homens brancos proprietários de terras foram os maiores responsáveis pelos estupros contra as mulheres negras, indígenas e da classe trabalhadora durante e após a escravidão.

Quadro 42: *Frames* da sequência dramática do estupro conjugal/marital de Lígia (1x03)

Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Ter de lidar com as agressões físicas e sexuais de Augusto faz com que Lígia, tenha que resistir aos imperativos patriarcais, porém a protagonista também precisa encarar o conservadorismo e o tradicionalismo de sua sogra, Eleonora (Esther Góes). Em uma de suas visitas, pelo quarto episódio da primeira temporada, Eleonora, ecoando as preocupações femininas do Brasil dos Anos Dourados, insinua que Lígia precisa melhorar em relação às “prendas domésticas” oferecidas ao seu filho, no caso, Augusto, esposo de Lígia. Afinal, aos olhos de Eleonora, “o bom desempenho nas

tarefas domésticas, especialmente cozinhar bem, era visto como uma garantia de conquista do esposo e manutenção do casamento” (BASSANEZI, 2004, p. 627).

Além disso, Eleonora aproveita o momento e incentiva as duas noras, Lígia e Thereza, a realizarem logo o seu desejo de se tonar avó. Para época no Brasil, “[...] ter filhos fazia parte dos planos dos cônjuges, sem que isso fosse muito questionado. Para a mulher, ser mãe e dedicar-se aos filhos, mais que um direito ou uma alegria, era uma obrigação social, a *sagrada missão feminina*” (BASSANEZI, 2004, p. 633), grifos da autora). Nesse sentido, o discurso da mãe de Augusto é correspondente à visão estereotipada da mulher que a resumia em cuidador do lar, esposa e mãe.

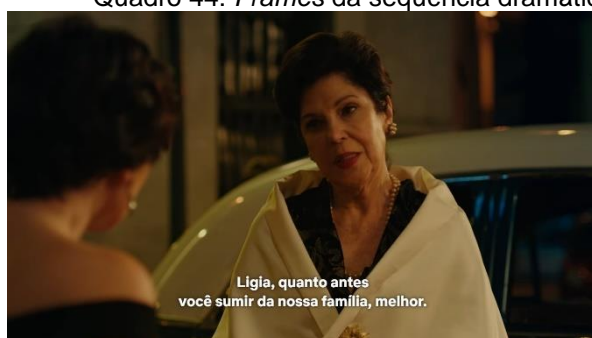
Quadro 43: Frames da sequência dramática de Eleonora visitando os filhos e às noras (1x04)

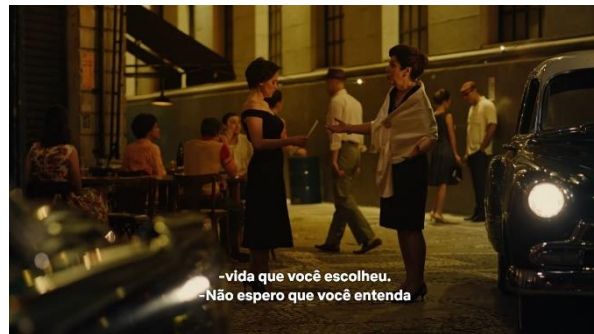




Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Posteriormente, Eleonora também oprime Lígia e reproduz o mesmo discurso machista, misógino e patriarcal. Desta vez, no sexto episódio da primeira temporada, Eleonora procura por Lígia para entregar os documentos do desquite para Lígia assiná-los, pois Augusto estava viajando por conta de interesses político do partido no qual lançaria sua candidatura à prefeitura do Rio de Janeiro. Eleonora, no encontro, trata muito mal Lígia quem ponderava falando que amava Augusto incondicionalmente e que suportou vários momentos de agressões. Porém, Eleonora desdém do sonho de Lígia em ser cantora alinhando a profissão às “mulheres levianas” (BASSANEZI, 2004). A ex-sogra reforça que não esperava um comportamento desviante como aquele de sair do lar vindo dela, Lígia rebate dizendo que saiu porque apanhava, e Eleonora argumenta que a protagonista deve ter dado motivos, e que Augusto apenas cumpria seu papel de marido, afinal no que se refere à função patriarcal, cabe aos homens determinar normas e punições às condutas consideradas como desvio (SAFFIOTI, 2001).

Quadro 44: *Frames* da sequência dramática de Eleonora conversando com Lígia (1x06)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

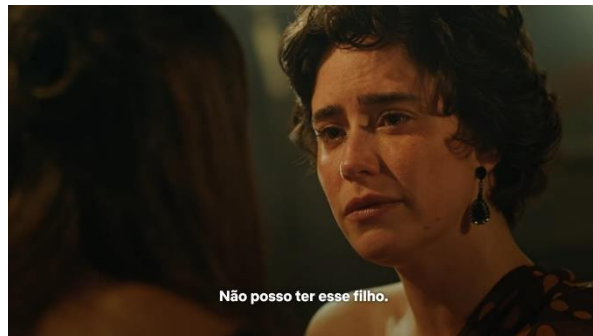
Outro tema sensível que emerge no arco narrativo de Lígia é a questão do aborto. Ao descobrir que está grávida, Lígia até cogita retomar seu casamento com Augusto. Comprova-se aqui que o filho, além de ser o objetivo de um casal heterossexual da década de 1950 e 1960 no Brasil, estender a linha de descendentes tinha a intenção de reforçar os papéis sociais masculinos, de fortaleza provedora e mantenedora do lar, e femininos, mãe cuidadora (BASSANEZI, 2004). Porém depois de saber que Augusto pedia o desquite, Lígia teve mais certeza de que a melhor

escolha seria seguir o seu sonho. E como já havia explicitado para Thereza, quando pediu ajuda para realizar o aborto, uma mulher tem que escolher: o filho ou a carreira. Diante da negativa de Thereza, Lúcia pede ajuda à Maria Luíza e à Adélia, as quais prontamente dizem que darão todo suporte e apoio, mas que a decisão de não ter aquele filho era de Lúcia.

Quadro 45: *Frames da sequência dramática de Lúcia pedindo ajuda à Maria Luíza e à Adélia (1x06)*







Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Lígia opta pelo aborto e Maria Luíza a ajuda. O que Lígia não sabe é que a mãe de Augusto, suspeitando de que a protagonista estava grávida quando pega os papéis assinados do desquite e vê uma manta de recém-nascido no quarto onde Lígia dormia, Eleonora coloca um detetive para seguir sua ex-nora e acaba descobrindo que Lígia fez a intervenção para interromper a gravidez.

Quadro 46: *Frames* da sequência dramática de Lígia depois do aborto (1x06)

Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

O aborto é um tema que circula na sociedade há muito tempo. Entre os séculos XVI e XVIII, era comum a venda de ervas abortivas, como a arruda, para as mulheres que temiam uma gravidez indesejada. Até o século XIX, a visão da igreja ditava regras de aceitação ou não do aborto legitimando-o, às vezes, como crime ou pecado; em relação ao Estado, as discussões legislativas se concentravam em determinar quando um aborto era considerado voluntário ou involuntário para tanto que o Código Penal da República de 1890 punia as mulheres que praticassem o aborto com pena de reclusão. No contexto do Estado Novo no Brasil, o Código Penal de 1940 insere os casos permissivos, que era gravidez por situação de estupro e com risco de vida. Tanto hoje como ontem, o que não mudou em relação ao aborto e às mulheres que o praticaram é a repreensão social (DEL PRIORE, 2013).

Scavone (2008) destaca que o feminismo brasileiro, já na década de 1970, se posicionava politicamente numa proposição de que para o aborto deveríamos nos

valer do princípio do direito individual. Porém, tais considerações eram feitas sob fórmulas gerais, para que assim o debate fosse consumado e equilibrado, inclusive para conter o radicalismo da bolha feminista. Já na década de 1980, a autonomia individual e os perigos que os abortos clandestinos propiciavam à saúde pública feminina ganharam destaque. Ali já estavam explícitos dois argumentos políticos que são até hoje utilizados pelo feminismo brasileiro para discutir a legalização do aborto: a questão dos direitos individuais e dos direitos sociais (este apoiado no argumento da saúde/classe social).” (SCAVONE, 2008, p. 676). Lá nos anos de 1990, o aumento de casos de abortos clandestinos e as condições precárias em que se realizam esses procedimentos adensaram a luta ampliando o diálogo com a aderência de novos grupos sociais, tais como profissionais de saúde, profissionais do Direito e ainda parlamentares.

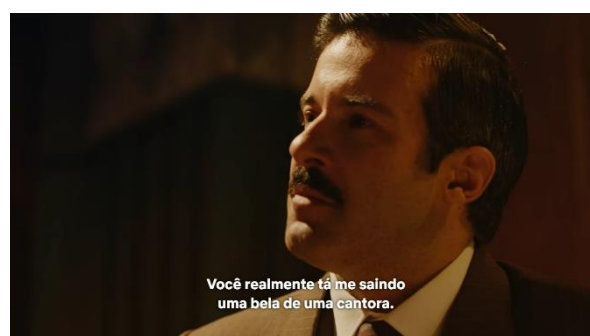
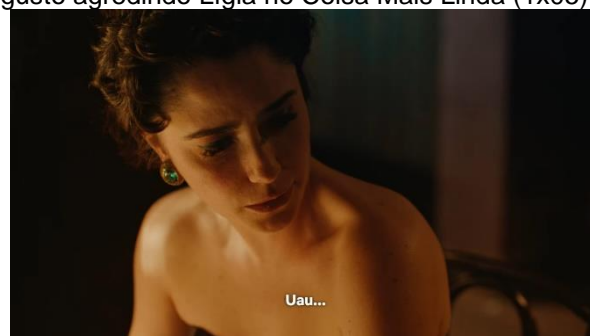
Numa percepção crítica feminista, a discussão sobre os direitos reprodutivos das mulheres contribui com a reflexão a partir da observação foucaultiana de que “o corpo é a superfície de inscrições dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2012, p. 12). Em outras palavras, sendo o corpo o lugar onde fazemos inscrições no mundo por meio de nossas vivências, onde produzimos e reproduzimos nossas existências em forma de nossas identidades e subjetividades, as relações de poder nele também defloram de modo a determinar o adequado e o inadequado de acordo com normas como vemos quando tocamos, em especial nas relações de gênero. A partir disso, por uma lógica masculina que impõe seu olhar masculino de dominação, o corpo feminino é determinado para ser o lócus de reprodução da espécie humano, ele tem de entrar em normas de beleza, de estética, de funcionamento e de reprodução predeterminadas sendo a mulher julgada quando não obedece a diretriz estabelecida.

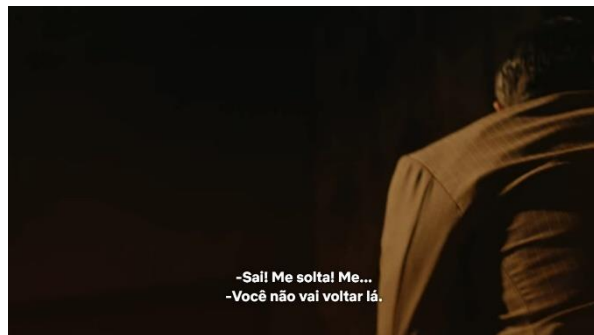
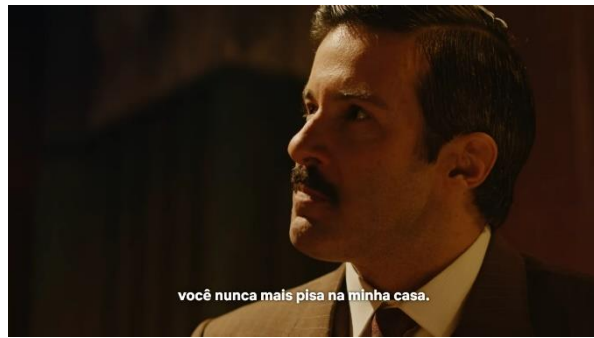
Lembramos que o arco narrativo propriamente de Lígia se encerra na primeira temporada, uma vez que a personagem é assassinada. Mas a sua participação em *Coisa Mais Linda* continua como personagem recorrente. Além disso, a personagem é constantemente citada por conta do julgamento de seu assassinato. Vale lembrar que como crivo de seleção, consideramos as cenas que compõem as sequências dramáticas em que as protagonistas aparecem em tela. Nas cenas do julgamento, apesar de Lígia e sua participação servirem para compor o jogo das narrativas de defesa e de acusação, a personagem em si não aparece nessas sequências do julgamento nem em *flashbacks* que poderiam compreender as respostas àquelas três categorias em forma de perguntas - *Quais marcadores sociais são realçados na*

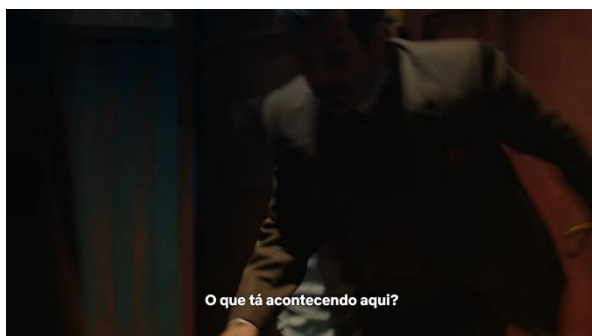
cena?; Existe opressão por conta desses marcadores sociais? e Existe o reforço ou a subversão dos estereótipos? - que também nos serviram de crivo.

Outra ponderação em relação ao relacionamento afetivo-amoroso de Lígia com Augusto é que mesmo diante das agressões que sofria do marido, Lígia não queria fazer nada para reverter a situação, porque acreditava que esse comportamento agressivo de Augusto seria passageiro e que amava seu marido, logo não desejava acabar com seu casamento. No quinto episódio da primeira temporada, Augusto vê Lígia cantando no clube Coisa Mais Linda, se enfurece e em mais um ataque violento, além de agredir Lígia verbalmente, a agride fisicamente. Maria Luiza consegue o detê-lo, mesmo assim Lígia não sai ilesa do embate.

Quadro 47: *Frames da sequência dramática de Augusto agredindo Lígia no Coisa Mais Linda (1x05)*







Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

No dia seguinte, amparada por suas amigas, as outras protagonistas Lígia mostra as marcas de agressão e num gesto de apoio Thereza, principalmente, a aconselha a denunciá-lo ou tentar fazer algo juridicamente, porém Lígia escolhe mais uma vez não fazer nada dando as mesmas desculpas e indicando que não poderia fazer nada contra Augusto, porque o sonho dele de concorrer à prefeitura carioca desmoronaria.

Quadro 48: *Frames* da sequência dramática de Lígia amparada após a agressão de Augusto (1x05)









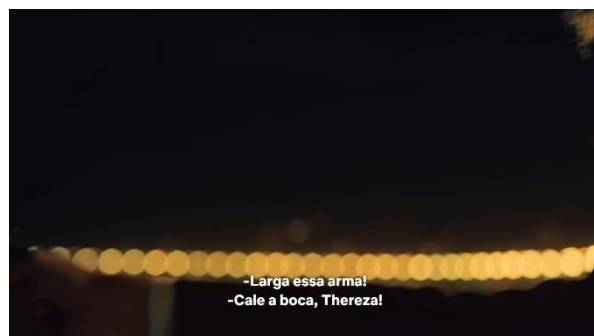
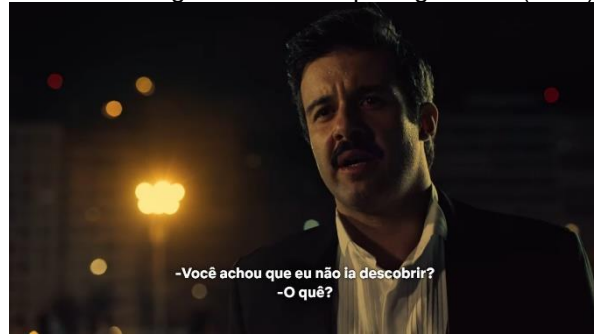
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

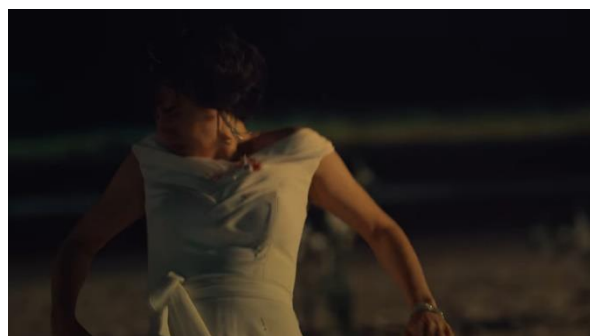
Portanto, claramente Lígia amava Augusto, mas estava cega e não percebia que aos poucos o esposo a apagava e a conduzia às amarras do patriarcado que regia a visão de mundo dele. Parece que Lígia precisava recuperar seu amor-próprio que segundo o que diz hooks (2020, p. 94) é uma junção de “confiança, compromisso, cuidado, responsabilidade, conhecimento e responsabilidade”. A autora ainda pondera que para recuperarmos o nosso amor-próprio, é preciso viver conscientemente e de modo crítico, pois assim bloqueamos a desvalorização e os pensamentos negativos. Quando estamos falando de mulheres, essa responsabilidade de amar a si torna-se mais difícil porque historicamente o machismo, o patriarcado e misoginia minam as mulheres constantemente de várias formas a fim de garantirem a sua autoafirmação dominadora.

hooks (2019, 2020) acrescenta que a violência doméstica inferida nos corpos e nos sujeitos femininos configuram é uma espécie de compensação masculina que é preciso ser liberada à medida que o mercado de trabalho os explora, os desumanizam e os mantém em subordinação direta e esperam que haja nas relações de intimidade essa equiparação produzida com o poder da masculinidade. Para tanto, quando Lígia tenta amenizar as atitudes de Augusto, a justificativa utilizada é exatamente o estresse fruto do trabalho político dele.

Outra abordagem de hooks (2019, 2020) no que tange à violência contra as mulheres que é importante de se focar é o combate a ela. Inclusive, outra sequência dramática relevante de Lígia que dialoga explicitamente com o combate à violência acontece no último episódio da primeira temporada. O grupo de protagonista da primeira temporada, Adélia, Lígia, Maria Luíza e Thereza, estão na praia para comemorar a entrada na nova década quando são surpreendidas com a chegada sorradeira de Augusto que se dirige à Lígia falando que sabia que Lígia havia praticado um aborto. O homem vai se enfurecendo dizendo que Lígia matou seu filho para viver aquela vidinha de cantora no clube de Adélia e Maria Luíza quando de repente saca uma arma. E mesmo Lígia tentando acalmá-lo, nada adianta, pois ele atira contra Lígia; depois culpabilizando Maria Luíza, Augusto puxa o gatinho contra ela.

Quadro 49: Frames da sequência dramática do atentado contra Lígia e as outras protagonistas (1x07)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Partindo dessa sequência, destacamos que o feminicídio se apresenta como um resultado de um processo continuado de sucessivas agressões e violações acometidas contra o corpo feminino tendo como base as práticas de dominação e submissão sobre as mulheres incrustadas na sociedade. A continuidade do processo de violação de direitos e se sucedem na submissão reiterada e sistemática e na perda de reconhecimento do Outro enquanto sujeito ao ponto da depreciação do seu direito à vida.

Na legislação brasileira, discussões do poder público culminaram na sanção da Lei nº 13.104/2015, em março de 2015, a Lei do Feminicídio, que o classifica como um homicídio contra a mulher por razões de sua condição de sexo feminino, quando envolve violência doméstica e familiar e menosprezo ou discriminação à condição de mulher da vítima. Além disso, o crime é hediondo e pode conter agravantes considerando situações específicas de vulnerabilidade. Em *Coisa Mais Linda*, a relação conjugal de Lígia e Augusto serve de cenário privilegiado para as constantes agressões e violências, mas é válido lembrar que essa conveniência familiar do contexto dos Anos Dourados atualmente pode ser alargada, não sendo mais o lar o espaço exclusivo das manifestações que se enquadram na etiqueta da violência de gênero, inclusive graças as alterações atribuídas a Lei nº 11.340 de 2006, Lei Maria da Penha.

Retomando a perspectiva de combate à violência de gênero de hooks (2019, 2020), devemos não apenas dizer que somos contra a violência de corpos femininos pelo fato de serem corpos assim sujeitados, é necessária a ação diante desse posicionamento. A partir do momento em que nos posicionamos em defesa dos corpos femininos, estamos desafiando as estruturas do patriarcado que desde sempre beneficiam e privilegiam, os direitos masculinos. Nessa luta travada, só o amor, segundo hooks (2019, 2020), é capaz de desfazer a inequação que resulta em cargas mais pesadas para os dominados, só a ética amorosa consegue quebrar as correntes de dominação que aprisionam dominado e dominadores em suas posições de subordinação e de hegemonia, respectivamente.

A obra de hooks refere-se a acontecimentos reais e pessoais que marcam a história de vida e a memória da autora e procura deixar um legado “[...] como catalisador para futuros pensamentos, que fortaleça nossos esforços como ativistas feministas em criar um mundo onde dominação e abuso coercivo nunca sejam aspectos de relacionamentos íntimos” (hooks, 2020, p.154). Transpondo essa premissa de ética amorosa e essa noção de narrativas pessoais e de acontecimentos reais para crítica nosso objeto, o feminicídio representado contra a vida de Lígia e a tentativa de morte contra Maria Luíza em *Coisa Mais* a preocupação que se deve ter com o amor-próprio e com o amor ao próximo considerando os laços opressivos com os quais o sistema patriarcal se impõe às mulheres.

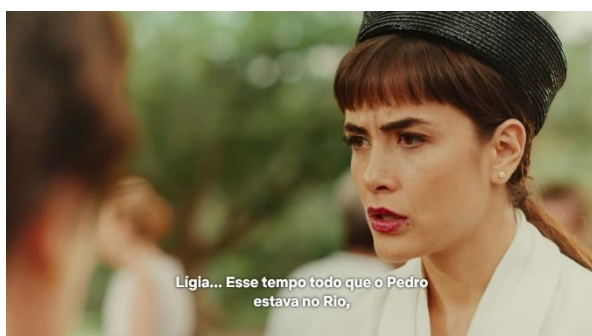
É interessante pontuar que a “os assassinatos de mulheres por seus maridos, namorados, amantes ou companheiros marcaram a história do feminismo no Brasil.” (GROSSI, 1993, p. 199) e um desses casos inspira a ficção na representação do feminicídio de Lígia: o assassinato de Ângela Diniz cometido por seu companheiro Doca Street em 1976. No julgamento que acontece três anos depois, em 1979, Doca Street é defendido com o apelo a argumentos que colocavam a vítima, Ângela Diniz, mulher, como a acusada de ferir a moral e os bons costumes, de ter uma vida calcada na libertinagem, de uma mulher da vida fácil e de não ser um exemplo de mãe. Como Grossi (1993) estabelece, “na verdade, era como se o assassino tivesse livrado a sociedade brasileira de um indivíduo que punha em risco a moral da ‘família brasileira’.”

O que esse caso de Ângela Diniz traz à tona são as primeiras manifestações públicas feministas contra a impunidade nos casos de assassinatos de mulheres por homens com os quais as vítimas mantinham um relacionamento afetivo-amoroso.

"Quem ama não mata!", que inclusive se tornou título de uma minissérie de TV, era o *slogan* que as feministas levavam para às ruas a fim de protestar e mobilizar a opinião pública brasileira. O assassinato de Ângela Diniz também fez história no feminismo brasileiro por ter tido uma intensa cobertura midiática e ter se tornado símbolo de um dos principais eixos de luta da causa feminista que é a violência de gênero (GROSSI, 1993).

Dando continuidade ao arco narrativo de Lígia na primeira temporada, há a apreensão de outro tema relacionado às relações afetivo-amorosas: a traição. Maria Luíza é traída por Pedro e descobre isso assim que chega ao Rio de Janeiro, além disso, mais tarde, ela descobre que além da traição, Pedro tinha roubado todas as economias que o casal fizera para abrirem um restaurante na, então, capital federativa. Maria Luíza conta para Lígia

Quadro 50: *Frames* da sequência dramática de Lígia comentando sobre a traição de Pedro (1x01)







Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

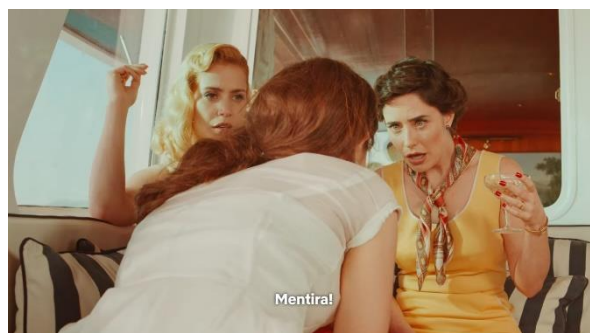
Em um outro momento, conversando com Thereza e Maria Luíza, Lígia pondera que seria melhor sua amiga, ao regressar para São Paulo, dizer que enviuvou para que não fosse julgada. Pelo discurso de Lígia, podemos notar como o casamento era uma instituição social que mensurava muito mais o caráter da mulher do que o do homem, afinal as regras eram muito mais rígidas para elas. Bassanezi (2004) destaca que

a grande ameaça que pairava sobre as esposas era a separação. Além do aspecto afetivo, as necessidades econômicas - dependência do marido provedor - e de reconhecimento social - mulheres separadas eram malvistas pela sociedade e a realização da mulher passava pelo casamento também pesavam a favor da manutenção do casamento a qualquer custo. (BASSANEZI, 2004, p. 631).

O comentário de Lígia para Maria Luíza é ajustado ao estereótipo da mulher dos Anos Dourados, uma vez que Lígia, dentre as protagonistas, no início de seu arco narrativo, é aquela que mais segue se aproxima dos moldes culturais e patriarcais da época.

Quadro 51: *Frames* da sequência dramática de Lígia, Maria Luíza e Thereza falando sobre a traição (1x01)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Falando sobre essas sequências dramáticas, aproveitamos para iniciar o debate sobre as relações afetivo-amorosas de Maria Luíza. Sob o aspecto da traição, é possível aferir que a protagonista num primeiro momento demora a aceitar que Pedro havia a traído e que ainda tinha levado o dinheiro guardado do banco que o casal possuía para investir na abertura do restaurante que planejavam ter. Com o avanço do arco narrativo, já no fim do primeiro episódio, Maria Luíza sente que deveria aproveitar a oportunidade dada pelo destino e buscar evoluir e crescer sozinha influenciada fortemente por Thereza. No último episódio dessa primeira temporada, Maria Luíza reconhece que Thereza tinha razão quando disse que talvez a melhor coisa que aconteceu foi a traição de Pedro.

Quadro 52: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza reconhecendo o lado positivo da traição de Pedro (1x07)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Portanto, no início da narrativa de *Coisa Mais Linda*, sendo a traição de Pedro para com Maria Luíza e a maneira pela qual tanto Lígia, representando um olhar externo ao relacionamento, como a própria Maria Luíza lidam com a descoberta da traição sendo a chave de ignição para o desenvolvimento de toda a história, podemos perceber mais uma vez a relevância das aventuras extraconjugais no Brasil dos Anos Dourados. “[...] Não deveriam esperar compreensão social as esposas infiéis. Ao contrário dos maridos, as adúlteras eram fortemente criticadas e poderiam ser severamente punidas.” (BASSANEZI, 2004, p. 634). Nesse contexto, “a infidelidade masculina justificava-se pelo temperamento poligâmico dos homens - um fator natural que, mesmo quando considerado uma fraqueza, merecia a condescendência social e a compreensão das mulheres.” (BASSANEZI, 2004, p. 635).

Em relação ao casamento, o arco narrativo Maria Luíza se desenvolve mais durante a segunda temporada com o regresso de Pedro à vida dela. Maria Luíza quando se recupera da tentativa de assassinato de Augusto e sai do hospital cedo vê que Pedro tinha interesses financeiros por isso ele regressa ao Rio de Janeiro. Já no fim do primeiro episódio desse segundo volume da série, a protagonista já começa a indicar que não quer mais a vida de casada e pede o desquite para Pedro. No segundo episódio, Maria Luíza compreende que o casamento com Pedro era sinônimo de prisão pois relembra a liberdade, a autonomia e a coragem que teve que gerir quando Pedro foi embora.

É interessante notar como o arco narrativo em relação ao casamento tem o seu desfecho na história de Maria Luíza. Numa conversa com Adélia, no último episódio da segunda temporada, ambas discutem a existência de alma gêmea. Para Adélia, só existe uma alma gêmea, ou seja, em toda nossa vida, só amaremos fortemente uma

pessoa passe o tempo que passar; enquanto Maria Luíza já começa conotar se é possível se apaixonar por duas pessoas ao mesmo se referindo a Chico e a Roberto.

Quadro 53: *Frames* da sequência dramática da conversa sobre alma gêmea (2x06)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Uma sequência dramática importante que também retrata de forma excelente a visão rígida a partir da qual os papéis femininos eram constituídos é o julgamento de Augusto, após tentar matar Maria Luíza e acabar assassinando Lígia. O julgamento que decorre no penúltimo e no último episódios da segunda temporada concentra uma série de discursos machistas e misóginos contra todas as depoentes femininas, mas, principalmente, influem sobre Lígia e Maria Luíza. É válido destacarmos que até aos olhos da lei, parecia que a busca das mulheres por liberdade e autonomia na decisão

dos rumos de suas vidas era um crime. Na verdade, era um crime, mas contra o patriarcado; afinal as leis para homens e mulheres foram feitas por meio de discursos masculinos. Para efeitos de exemplificação, trazemos uma sequência em que o advogado de defesa de Augusto, ao interrogar Maria Luíza, faz questão de evidenciar que Maria Luíza não vive com o marido, que não utiliza o nome de casada e que durante muito tempo no Rio de Janeiro não cuidava do seu filho. Enfim, a intenção do jurista ali era difamar Maria Luíza para assim também difamar a memória de Lígia, quem, a propósito, é posta como uma assassina por Augusto por ter abortado e como uma mulher depravada por Eleonora.

Quadro 54: *Frames da sequência dramática de Maria Luíza interrogada no julgamento (2x06)*







Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

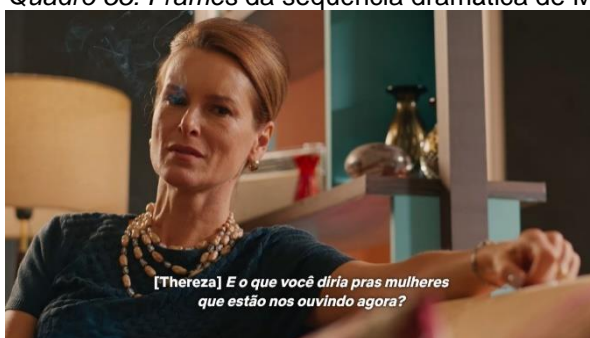
Com o fim do julgamento, Augusto foi condenado a uma sentença mínima a qual cumpriria em regime aberto. Nesse sentido, a sequência dramática que destacamos mostra Thereza e Maria Luíza indo até à emissora de rádio para tentar fazer justiça contando a verdadeira história de Lígia Soares, já que a imprensa a vinha difamando dado o resultado da sentença de Augusto. As protagonistas iniciam a transmissão e Maria Luíza se apresenta como a melhor amiga de Lígia e recorda da amiga dizendo que ela era luz e que impressionava por onde passava com a sua voz.

Maria Luíza afirma que Augusto conheceu Lígia assim, mas aos poucos foi se tornando uma pessoa que apagava o brilho de Lígia, que gostaria que ninguém mais aproveitasse a presença de Lígia por ela ofuscar o brilho dele. Lígia é lembrada como uma pessoa sensível, que acreditava muito no amor, mas que aos pouco foi sendo violentada por Augusto, chegando a ser violentada sexualmente. As protagonistas afirmam que apesar de não terem recordado, tudo o que Lígia mais queria era

constituir família com Augusto chegando ao ponto de achar que bastava ser esposa dele para ser feliz.

Finalizando a transmissão, ecoando hooks (2020), Maria Luíza deixa um conselho para as mulheres: o amor tem muitas formas. Ele pode durar a vida inteira ou só um verão, pode-se amar alguém que está perto de você todos os dias ou ainda amar alguém que está distante, o amor pode começar com uma amizade que quando você nota você não vive mais longe daquela pessoa. O amor pode ser muitas coisas. O amor é vida, acolhimento, aceitação, perdão, mas o amor nunca é violento. O amor não é morte.

Quadro 55: Frames da sequência dramática de Maria Luíza e Thereza na transmissão da rádio (2x06)







Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Por último, mas não menos importante, lançaremos um olhar sobre Ivone que também apresenta um arco narrativo constituído em um relação afetivo-amorosa. Apesar de a construção do arco narrativo nesse aspecto da protagonista não ser tão podemos citar a relação que Ivone constrói com Miltinho (Breno Ferreira), jogador de futebol e amigo de Capitão, durante a segunda temporada de *Coisa Mais Linda*. Ivone é uma moça negra, do morro que não foca no casamento. Parece que o foco de Ivone a princípio é trabalhar, angariar uma condição de vida melhor para si e para os seus familiares, e ainda depois conquistar seu sonho de se tornar cantora. Porém Miltinho aparece para o casamento de Adélia e Capitão e acaba se apaixonando pela protagonista quem também se apaixona pelo futebolista. Ivone parece descobrir que é possível ter um equilíbrio entre trabalho, casamento e sonho.

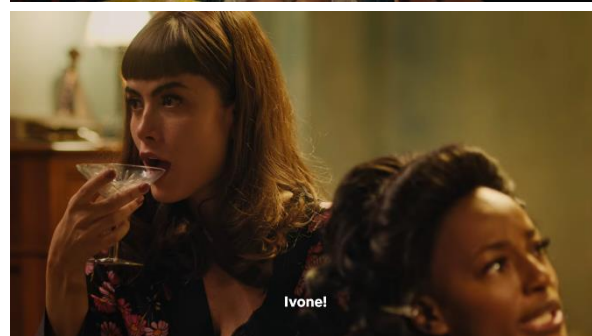
Além disso, há uma sequência dramática que mostra que Ivone, apesar de ainda ser jovem, é uma mulher à frente do seu tempo é quando as outras

protagonistas, Thereza, Adélia e Maria Luíza, e ela estão reunidas se organizando para o casamento de Adélia que ganha de presente de casamento um pernoite no Copacabana Palace de Maria Luíza. Aproveitando a deixa Thereza comenta que ainda bem que não é a primeira vez que Adélia terá uma relação sexual com Capitão. Thereza, sendo a protagonista mais progressista, reforça que as mulheres deveriam contar as relações a partir somente da quarta vez, ou melhor, pelo quinto homem. A referência que se faz aqui é em relação ao prazer feminino, à virgindade e à dificuldade de as mulheres encontrarem homens que consigam lhes dar prazer.

Adélia repreende dizendo que existe uma virgem no quarto fazendo alusão à Ivone, que satiriza a irmã e ainda afirma que já tinha conhecido alguns rapazes especiais. Thereza reforça que a virgindade feminina não é um troféu; na verdade, a virgindade é uma coisa que é preciso se livrar para poder sentir prazer de verdade e propõe um brinde ao sexo antes, durante e depois do casamento.

Quadro 56: *Frames* da sequência dramática de Adélia, Ivone, Maria Luíza e Thereza se arrumando para o casamento (2x02)







Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Enfatiza-se que mesmo diante de tanto controle, de tantas regras e advertências muitas moças da época fugiam dos padrões e normas estabelecidos. “A vontade e a coragem de transgredir iam de fumar, ler coisas proibidas, explorar a sensualidade das roupas e penteados, investir no futuro profissional, discordar dos pais, a contestar secreta ou abertamente a moral sexual, chegando a abrir mão da virgindade [...]” (BASSANEZI, 2004, p. 624). Conforme Knibiehler (2016) aponta a virgindade ganhou valor moral e espiritual a partir das premissas do cristianismo sendo convocada como um atributo para os trilhos da santidade. Além disso, a fé cristã possibilitava a mulher ter a opção de ser “esposa de Cristo” o que podia lhe garantir uma vida eterna e aprimoramento pessoal na passagem terrena. Desde então inspiradas por tantas mulheres que marcaram a história da humanidade e que guardaram sua virgindade, as mulheres passaram a considerar preservar a virgindade como uma forma de poder. Ao estudar a historicidade da virgindade, Knibiehler (2016) destaca ainda que foi com o Iluminismo que o processo de dessacralização da virgindade iniciou ao passo que se instaurava a valorização do conhecimento científico, a laicização da sociedade e a emancipação feminina. A Revolução Francesa foi o apogeu nesse período, contudo os reacionários emergiam instituídos do discurso patriarcal conservador e pregavam pela domesticidade, docilidade e ingenuidade das mulheres. Foi aí que a virgindade feminina voltou a ocupar o imaginário social como sendo uma vitória afinal seus futuros maridos privilegiavam a posse da virgindade.

O discurso de Thereza começa a se alinhar com a perspectiva que surgiu a partir do século XIX com os tímidos processos de individualização, as vigorosas mudanças e a emergência do feminismo que fizeram acelerar a educação sexual e a busca por igualdade sexual. Depois da primeira Guerra, a popularização da psicanálise propiciou a ascensão da sexualidade na vida humana e a valorização à diversidade de desejos e de experiências sexuais; já no pós Segunda Guerra, as práticas contraceptivas nas mãos tomaram conta da discussão sobre a virgindade; e hoje no século XXI, conclui Knibiehler (2016), a existência de um rito para a perda da virgindade existe, mas muito menos drástico do que outrora o que nos permite entender, sob uma visão otimista, que a subjetividade feminina hoje é muito mais valiosa do que o hímen.

Resumindo, as relações das protagonistas sobre a traição se adensam nos arcos narrativos de Maria Luíza e de Lígia. Respectivamente, a primeira é uma vítima

de traição pelo marido, enquanto a segunda, ecoa comentários que dão coro aos julgamentos sociais do fim da década de 1950 e início da década de 1960. Quanto às relações das protagonistas com o casamento variam: Adélia sonha com o status do casamento e quando, enfim, o atinge nota que realmente estar junto de quem se ama é mais importante que a instituição matrimonial; por sua vez, Thereza tem um casamento que foge aos padrões da época e é muito feliz, porém precisa enfrentar a desconstrução desse laço afetivo-amoroso; Ivone parece entender que é possível conciliar uma vida profissional onde se conquista seus sonhos com a relação matrimonial; Lígia sofre por manter um casamento no qual convive com constantes agressões que culminam numa tragédia e Maria Luíza privilegia a liberdade de se amar e de amar quem desejar uma vez que os moldes do casamento-modelo não encaixam com sua nova identidade.

5.2.2 Análise II: eixo simbólico dos arcos narrativos das protagonistas

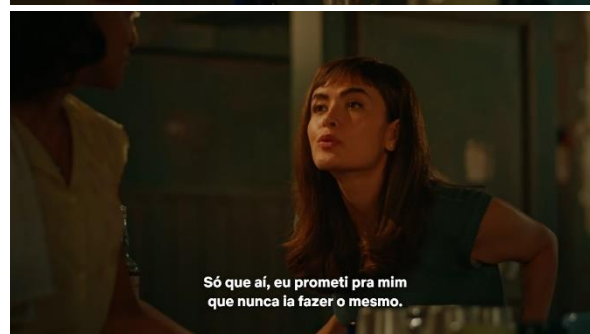
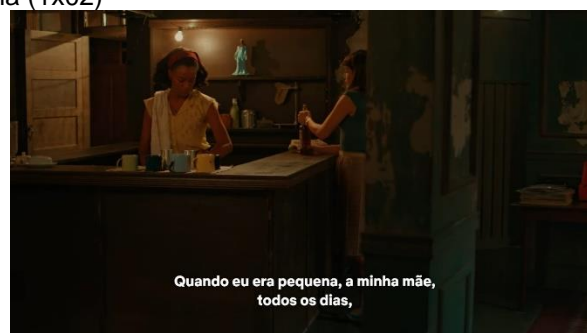
Nesse segundo momento de análise, buscamos ainda pormenorizar sentidos produzidos pelos discursos que dispõem a fomentar opressões imperativa ou silenciosamente nos marcadores sócio-identitários das identidades das protagonistas. Vale lembrar que julgamos as construções identitárias dessas personagens enquanto representação de sujeitos que deixam rastros de si em suas interações sociais. Com essa análise que dedica ao caráter visual do objeto empírico destacaremos os matizes discursivas relacionadas à opressão e ao privilégio dadas pelas operações simbólicas por meio de negociações interseccionais. As categorias desse eixo simbólico dos arcos narrativos das protagonistas têm por objetivo analisar os enunciados discursivos não-verbais, propriamente, visuais, notadamente, se dividem em: *copo de uísque, sorriso, assinatura, sapatos de salto alto, lemanjá e aliança*.

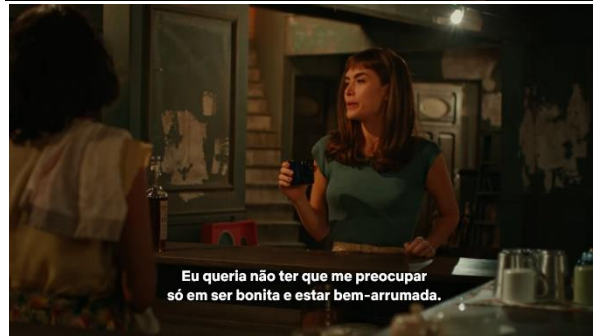
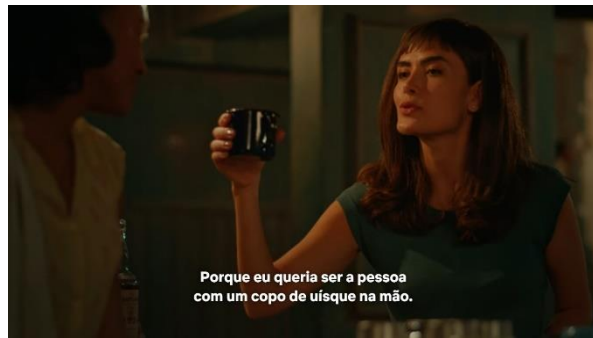
5.2.2.1 Copo de uísque

O primeiro destaque visual é dado para o copo de uísque que no arco da narrativa da personagem Maria Luíza adquire caráter opressivo e em seguida de subversão de estereótipos. Na primeira temporada, especificamente, no segundo episódio, quando Maria Luíza desabafa com Adélia sobre as três respostas negativas que havia levado de homens. A protagonista conta para Adélia que, quando criança, observava o costume de sua mãe, Ester, sempre receber seu pai, Ademar, no fim do dia em casa com um copo de uísque. Maria Luíza desabafa que não queria fazer isso

quando se tornasse adulta; porém ao se casar, a protagonista não quebrou esse padrão. Mas Maria Luíza pondera que nunca esteve satisfeita com essa posição porque, na verdade, era ela quem queria estar com o copo de uísque na mão.

Quadro 57: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza desabafando sobre o copo de uísque com Adélia (1x02)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Maria Luíza continua o desabafo dizendo que queria não precisar se preocupar em ficar bonita o tempo todo. Nesse momento, Adélia contrapõe dizendo que seria seu sonho passar o dia pensando em se embelezar. Maria Luíza pergunta se Adélia se sente livre e ela responde que elas são diferentes. A partir dessa sequência, podemos perceber que o copo de uísque para Maria Luíza simbolizava sua liberdade. O copo de uísque, uma vez na mão do marido, indicava concordância com o viés patriarcal que compõem o cenário do Brasil dos Anos Dourados. É interessante pontuar que mais uma vez emergem-se as diferenças entre as mulheres racializadas e as mulheres brancas. Quando Adélia afirma que sob o ponto de vista da questão da liberdade Maria Luíza e ela são diferentes, afinal a mulher branca ainda que nada muito progressista tinha mais liberdade de escolha do que a mulher negra.

Contudo, já no desenvolvimento da personagem na segunda temporada, é possível aferir dois momentos em relação ao copo de uísque: em um Maria Luíza se mostra condizentes com as regras e normas servindo Pedro, seu marido que voltava para a casa; e um outro em que Maria Luíza com sede de liberdade mostra que não precisava se adequar ao sistema bebendo um copo de uísque ao invés de servi-lo a Pedro.

Quadro 58: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza servindo um copo de uísque para Pedro (2x01)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Quadro 59: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza não servindo, mas bebendo o copo de uísque (2x01)





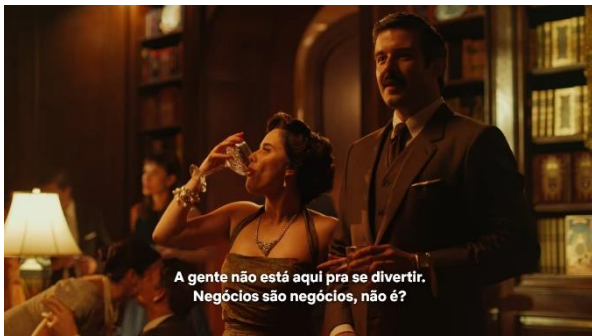
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

5.2.2.2 Sorriso

Um segundo elemento simbólico é o sorriso que ganha notoriedade no arco narrativo da personagem Lígia. Na primeira temporada, assim que somos apresentados à Lígia, no primeiro episódio da temporada descobrimos que ela é casada com Augusto. Durante a sequência dramática, pede que Lígia se controle na bebida e que seja, sobretudo, simpática mantendo o sorriso no rosto. Claramente, estamos diante de um momento em que o sorriso de Lígia ao lado de Augusto significa que a protagonista está satisfeita em ser a “esposa feliz”, aquela que sorri independentemente de como é tratada no casamento, aquela que mantém as boas aparências e demonstra sempre compreensão e companheirismo ao marido, provedor do lar. Em outras palavras, estamos diante de um discurso patriarcal que ganha potência de destruição na próxima sequência dramática.

Quadro 60: *Frames* da sequência dramática de Augusto pedindo para que Lígia fosse sorridente na festa (1x01)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

A latência do discurso patriarcal da época deixa marcas pelo corpo de Lígia com as agressões que são feitas pelo marido, Augusto. Logo após a primeira agressão de Augusto, mostrada no segundo episódio da primeira temporada, ele a justifica pelo fato de Lígia ter participado de uma audição para ser cantora e por ter cantado numa festa privada no apartamento de Thereza e Nelson. Na realidade, o que incomoda Augusto não é o fato em si de Lígia cantar, mas sim o que isso representava perante a ordem social que Nos Anos Dourados no Brasil limitava as mulheres aos papéis domésticos e maternais. No dia seguinte às agressões, Lígia e Augusto teriam uma sessão de fotos para a campanha política empreitada para a prefeitura do Rio de Janeiro. O fotógrafo pede para que o casal sorrisse, o que intimamente incomoda Lígia, entretanto como o arco narrativo inicial da protagonista é o que mais se encaixa aos estereótipos dos papéis femininos da época, ela sorri.

Quadro 61: *Frames* da sequência dramática de Lígia sendo obrigada a sorrir para fotos da campanha de Augusto (1x02)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Pode-se aferir que o sorriso nessas sequências dramáticas impele de maneira simbólica os modos de opressão do patriarcado sobre as mulheres. Na primeira, notamos sua impressão de modo mais brando pela simples coerção; enquanto, na segunda o patriarcado usa de violência e de subordinação para imprimir no corpo feminino e na subjetividade feminina seus rastros.

5.2.2.3 Assinatura

De maneira simbólica, a assinatura promove poder nos arcos narrativos de Maria Luíza e Adélia. Quando falamos assinatura aqui, estamos nos referindo a seu caráter simbólico e social. Primeiro, quanto à Maria Luíza a sua assinatura não estabelece poder de decisão sobre a dinâmica de sua vida haja visto que por questões legais da década de 1950 e 1960 as mulheres, uma vez casadas, dependiam no Brasil de seus respectivos maridos para tomar algumas atitudes.

É como acontece com Maria Luíza que precisava da assinatura de Pedro e a falsifica para conseguir penhorar sua aliança na primeira temporada de *Coisa Mais Linda*. Ou ainda mais tarde, já na segunda temporada, quando Maria Luíza precisa da assinatura de Pedro para conseguir o controle administrativo do clube de música de

volta. Enfim, momentos em que por vias legais, há a instituição da dominação masculina sobre as mulheres. É válido ressaltar que

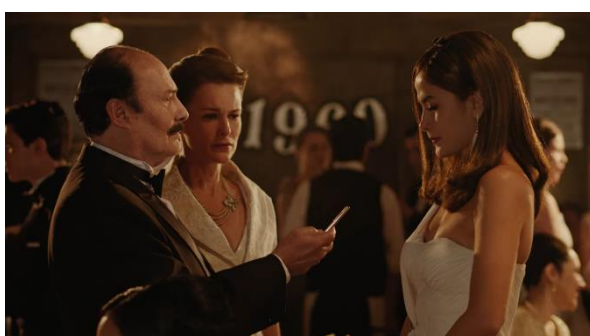
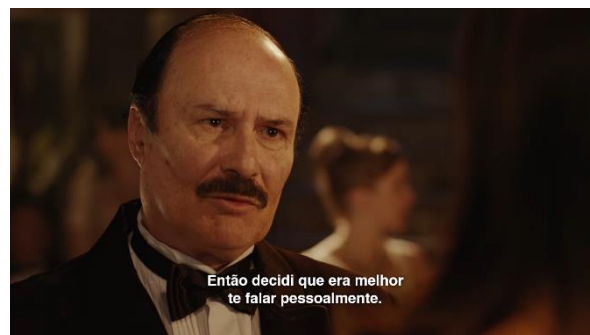
Quadro 62: *Frames da sequência dramática de Maria Luíza falsificando a assinatura de Pedro (1x02)*



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

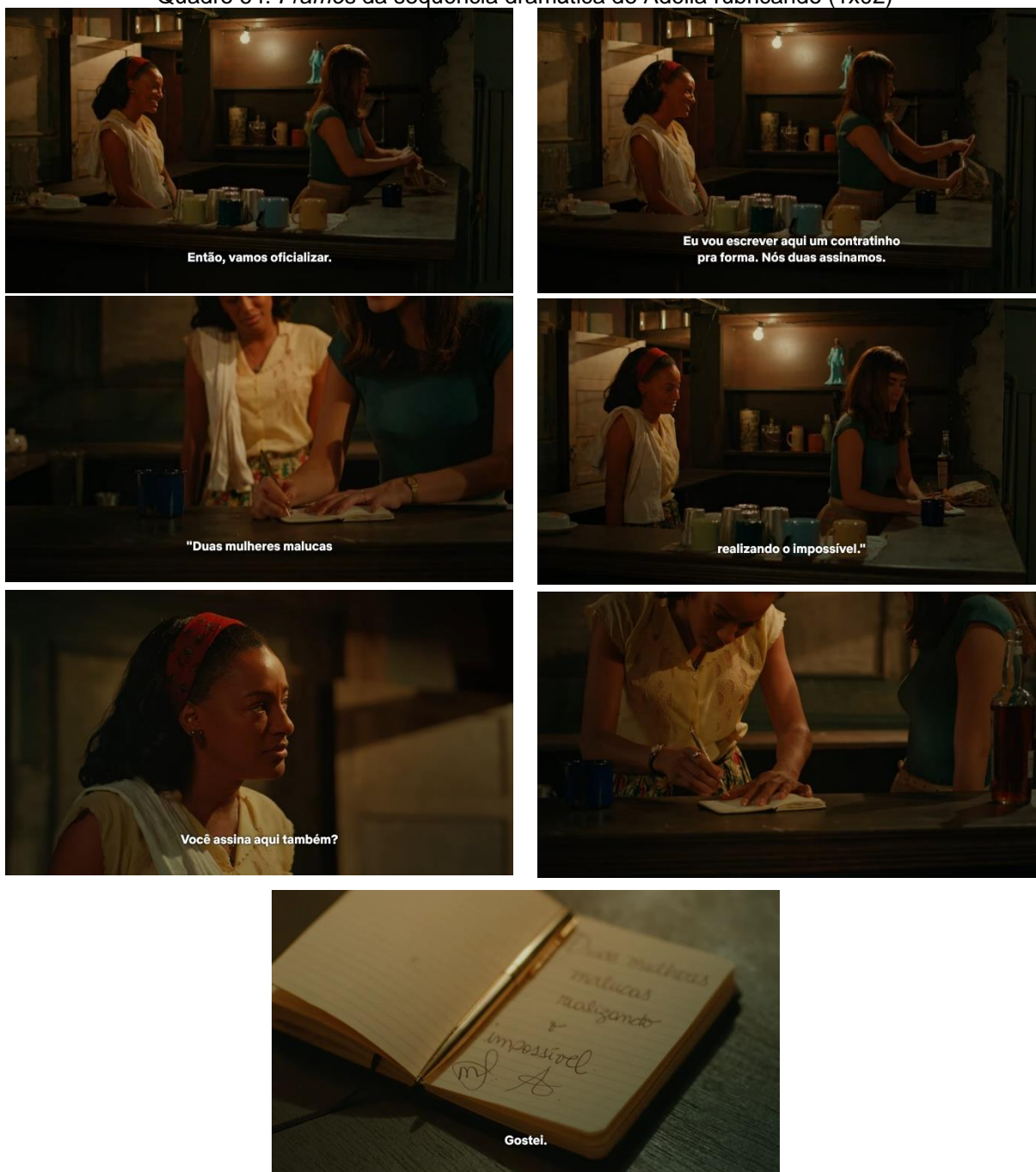
Uma sequência dramática em que há o reconhecimento da evolução e do crescimento de Maria Luíza no fim da primeira temporada é quando seu pai visita o clube de música na virada do ano a convite da filha e entrega uma caneta de presente a ela. Simbolicamente, podemos apreender que no fim do arco narrativo de Maria Luíza na primeira temporada, a protagonista tornou-se capaz não só de assinar seu nome, mas sim assumiu o posto de quem escreve sua própria história com a caneta na mão. E não é à toa que é Ademar quem dá essa caneta na mão de Maria Luíza. Além de ser um homem, Ademar é o pai da protagonista. Em outras palavras, Maria Luíza recebe da figura primeira, talvez a mais emblemática, no ponto de vista de algumas vertentes feministas, do patriarcado o reconhecimento de sua liberdade e autonomia.

Quadro 63: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza ganhando a caneta de se Ademar (1x07)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Em relação à Adélia, a assinatura é uma via simbólica de empoderamento. Como sabemos, a protagonista é analfabeta, não sabe ler e mal assina seu nome. Apesar disso, quando Maria Luíza e ela oficializam um trato assinando num bloco de anotações que "duas mulheres malucas - estão - realizando o impossível", Adélia consegue rubricar o papel a letra em referência ao seu nome.

Quadro 64: *Frames da sequência dramática de Adélia rubricando (1x02)*

Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Em uma outra sequência dramática, Adélia chega ao clube para entregar o contrato oficial para a sociedade do clube que não está assinado e, em seguida, se justifica para Maria Luíza que não sabe ler e mal escreve. Maria Luíza continua com a proposta de pé. Diante disso, Adélia pergunta se ela tem certeza de que deseja uma mulher, negra, mãe-solteira que não sabe ler para ser sócia. Descontraidamente, Maria Luíza responde que sim, somente se Adélia também aceitar uma branquela, maluca, que nunca trabalhou na vida e que não sabe nem se quer fritar um ovo para

abrir um negócio com ela. Para Adélia, aprender ler e escrever será imprescindível para que ela conquiste uma ascensão social. Porém o fato de ela assinar minimamente uma letra de seu nome oportuniza uma leitura simbólica do poder que ao ser alfabetizada e letrada Adélia pode adquirir.

5.2.2.4 Sapatos de salto alto

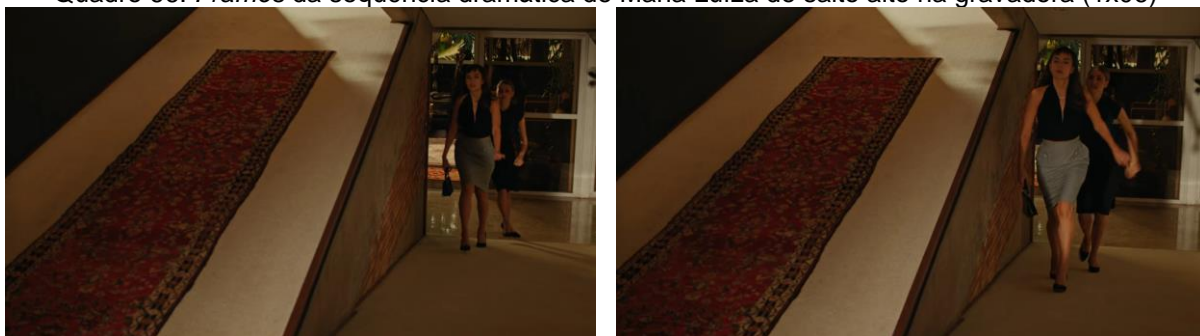
O sapato de salto alto funciona como elemento simbólico de opressão às mulheres de forma geral por conta de o acessório atribuir o caráter da beleza ao corpo, além de padrões de tamanho e formatos de pés que não cabem aqui discutirmos, mas a intenção é enxergar como esse acessório é articulado visualmente para imprimir opressão e empoderamento. No arco narrativo de Maria Luíza, é possível entender que a maturidade profissional da protagonista no campo da produção musical culmina com o reconhecimento de Roberto quando ele a convida para gerenciar o braço de sua gravadora que se dedicará às vozes femininas da Bossa Nova. Esse crescimento no campo visual é constituído pela sequência dramática da primeira vez que Maria Luíza aparece na gravadora de Roberto calçando chinelos, seguidamente da sequência dramática de Maria Luíza regressando à gravadora, porém de salto alto.

Quadro 65: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza de chinelo na gravadora (1x02)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Quadro 66: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza de salto alto na gravadora (1x06)

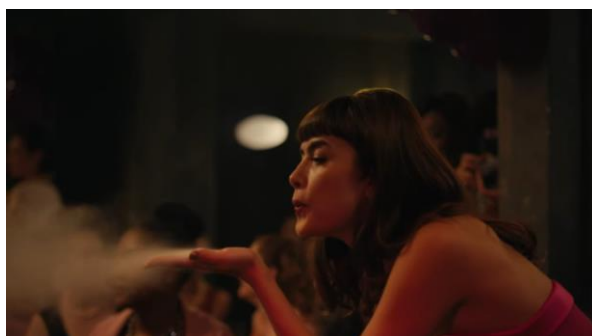
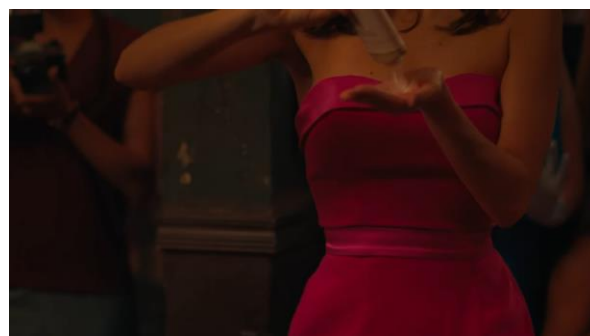


Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Durante a segunda temporada, no quarto episódio, o sapato de salto alto também ganha contornos simbólicos a partir da ideia de opressão e de empoderamento de mulheres. Na festa dedicada apenas às mulheres no clube de música, Maria Luíza discursa e propõe que todas tirem seus sapatos de salto para que possam dançar melhor que elas tirem seus saltos e a protagonista ainda afirma que com toda certeza o acessório não foi criado por uma mulher. Simbolicamente, é interessante a forma pela qual a narrativa de *Coisa Mais Linda* propõe a desconstrução da opressão que o salto causa nas mulheres e a subverte de tal forma que todas as mulheres ao se disporem de seus saltos, parecem estar se livrando de um fardo pesado; e na verdade, estão se libertando do julgo da dominação masculina sobre os padrões de beleza feminina.

Quadro 67: *Frames* da sequência dramática do discurso de Maria Luíza na festa dedicada às mulheres (2x04)

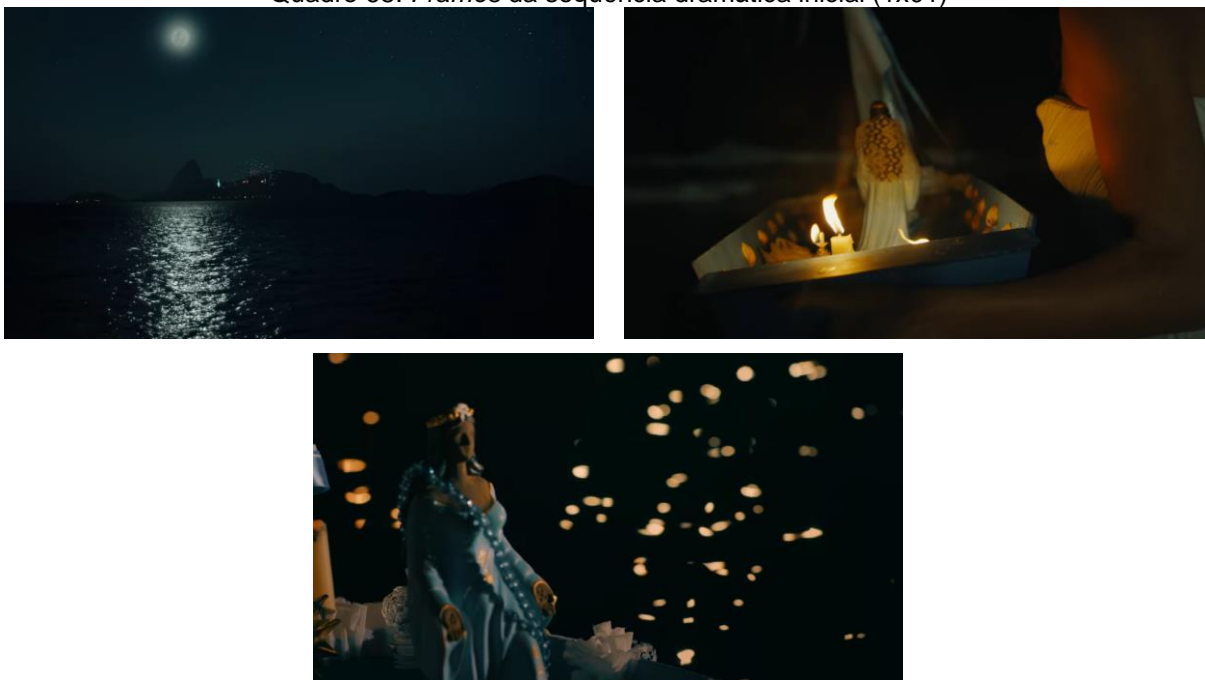




Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

5.2.2.5 lemanjá

A imagem da entidade divina costura os laços de sororidade entre as protagonistas em *Coisa Mais Linda*. No início do primeiro episódio, quando, na verdade, estamos diante de uma sequência *flashforward* dos momentos narrativos do último episódio da temporada com o atentado de Augusto, a imagem de lemanjá tem proeminente destaque.

Quadro 68: *Frames* da sequência dramática inicial (1x01)

Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Inclusive essa sequência inicial é acompanhada de versos da canção de Samba da Benção que são narrados inicialmente com tom de perguntas. Uma mulher tem que ter qualquer coisa além de beleza? Qualquer coisa de triste? Qualquer coisa que chora? Qualquer coisa que sente saudade? Um molejo de amor machucado? Questionamentos que são respondidos com o último verso citado: uma beleza que vem da tristeza de se saber mulher (SAMBA, 1967). Pondera-se que a proposta temática da série vem daqui e a imagem de lemanjá na centralidade visual nessa sequência incita seu caráter de ligação entre protagonistas, arcos narrativos e eventos narrativos em *Coisa Mais Linda*.

Durante os arcos narrativos das personagens, em especial, no de Maria Luíza. Quando a protagonista chega aonde era para estar instalado o suposto restaurante que planejava com seu marido, ela encontra a imagem de lemanjá e, mesmo sem conhecer sobre a matriz religiosa da qual a entidade faz parte, a guarda. Quando decide penhorar a sua aliança também. Quando há a destruição do clube Coisa Mais Linda por conta do temporal que inundou o estabelecimento, lemanjá estava lá parecendo proteger Maria Luíza. No atentado da virada de década, quando Augusto ataca as protagonistas, podemos notar também a presença da imagem de lemanjá presente em cena. É curioso que em um dado momento Adélia explica a origem da entidade religiosa e apresenta lemanjá para Maria Luíza como a rainha do mar e a

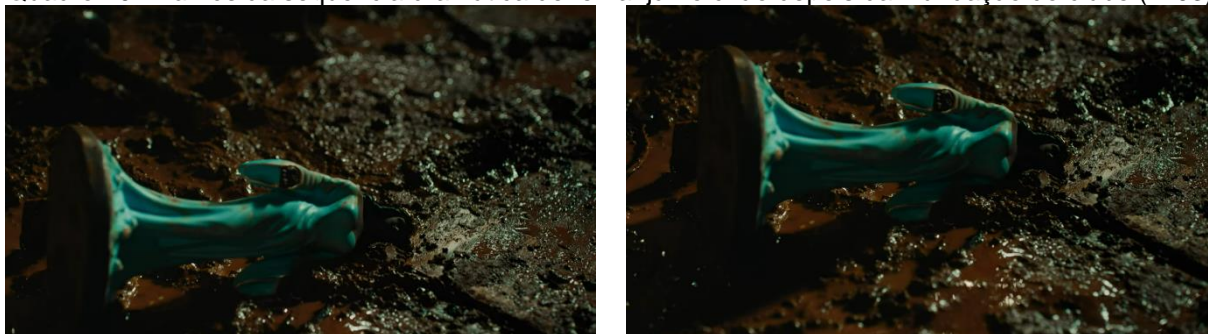
protetora das mulheres comprovando a tese de que as aparições da entidade estão relacionadas simbolicamente de maneira a costurar o arco narrativo de Maria Luíza.

Quadro 69: *Frames* da sequência de Maria Luíza encontrando a imagem de Iemanjá (1x02)



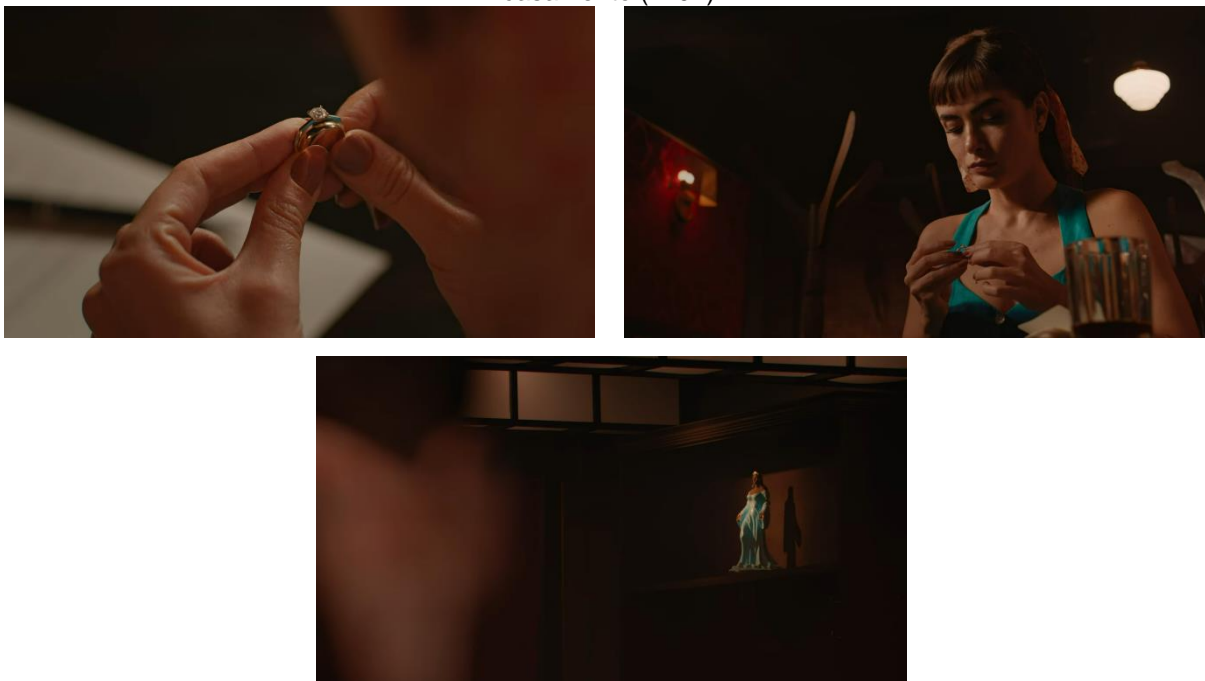
Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Quadro 70: *Frames* da sequência dramática de Iemanjá no chão depois da inundação do clube (1x03)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Quadro 71: *Frames* da sequência dramática de Maria Luíza decidindo penhorar sua aliança de casamento (1x02)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Quadro 72: *Frames* da sequência dramática de Adélia apresentando lemanjá à Maria Luíza (1x02)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

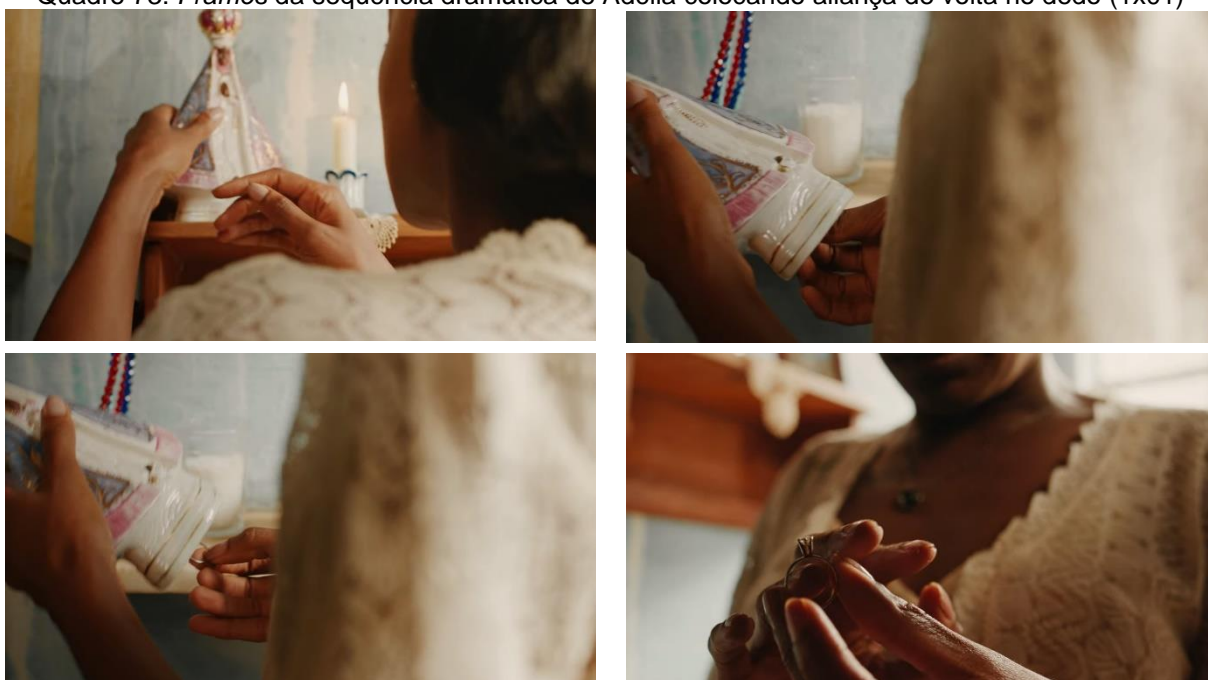
Todas essas citações de momentos na narrativa de *Coisa Mais Linda* servem para corroborar a ideia de proteção de lemanjá e nos comprova que a imagem consegue servir de fio que alinhava as histórias das protagonistas. Essa costura se dá ainda por meio dos dilemas que ser mulher acarreta. Vale lembrar que é preciso

pensar na pluralidade e na interseccionalidade das feminilidades, dos feminismos e das mulheridades dessas protagonistas no mundo ficcional e das mulheres no mundo. Adélia, Ivone, Lígia, Maria Luíza e Thereza são representações das identidades e das subjetividades femininas de mulheres que tiveram que lidar com o Brasil dos Anos Dourados e de mulheres que de forma mais ou menos branda (talvez?) nos dias atuais em pleno século XXI ainda lidam com pensamentos e comentários machistas e misóginos, com agressões verbais, físicas e sexuais que levam em contam os cruzamentos entre gênero, raça, classe, território, idade entre outros quando proferem seus discursos discriminatórios.

5.2.2.6 Aliança

A aliança serve como objeto simbólico para retratar os desenvolvimentos dos arcos narrativos de Adélia e Maria Luíza, especificamente, em relação à maneira pela qual as protagonistas lidam com o casamento enquanto instituição. Ainda na primeira temporada, vemos que Adélia valoriza a ideia de se casar e ainda guarda a aliança de compromisso que teve com Capitão antes de ele sair em turnê. Inclusive, Adélia guarda a aliança dentro de uma imagem sacra o que mostra que ela depositava fé e esperança em se casar, além de o lugar apresentar-se seguro dos olhares alheios.

Quadro 73: *Frames* da sequência dramática de Adélia colocando aliança de volta no dedo (1x01)





Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Já Maria Luíza tem uma outra relação simbólica com a aliança de seu casamento com Pedro durante a primeira temporada da série. Até o momento em que ela não aceita que foi traída e enxerga o lado positivo que a traição e abandono de Pedro proporcionaram para sua liberdade, a protagonista não se desfaz da aliança. Em um momento no segundo episódio, Adélia ainda relembra Maria Luíza que Pedro pode ter levado as economias do casal, mas a protagonista ainda tinha a aliança que poderia servir como uma fonte de renda para investir no clube de música. No fim do episódio, Maria Luíza decide penhorar a aliança e ainda falsifica a assinatura de Pedro para conseguir esse objetivo. Vale ressaltar a conexão que Maria Luíza também sente com lemanjá na hora que assina adulteradamente os documentos como se a protagonista estivesse fazendo a coisa certa.

Quadro 74: *Frames* da sequência dramática de Adélia aconselhando Maria Luíza a se livrar da aliança de casamento (1x02)



Fonte: Captura de tela feita pelo autor na plataforma Netflix.

Para Maria Luíza, a aliança simbolizava uma saída, uma chave para que ela conseguisse a sua liberdade, mas para isso, a protagonista precisaria abandonar o pensamento que se pautava em ser a esposa exemplar e, por sua vez, não a permitiria se livrar da aliança. Enquanto, para Adélia, a aliança significa um compromisso com o seu sonho de um dia casar e constituir família, o que era ainda no Brasil do Anos Dourados um percalço para mulheres racializadas como a protagonista.

5.2.3 Quadros sintéticos

É conveniente lembrar que como estamos tratando de uma análise de cunho qualitativo, a tabulação não se faz necessária, por isso que decidimos de maneira sintética apresentar os resultados da análise interseccional em quadros. Além disso, inserimos nesses quadros uma sucinta descrição da estrutura de simpatia (SMITH, 1994, 2004, 2010; MITTELL, 2015) de cada protagonista de modo a retomar principais pontos dos arcos narrativos de cada uma delas.

Quadro 75: Quadro sintético de Adélia



Adélia Araújo

Resumo da análise interseccional

Recorte quantitativo

Pode-se afirmar que no protagonismo comunitário de *Coisa Mais Linda*, na primeira temporada Adélia se destaca por ser a única protagonista negra, além de ser aquela que mais aciona os marcadores sócio-identitários em situações de opressão.

Recorte qualitativo

Sobre as relações de trabalho e afetivo-amorosas, é possível notar opressões referentes à categoria de gênero, raça, classe social e de geolocalização.

Estrutura de simpatia

RECONHECIMENTO: mulher negra, de 25 a 30 anos, pobre, empregada doméstica, moradora de uma comunidade (morro) do Rio de Janeiro, irmã de Ivone e possui um relacionamento afetivo-amoroso com Capitão com quem tem uma filha, Conceição.

ALINHAMENTO

apego espaço-temporal: momentos de sororidade com as outras protagonistas, liberdade de escolha amorosa, desejo de casar-se com a alma gêmea, cuidado e preocupação com a família, ascensão social e subversão dos estereótipos de mulher negra dos Anos Dourados no Brasil.

acesso subjetivo: mostra-se uma mulher forte e batalhadora que busca melhorar a vida de sua filha e de sua irmã; idealiza muito questões que envolvem o viés afetivo-amoroso, é honesta e enxerga possibilidade de crescimento pessoal e social, valoriza sua liberdade e autonomia e sempre enfrenta a visão cristalizada da sociedade da época.

FIDELIDADE: esse processo acontece quando são apresentados os percalços e os dilemas que a protagonista encara para ser reconhecida como uma mulher negra independente e portadora de liberdade no fim da década de 1950 e início dos anos 60.

Fonte: elaborado pelo autor.

Quadro 76: Quadro sintético de Lígia



Lígia Soares

Resumo da análise interseccional

Recorte quantitativo

Pode-se afirmar que no protagonismo comunitário de *Coisa Mais Linda*, na primeira temporada Lígia se destaca por ser a única protagonista que só aciona a categoria de gênero dos marcadores sócio-identitários em situações de opressão.

Recorte qualitativo

Sobre as relações de trabalho e afetivo-amorosas, é possível notar opressões referentes à categoria de gênero, somente.

Estrutura de simpatia

RECONHECIMENTO: mulher branca, de 25 a 30 anos, de classe média alta, sem profissão, é amiga de infância de Maria Luíza e cunhada de Thereza, tem o sonho de ser cantora, natural de São Paulo e muda-se para o Rio de Janeiro com Augusto, seu futuro esposo.

ALINHAMENTO

apego espaço-temporal: momentos de embate com as outras protagonistas por conta de seus posicionamento mais conservadores no início da série, sonha em constituir família com o Augusto, coloca os sonhos do marido à frente dos seus, preocupa-se com a opinião alheia, sofre constantes agressões do esposo, reforço dos estereótipos da mulher dos Anos Dourados no Brasil, até que decide seguir seu sonho e

acesso subjetivo: mostra-se uma mulher submissa e passiva que sonha em ter uma família conforme os moldes da época, idealiza Augusto por realmente amá-lo, abre mão do seu sonho de ser cantora para que o marido consiga se eleger prefeito do Rio de Janeiro; com o desenvolvimento da história, compreende que tem liberdade de escolha, inicia um processo de desconstrução de sua visão estereotipada de mulher regrada segundo o Brasil dos Anos Dourados, porém é assassinada pelo próprio esposo.

FIDELIDADE: esse processo acontece quando são apresentadas as agressões físicas, psicológicas e sexuais que a protagonista sofre por parte de Augusto, seu esposo, e são ampliadas quando ele tenta matá-la; quando ela abdica de seu sonho de ser cantora em prol do casamento e do sonho do marido; e quando a protagonista compreende que pode ter liberdade e autonomia nas decisões de sua vida encarando os estereótipos da “esposa feliz” e da “mãe por natureza” do fim da década de 1950 e início dos anos de 1960.

Fonte: elaborado pelo autor.

Quadro 77: Quadro sintético de Maria Luíza



Maria Luíza Carone

Resumo da análise interseccional

Recorte quantitativo

Pode-se afirmar que no protagonismo comunitário de *Coisa Mais Linda*, nas duas temporadas, Maria Luíza detém o maior tempo de tela e a maior quantidade de cenas e seu arco narrativo funciona como um fio condutor que costura a interação com as outras protagonistas. Além disso, a protagonista aciona predominantemente a categoria de gênero dos marcadores sócio-identitários em situações de opressão.

Recorte qualitativo

Sobre as relações de trabalho, é possível notar opressões referentes à categoria de gênero e de geolocalização. Enquanto as relações afetivo-amorosas se concentram na categoria de gênero dos marcadores sócio-identitários.

Estrutura de simpatia

RECONHECIMENTO: mulher branca, de 25 a 30 anos, de classe média alta, natural de São Paulo, mas se muda para Rio de Janeiro atrás do marido, Pedro, para empreenderem com a abertura de um restaurante, é filha de Ademar e Ester, é melhor amiga de infância de Lígia e é mãe do Carlinhos.

ALINHAMENTO

apego espaço-temporal: superação da traição, abandono e roubo de Pedro, momentos de sororidade com as outras protagonistas, visão de que sua vida é diferente da realidade experienciada por Adélia e Ivone, liberdade de escolha amorosa, desejo de trabalhar, liberdade e autonomia, relacionamento afetivo-amoroso com Roberto e Chico sem rótulos, cuidado e preocupação com a família e reforço e subversão dos estereótipos de mulher dos Anos Dourados no Brasil.

acesso subjetivo: mostra-se uma mulher a princípio perdida mas que rapidamente encontra foco em tornar-se livre dos ditames dos estereótipos da época, centrada e trabalhadora, consegue junto de Adélia a abrir seu clube de música, sempre enfrenta os desafios impostos pela sociedade da época por conta de ela ser mulher, supera o luto da perda de sua melhor amiga, termina seu casamento com Pedro, incentiva Ivone a conquistar seus sonhos e idealiza um relacionamento afetivo-amoroso pautado na liberdade e no respeito.

FIDELIDADE: esse processo acontece quando são apresentados os dilemas que a protagonista encara para ser reconhecida como uma mulher independente e livre das amarras submetidas pelas suas relações paternal e marital regidas pelos modelos socioculturais da época do fim da década de 1950 e início dos anos 60.

Fonte: elaborado pelo autor.

Quadro 78: Quadro sintético de Thereza



Thereza Soares

Resumo da análise interseccional

Recorte quantitativo

Pode-se afirmar que no protagonismo comunitário de *Coisa Mais Linda*, que Thereza mostra o acionamento de dois marcadores sócio-identitários em situações de opressão: gênero e sexualidade.

Recorte qualitativo

Sobre as relações de trabalho, é possível notar opressões referentes à categoria de gênero, apenas. Em relação ao campo afetivo-amoroso, é de se destacar a categoria de gênero e a de sexualidade.

Estrutura de simpatia

RECONHECIMENTO: mulher branca, de 25 a 30 anos, de classe média alta, bissexual, feminista, redatora de uma revista dedicada ao público feminino, já morou em Paris, é cunhada de Lígia, é casada com Nelson e mantém um relacionamento aberto com ele.

ALINHAMENTO


apego espaço-temporal: momentos de sororidade com as outras protagonistas, liberdade de escolha amorosa e sexual, desejo de manter seu casamento já que acredita que há liberdade no amor, explora expertises laborais sendo produtora de uma revista e apresentadora de um noticiário na rádio, tem o sonho de ser mãe que é interrompido depois da perda de uma filho e a impossibilidade de engravidar de novo e subversão dos estereótipos de mulher dos Anos Dourados no Brasil.

acesso subjetivo: mostra-se uma mulher forte e com pensamento progressista para a época, trabalhadora, constrange-se por não conseguir engravidar e por não ajudar Lígia no processo de aborto, explora sua naquilo que tange seu viés afetivo-amoroso, valoriza sua liberdade e autonomia e sempre enfrenta a visão estereotipada da mulher da sociedade da época.

FIDELIDADE: esse processo acontece quando são apresentados os desafios que a protagonista tem que enfrentar e ela sempre os responde assertivamente com seu discurso calcado no feminismo e ainda quando se mostra frágil em relação à maternidade.

Fonte: elaborado pelo autor.

Quadro 79: Quadro sintético de Ivone

	<p style="text-align: center;">Resumo da análise interseccional</p> <p style="text-align: center;">Recorte quantitativo</p> <p>Pode-se afirmar que no protagonismo comunitário de <i>Coisa Mais Linda</i>, Ivone assume o papel de protagonista apenas na segunda temporada. Juntando-se à Adélia, a protagonista se destaca por ser uma protagonista negra, além de acionar a categoria de gênero, raça, classe social e geolocalização em situações de opressão.</p> <p style="text-align: center;">Recorte qualitativo</p> <p>Sobre as relações de trabalho, nota-se que a protagonista aciona a categoria de gênero, raça, classe social e de geolocalização. E quanto às relações afetivo-amorosas, é possível notar opressões referentes à categoria de gênero.</p>
Ivone Araújo	Estrutura de simpatia
<p>RECONHECIMENTO: mulher negra, de 20 a 25 anos, pobre, a primeira a conseguir um trabalho na frente de uma máquina de escrever, moradora de uma comunidade (morro) do Rio de Janeiro, irmã de Adélia, desenvolve um relacionamento afetivo-amoroso com Miltinho e sonha em ser cantora.</p> <p style="text-align: center;">ALINHAMENTO</p> <p>apego espaço-temporal: momentos de sororidade com as outras protagonistas, liberdade de escolha amorosa, despreocupação em relação ao casamento, ascensão social e visão de que sua vida é diferente da realidade experienciada Maria Luíza e subversão dos estereótipos de mulher negra dos Anos Dourados no Brasil.</p> <p>acesso subjetivo: mostra-se uma mulher batalhadora que busca melhorar de vida, é a primeira a trabalhar num escritório de sua família, não idealiza muito questões que envolvem o viés afetivo-amoroso, enxerga possibilidade de realizar seu sonho de ser cantora, valoriza sua liberdade e autonomia e sempre enfrenta a visão estereotipada que a sociedade da época cristalizou.</p> <p>FIDELIDADE: esse processo acontece quando são apresentados os percalços e os dilemas que a protagonista encara para ser reconhecida como uma mulher negra que vive da música e que lutou para conseguir realizar seu sonho de ser cantora no fim da década de 1950 e início dos anos 60.</p>	

Fonte: elaborado pelo autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É indiscutível a existência do campo de debate tanto na academia como fora dela a respeito da ficção seriada no Brasil. A presença desde telenovelas até séries, seriados, minisséries e outras obras ficcionais audiovisuais que compõem a coleção da produção nacional dialoga essencialmente com o cotidiano, com a realidade na qual vivemos ontem e hoje, além de propor uma ponte com as possibilidades de leitura do futuro. Sendo assim, as tramas, os enredos, os temas, as histórias e, sobretudo, as representações sociais que as personagens dessas narrativas refletem e refratam o cenário cultural e político no qual esses elementos estão inseridos.

Levamos em conta para a construção desta dissertação, a produção bibliográfica que aborda de maneira precisamente teórico-conceitual e metodológica as formas de se ler um objeto como a série *Coisa Mais Linda* (Netflix, 2019-2020) sob uma abordagem interseccional. Partimos, portanto, das considerações teórico-conceituais que imputam às personagens ficcionais a promessa de serem pessoas dotadas de corpo e ao mesmo serem texto na linguagem icônica audiovisual. Nesse contexto, nosso objetivo foi analisar a produção de sentido dos discursos das personagens femininas protagonistas na série *Coisa Mais Linda*, procurando compreender as representações construídas discursivamente acerca de suas identidades com base em uma perspectiva interseccional.

Num primeiro momento, propomos que as personagens são constituídas por um repertório sociocultural e que se configuram como técnicas que materializam no mundo ficcional representações do mundo real. Discutimos como nos livros, nos filmes e nas séries de televisão, as personagens são elementos indispensáveis para que uma história tenha engajamento com os espectadores. Abordamos como os marcadores sócio-identitários de gênero, de raça, de classe social, referentes a sexualidade, de idade, de território e outros são acionados e interferem nas representações das personagens de produtos culturais. Vale lembrar que tais representações podem ser ou não condizentes com as visões cristalizadas, com os estereótipos replicados a elas.

Em uma segunda etapa, apresentamos o conceito da interseccionalidade que tomamos como abordagem analítica dos enunciados discursivos a fim de operacionalizá-la para examinar os enunciados discursivos referentes às

protagonistas de *Coisa Mais Linda* que denotam opressão ou privilégio levando em conta os marcadores sócio-identitários.

Especificamente, a resolução do nosso primeiro objetivo prático consistiu na elaboração de uma decupagem de cada um dos 13 episódios da série *Coisa Mais Linda* com as observações metodológicas explícitas a fim de ponderar a respeito do protagonismo feminino da produção audiovisual. Como resultados, podemos destacar que o protagonismo múltiplo potencializa o caráter de pareamento mais próximo do mundo por conta do modo ficcional mimético baixo. Enfatizamos que mesmo Maria Luíza tendo o mais tempo de tela e a maior quantidade de cenas, o enredo da série não narra apenas eventos exclusivos dessa protagonista. Na verdade, em *Coisa Mais Linda* os ganchos das protagonistas se concentram em Maria Luíza, mas não se detém somente nela quando avaliamos o desenvolvimento dos arcos narrativos de cada uma delas.

O engajamento dos expectadores acontece quando eles acompanham os dilemas de cada protagonista em seu arco próprio arco, mas que são costurados pela linha da sororidade e o que parece é que esses laços de sororidade são liderados de certa forma por Maria Luíza. Por isso, pode-se afirmar que Adélia, Lígia, Thereza e Ivone, tal como Maria Luíza, têm o desenvolvimento das suas histórias e dispõem de uma rede de vínculos relacionais mais profundos ancorados pela luta de mulheres por autonomia e liberdade. Esses traços nos conduzem a reiterar o protagonismo comunitário das personagens femininas já citadas.

Os dados quantitativos oriundos dessa decupagem numa abordagem interseccional permitiram algumas críticas viabilizadas pela interseccionalidade representacional. Primeira, apenas a narrativa da série *Coisa Mais Linda* não expandiu a representação de pessoas minorizadas no grupo de protagonistas. Afinal, Adélia concentrou em si o acionamento de um número maior de categorias de marcadores sócio-identitários em situações que caracterizavam opressões.

Segunda, a categoria gênero é acionada predominantemente nos acontecimentos dos arcos narrativos das protagonistas. No caso de Lígia, essa é a única categoria de marcador sócio-identitário que se realça no seu arco narrativo. Nomeadamente, Adélia, Ivone Maria Luíza e Thereza operacionalizam em seus arcos narrativos outros marcadores sócio-identitários. Essas observações permitem afirmar que a série *Coisa Mais Linda* rompe com a sub-representação de pessoas minorizadas quando elege Adélia, mulher, pessoa negra, pobre, mãe solteira,

empregada doméstica e moradora de um morro da cidade Rio de Janeiro como protagonista. E mais tarde, ainda integra o protagonismo outra mulher negra, Ivone.

Ou seja, quanto a interseccionalidade representacional, nesse caso, há uma tendência à justiça por conta de a narrativa dar protagonismo a personagens femininas negras. Contudo, há uma falha porque há a falta de articulação de outras categorias dos marcadores sócio-identitários, como por exemplo: idade, capacidade e até aprofundar questões de geolocalização que foram tratadas de forma mais apagadas. Uma vez articuladas mais categorias, podemos dizer que a Netflix estaria mais próxima de sua promessa de diversidade com a produção de *Coisa Mais Linda*.

No avanço para o nosso segundo objetivo prático, os enunciados discursivos analisados de cada uma das protagonistas trazem marcas da enunciação, condições de produção mais imediata e as mais amplas, sociais, culturais e históricas. Nesse contexto, é importante que consideramos tratar as personagens enquanto atores sociais e sujeitos da enunciação cujos discursos são determinados pelo seu contexto sócio-histórico. Também, é interessante indicar que as análises são sempre parciais, uma vez que detêm escolhas, angulações e olhares do pesquisador; incompletas, pela relação espaço-tempo do recorte e possibilidade de (re)leituras; e abertas ao preenchimento de possíveis lacunas e frestas pelas pesquisas futuras.

Ao longo dos estudos e das análises empreendidas, observamos aspectos verbo-visuais dos arcos narrativos das protagonistas e a partir deles, estruturamos dois eixos de apresentação dos resultados qualitativos de nossas análises. O primeiro é referente a análise da porção dos discursos verbais denominado eixo concreto dos arcos narrativos das protagonistas. Neles notamos que as relações dentro dos arcos narrativos das protagonistas se dividiam predominantemente naquelas que versavam sobre o trabalho e nas afetivo-amorosas.

Pelas relações de trabalho, foi possível determinar as diferenças que se revelam quanto à possibilidade de mulheres negras e mulheres brancas trabalharem, como cada um desses grupos eram tratados em seus ambientes laborais e como as protagonistas conseguiam valorizar seus sonhos quando relacionados ao trabalho. As experiências retratadas de mulheres negras, representadas por Adélia e Ivone, mostram que as mulheres negras ainda no contexto brasileiro do fim de 1950 e início de 1960 sofriam com os resquícios de opressão por conta do passado escravagista, tal como ainda acontece no Brasil do século XXI. Thereza e Maria Luíza concentram

a representação das mulheres brancas que nos Anos Dourados já galgavam a autonomia e a liberdade pelas vias laborais.

Quanto às relações afetivo-amorosas, podemos notar que os arcos das protagonistas se dedicam à discussão de dois pontos: traição e casamento. A questão da traição é mais destacada por Lígia e Maria Luíza, sendo que a primeira acredita que a traição do marido mancha a reputação de uma mulher como boa esposa; e a segunda lida com isso de uma maneira mais instrutiva e construtiva em relação a sua liberdade e autonomia. Quanto ao casamento, podemos destacar pelas experiências de Adélia e Maria Luíza, especificamente, como o desejo de se casar permeia diferentemente as vidas de mulheres racializadas e de mulheres brancas. Thereza, nesse quesito, merece ser mencionada por quebrar os estereótipos como uma mulher que privilegia seu prazer e suas vontades apesar de se sentir feliz mantendo um casamento nada tradicional à época dos Anos Dourados.

No segundo eixo de apresentação dos resultados analítico, eixo simbólico dos arcos narrativos das protagonistas, discutimos o discurso não-verbal, propriamente, visual na série em *Coisa Mais Linda*. Como resultados, pontuamos seis imagens simbólicas sobre as quais indicamos as formações discursivas desses enunciados que nos permitem aferir opressão e/ou privilégio de maneira simbólica por meio de negociações interseccionais. Referidamente, essas imagens são: copo de uísque, sorriso, assinatura, sapatos de salto alto, lemanjá e aliança. Atrelados nesses eixos e nas suas categorias, podemos destacar os sonhos, os dilemas, a interação familiar, mas, sobretudo, os laços de sororidade entre as protagonistas que também por meio dessa análise verbo-visual podemos constatar que conduzem o desenvolvimento de seus arcos narrativos.

Em síntese, um desafio que vemos na produção analítica desta dissertação e que não podemos deixar de fora dessa retrospectiva teórica-metodológica é a dificuldade de cunho mais operacional de aproximação ao objeto empírico quando estudamos as materialidades audiovisuais seriadas. Carecemos de métodos e técnicas, enquanto ferramentas de seleção, fragmentação e análise que possibilite uma abordagem mais pragmática no sentido do que observar e de quais critérios utilizar para recortar. É fato que ao analisarmos produções ficcionais seriadas, na maioria das vezes, usufruirmos de adaptações teórico-conceituais e teórico-metodológicas de outros campos, a exemplo disso, o Cinema e a Narratologia Literária, o que não atrapalha em nada a produção de estudos de qualidade. Contudo,

acredita-se que o campo dos estudos de televisão e, em especial, as pesquisas de ficção seriada já dão conta de implicar a disseminação e a execução de técnicas e métodos próprios, mais específicos. Capazes, inclusive, de lidar com a complexidade que produção, distribuição e consumo de produtos audiovisuais seriados, sobretudo, daqueles de *streaming*, tal como nosso objeto, impõe nos processos comunicativos contemporâneos.

Atrelado a essa questão, outro desafio preponderante é o imbricamento da interseccionalidade com o campo comunicacional. Como nossa proposta se concentrou na análise das personagens como representação de identidades e subjetividades de mulheres num espaço midiático contextualizado pela ficção seriada, a primazia de nossas perspectivas analíticas e de nossos entendimentos das relações de poder se deram de modo a não essencializar os marcadores sócio-identitários na categoria de gênero. Por isso, quando discutimos as lógicas de opressão e de empoderamento à nível verbo-visual do objeto empírico na narrativa de *Coisa Mais Linda*, enxergamos que disputar perspectivas hegemônicas é uma tarefa central para a diversidade de representações de identidades e subjetividades num ambiente comunicacional midiático como é o do caso do nosso objeto.

Como frestas e aberturas possíveis para a continuidade dessa pesquisa, vislumbram-se caminhos a partir desses desafios: 1) a proposição e a compilação de métodos, técnicas e ferramentas voltadas especificamente para a análise da ficção seriada seja da TV linear ou do *streaming*, de modo a destacar a questão da representação de identidades e de subjetividades, sobretudo, considerando a interseccionalidade enquanto critério analítico; 2) a empreitada de perscrutar a representação de identidades e subjetividades de outros grupos minorizados numa nova investigação contextualizados e presentes em produtos ficcionais seriados; e 3) buscar alinhar epistemológica, teórica e conceitualmente a ideia de que as séries de TV dada a serialidade que as compõem são capazes de disseminar e dissipar paulatinamente regimes de visibilidade mais justos às representações identitárias interseccionais de grupo subalternizados.

Desvelar e legitimar opressões de grupos minorizados e criticar privilégios de grupos consolidados hegemonicamente é essencial para uma produção científica feminista interseccional, bem como aos estudos de Comunicação, em vários aspectos e vieses, nesse sentido, lançar luz sobre as representações que as séries e os outros produtos ficcionais reverberam é um caminho para que uma história não seja contada

somente pela versão daquele que detém o poder hegemônico. Concordamos que no terreno da cultura, onde as séries de televisão e de *streaming* se tornam palcos de visibilidade, a prevalência da representação de grupos hegemônico precisa ser combatida e transformada por meio de embates inclusivos. Autores, atrizes, atores e histórias ocupam as instâncias culturais das narrativas ficcionais seriadas e nelas inscrevem sua própria representação e sua biografia mostrando estéticas e éticas contra hegemônicas potentes. Diante disso, podemos mais uma vez defender que na luta cultural em torno da atribuição de significados as relações de dominação e submissão ao expressarem produção e efeitos de poder nos pontuam que a representação e a representatividade importam.

Referências

- AHMED, Sara. **Living a feminist life**. London: Duke University Press, 2017.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado: Nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG-PIERROT, Anna. **Estereótipos e clichês**. São Paulo: Contexto, 2022
- ANG, Ien. **Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination**. London: Methuen, 1985.
- ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **MATRIZES**, v. 4, n. 1, p. 83-99, 2010.
- ARÁN, Márcia. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Revista Estudos Feministas**, v. 11, p. 399-422, 2003.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. (Orgs.). **História das Mulheres no Brasil**, p. 45-77, São Paulo: Contexto, 2004.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, p. 979-985, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, 7ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 6ª ed., Trad.: Paulo Bezerra, São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARONI, Raphaël. Intrigues et personnages des séries évolutives: quand l'improvisation devient une vertu. **Télévision**, n. 1, p. 31-48, 2016.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. *In*: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. (Orgs.). **História das Mulheres no Brasil**, p. 607-639, São Paulo: Contexto, 2004.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. *In*: BAUER, Martin. W.; GASKELL, George. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático**, p. 39-63, Petrópolis: Vozes, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

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

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista à Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENASSI, Stéphane. Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle. **Belphégor: littérature populaire et culture médiatique**, n. 14, 2016.

BENASSI, Stéphane. Serialité(s). *In*: SEPULCHRE, Sarah. **Décoder les séries télévisées**. Bruxelas: Éditions De Boeck Université, p. 75-105, 2017.

BENJAMIN, Ruha. **Race after technology: Abolitionist tools for the new jim code**. Cambridge, Medford: Polity Press, 2019.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade : tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2014.

BERNARDI, Carolina. As melhores séries de língua não inglesa nos serviços de streaming. **TecMundo**, 08 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/cultura-geek/141062-melhores-series-lingua-nao-inglesa-servicos-streaming.htm>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

BIANCHINI, Maíra; CAMIRIM, Bárbara. Mais histórias, mais vozes: Netflix e a promessa da diversidade na tela. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 17, n. 31, p. 156-166, 2019.

BILGE, Sirma. Intersectionality undone: Saving intersectionality from feminist intersectionality studies. **Du Bois review: Social science research on race**, v. 10, n. 2, p. 405-424, 2013.

BLAKEY, E. Showrunner as auteur: Bridging the culture/economy binary in digital Hollywood. **Open Cultural Studies**, v. 1, n. 1, p. 321-332, 2017.

BOISVERT, Stéfany. 'Queering' TV, one character at a time: How audiences respond to gender-diverse TV series on social media platforms. **Critical Studies in Television**, v. 15, n. 2, p. 183-201, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **O ofício de sociólogo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. O Campo Científico. *In*: ORTIZ, Renato. (Org.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, p. 122-155, 2003.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, n. 26, p. 329-376, 2006.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Brasília: Secretaria-Geral. **Diário Oficial da União**, Brasília, 8.8.2006.

BRASIL. Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015. Altera o art. 121º do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei no 8.072, de 25 e julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. **Diário Oficial da União**, Brasília, 10.3.2015.

BREDA, Hélène. **Le tissage narratif et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines**. Thèse. (Doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication). Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015.

BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. **Critical inquiry**, v. 18, n. 1, p. 1-21, 1991.

BRUNER, Jerome. A Interpretação Narrativa da Realidade. *In*: BRUNER, Jerome. **A cultura da educação**, p. 127-143, Porto Alegre: Artmed, 2001.

BRUNER, Jerome. Life as narrative. **Social Research: an international quarterly**, v. 71, n. 3, p. 691-710, 2004.

BRUSCHINI, Cristina. Trabalho Feminino: Trajetória de um Tema, Perspectivas para o Futuro. **Estudos feministas**, v. 2, n. 3, p. 17-32, 1994.

BRYON-PORTET, Céline. Les héros collectifs et communautaires dans les séries télévisées un succès croissant. **Télévision**, v. 9, n. 1, p. 111-126, 2018.

BUONANNO, Milly. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. **MATRIZES**, v. 13, n. 3, p. 37-58, 2019.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem de um romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 4ª ed., p. 51-80, São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). **Racismos contemporâneos**, p. 49-58, Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

CARPENTER, Amanda. **Gaslighting America: Why we love it when Trump lies to us**. New York: HarperCollins, 2018.

CARRERA, Fernanda. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-Compós**, v. 24, p. 1–22, 2021.

CARROLL, Noël. Film, Emotion and Genre. *In*: PLANTINGA, Carl; SMITH, Greg. (Eds.) **Passionate Views: Film, Cognition and Emotion**. Baltimore: The John Hopkins University Press, p. 21-47, 1999.

CARROLL, Noël. **The Philosophy of Motion Picture**. London: Blackwell Publishing, 2008.

CARVALHO, Tainá Silva. **A representação das personagens femininas na série Coisa Mais Linda**. Trabalho de Conclusão de Curso. (Curso de Comunicação Social habilitação em Publicidade e Propaganda). Universidade Federal do Pampa, 2019.

CARVALHO, Gislene Danielle de; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Olha que Coisa Mais Linda? Quatro mulheres num mar de desafios. **Revista Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades**, v. 1, n. 2, p. 60-86, 2019.

CASETTI, Francesco.; DI CHIO, Frederico. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Paidós: Barcelona, 1999.

CEDRONI, Giuliano. Saiba como é trabalhar para a Netflix com o criador de “Coisa Mais Linda”. [Entrevista concedida à] Krishna Mahon. **Canal Imprensa Mahon - YouTube**, 18 de jun. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3tVvhKh5Tcs>. Acesso em: 18 de abr. 2022.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine. Une société élective: Scénarios pour un monde de relations choisies. **Rezeaux**, v. 1, n. 1, p. 621-646, 1997.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine. Le deuxième souffle des adaptations. **L’Homme**, n. 3, p. 77-111, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. *In*: BOYER, Henry (Dir.). **Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène**. Paris: L'Harmattan, 2007.

CHOW, Yiu Fai. Moving, sensing intersectionality: A case study of Miss China Europe. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, Chicago, v. 36, n. 2, p. 411-436, 2011.

CHRISTIAN, Aymar Jean. Beyond branding: the value of intersectionality on streaming TV channels. **Television & New Media**, v. 21, n. 5, p. 457-474, 2020.

CINTRA, Luiza Helena Xavier. **Coisa Mais Linda**: uma reflexão acerca das questões de gênero abordadas no streaming. Trabalho de Conclusão de Curso. (Curso de Comunicação Social com Habilitação em Relações Públicas). Universidade de São Paulo, 2021.

COHEN, Jonathan. Parasocial break-up from favorite television characters: The role of attachment styles and relationship intensity. **Journal of Social and Personal relationships**, v. 21, n. 2, p. 187-202, 2004.

COHEN, Jonathan. Audience identification with media characters. *In*: BRYANT, Jennings; VORDERER, Peter. (Eds.). **Psychology of Entertainment**, p. 183-197, New York/London: Routledge, 2013.

COHEN, Jonathan. Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *In*: WEI, Ran. (Ed.). **Advances in Foundational Mass Communication Theories**, p. 253-272, New York/London: Routledge, 2018.

COHEN, Jonathan; WEIMANN-SAKS, Dana; MAZOR-TREGERMAN, Maya. Does character similarity increase identification and persuasion?. **Media Psychology**, v. 21, n. 3, p. 506-528, 2018.

COISA Mais Linda. 1ª temporada. Direção: Caíto Ortiz, Hugo Prata e Julia Rezende. Produção: Beto Gauss e Francesco Civita. **Netflix**. Brasil, 2019, son., color., Netflix.

COISA Mais Linda. 2ª temporada. Direção: Caíto Ortiz, Hugo Prata e Julia Rezende. Produção: Beto Gauss e Francesco Civita. **Netflix**. Brasil, 2020, son., color., Netflix.

COLLINS, Patricia Hill. **On intellectual activism**. Philadelphia: Temple University Press, 2013.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, v. 5, n. 1, p. 6-17, 2017.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

COLLOVINI, Mariane Leite. **As protagonistas nas séries brasileiras: mulheres e figurinos que contam histórias.** Dissertação. (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Escola de Comunicação, Artes e Design (FAMECOS). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2023.

CÔRREA, Laura Guimarães. Intersectionality: A challenge for cultural studies in the 2020s. **International Journal of Cultural Studies**, v. 23, n. 6, p. 823-832, 2020.

CRAGIN, Becca. Beyond the feminine: Intersectionality and hybridity in talk shows. **Women's Studies in Communication**, v. 33, n. 2, p. 154-172, 2010.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, p. 1241-1299, 1991.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

D'ACCI, Julie. **Women, Television and the case of Cagney and Lacey.** Thesis. (Doctorate degree of Philosophy). University of Wisconsin-Madison, 1988.

DAVIS, Kathy. Intersectionality as Critical Methodology. *In: LYKKE, Nina. (Ed.). **Writing Academic Texts Differently: Intersectional Feminist Methodologies and the Playful Art of Writing**, p. 17-29, Londres: Routledge, 2014.*

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** São Paulo: Boitempo, 2017.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 121-155, 2019.*

DEL PRIORE, Mary. **Ao Sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e Conversas de Mulher.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2013.

DHOEST, Alexander. Contextualizing Diversity in TV Drama: policies, practices and discourses. **Series: International Journal of TV Serial Narratives**, v. 1, n. 2, p. 169-180. 2015.

DILL, Bonnie Thornton. Intersections, Identities, and Inequalities in Higher Education. *In: DILL, Bonnie Thornton; ZAMBRANA, Ruth Enid. **Emerging intersections: Race, class, and gender in theory, policy, and practice.** New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, p. 229-252, 2009.*

DOMÍNGUEZ, David Caldevilla. Estereotipos femeninos en series de TV. **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, n. 111, p. 73-78, 2010.

DRIF, Kévin; GUILBERT, Georges-Claude. (Eds.). **Intersectionality in Anglophone Television Series and Cinema**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020.

DYER, Richard. The role of stereotypes. *In*: THORNHAM, Sue; BASSETT, Caroline; MARRIS, Paul. (Eds.). **Media Studies: a reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 206-212, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDER, Jens. Understanding characters. **Projections**, v. 4, n. 1, p. 16-40, 2010.

EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. Characters in Fictional Worlds. An Introduction. *In*: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. (Eds.). **Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media**, p. 3-64, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Mídia e questões de gênero no Brasil: pesquisa, categorias e feminismos. *In*: Anais do 28º Encontro Anual da Compós, 2019, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...**, Campinas: Galoá, p. 1-21, 2019.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Comunicação e Gênero no Brasil: discutindo a relação. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, 2020.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FIRESTONE, Shulamith. **A dialética do sexo: um estudo da revolução feminista**. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

FORSTER, Edward M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 1998.

FRANCO, Rizia Ferrelli Loures Loyola; CALSA, Geiva Carolina. Pedagogias Culturais: Feminilidades de Thereza na série Coisa Mais Linda. **Communitas**, v. 6, n. 13, p. 195-208, 2022.

FRANZWA, Helen. The image of women in television: an annotated bibliography. *In*: TUCHMAN, Gaye; DANIELS, Arlene Kaplan; BENET, James. **Hearth and home: images of women in the mass media**, p. 272-299, New York: Oxford University Press, 1978.

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

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família patriarcal brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

GANZ-BLAETTLER, Ursula. Récits cumulatifs et arcs narratifs. *In*: SEPULCHRE, Sarah (Org.). **Décoder les séries télévisées**, p. 195-208, Bruxelles: Éditions De Boeck Université, 2017.

GARDEY, Delphine. Perspectivas históricas. *In*: MARUANI, Margaret; HIRATA, Helena. (Orgs.). **As novas fronteiras da desigualdade: homens e mulheres no mercado de trabalho**, p. 37-54. São Paulo: Senac, 2003.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa: ensaio de método**. Lisboa: Arcádia, 1976.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GILES, David C. Parasocial interaction: a Review of the Literature and a model for a Future Research. **Media Psychology**, v. 4, n. 3, p. 279-305, 2002.

GILES, David C. *In*: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. (Eds.). **Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media**, p. 442-456, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.

GIMENEZ, Charlise Paula Colet; DUTRA, Gabrielle Scola. De “Coisa Mais Linda” à “Garota de Ipanema”: contribuições da metateoria do direito fraterno para a sororidade feminina das mulheres no Brasil. **Revista Jurídica Cesumar**, v. 23, n. 1, p. 159-170, 2023.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 4ª ed., p. 103-119, São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOMES, Alice Batista Fonseca; SILVA, Hanna de Santana Teles; CONCEIÇÃO, Marília Ferreira; DE OLIVEIRA, Martha Mascarenhas. Os aspectos psicossociais da parentalidade abordados na série “Coisa Mais Linda”: a análise familiar da personagem Adélia. **Revista Direito e Feminismos**, v. 1, n. 2, 2022.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: SANTOS, Luiz António Machado. *et al. Ciências Sociais Hoje - Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos*. Brasília: ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, 1988.

GONZALEZ, Lélia. Entrevista com Lélia Gonzalez. **Jornal Nacional do Movimento Negro Unificado**, n. 19, p. 8-9, 1991.

GONZALEZ, Lélia. Lélia fala de Lélia. **Estudos Feministas**, v. 2, n. 2, p. 383-386, 1994.

GRAY, Jonathan; LOTZ, Amanda D. **Television studies**. New Jersey: John Wiley & Sons, 2019.

GRECO, Clarice; SOUZA, Gustavo; PEREIRA, Simone Luci. Consumo midiático, localismos e cosmopolitismos: a série brasileira Coisa Mais Linda. **Lumina**, v. 14, n. 1, p. 156-173, 2020.

GROSSI, Miriam Pillar. De Angela Diniz a Daniela Perez: a trajetória da impunidade. **Revista Estudos Feministas**, v. 1, n. 1, p. 166-168, 1993.

GUARALDO, Luciano. Nacional, mas nem tanto! Coisa Mais Linda nasceu como 'novelão' na Netflix e foi toda escrita em inglês. **UOL**. 23 de jun. de 2019. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/coisa-mais-linda-nasceu-como-novelao-na-netflix-e-foi-toda-escrita-em-ingles-27642?cpid=txt>. Acesso em: 10 de abr. de 2022.

GUARALDO, Luciano. Garotas de Ipanema. De olho no mercado gringo, Netflix muda título de Coisa Mais Linda; entenda. **UOL**. 35 de mai. de 2020. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/de-olho-no-mercado-gringo-netflix-muda-titulo-de-coisa-mais-linda-entenda-37144?cpid=txt>. Acesso em: 10 de abr. de 2022.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Familiar stranger: A life between two islands**. Durham: Duke University Press, 2017.

HAMBURGER, Esther Império. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, v. 82, p. 61-86, 2011.

HASTINGS, Reeds; MEYER, Erin. **A regra é não ter regras**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

HEMMINGS, Clare. Contanto estórias feministas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n.17, v. 1, p. 215-241, 2009.

HOBBSAWM, Eric. Os Anos Dourados. *In*: HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991**, p. 253-281, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

hooks, bell. Black women intellectuals. *In*: hooks, bell; West, C (Eds.). **Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life**. Boston: South End Press, p. 147-165, 1991.

hooks, bell. The oppositional gaze. *In*: hooks, bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, p. 115-131, 1992.

hooks, bell. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, v.3, n. 2, p. 464-478, 1995.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

hooks, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2020.

HORVAT, Anamarija. Streaming privilege: Addressing intersectionality in *Transparent*. **Critical Studies in Television**, v. 14, n. 4, p. 468-472, 2019.

IRIGARAY, Luce. **Le corps-à-corps avec la mère**. Montréal: Pleine Lune, 1981.

IZEL, Adriana. Coisa mais linda é uma série sobre a força feminina e uma ode à música brasileira. **Correio Braziliense**, 22 de março de 2019. Disponível em: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/proximocapitulo/coisa-mais-linda-netflix-critica/>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

JENNER, Mareike. Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom. **International Journal of Cultural Studies**, v. 20, n. 3, p. 304-320, 2017.

JENNER, Mareike. **Netflix and the Re-invention of Television**. London: Springer, 2018.

JENNER, Mareike. Researching Binge-Watching. **Critical Studies in Television**, v. 15, n. 3, 2020.

JOHNSON, Samuel. **The Yale edition of the works of Samuel Johnson**. Robert Demaria, Jr.; Stephen Fix; Howard D. Weinbrot. (Eds.). New Haven and London: Yale University Press, 1992.

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

JOST, François. Extension du domaine télévisuel. **Télévision**, n. 1, p. 17-31, 2019.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

KENT, Susan Kingsley. Definitions: An overview. *In*: SMITH, Bonnie G.; ROBINSON, Nova (Eds.). **The Routledge Global History of Feminism**. New York/London: Routledge, p. 9-22, 2022.

KIM, Ju Oak. Intersectionality in quality feminist television: rethinking women's solidarity in *The Handmaid's Tale* and *Big Little Lies*. **Feminist Media Studies**, v. 22, n. 6, p. 1463-1477, 2022.

KLAPP, Orrin E. **Heroes, villains, and fools: the changing American character**. Oxon and New York: Routledge, 2017.

KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

LACAN, Jaques. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In*: Lacan, Jaques. **Escritos**, p.96-103, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.

LAFFONT, Julie. **Représentations de la diversité dans les séries télévisées: analyse comparative France-Grande-Bretagne**. Thèse. (Doctorat en Sciences de L'information et de la Communication). École Doctorale Montaigne Humanités. Université Bordeaux Montaigne, 2016.

LAGO, Luciana Corrêa do. **Desigualdades e segregação na metrópole: o Rio de Janeiro em tempo de crise**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015.

LE GUIN, Ursula K. **The Farthest Shore: The Earthsea Cycle**. New York: Pocket Star, 2004.

LÉCOSSAIS, Sarah. **Chroniques d'une maternité hégémonique: Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)**. Thèse. (Doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication). Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015.

LÉCOSSAIS, Sarah. Les séries télévisées, territoires du genre. **Recherches féministes**, v. 33, n. 1, p. 17-34, 2020.

LEGATES, Marlene. **In their time: A history of feminism in western society**. New York/London: Routledge, 2011.

LEITE, Maiara; DA SILVA, Ana Carolina Alves. Um estudo sobre o papel da mulher na sociedade brasileira por meio de *O Cravo e a Rosa* e *Coisa Mais Linda*. **Revista Cadernos do Ceom**, v. 34, n. 55, p. 249-260, 2021.

LIBARDI, Guilherme. Panorama dos estudos sobre interseccionalidade no Brasil (2008-2018): notas gerais e especificidades dos objetos empíricos comunicacionais.

In: Anais do 28º Encontro Anual da Compós, 2019, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...**, Campinas: Galoá, p. 1-24, 2019.

LIPPMANN, Walter. **Public Opinion**. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2009.

LOBATO, Ramon. **Netflix nations: the geography of digital distribution**. New York: New York University Press, 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, v. 3, n. 1, p. 21-47, 2009.

LOPES, Maria Immacolata V. Reflexividade e relacionismo como questões epistemológicas na pesquisa empírica em Comunicação. *In*: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MARTINO, Luiz C. (Orgs.). **Pesquisa Empírica em Comunicação**. São Paulo: Paulus, p. 27-49, 2010.

LOPES DA SILVA, Anderson. Temporalidades excessivas: as práticas de binge-watching, binge-searching e speed-watching no consumo de streaming. **Temática**, v. 16, n. 12, p. 141-156, 2020a.

LOPES DA SILVA, Anderson. "Are you still watching?": Tecnicity, Temporality, and Excess in Streaming Consumption. **Journal of Digital Media & Interaction**, v. 3, n. 8, p. 7-18, 2020b.

LOPES DA SILVA, Anderson. **O excesso como simbiose entre melodrama, carnavalização e fantástico**: análise das produções de sentido na minissérie "Amorteamo". Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes (ECA). Universidade de São Paulo, 2020c.

LOPES JUNIOR, Claudinei. Feminismo interseccional em Coisa Mais Linda: análise de uma protagonista da série. **Temática**, v. 19, n. 2, p. 1-16, 2023.

LORANGE, Marie. **Analyse intersectionnelle des séries télévisées Orange is The New Black (2013-) et Transparent (2014-)**. Mémoire. (Maîtrise en Études Cinématographiques). Département d'Histoire de l'Art et d'Études Cinématographiques. Faculté des Arts et des Sciences. Université de Montréal, 2018.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 235-236, 2019.

LOTZ, Amanda D. Postfeminist television criticism: Rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes. **Feminist Media Studies**, v. 1, n. 1, p. 105-121, 2001.

LOTZ, Amanda D. **Redesigning Women**: television after the network era. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

LOTZ, Amanda D. **The television will be revolutionized**. New York: NYU Press, 2014.

LOTZ, Amanda D. **We now disrupt this broadcast**: how cable transformed television and the internet revolutionized it all. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 2018.

LOTZ, Amanda D. In between the global and the local: mapping the geographies of Netflix as a multinational service. **International Journal of Cultural Studies**, v. 24, n. 2, p. 195-215, 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Petrópolis: vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Proposições**, v. 19, p. 17-23, 2008.

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

MACHADO, Lia Zanotta. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade. **Cadernos Pagu**, n. 11, p. 231-273, 2013.

MACHADO, Sandra de Souza. Estereótipos de gênero na Indústria Audiovisual: Mulheres cineastas engendram novos papéis modelo. **Faces de Eva**. Estudos sobre a Mulher, Lisboa, n. Extra, p. 233-243, 2019.

MALINOWSKA, Ania. Waves of Feminism. *In*: ROSS, Karen (Ed.). **The international encyclopedia of gender, media, and communication**, v. 1, New Jersey: Wiley-Blackwell, p. 1-7, 2020.

MANUEL, Preethi. Blacks in British television drama: the underlying tensions. **Media Development**, v. 4, p. 41-43, 1985.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. **MATRIZES**, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v2i2p143-162.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.

MATTELART, Michèle; READER, Keith. Women and the cultural industries. **Media, Culture & Society**, v. 4, n. 2, p. 133-151, 1982.

MATTELART, Michèle. **Women, media and crisis**: femininity and disorder. Comedia Publishing Group, 1986.

MCCABE, Janet; AKASS, Kim. Feminist Television Criticism: notes and queries. **Critical Studies in Television**, v. 1, n. 1. pp. 108-120, 2006.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEDVIÉDEV, Pável. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.

MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. The streaming wars in the global periphery: a glimpse from Brazil. **Series: International Journal of TV Serial Narratives**, v. 6, n. 1, p. 65-76, 2020.

MENDES, Gigliola. Uma análise da série “Coisa Mais Linda”: limites e potencialidades da representação contemporânea da vida das mulheres negras e faveladas. *In*: OLIVEIRA, Fabio A. G.; TAKAZAKI, Silmara Simone. (Coords). **El género en la comunicación**: relaciones y representatividad, Zaragoza: Ediciones Egregius. p. 143-165, 2020.

MERSKIN, Debra. Three faces of Eva: Perpetuation of the hot-Latina stereotype in *Desperate Housewives*. **The Howard Journal of Communications**, v. 18, n. 2, p. 133-151, 2007.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

MITTELL, Jason. **Television and American culture**. New York: Oxford University Press, 2010.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012.

MITTELL, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. New York: New York University Press, 2015.

MITTELL, Jason. Operational seriality and the operation of seriality. *In*: DINNEN, Zara; WARHOL, Robyn (Eds.). **The Edinburgh companion to contemporary narrative theories**. 1st ed., p. 227-238, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

MONTGOMERY, Kathryn. **Target Primetime**: Advocacy Groups and the struggle over entertainment television. New York/Oxford: Oxford University Press, 1989.

MONTORO, Tânia Siqueira; SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala Orange é o novo gênero: ressignificações e transsignificações do feminino /masculino em formato televisivo para plataforma web. *In*: 24^o Encontro da Compós, 2015, Brasília. **Anais eletrônicos...**, Campinas: Galoá, p. 1-18, 2015.

MORITA, Julia Harumi. 6 Motivos para ver Coisa Mais Linda, série brasileira da Netflix: a segunda temporada da produção nacional estreou no dia 19 de junho. **UOL - Rolling Stone Brasil**, 27 de junho de 2020. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/6-motivos-para-ver-coisa-mais-linda-serie-brasileira-da-netflix/>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, n. 48, p. 74-87, 2000.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. **Revista USP**, n. 76, p. 157-165, 2008.

MUANIS, Felipe de Castro. A pior televisão é melhor que nenhuma televisão. **MATRIZES**, v. 9, n. 1, p. 87-101, 2015.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNANGA, Kabengele. A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil. **Estudos avançados**, v. 18, p. 51-66, 2004.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Apontamentos para o estudo da narrativa. **Comunicação & Educação**, n. 23, p. 49-56, 2002.

MUÑOZ, María Jesús Ruiz; RUFÍ, José Patricio Pérez. Hermanas, amigas y compañeras en serie. La ficción coral femenina española de las televisiones generalistas y plataformas VOD (1990-2019). **Estudios sobre el mensaje periodístico**, v. 26, n. 2, p. 807-826, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. Sonhando com a modernidade: a cultura brasileira nos anos 1950. *In*: NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980), p. 11-36, São Paulo: Contexto, 2014.

NEIRA, Elena. **Streaming Wars**: la nueva televisión. Barcelona: Libros Cúpula, 2020.

NEWCOMB, Horace. **TV**: The most popular art. New York: Anchor Books, 1974.

NEWCOMB, Horace. Magnum: The champagne of TV. **Channels of communication**, v. 5, n. 1, p. 23-26, 1985.

NEWCOMB, Horace. Narrative and Genre. *In*: DOWNING, John D. H.; MCQUAIL, Denis; SCHLESINGER, Philip; WARTELLA, Ellen. (Eds.). **The Sage Handbook of Media Studies**, p. 413-428, Thousand Oaks/London: Sage, 2004.

NEWMAN, Michael Z. From beats to arcs: toward a poetics of television narrative. **The velvet light trap**, v. 58, n. 1, p. 16-28, 2006.

NOCHIMSON, Martha. **No end to her**: soap opera and the female subject. California: University of California Press, 1992.

O'SULLIVAN, Sean. The Inevitable, the Surprise, and Serial Television. *In: KELLETER, Frank. (Ed.). Media of Serial Narrative*, p. 204-222, Columbus: Ohio State University Press, 2017.

OROZCO GOMES, Guillermo. **La investigación em Comunicación desde la perspectiva cualitativa**. La Plata: Universidade Nacional de la Plata, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. Campinas: Pontes, 2009.

PACHECO, Ana Claudia Lemos. **“Branca para casar, mulata para foder, negra para trabalhar”**: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2008.

PACHECO, Ana Claudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: EDUFBA, 2013.

PALLOTTINI, Renata. O personagem de teatro, o que é? *In: PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de televisão*. 1ª ed., p. 09-15, São Paulo: Editora Ática, 1989.

PARENT-ALTIER, Dominique. **Approche du scénario**. Paris: Armand Colin, 2019.

PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEARSON, Roberta. Anatomising Gilbert Grisson: the structure and function of the televisual character. *In: ALLEN, Michael (Ed.). Reading CSI: Crime TV under the Microscope*. New York: I.B. Tauris & Co, 2007.

PENNER, Tomaz Affonso. **Bandeiras Netflix: produção global e representações discursivas da diversidade LGBTQ+ nas séries brasileiras**. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes (ECA). Universidade de São Paulo, 2021.

PENNER, Tomaz Affonso; LOPES JUNIOR, Claudinei. Identidades LGBTQIAP+ em Coisa Mais Linda sob a perspectiva dos Estudos Culturais. **Esferas**, v. 1, n. 27, 2023. (No prelo).

PENNER, Tomaz Affonso; STRAUBHAAR, Joseph. Netflix originals and exclusively licensed titles in Brazilian catalog: a mapping producing countries. **MATRIZES**, v. 14, n. 1, p. 125-149, 2020.

PIRES, Álvaro P. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. *In: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel-H. et al. A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*, p. 154-211, 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

POLACK, Joachim. Coisa Mais Linda. **Jazz and Culture**, v. 5, n. 1, p. 113-115, 2022.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 4ª ed., p. 81-101, São Paulo: Perspectiva, 1974.

QASMI, Hosai. **Representations of Gender Relations in Turkish Soap Operas and Afghan Audiences' Reception**. Thesis. (Doctorate degree of Philosophy). Institute of Feminist and Gender Studies. Faculty of Social Science. University of Ottawa, 2020.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar, Brasil 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RAGO, Magareth. Trabalho Feminino e Sexualidade. *In*: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. (Orgs.). **História das Mulheres no Brasil**, p. 578-607, São Paulo: Contexto, 2004.

RIBEIRO, Regiane; JOHN, Valquíria Michelae. Circulação de sentidos sobre a mulher latina: reflexões e tensionamentos a partir da recepção transmidiática de Orange is the New Black. *In*: 26º Encontro da Compós, 2017, São Paulo. **Anais eletrônicos...**, Campinas: Galoá, p. 1-25, 2017.

RIBEIRO, Regiane. Mulheres negras e mundo do trabalho: interseccionalidades (im)possíveis nas séries originais Netflix. *In*: Anais do 29º Encontro da Compós, 2020, Campo Grande. **Anais eletrônicos...**, Campinas: Galoá, p. 1-22, 2020.

RICOEUR, Paul. Da memória à reminiscência. *In*: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**, p. 25-150. Trad.: Alain François [*et al.*]. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

ROCHA, Simone Maria, MEIGRE, Marcos Vinicius; VIEIRA, Gabriela Arcas. O melodrama virou global? Práticas de produção e de circulação da série Netflix Coisa Mais Linda. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 17, n. 31, p. 168-180, 2019.

ROCHA, Simone Maria; ARANTES, Livia; SILVA, Marcos. Storytelling deviations and attention disputes in Brazilian Netflix originals. **Series: International Journal of TV Serial Narratives**, v. 7, n. 2, p. 39-48, 2021.

ROCHA, Simone Maria; MEIGRE, Marcos Vinicius; ANCHIETA, Wanderley; ALMEIDA FERREIRA, Mariana; ARANTES, Livia Maia Caldeira. Expansões do Modelo Clássico de Storytelling e a Conquista Atencional em Produções da Netflix no Brasil: 3%, Coisa Mais Linda e Boca a Boca. *In*: Anais do 30º Encontro da Compós, 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...**, Campinas: Galoá, p. 1-20, 2021.

ROCHA, Simone Maria; ARANTES, Livia Maia Caldeira. Girls from Ipanema and Netflix's Deviations from Brazilian Serial Storytelling Norms. *In*: LOTZ, Amanda D.; LOBATO, Ramon. (Eds.). **Streaming Video: Storytelling Across Borders**, New York: New York University Press, p. 127-140, 2023.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin. W.; GASKELL, George. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático**, p. 343-364, Petrópolis: Vozes, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 4ª ed., p. 09-50, São Paulo: Perspectiva, 1974.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Emprego doméstico e capitalismo**. Petrópolis: Vozes, 1978.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos pagu**, n. 16, p. 115-136, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, violência e patriarcado**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAMBA da Benção. Intérprete: Vinícius de Moraes. Compositor: Baden Powell, Vinicius De Moraes. *In*: **VINICIUS**. Intérprete: Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro: Elenco Records, 1967. 1 disco de vinil, faixa 5 (6 min.).

SCAVONE, Lucila. Políticas feministas do aborto. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, n. 2, p. 675-680, 2008.

SCHER, Crislaine A. de L.; DYLBAS, Paula Maria L.; FIUZA, Adriana A. de F. Representações da violência contra mulheres na narrativa seriada Coisa Mais Linda (2019). **PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, v. 13, n. 24, p. 123-148, 2023.

SCHIAVON, Fabiana. 'Coisa Mais Linda', da Netflix, retrata união de quatro mulheres fortes e de mundos diferentes: atrizes celebram espaço para feminismo com clima de anos 1950. **Folha de São Paulo - F5**, 21 de março de 2019. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2019/03/coisa-mais-linda-da-netflix-retrata-uniao-de-quatro-mulheres-fortes-e-de-mundos-diferentes.shtml>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

SCOTSON, John L.; ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCOTT, Joan Wallace. **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia University Press, 1988.

SCOTT, Joan Wallace. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 49-80, 2019.

SEGER, Linda. **Como crear personajes inolvidables**: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas. Barcelona: Paidós, 2000.

SEPULCHRE, Sarah. Quand les héros se font multiples: le cas de la série PJ. *In*: BEYLOT, Pierre; SELLIER, Genevieve. (Éds.). **Les séries policières**, p- 171-189, Paris : L'Harmattan, 2004.

SEPULCHRE, Sarah. Le personnage en série. *In*: SEPULCHRE, Sarah (Org.). **Décoder les séries télévisées**, p. 115-162, Bruxelles: Éditions De Boeck Université, 2017.

SIFUENTES, Lirian. Perspectivas interseccionais de gênero, classe e raça: um mapeamento de estudos de Comunicação. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 16, n. 3, p. 7-27, 2022.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, v. 14, n. 27, p. 241-252, 2014a.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Dramaturgia Seriada Contemporânea: aspectos da escrita para a tevê. **Lumina**, v. 8, n.1, p. 1-14, 2014b.

SMITH, Murray. Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema. **Cinema Journal**, v. 33, n. 4, p 34-56, 1994.

SMITH, Murray. **Engaging characters**: fiction, emotion, and the cinema. New York: Oxford University Press, 2004.

SMITH, Murray. Engaging Characters: Further Reflections. *In*: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. (Eds.). **Characters in Fictional Worlds**: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media, p. 232-258, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz. **A Ciência do Comum**: Notas para o Método Comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.

SOUSA, Camila. Coisa Mais Linda - 1ª temporada: nova série original da Netflix fala da busca das mulheres por seu espaço com muito samba e bossa nova. **Omelete**, 27 de março de 2019. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/criticas/coisa-mais-linda>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

SOUSA, Camila. Coisa Mais Linda - 2ª temporada: apesar dos diálogos expositivos, série da Netflix fala de temas que, infelizmente, continuam muito atuais. **Omelete**, 24

de junho de 2020. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/netflix/criticas/coisa-mais-linda-2a-temporada>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

SUPPIA, Alfredo Luiz. Em torno de cena e da sequência: problemas de categorização. **Galáxia**, p. 60-72, 2015.

SWEET, Paige L. The sociology of gaslighting. **American Sociological Review**, v. 84, n. 5, p. 851-875, 2019.

TÖNNIES, Ferdinand. Community and civil society. *In*: Jose Harris. (Ed.). **Tönnies: Community and Civil Society**, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

TRYON, Chuck. **On-demand culture: digital delivery and the future of movies**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013.

TRYON, Chuck. TV got better: Netflix's original programming strategies and the on-demand television transition. **Media Industries Journal**, v. 2, n. 2, 2015.

TURRA, Sofia. **Influências dos padrões de gênero no perfil do agressor na violência doméstica**. Trabalho de Conclusão de Curso. (Curso de Psicologia). Universidade de Caxias do Sul, 2022.

URICCHIO, William. Contextualizing the broadcast era: Nation, commerce, and constraint. **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, v. 625, n. 1, p. 60-73, 2009.

VALLADARES, Lícia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VELLOSO, Renata. Mrs Maisel, Maria Luiza e o feminismo feminino na TV. **Estadão - Estado da Arte: revista de culturas, artes e ideias**, 29 de março de 2019. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/mrs-maisel-maria-luiza-e-o-feminismo-feminino-na-tv/>. Acesso em: 18 de abr. de 2022.

VIGOTSKI, Liev Semiónovitch. O problema e o método de investigação. *In*: VIGOTSKI, Liev Semiónovitch. **A construção do pensamento e da linguagem**. 1ª ed., Trad.: Paulo Bezerra, p. 1-18, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VOLÓCHINOV, Valentín. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 1ª ed., Trad.: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, p. 91-102, São Paulo: Editora 34, 2017.

WAQUIM, Bruna Barbieri; VALVERDE, Héctor Santana. Coisa Mais Linda: a transformação do Direito de Família a luz da transformação dos Direitos das Mulheres. **Revista de Direito, Arte e Literatura**, v. 5, n. 1, p. 56-77, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Television: Technology and cultural form**. Londres: Routledge, 2004.

YILDIZ-SPINEL, Melek. Telenovelas: Assessing Intersectionality in Spanish Media. **Kenyon Summer Science Scholars Program**, [S.l.], paper 210, 2013.

Anexos

Anexo A - Sinopses das temporadas de *Coisa Mais Linda* disponibilizadas pela Netflix

1ª temporada

Passada no final dos anos 50, "Coisa Mais Linda" conta a história de Maria Luiza (Malu), uma jovem e abastada paulista, que decide mudar para o Rio de Janeiro para abrir um restaurante com o seu marido. À chegada, ela descobre que este a abandonou e fugiu com todo o seu dinheiro. Malu começa por entrar em desespero, mas acaba por dar a volta à situação, seguindo um novo sonho na cidade vibrante, ao ritmo dos sons emergentes da Bossa Nova. Nesta aventura, ela irá contar com a ajuda de três mulheres incríveis: Lígia, a sua amiga de infância e senhora de uma voz incrível, Adélia, uma trabalhadora carioca de raça negra que possui uma determinação e uma força inabaláveis, e Thereza, uma escritora moderna e independente.

2ª temporada

Malu continua a ser a mulher determinada, mãe dedicada e amiga leal que conhecemos na primeira temporada. Contudo, ela é agora dona de uma vontade inabalável, alimentada por um trauma que a tornou mais forte, sem filtros e implacável. Thereza decide dedicar a vida a cuidar da família e da casa, mas depressa se apercebe de que lhe falta outro tipo de realização pessoal: trabalho (desta vez, numa estação de rádio). Antes de se casar, Adélia reflete muito sobre a sua infância e o seu pai, Duke. Ela quer começar de novo com Capitão e prosseguir com a sua vida. Entretanto, a sua irmã Ivone passa de típica teenager a talentosa aspirante a artista que, com a ajuda de Malu, terá a oportunidade de mostrar o que vale numa indústria dominada por homens.

Anexo B - Resumos dos episódios da duas temporadas de *Coisa Mais Linda* apresentados na plataforma da Netflix

1ª temporada - episódio 01: Bem-vinda ao Rio (56 min.)

Depois que o marido desaparece, Maria Luiza se sente perdida e sozinha. Até que a cidade do Rio e o seu amor pela música a inspiram a recomeçar.

1ª temporada - episódio 02: Garotas não são bem-vindas (46 min.)

Maria Luiza faz uma proposta à Adélia. Lígia redescobre sua paixão pelo canto. Thereza tenta convencer seu chefe a contratar uma segunda redatora.

1ª temporada - episódio 03: Águas de agosto (43 min.)

A dívida de Pedro coloca sua esposa em apuros com um credor suspeito. Adélia tem uma conversa com Capitão sobre Conceição. Malu se aproxima de Chico.

1ª temporada - episódio 04: As sonhadoras (40 min.)

Uma conversa com a mãe ajuda a Malu a não desistir do clube a pedir perdão à Adélia.

1ª temporada - episódio 05: Consequências (48 min.)

Na abertura do clube, as palhaçadas de Chico ameaçam estragar a noite, e Nelson se aproxima de Adélia. No dia seguinte, Malu lê uma crítica sobre o clube.

1ª temporada - episódio 06: Desapego (43 min.)

Adélia fala a verdade para Nelson. Lígia tem uma notícia surpreendente. Malu recebe um telefonema preocupante de sua mãe. Thereza começa um trabalho como editora-chefe.

1ª temporada - episódio 07: Fantasma do Natal passado (34 min.)

Coisa Mais Linda comemora o ano novo com um convidado famoso. Nelson implora por um favor de Délia. Lígia e Chico recebem uma oportunidade emocionante.

2ª temporada - episódio 01: Sobre Viver (55 min.)

Muitas surpresas aguardam Malu - algumas boas e outras nem tanto. Thereza tenta conseguir um emprego na rádio.

2ª temporada - episódio 02: Compromissos (41 min.)

Adélia se prepara para o casamento. Um amigo do Capitão desperta o interesse de Ivone. Malu recebe notícias sobre a situação legal do Coisa Mais Linda.

2ª temporada - episódio 03: Jeitinho Carioca (35 min.)

Pedro enfrenta um problema no clube. Thereza e Nelson têm uma DR. Adélia sente uma pontada na barriga.

2ª temporada - episódio 04: Só as Mulheres (48 min.)

Malu planeja uma noite só para as mulheres no clube, mas um vereador cria problemas. Adélia revela um segredo sobre sua saúde para Nelson.

2ª temporada - episódio 05: Segunda Chance (48 min.)

Malu se surpreende com dois reencontros. Ivone canta em um concurso no rádio. Adélia toma uma decisão difícil.

2ª temporada - episódio 06: Escolhas (56 min.)

O julgamento de Augusto cria polêmica. Malu e Thereza se arriscam para contar a história de Lígia. Ivone participa de uma competição nacional.