



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO UNIVERSIDADE VIRTUAL
CURSO DE SISTEMAS E MÍDIAS DIGITAIS

ANA CARLA TEIXEIRA PRACIANO SANTOS

DALE HERMANAS DALE: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS
NA SÉRIE ONE DAY AT A TIME

FORTALEZA

2019

ANA CARLA TEIXEIRA PRACIANO SANTOS

*DALE HERMANAS DALE: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA
SÉRIE ONE DAY AT A TIME*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Instituto Universidade Virtual como requisito básico para a conclusão do Curso de Sistemas e Mídias Digitais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Georgia da Cruz Pereira

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S233d Santos, Ana Carla Teixeira Praciano.

Dale Hermanas Dale : uma análise das representações femininas na série One Day at a Time / Ana Carla Teixeira Praciano Santos. – 2019.
86 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto UFC Virtual, Curso de Sistemas e Mídias Digitais, Fortaleza, 2019.
Orientação: Profa. Dra. Georgia da Cruz Pereira.

1. Identidade. 2. Representação. 3. Arquétipos. 4. Feminismo. 5. One Day at a Time. I. Título.

CDD 302.23

ANA CARLA TEIXEIRA PRACIANO SANTOS

*DALE HERMANAS DALE: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA
SÉRIE ONE DAY AT A TIME*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Instituto Universidade Virtual como requisito básico para a conclusão do Curso de Sistemas e Mídias Digitais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Georgia da Cruz Pereira

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^ª. Georgia da Cruz Pereira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr^ª. Raquel Santiago Freire
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr^ª. Germana da Cruz Pereira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, por todo o esforço e os sacrifícios para que eu pudesse ter condições de estar aqui hoje. E mais uma vez à minha mãe, por ser um exemplo de força e resiliência que ajudou a me transformar na mulher que estou me tornando.

À minha irmã, Giovanna, pelo apoio incondicional e por me ensinar a ser uma pessoa mais compreensiva e empática.

À Andréa, minha companheira de luta e de vida, por ser a melhor parceira que eu poderia encontrar. Obrigada por ser a minha fortaleza, por estar sempre ao meu lado, segurando minha mão, me dando força e coragem, me inspirando, me ensinando a ser uma mulher mais forte e confiando no meu potencial quando eu mesma já não conseguia mais. Nossa família existe e é o meu maior orgulho.

Aos amigos que a faculdade me trouxe: Tay; Hareta; Rômulo; Mateus; Alexandre; Everton; Jonathan; e em especial Helder e Italo, que acompanharam meu trabalho de perto e me deram forças para ir com ele até o final. Essa jornada louca e intensa não seria a mesma sem vocês.

Aos meus colegas e amigos da Desenrolado, que estiveram comigo durante todo este trabalho, e algumas outras batalhas da vida, e não me deram nada além de muito apoio e carinho. Obrigada por confiarem em mim e por serem a família certa na hora que eu mais precisei. E às Desenromanas, por serem as melhores colegas de trabalho e amigas que eu poderia desejar. Obrigada por me ensinarem a respeitar as diferenças, a ver o mundo com outro olhar e a celebrar a maravilha que é ser mulher!

Às minhas tias, por serem exemplos de mulheres fortes, independentes e incríveis. Em especial à tia Ângela, por ter me apresentado Lizzie Bennet quando eu tinha 10 anos e ter plantado a semente que me fez reconhecer e admirar a força das protagonistas femininas.

À minha amiga Lorena, por ter me indicado *One Day at a Time*.

À minha orientadora, prof^a Georgia, por ser uma parceira maravilhosa durante todo esse trabalho. Obrigada pela paciência, pelo esforço e pela preocupação. Este trabalho não seria o mesmo sem as nossas conversas.

Às professoras participantes da minha banca, Raquel e Germana, pela disponibilidade, pelo tempo e pelas contribuições dadas a esse trabalho.

À todas as mulheres que vieram antes de mim e lutaram para que eu pudesse ter o poder de escolher a mulher que sou hoje. Obrigada por lutarem para que eu possa ser quem eu quiser, quando eu quiser, onde eu quiser e como eu quiser.

RESUMO

As mídias audiovisuais de massa, como TV e Cinema, têm servido para perpetuar estereótipos de gênero fundamentados em concepções machistas. Essa realidade, no entanto, vem sendo quebrada ao longo dos anos a partir da exigência das mulheres por uma representação mais verossímil e diversa, e por histórias que tragam personagens femininas como protagonistas de seus próprios destinos. O presente trabalho dedica-se a observar e analisar sobre como se dá a representação feminina nas narrativas seriadas ficcionais de TV, usando como *corpus* a série *One Day at a Time*(2017). Para tanto, é analisada a presença ativa das mulheres na série e os elementos que compõem a identidade das três protagonistas do seriado: Penélope, Lydia e Elena. Partindo da hipótese da existência de um movimento para ressignificação das representações femininas nos últimos anos, a análise desenvolvida traz um panorama sobre movimento feminista, questões de identidade, sociedade de consumo e estudos de narrativa e de personagem que, ao fim, apontam alguns avanços nessas representações, mas ainda há muito o que melhorar para garantir narrativas e personagens mais verossímeis.

Palavras-chave: Identidade. Representação. Arquétipos. Feminismo. One Day at a Time.

ABSTRACT

Mass media, such as television and cinema, serve to perpetuate gender stereotypes based on sexist conceptions. However, this reality has been broken over the years from the demand of women for a more credible representation, and by stories that portrays female characters as protagonists of their own destiny. With that in mind, the present work is dedicated to observing and reflecting on how the female representation occurs in serial fictional TV narratives, using as *corpus* the TV show *One Day at a Time*. For that, the research analyses the active presence of the women in the series and the elements that make up the identity of the three protagonists: Penelope, Lydia and Elena. Based on the hypothesis of the existence of a movement for the re-signification of female representations in the last years, the analysis developed brings an outlook about the feminist movement, questions of identity, consumer society, narrative and character studies that, in the end, show that there have been advances in these female representations, but there is still much to improve to ensure more credible narratives and more credible characters.

Keywords: Identity. Representation. Archetypes. Feminism. One Day at a Time.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Aspectos estéticos de Penélope.....	66
Figura 2 - Vulnerabilidade de Penélope	68
Figura 3 - Lydia e o estereótipo da mulher latina sexy.....	72
Figura 4 - Elena em sua festa de aniversário de 15 anos	75
Figura 5 - Lydia e o estereótipo da mulher latina religiosa	78
Figura 6 - Elena e a desconstrução do mito da mulher lésbica masculinizada.....	79
Figura 7 - Alex e o estereótipo do latino sexy	79
Figura 8 - O colorismo ilustrado por Alex e Elena.....	80

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Perfil da personagem Penélope.....	69
Tabela 2 - Perfil da personagem Lydia.....	72
Tabela 3 - Perfil da personagem Elena.....	76

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	SOBRE A NARRATIVA.....	14
2.1.	O que é narrativa	14
2.2.	A narrativa seriada	17
2.3.	Personagens	21
2.4.	Arquétipos	24
2.4.1.	<i>Arquétipos narrativos</i>	25
2.4.1.1.	<i>Herói ou heroína</i>	26
2.4.1.2.	<i>Mentor</i>	26
2.4.1.3.	<i>Guardião do limiar</i>	26
2.4.1.4.	<i>Pícaro</i>	27
2.4.2.	<i>Arquétipos femininos</i>	27
2.4.2.1.	<i>A grande mãe</i>	28
2.4.2.2.	<i>A donzela</i>	29
2.4.2.3.	<i>A mulher fatal</i>	29
2.4.2.4.	<i>A guerreira-heroína</i>	30
3	TV, MÍDIA E REPRESENTATIVIDADE.....	32
3.1.	O surgimento da TV	32
3.2.	O fenômeno <i>Netflix</i>	34
3.3.	Identidade, identificação e representação.....	35
3.4.	Questões de gênero.....	40
3.4.1.	<i>Gênero e feminismo</i>	40
3.4.2.	<i>A mulher enquanto ser cultural e consumidora de mídia</i>	42
3.4.3.	<i>Representação e representatividade feminina no audiovisual</i>	44
4	METODOLOGIA	49
5	ANÁLISE DAS PERSONAGENS DE ONE DAY AT A TIME.....	52
5.1.	Contextualização	52
5.1.1.	<i>Entendendo a série</i>	52
5.2.	Análise episódica	54
5.2.1.	<i>1ª temporada, episódio 01: “Chegou a hora”</i>	54
5.2.2.	<i>1ª temporada, episódio 02: “Machistas, maquiagens e afins”</i>	59
5.2.3.	<i>1ª temporada, episódio 03: “Papa na geladeira”</i>	62
5.3.	Quem são Penélope, Lydia e Elena?.....	65
5.3.1.	<i>Penélope Alvarez: latina, mãe, trabalhadora, veterana de guerra e mulher</i>	65
5.3.2.	<i>Lydia Riera: cubana, mãe, avó, esposa e mulher</i>	69
5.3.3.	<i>Elena Alvarez: lésbica, feminista, latina e militante</i>	73
5.4.	A interseccionalidade e a desconstrução das representações.....	77
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	85

1 INTRODUÇÃO

O ato de criar narrativas é inerente ao ser humano desde o início da humanidade, antes mesmo de ele ser considerado um ser social. Segundo Barthes (1971, p. 19-20), “a narrativa está presente em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma, povo algum sem narrativa”. Ainda de acordo com o autor, essa narrativa “pode ser sustentada pela linguagem oral ou escrita, pela imagem, pelo gesto ou por todos esses juntos”.

David Bordwell (2008, p. 86) afirma que, “antigamente a narrativa era uma história falada, mas atualmente ela é reconhecida como um fenômeno transmídia”. Com a chegada do cinema e da televisão, a narrativa audiovisual mostrou-se cada vez mais presente no cotidiano da sociedade. Narrativa essa que, essencialmente, é apoiada não só nos elementos de fala, mas, principalmente, de imagem, como figurinos, cenários e enquadramentos; e de som, como trilha musical e efeitos sonoros, para construir o sentido necessário de sua mensagem.

Para desenvolver a narrativa, além dos elementos de diálogo e de imagem, há também outros elementos fundamentais. São eles: enredo, personagens, tempo, espaço, narrador (GANCHO, 1999, p. 05). Embora todos exerçam um papel importante na construção da narrativa, as personagens são peças-chave no seu desenvolvimento.

a personagem ou o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais. (GANCHO, 1999, p.14)

Se “sem fatos, não há história, e quem vive os fatos são os personagens” (GANCHO, 1999, p. 05), entende-se, então, o porquê de a figura da personagem ser fundamental no desenvolvimento da narrativa.

O estudo da narrativa é de extrema importância porque esse é o elemento basilar de qualquer história que seja contada, independente da mídia na qual tal história é veiculada. Este trabalho, de modo mais específico, foca sua análise em um objeto que se estrutura num formato denominado narrativa seriada, definida por Machado (2005) como aquela construída com base na divisão de sua estrutura em capítulos ou blocos, que podem funcionar isoladamente ou em conjunto (2005, p. 83).

As personagens são escritas seguindo determinadas fórmulas conhecidas como arquétipos, que podem ser definidos como conjuntos de características que em seus significados remetem a situações mitológicas, pertencentes à toda a humanidade e à sua história (JUNG, 2000, p.12). Essas construções seguem preceitos que se fundamentam em características ligadas ao fator social do momento histórico em que elas foram elaboradas. Os estudos dos arquétipos feitos por Jung mostram que eles estão estritamente ligados à construção do sexo biológico das personagens. Por isso, é comum que as concepções arquetípicas conhecidas hoje em dia sejam muito influenciadas por aspectos inerentes a uma sociedade patriarcal.

Dentro desse espectro, as mídias de massa, como o cinema e a televisão, contribuíram muito para reforçar e repercutir tais concepções machistas (GUBERNIKOFF, 2016). A contínua reprodução delas criou os diversos estereótipos e clichês que conhecemos hoje, como o da donzela em perigo, que descreve, geralmente, uma mulher bela e jovem, normalmente colocada em uma posição inferior de força bruta ou psicológica, que está em uma situação difícil e delicada, ameaçada por um vilão ou por um monstro, e é salva por um herói que vem em seu resgate.

No entanto, com a ascensão do movimento feminista e a crescente inserção da mulher no mercado de trabalho, as mulheres passaram a demandar maior representatividade feminina na grande mídia, que teve que se adequar à nova realidade para não perder seu público. (LIPOVETSKY, 2000). Isso trouxe uma necessidade de ressignificação dos arquétipos femininos nos meios audiovisuais, uma vez que já não era mais possível oferecer o mesmo tipo de entretenimento para um público que ansiava por um tipo diferente de representação, que as colocassem como protagonistas de sua própria história.

Tal representação se reflete de diversas formas na obra audiovisual, seja no desenvolvimento do roteiro, nos diálogos das personagens, nos figurinos ou nos enquadramentos de câmera nas quais as personagens aparecem. A partir destas colocações, faz-se necessário o seguinte questionamento: como as mulheres são representadas nas narrativas seriadas de TV a partir da construção de personagens femininas? É imprescindível entender a forma como esse fenômeno se dá.

One Day at a Time foi uma série de televisão exibida entre 2017 e 2019, aclamada pela crítica, com suas temporadas chegando ao nível máximo de avaliação no *Rotten Tomatoes*¹, site que reúne compilações de críticas especializadas. Esse sucesso se deve, principalmente, por

¹ <https://www.rottentomatoes.com/>

conta do roteiro bem elaborado, sem grandes inconsistências, e das elogiadas²³⁴ interpretações das atrizes principais. A série ganhou muita notoriedade por tratar, de forma coesa e responsável, assuntos muito delicados para a audiência em geral, como ansiedade e depressão; e por trazer representatividade por meio de personagens femininas muito fortes e que representavam diversas questões comuns às mulheres da sociedade contemporânea, como desigualdade salarial, machismo e sexismo.

A partir do problema de pesquisa levantado, o presente trabalho almeja analisar como as mulheres são representadas nas narrativas seriadas ficcionais de TV a partir da construção de personagens femininas, focando em suas ações dentro da narrativa. Para tanto, começamos procurando reconhecer os arquétipos comumente relacionados a personagens femininas em narrativas seriadas ficcionais. Após isso, buscamos investigar o impacto da ascensão do movimento feminista na narrativa seriada ficcional de TV e, por último, interpretar a construção arquetípica utilizada como discurso para construir a personalidade das personagens femininas nas narrativas seriadas ficcionais. Para alcançar os objetivos da pesquisa, usamos como *corpus* de análise a série *One Day at a Time*.

A pesquisa aqui apresentada parte da hipótese de que, ao longo dos anos, existiu um movimento para ressignificação das representações femininas nas narrativas audiovisuais, que trouxesse cada vez mais personagens verossímeis e que estimulassem identificação com o público.

Para viabilizar o teste da hipótese, realiza-se neste trabalho uma pesquisa de natureza qualitativa, de caráter exploratório, e que se adequa aos moldes do estudo de caso. Para dar procedimento à análise do *corpus*, são utilizados como métodos de pesquisa os estudos de Análise Fílmica, de Vanoyé e Goliot-Lété (1994) e de Arquétipos, de Vogler (2006), apoiados pelas pesquisas de Randazzo (1996) e Robles (2006).

² A ESCOTILHA,. **‘One Day at a Time’ é uma aula de como fazer comédia inteligente sem abrir mão da narrativa tradicional.** 2018. Disponível em: <<http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/olhar-em-serie/one-day-at-a-time-netflix-resenha/>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

³ WEEKLY, Entertainment. **Here's why One Day at a Time — one of the best shows on TV — needs to be saved.** 2019. Disponível em: <<https://ew.com/tv/2019/02/21/one-day-at-a-time-renew-plea-appreciation/>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

⁴ TOMATOES, Rotten. **One Day at a Time.** 2017. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/tv/one_day_at_a_time/>. Acesso em: 20 jun. 2019.

No primeiro capítulo é feito um apanhado geral do que é uma narrativa e quais os seus elementos principais. Nele, são evidenciados os fatores que caracterizam uma narrativa seriada; o que são as personagens e qual a sua importância dentro de uma narrativa; e o que são arquétipos, quais seus principais tipos e como eles são utilizados para a construção das personagens.

O segundo capítulo traz uma discussão acerca de televisão, mídia e representatividade. Nele, é apresentado um histórico sobre como se deu o surgimento da TV e como ela era vista pelos estudiosos de mídia; é explicado o que é a *Netflix*, como ela se diferencia da televisão e quais impactos ela causou na produção de narrativas audiovisuais; é conceituado o que são identidade e representação, qual a sua importância para os programas de TV e como, a partir delas, o público se relaciona com as narrativas; e são pontuados debates sobre o que é o movimento feminista, como ele influenciou a forma que as mulheres consomem mídias audiovisuais e como as mulheres são comumente representadas nessas mídias.

O terceiro capítulo detalha a metodologia para a análise dos resultados colhidos nesta pesquisa. Entende-se os métodos utilizados, as características da pesquisa e quais estudos servem como norte para encontrar os resultados esperados.

O quarto e último capítulo é destinado à análise dos episódios e das personagens. Nesta etapa, é relatada uma breve história da série e qual o contexto em que se passam os acontecimentos narrados. Também são apresentadas diversas questões que vem sendo discutidas nos últimos meses pela sociedade e estão presentes na série, como o machismo presente nas relações de gênero. Por fim, partindo dos objetivos estabelecidos pela pesquisa e dos conceitos levantados no referencial teórico, é feita uma análise para testar a validade da hipótese aqui apresentada.

2 SOBRE A NARRATIVA

2.1. O que é narrativa

Contar histórias é um aspecto característico do processo de socialização dos seres humanos. Isso porque, desde seu surgimento até a contemporaneidade, o homem tem a necessidade latente de socializar com o outro. Como disse Aristóteles (2006), “tendo o homem sido feito para a vida social” (Ibid, p. 7). Para Pinna,

estamos frequentemente narrando acontecimentos ou contando eventos de que participamos, assistimos ou sobre os quais ouvimos falar. Uma narrativa representa uma sequência de acontecimentos interligados, que são transmitidos em uma história. (PINNA, 2006, p. 138)

Segundo Bordwell (2007, p. 02), tais habilidades de socialização, entre elas a de estabelecer comunicação, são ativadas pelo uso das narrativas. De acordo com o autor, “a narrativa é predominantemente social, e é uma maneira de organizar a experiência para que ela possa ser compartilhada” (2007, p. 02). Em outras palavras, essas histórias contadas são muito importantes para reunir os conhecimentos, as vivências e os acontecimentos de um conjunto de pessoas. Elas são um importante meio de expressão e comunicação, e é também através delas que a cultura de um povo é feita e mantida, já que “as narrativas estão presentes em diversos gêneros, em todos os tempos, lugares e sociedades” (BARTHES, 1971, p. 19).

O ato de contar histórias, portanto, faz parte da natureza humana desde seus primórdios. Todavia, é preciso observar que as formas de comunicação evoluíram ao longo dos anos, e se as técnicas narrativas estão ligadas à ao ato de se comunicar, é justo afirmar que elas também precisaram evoluir. Conforme observa Gancho (1999, p.06), sejam as pinturas rupestres nas cavernas, os mitos ou histórias bíblicas, todas essas manifestações são narrativas que estão intrinsecamente ligadas à cultura e à socialização de certos povos.

No entanto, com a evolução da tecnologia e dos meios de comunicação, as narrativas estão presentes em diversas outras mídias, como “novelas de TV, filme de cinema, peça de teatro, notícia de jornal, gibi, desenho animado... Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou em verso, usando imagens ou não” (GANCHO, 1999, p. 06).

Essa mudança de veículo das narrativas, entretanto, não diminuiu a importância e o protagonismo que elas exercem enquanto elementos fundamentais de socialização de um povo. Robert McKee atesta que, pelo contrário, as narrativas estão causando cada vez mais impacto no cotidiano da sociedade. Segundo ele,

o mundo hoje consome filmes, romances, teatro e televisão em tanta quantidade e com uma fome tão voraz que as artes da estória viraram a principal fonte de inspiração da humanidade, enquanto ela tenta organizar o caos e ter um panorama da vida. Nosso apetite por estórias é um reflexo da necessidade profunda do ser humano em compreender os padrões do viver, não meramente como um exercício intelectual, mas como uma experiência pessoal e emocional. Nas palavras do dramaturgo Jean Anouilh, ‘ficção dá vida à sua forma’. (MCKEE, 2006, p. 25)

A colocação de McKee traz dois elementos importantíssimos para a discussão proposta por esse trabalho. O primeiro deles é relacionado à forma, e o segundo é relacionado ao teor da narrativa.

Ao afirmar que “o mundo hoje consome filmes, romances, teatro e televisão”, McKee atesta a existência e a validade de um vasto leque de narrativas. Isso porque os filmes e a televisão se encaixam em um tipo de mídia que faz uso da chamada narrativa audiovisual, que, por sua vez, emprega as técnicas de linguagem audiovisual para contar suas histórias. Tal linguagem, como o próprio termo já explicita, decorre da junção de elementos de natureza visual e sonora.

Field (2001) discutiu bastante acerca das diferenças existentes entre as narrativas de filmes, romances e teatro. Para ele, a principal divergência está na forma como as ações dramáticas são conduzidas. No romance, “a ação acontece na mente do personagem, dentro do universo mental da ação dramática” (FIELD, 2001, p. 01). Já no teatro, a ação ocorre no palco, mais propriamente na linguagem empregada “na ação dramática; que é falada, em palavras” (Ibid, p. 01). Os filmes, no entanto, pela sua forma, trazem uma carga extra à ação dramática. De acordo com o autor,

o filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. (Ibid, p. 02)

O enredo mencionado por Field é um dos principais elementos da classificação de narrativas propostas por Gancho (1999). Sua importância é tamanha que esse elemento é o primeiro a ser discutido por ela. De acordo com a autora, o enredo é “o conjunto dos fatos de uma história” (GANCHO, 1999, p. 09). Sendo assim, pode-se entender como enredo todo o grupamento de acontecimentos, também chamados de eventos, que ocorrem em uma história e que são vividos pelas personagens que dela participam.

Aristóteles também discutiu sobre a temática do enredo em sua obra *Arte Poética*. O filósofo e Gancho compartilham a mesma tese de que as duas problemáticas fundamentais para

a discussão do enredo na análise narrativa são sua estrutura, ou seja, as partes que o compõem, e sua verossimilhança (Ibid, p. 10).

Aristóteles chega a reforçar que não é dever da narrativa reproduzir o que já existe, mas ela deve construir seus acontecimentos de modo verossímil. Tal visão é corroborada por Gancho, uma vez que a autora afirma ser o enredo “o elemento responsável por tornar a história crível ao espectador ou leitor” (Ibid, p. 10). Tal fato implica que, mesmo diante de eventos inventados pelo autor, o espectador deve ser capaz de acreditar no que vê ou lê. Caso contrário, a história não tem credibilidade.

Outro ponto fundamental para entender e qualificar um enredo tem a ver com a sua estrutura formal. Tal estrutura é denominada por Field de roteiro. Para o autor, “o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (FIELD, 2001, p. 02). O roteiro pode ser entendido, então, como uma sistematização da história, e concentra todos os elementos e características formais que dão vida a ela. É ele, por exemplo, que agrupa os elementos da narrativa classificados por Gancho, sendo eles: enredo, personagens, tempo, espaço, narrador (GANCHO, 1999, p. 05).

Percebe-se, então, que o roteiro é a representação escrita de toda e qualquer narrativa audiovisual. Ele é a base da produção artística, e é a parte que nasce antes de qualquer outra em uma obra. Além de uma sistematização da história, o roteiro também é uma tentativa de dar a ela uma organização, “um início, meio e fim, ainda que nem sempre nessa ordem” (FIELD, 2001, p. 02).

Field ainda discorre que tal estrutura linear é a forma do roteiro, na qual cada elemento tem o seu devido lugar. Nessa estrutura, há um jogo que sempre se repete, cujo nome foi dado por Field de relação “entre as partes e o todo”. Para ele, a história é um todo e as partes que a compõem, entre elas personagens, atos, sequências, eventos etc., são o que a formam (Ibid, p. 02).

O autor atesta que um roteiro apresenta, ao todo, três atos, que por sua vez são responsáveis por dividir o que ele chama de “unidades de ação dramática”. Cada um desses pontos concentra, respectivamente, início, meio e fim; o começo, o desenvolvimento e a conclusão da história; ou ainda a apresentação, a confrontação e a resolução. Esses atos são intercalados pelo que Field chama de *pontos de virada*, que são “um incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (Ibid, p. 03). Os pontos de virada dão direcionamento à história e a movem adiante.

No entanto, Gancho (1999) afirma que que saber que uma história apresenta início meio e fim não é suficiente para entender a organização dos fatos que compõem o enredo de uma

narrativa. Para ela, é um elemento que constitui uma importante função estruturadora na narrativa, que a autora chama de *conflito*. Gancho entende que “o conflito possibilita ao leitor-ouvinte criar expectativa frente aos fatos do enredo”. De acordo com Gancho, “conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (Ibid, p. 11).

A partir da definição de conflito, é possível perceber que são eles que desencadeiam os pontos de virada e fazem a história seguir seu curso. Por isso os conflitos são artifícios criativos essenciais em um roteiro. Para Field (2001, p. 05), “todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e sem história, não há roteiro”. Podemos concluir, então, que o roteiro apresenta uma história, que é movida por ações e conduzida por personagens que vivem diversos conflitos.

O estudo da narrativa é de extrema importância porque, como afirmamos acima, esse é o elemento basilar de qualquer história que seja contada, independente da mídia na qual ela é veiculada. Este trabalho, no entanto, foca sua análise num objeto que tem como forma uma série de TV, que, por sua vez, estrutura-se num formato diferente das demais, denominado narrativa seriada, e por isso faz-se necessária uma análise mais meticulosa. Vamos a ela.

2.2. A narrativa seriada

Para melhor compreender o que é uma narrativa seriada e para entender quais suas diferenças para os outros tipos de narrativa, como a do cinema, precisamos começar discutindo o conceito de serialidade no audiovisual. De acordo com Arlindo Machado, “a serialidade é a apresentação descontínua e fragmentada do sintagma audiovisual” (MACHADO, 2005, p. 83).

Para entender tal conceito, precisamos partir do pressuposto de que a televisão possui um elaborado sistema de organização, mais conhecido como programação. Esse sistema é composto de diversos programas dos mais variados gêneros, cuja exibição é intercalada por blocos. Partindo dessa ideia, é possível perceber que a estrutura de programação da televisão é concebida em blocos que, por sua vez, também são parte de um todo. Para Machado,

uma emissão diária de um determinado programa é normalmente constituída por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um segmento de uma totalidade maior – o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de edições diárias, semanais ou mensais (Ibid, p.83).

Para o autor, “apresentação descontínua e fragmentada” significa que serialidade pode ser compreendida como um conjunto de elementos separados que fazem sentido quando

colocados num todo, mas que também funcionam se analisados isoladamente. Tal organização reflete-se fortemente quando analisamos a estrutura da narrativa seriada de televisão, que é inteiramente construída nos moldes deste veículo, respeitando as regras de programação da TV. Falaremos sobre isso mais tarde.

É importante que saibamos que a narrativa seriada audiovisual não surgiu com a televisão. Machado (2005) discorre que, já em 1913, o cinema trouxe um modelo de serialidade que mais tarde acabaria por ser amplamente utilizado pela televisão.

Esse modelo adotado pelo cinema, no entanto, estava diretamente ligado a interesses comerciais, uma vez que os longa-metragens só eram exibidos nos salões de cinema devido à sua estrutura física, o que retinha o acesso desse produto apenas à classe média, que podia pagar as entradas dos salões, visto que seus ingressos eram mais caros. Isso, no entanto, não dava lucros suficientes para a indústria de cinema.

A solução encontrada pela indústria foi exibir os filmes de forma seriada nos chamados *nickelodeons*, espaços mais baratos, e conseqüentemente mais acessíveis, à população de baixa renda, normalmente formada pela população da periferia dos grandes centros urbanos. “Com isso, os filmes atendiam às duas demandas: com a duração mais longa nos salões de cinema e, exibido em partes, nos nickelodeons” (PINHEIRO et. al., 2016, p. 01).

Apesar de exercer uma importante influência no surgimento da narrativa seriada como a conhecemos hoje, nem a televisão nem o cinema criaram a forma seriada da narrativa. Tal forma começou com as estruturas epistolares de literatura, como cartas e sermões, e nas narrativas míticas, como a famosa *As mil e uma noites*. No entanto, a narrativa seriada teve um maior desenvolvimento nas narrativas que usavam a técnica do folhetim, normalmente empregadas em jornais, e mais tarde também utilizadas nas radionovelas e radiodramas (MACHADO, 2005). Carlos (2006) afirma que a técnica do folhetim foi a que originou a narrativa seriada que presenciamos atualmente nas séries de televisão. Para ele,

o folhetim, narrativa cujos capítulos eram entregues ao leitor em forma seriada em jornais e revistas, consolidou uma fórmula de consumo interessante para uma sociedade industrial que se constituía ao longo do século 19. A estrutura em capítulos já era padrão em romances, mas, na medida em que nela se acentua a temporalidade, com a entrega de segredos ao leitor de forma regular, se consolida uma fidelidade à base da tensão e da atenção (CARLOS, 2006, p.9).

Como foi discorrido acima, é inegável que a ligação histórica do cinema e da televisão foi um dos fatores que deu início ao processo de serialização da programação audiovisual na TV. No entanto, há ainda dois elementos de suma importância para a consolidação desse processo.

O primeiro diz respeito à natureza econômica intrinsecamente ligada à televisão. Machado (2005) afirma que é fato que diversos autores defendem que a televisão “funciona de acordo com um modelo industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas da produção em série que já vigoram em outras esferas industriais” (MACHADO, 2005, p. 86). Tal modelo advém da necessidade de criar conteúdo audiovisual em larga escala, uma vez que a programação sem interrupções característica da televisão exige que uma ampla variedade de material para exibição, reforçando, assim, a descoberta e repetição de determinadas fórmulas de criação de conteúdo. Machado ainda complementa que “é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática” (Ibid, p. 86).

Esse modelo, no entanto, é criticado por Balogh (2002). A autora afirma que a similaridade entre os modelos de produção da indústria, sobretudo automobilística, e da TV é perturbadora, e isso se estende também à produção da narrativa seriada. Para a autora, a mera repetição de padrões de um protótipo é danosa à diversidade das narrativas, e cria o que ela chama de “estética da repetição” (BALOGH, 2002, p. 102). Tal repetição possibilita tanto o aumento da rapidez com que se produz o conteúdo como também reduz os custos de produção. Essa visão é corroborada por Machado (2005). Para Balogh,

a maior parte da programação televisual é realizada em série, por implicar uma simplificação do trabalho e uma resultante rentabilidade que lhe permitem fazer frente à voracidade de um mosaico de programação muito extenso (Ibid, p. 102).

O segundo deles é ligado à natureza do meio ambiente que a televisão ocupa. Tal ambiente, normalmente constituído de espaços domésticos iluminados e barulhentos, representa uma ameaça para o protagonismo do aparelho de TV nesses lugares, uma vez que é comum que a atenção dos telespectadores seja disputada pelo aparelho de televisão e pelos acontecimentos que ocorrem em sua residência, fato que contribui para a dispersão e para a distração contínua do espectador.

É preciso entender, também, como se dá o processo de adesão dos programas seriados com o telespectador. Podemos muitas vezes nos pegar questionando como se dá a aceitação ou não de um projeto de série para televisão. Sobre isso, Balogh (2002) afirma que, apesar de fazer uso de esquemas narrativos muitas vezes “simples e previsíveis”, os seriados de televisão destacam-se e conseguem adesão do público pelo seu conjunto de variáveis mais complexas.

Normalmente, a produção da série pressupõe o lançamento prévio de um episódio de amostragem, em geral mais longo que os episódios usuais, mas com elementos principais característicos de sua estrutura padrão, constituindo-se numa espécie de

“telefilme” de lançamento. Trata-se do chamado “piloto”. O potencial da série é medido pela reação do público ao piloto, se for positivo, a série irá ao ar, se obtiver sucesso durante a temporada, terá certamente novos conjuntos de episódios na(s) temporada(s) subsequente(s) (BALOGH, 2002, p. 103).

Quando analisamos o roteiro das narrativas seriadas, precisamos estar atentos à forma como a serialidade é introduzida na construção dos roteiros dos programas de televisão. Neste trabalho, vamos nos ater a analisar os programas conhecidos como seriados de TV. Neles, o enredo da narrativa é trabalhado em formato de capítulos ou episódios, que são divididos em blocos de programação, “cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas” (MACHADO, 2005, p. 83).

Tais *breaks*, também conhecidos como intervalos, são essenciais para a manutenção da serialização na televisão, uma vez que a estrutura da TV é, em boa parte dos casos, formada de blocos, fragmentos de programação. Tal configuração deriva de motivos financeiros, já que é nesse intervalo de blocos que as emissoras lucram com os comerciais veiculados (Ibid, p. 83). Podemos inferir, então, que quanto mais popular for o seriado, mais lucro a emissora obterá com seus *breaks*. É sabido, também, que os canais de TV privados têm *breaks* de menor duração que os canais de TV públicos, já que esses canais precisam de investimentos privados em maior número para continuarem ativos.

Apesar da inserção dos intervalos comerciais ter surgido a partir de uma necessidade econômica de manutenção das emissoras, eles acabaram por tornarem-se elementos narrativos importantíssimos para a construção da experiência da narrativa seriada de televisão. Isso porque os *breaks* obrigam os seriados a estruturarem seus roteiros em formatos que auxiliem a fácil absorção do *status* da história por parte do público espectador. Normalmente, tais roteiros estruturam-se em blocos, como já foi dito anteriormente, com cada bloco iniciando-se com recapitulação do que foi mostrado no bloco ou no capítulo anterior; e finalizando em um gancho para o próximo bloco ou capítulo. (MACHADO, 2005).

Tal fato, apesar de gerar críticas quando foi inicialmente utilizado, possibilitou não só um melhor aproveitamento financeiro da programação, aumentando os lucros das emissoras; como também um aumento da qualidade de escrita das narrativas. No entanto, outra grande contribuição de tal fato está relacionada ao condicionamento do público consumidor de televisão. Tal estruturação levou a uma verdadeira transformação na absorção de conteúdo dos telespectadores, levando a uma nova forma de veicular programação para as grandes massas, fato que modificou completamente a cultura da população nas décadas de 1950 e 1960. Isso porque, partindo do pressuposto de que a televisão ocupa um lugar de disputa de atenção do

espectador com outros elementos, os intervalos são importantes artifícios não só para dar “momentos de respiro” para que o público faça pausas durante a programação, mas também para capturar a atenção do público e mantê-lo na frente da TV.

Tais intervalos, no entanto, também representam um conceito que, segundo Thompson (2003), vem sendo discutido há mais de quatro décadas. Esse conceito é conhecido como *flow* (traduzido para o português como *fluxo*), cuja natureza é intrinsecamente ligada ao estudo da cultura da sociedade. Para a autora, esse fluxo pode ser entendido como o fenômeno na qual o agendamento da programação e dos intervalos comerciais não estão separados, mas são considerados como elementos contínuos (THOMPSON, 2003, p. 06). Ela complementa afirmando que

O resultado é destinado a manter o espectador sintonizado em uma única estação de TV [...]. Os críticos também aplicam o fluxo à experiência do espectador, que supostamente vê as interrupções na programação da televisão não como interrupções, mas como parte dos programas. (Ibid, p. 06, tradução nossa).⁵

Entende-se, portanto, que a serialização veio para, em partes, dar lucro para as emissoras de TV, mas a história mostra que esse estilo de produção se consolidou. A narrativa seriada surgiu, então, para promover uma dinâmica à narrativa audiovisual. Embora já fosse uma realidade com o cinema e com o rádio, tal serialidade viu na televisão a sua ressignificação, uma vez que não se trata apenas de contar uma história em partes, mas sim de adequar essa narrativa a uma lógica de mercado que evidencia o viés econômico. Tal viés está diretamente ligado à lógica da sociedade de consumo.

Ao longo do tempo, pôde-se perceber uma mudança na mentalidade de consumo da sociedade (HALL, 2002). Ela, atualmente, demanda por diferentes tipos de narrativa na TV, principalmente por narrativas inclusivas, que abordam, entre outras, a questão de gênero e representatividade feminina. Quando analisamos a representatividade no audiovisual, mais precisamente no cinema e na TV, percebemos que ela se desenvolve nas narrativas a partir das personagens, que, por si só, exercem um importante papel no desenvolvimento da narrativa. Sendo assim, faz-se necessário um maior aprofundamento para atingir os objetivos da pesquisa proposta por esse trabalho. Vamos, então, falar um pouco mais sobre as personagens.

2.3. Personagens

⁵ The result is intended to keep the viewer tuned to a single station. [...] Critics also apply flow to the experience of the viewer, who supposedly sees the breaks in the television schedule not as interruptions but as part of the programs

Tamanha é a importância das personagens na construção da narrativa que Vladimir Propp (2006) usou como base as ações que as personagens praticavam na narrativa ao formular sua tese de tipificação de contos fantásticos do imaginário russo. Segundo ele, o método mais assertivo de classificação é o que considera a função dos personagens na narrativa. Para Propp, os contos fantásticos são narrativas que contam basicamente a mesma sequência de fatos, mudando apenas os nomes das personagens. Ele defende que, numa narrativa, diferentes personagens assumem as mesmas funções. Ou seja: há um número limitado de funções e uma infinidade de personagens. Para Propp, "as funções das personagens representam as partes fundamentais do conto maravilhoso". (Ibid, p.22)

Para entender o poder de uma narrativa, é necessário avaliar a complexidade de seus personagens. Segundo Gancho, "personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais" (GANCHO, 1999, p.14). Quanto mais cheio de características e anseios for esse personagem, mais a narrativa será completa.

Dentro desse espectro, podemos classificar de maneira mais clara quais são os tipos de personagens que podem aparecer dentro de uma narrativa. Gancho (1999) fala sobre o protagonista, sendo aquele que tem o papel principal dentro da narrativa. Ele pode ainda ser visto como *herói*, tendo características superiores às de seu grupo e *anti-herói*, tendo características iguais ou inferiores às do seu grupo. Existe também o antagonista, sendo aquele que se opõe ao protagonista, que coloca dificuldade em suas ações. Já para Field (2001), o ser protagonista é bem mais sobre construção de narrativa do que propriamente sobre construção de personagem. Quem cria o conflito dentro da narrativa é o protagonista, não importa se esse poderia ser, eventualmente, o vilão da história, isso porque personagem também é sobre ponto de vista.

No conceito apresentado por Field (2001), é importante também um personagem ser analisado em três componentes básicos de sua vida: profissional, pessoal e privado. No profissional, entender como ele se relaciona em seu ambiente de trabalho e como esse ambiente pode afetar em sua narrativa, acaba por criar uma personalidade no personagem e um ponto de vista. No pessoal, mostrar um personagem que possui aspectos de vida próximos de seus espectadores, acaba criando uma identificação e isso torna-se essencial em uma narrativa seriada. No privado, o que o personagem faz quando está sozinho? Ele tem algum hobby específico ou importante para entender seu jeito de ser? Pontos assim deixam o personagem ainda mais atrativo.

Ainda para entender como é importante a construção de uma complexidade para os personagens, Gancho (1999) fala sobre os personagens planos e os redondos. Eles são, respectivamente, personagens que não possuem características realmente relevantes, tendo apenas pequenos atributos que são facilmente identificados pelo espectador. Já o segundo, são personagens com uma grande variedade de características, que podem ser classificadas em: físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais. Ao se analisar um personagem redondo, deve-se considerar o fato de que ele muda no decorrer da história e que a mera adjetivação, isto é, dizer se é solitário, ou alegre, ou pobre, as vezes não dá conta de caracterizar o personagem" (GANCHO, 1999. p. 20)

McKee (2006) fala ainda que a chave do verdadeiro personagem é o desejo. Para ele, a personagem só surge para a vida a partir do momento em que temos um total entendimento de seu desejo. Através desse desejo, vem a motivação em alcançar os principais objetivos da narrativa. Entendendo isso, fica mais simples enxergar a construção da complexidade dos personagens.

Personagens carismáticos são a base de uma boa produção. São eles que levam à identificação e, conseqüentemente, a uma fidelização do público a série. "O público tende a aderir a programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que à maior parte da programação da televisão convencional. Usam estes programas como base para uma cultura de fã fortalecida e podem dar uma resposta ativa à indústria televisiva (especialmente quando seu programa ameaça ser cancelado)". (MITTEL, 2012, p. 36)

Nesse contexto, é possível compreender que, dentro da construção de personagens memoráveis, é necessário analisar não apenas todas as características que o tornam crível, mas também o tipo de narrativa em que aquela personagem está inserida. Este trabalho, como dito anteriormente, propõe-se a analisar as personagens dentro da narrativa seriada de televisão. De acordo com Souto Maior (2005), como os mesmos personagens estão sempre interagindo durante os episódios, as comédias de situação, o *sitcom*, são capazes de criar uma relação de afetividade entre os atores e o público.

É importante destacar algumas características marcantes dos *sitcoms*, pois, a partir delas, podemos perceber o desenvolvimento dos personagens. Uma das mais marcantes é o fato de que os personagens desse tipo de narrativa são, normalmente, estereotipados. Na série em questão, o aspecto cultural das personagens é explorado ao extremo, trazendo esse aspecto em todos os episódios. Isso ocorre pelo fato dos episódios serem curtos, possuindo cerca de 25 minutos de duração (MESSA, 2006b) e precisarem causar uma identificação mais rápida com o espectador.

Esquenazi (2011) explica, ao falar sobre seriados, que o personagem de *sitcom* é, na maioria das ocasiões, previsível, porém, em alguns momentos, inesperado – e quando ocorrem surpresas em seu comportamento, essas são muito relevantes. Isso acontece pelo fato de a direção de uma série ser extremamente mutável: além de poder ocorrer mudanças significativas em sua equipe de produção, essa pode sofrer um tipo de modificação drástica como a saída dela dos serviços de streaming e a ida direta para o circuito da televisão.

As personagens nas comédias de situação não precisam ser, obrigatoriamente, engraçadas. O que deixa a série mais cômica, em determinados momentos, é o fato dos personagens passarem por situações engraçadas no cotidiano, o que faz com que eles tenham respostas inusitadas a esses estímulos. “A situação, o conflito, o que acontece com eles é que é engraçado. E o mais importante de tudo: os personagens de uma *sitcom* têm de ser pessoas que nós gostemos de ver todas as semanas” (WILSON; CARDOSO; JACOBINA, 2000, p. 467).

Ferreira (2008) fala sobre o fato de *sitcoms* americanas serem um fenômeno social, e não somente uma forma de entretenimento descompromissado. Relevantes questões sociais são colocadas de maneira leve e descontraída nos episódios, fazendo com que, temas polêmicos ou socialmente inaceitáveis venham a discussão sem, às vezes, algumas pessoas perceberem. Dentro desse contexto, são os personagens os responsáveis pela forma como a série aborda suas questões.

2.4. Arquétipos

Ao estudar mais a fundo as narrativas de contos de fadas e de mitos, é possível perceber que há quase sempre um número elevado de repetição de ações e de características de personagens, e também das relações entre essas personagens dentro da história. Ao estudar sobre isso, Jung (2000) nomeou tais padrões e repetições de arquétipos, que existiriam, para o autor, dentro da mente humana, no que ele chama de inconsciente coletivo.

O inconsciente coletivo é uma figuração do mundo, representando a um só tempo a sedimentação multimilenar da experiência. Com o correr do tempo, foram-se definindo certos traços nessa figuração. São os denominados arquétipos ou dominantes – os dominadores, ou deuses, isto é, configurações das leis dominantes e dos princípios que se repetem com regularidade à medida que se sucedem as figurações, as quais são continuamente revividas pela alma. (JUNG, 1987, p. 86)

Para Jung, então, os arquétipos podem ser entendidos como formas sem conteúdo, com uma extensa variedade de possíveis manifestações. Eles são análogos aos instintos, que, de acordo com o autor, são elementos autônomos da psique inconsciente. Vale ressaltar também que Jung acredita que os arquétipos são uma herança e característica compartilhada por toda a

raça humana. Por existirem no inconsciente, os arquétipos não podem ser percebidos diretamente. Eles funcionam como instintos que guiam e moldam o comportamento da humanidade. O que se pode perceber são expressões do arquétipo em forma de imagens e símbolos.

Tais formas foram estudadas também por Campbell (2007), que desenvolve em sua obra "O herói de mil faces" uma abordagem baseada no que ele vai chamar de "Jornada do Herói", na qual Campbell defende a ideia de que todas as narrativas necessariamente precisam passar por um roteiro, uma espinha dorsal principal.

Já para Vogler (2006), "o conceito de arquétipo é uma ferramenta indispensável para se compreender o propósito ou *função* dos personagens numa história" (Ibid, p. 37). Percebe-se aqui uma semelhança entre os trabalhos de Vogler(2006) e Propp(2006), que primeiramente mencionou essas funções de personagem dentro da narrativa, conforme abordamos no tópico de personagens deste trabalho.

A partir dessa interseção, é possível concluir que os arquétipos estão intrinsecamente ligados às ações que as personagens tomam na narrativa que, por sua vez, são motivadas pelo papel que elas exercem em cada momento. Se esse papel mudar, a motivação também muda, o que fará com que a personagem aja de uma outra maneira e, por isso, cumpra outra função dentro daquela narrativa. Por isso, percebe-se que os arquétipos não são necessariamente fechados e exclusivos para uma personagem, mas sim mutáveis e sujeitos à ação dela para obter determinados efeitos na estória. Vogler (2006) afirma que

olhando os arquétipos dessa maneira, como funções flexíveis de um personagem e não como tipos rígidos de personagem, é possível liberar a narrativa. Isso explica como um personagem numa história pode manifestar qualidades de mais de um arquétipo. Pode-se pensar nos arquétipos como máscaras, usadas temporariamente pelos personagens à medida que são necessárias para o avanço da história. Um personagem pode entrar na história fazendo o papel de um arauto, depois trocar a máscara e funcionar como um bufão ou pícaro, um mentor ou uma sombra (Ibid, p. 38).

2.4.1. Arquétipos narrativos

Segundo Vogler, há uma quantidade de arquétipos que se repetem com mais frequência nas estórias. São eles: herói, mentor, guardião de limiar, arauto, camaleão, sombra e pícaro. Esses seriam, para o autor, os 7 principais arquétipos de uma narrativa, nos quais todos os outros existem seriam derivados, "para se adaptarem às necessidades específicas de diferentes histórias e gêneros" (Ibid, p. 39).

Na análise conduzida neste trabalho, observamos apenas quatro dos sete arquétipos, e apenas esses serão agora detalhados. Vale ressaltar também que, agora, faremos apenas uma breve descrição do que é cada arquétipo. Mais detalhes, como suas funções dramáticas, serão apresentados junto da análise de *One Day at a Time*.

2.4.1.1. *Herói ou heroína*

O herói, palavra oriunda do grego e que significa “proteger e servir”, é o arquétipo da personagem que sempre coloca o interesse alheio em prol do seu próprio. O herói ou a heroína é aquele ou aquela que quase sempre está disposto a sacrificar suas vontades e necessidades para o bem maior ou para uma outra personagem da estória. Normalmente esse arquétipo é atribuído ao protagonista ou ao personagem central da narrativa. É comum que o herói ou a heroína sintam-se diferente do resto do seu mundo conhecido, e que sua jornada esteja atrelada a uma história de separação, como de sua família ou sua tribo. O herói também está em constante busca da sua identidade, e é comum que a jornada do herói seja uma descoberta de si e de seu lugar no mundo. Por isso é comum a identificação por parte do público com esse arquétipo (VOGLER, 2006).

2.4.1.2. *Mentor*

O mentor é o arquétipo da figura que treina, prepara e aconselha o herói ou a heroína. Normalmente o mentor é alguém mais velho e mais experiente que o herói. Tanto que o Campbell (2007) chama esse arquétipo de *Velho Sábio ou Velha Sábia*. É comum associar a imagem do mentor a algo positivo, e, dentro da narrativa, o mentor é apresentado como aquela personagem que protege o herói e lhe ensina ou concede dons. A pessoa do mentor costumeiramente representa uma grande aspiração de vida do herói, alguém que o herói pretende se tornar quando for mais velho e, algumas vezes, os mentores podem ser heróis que já viveram seus tempos de glória e agora estão aconselhando outros jovens e lhes transmitindo sabedoria e conhecimento. Esse arquétipo também está normalmente muito ligado à imagem materna ou paterna no herói ou da heroína, que pode ser representada por mãe, pai, avó, avô, tia, tio, ou outra figura que preencha esse papel na história do herói (VOGLER, 2006).

2.4.1.3. *Guardião do limiar*

Podem ser considerados Guardiões do Limiar os obstáculos que o herói ou a heroína possam encontrar em sua jornada. Normalmente eles guardam os obstáculos que o herói ou heroína deve enfrentar em sua aventura. Segundo Vogler, por mais ameaçadoras que possam

parecer, as personagens desse arquétipo, uma vez compreendidas, podem ser ultrapassadas. O autor ainda afirma que não são os grandes vilões nem antagonistas das histórias. Pelo contrário, elas normalmente são subordinadas dos vilões ou até mesmo criaturas que existem naturalmente no mundo na qual a história se passa. No entanto, os Guardiões do Limiar não precisam ser necessariamente seres vivos. De acordo com Vogler (2006),

esses Guardiões podem representar os obstáculos comuns, que todos nós temos que enfrentar no mundo que nos cerca: azar, preconceitos, opressão ou pessoas hostis. Contudo, num nível psicológico mais profundo, eles representam nossos demônios internos: as neuroses, cicatrizes emocionais, vícios, dependências e autolimitações que seguram nosso crescimento e progresso. Parece que, cada vez que a gente tenta fazer uma grande mudança na vida, esses demônios íntimos erguem-se com toda a força, não necessariamente para nos deter, mas para testar e verificar se estamos realmente determinados a aceitar o desafio da mudança (Ibid, p. 54)

2.4.1.4. *Pícaro*

A representação arquetípica do Pícaro está relacionada às figuras que incorporam as tentativas e a vontade de pregar peças. As personagens que apresentam características cômicas se encaixam nesse arquétipo, que é um dos mais populares no folclore e nas estórias em geral, afinal, alívios cômicos são necessários em quase todas as narrativas. Vogler ainda afirma que

os Pícaros cumprem várias funções psicológicas importantes. Podam os egos grandes demais, trazem heróis e platéias para a real. Ao provocarem nossas gargalhadas saudáveis, ajudam-nos a perceber nossos vínculos comuns, apontando as bobagens e a hipocrisia. Acima de tudo, introduzem mudanças e transformações sadias, muitas vezes chamando a atenção para o desequilíbrio ou o absurdo de uma situação psicológica estagnada. São os inimigos naturais do status quo. A energia picaresca pode se manifestar por meio de acidentes enganosos ou lapsos de língua que nos alertam para a necessidade de mudança. Quando estamos nos levando demasiadamente a sério, a parte Pícaro de nossa personalidade pode surgir de repente para nos devolver a necessária perspectiva (Ibid, p. 67).

2.4.2. *Arquétipos femininos*

Existe um símbolo arquetípico, que para Randazzo (2006), é intrínseco à maioria das mitologias ou contos de fadas, que dá uma direção à narrativa e molda a vida das pessoas que a ouve ou assiste. Já para Jung, a psique inconsciente carrega em si arquétipos que existem em ambos os sexos e que representam aspectos tanto da masculinidade quanto da feminilidade. No entanto, alguns arquétipos podem ser determinados, senão socialmente designados, como feminino ou masculino nas culturas ocidentais. Relativo às mulheres e a seus papéis, tem-se a imagem que se cria de cada uma delas, ou seja, como elas são vistas e julgadas pelos demais e a imagem que elas fazem de si próprias e do mundo. A partir desse conceito, a maneira mais fácil de classificar tais papéis é através da criação de arquétipos do que se espera dos demais

seres humanos (RANDAZZO, 1996). Tais arquétipos, portanto, são representações dos papéis femininos na sociedade.

Por basear-se na teoria do inconsciente coletivo de Jung, essa construção arquetípica feminina sofre grandes influências dos mitos que circulam o imaginário desse coletivo. Dentre as narrativas que trazem personagens femininas em posição de evidência, pode-se identificar alguns arquétipos predominantemente femininos: a Grande Mãe, a Donzela, a Mulher Fatal e a Guerreira-Heroína.

2.4.2.1. *A grande mãe*

A figura da Grande mãe representa uma imagem feminina universal, existente em toda e qualquer cultura desde o início dos tempos, e mostra a mulher na posição de eterno ventre e eterna provedora. Protetora e ser que alimenta toda forma de vida, inclusive a do homem, a Grande Mãe reina sobre o mundo animal e comanda o crescimento vegetativo, mundo esse de contínuas e grandes transformações – “um pantanoso mundo primordial com infinitos ciclos de nascimento e morte” (RANDAZZO, 1996, p. 102). Para o autor, "a Grande Mãe é um arquétipo feminino universal que mostra a mulher como eterno ventre e eterna provedora. É uma imagem que existe em todos os tempos e todas as culturas." (Ibid, pg. 103).

Ao estudar os mitos, podemos perceber representações do arquétipo da Grande Mãe inúmeras estórias de várias culturas. No entanto é possível destacar duas deusas da mitologia grega em que essa figura aparece com maior força: Hera e Deméter.

Segundo Robles (2006), Hera, mãe de vários deuses gregos e esposa de Zeus, é considerada a grande senhora, modelo incontestável de esposa, cuja vida gira em torno do marido. Hera toma todas as suas ações e decisões com o intuito de sempre ajudar seu marido, porém cobrando constantemente o reconhecimento de seu esforço. Quando ele não vem, ela pode tornar-se rancorosa e vingativa. Para Robles,

O Arquétipo de Hera perdura em cada mulher que se casa acreditando que o matrimônio é a consumação da satisfação feminina. A história de Hera representa também o caso típico da jovem que, em meio a diversos conflitos sentimentais, se vê obrigada a casar para compensar a perda de sua virgindade. Sua história de dissipou, mas está presente nos assuntos que cada mulher repete na intimidade, planejando vingança e revolta marital, que, por fim, deram margem ao estabelecimento do patriarcado característico de nossa cultura (Ibid, p. 51).

Deméter também é uma das representações da Grande Mãe. No entanto, diferente de Hera, que é muito ligada à figura do marido, Deméter segue o modelo maternal superprotetor, que jamais aceita o crescimento dos filhos ou mesmo que eles podem tornar-se independentes. Se contrariada, ela se torna devoradora e castradora. Nesse contexto, Deméter representa a

mulher que abandona sua própria sexualidade para dedicar-se exclusivamente ao papel de mãe (ROBLES, 2006).

2.4.2.2. *A donzela*

A Donzela, presente constantemente no imaginário da cultura ocidental, é um dos arquétipos que está diretamente ligado à figura da Grande Mãe (RANDAZZO, 1996). Podemos considerar que o arquétipo da donzela representa o lado da Grande Mãe marcado pela beleza tentadora, mas de uma forma inocente. Tudo que é relativo à beleza, que é um aspecto primordial da feminilidade, está ligado a este arquétipo. Para o autor,

a noção de uma mulher fascinante, sedutora e fatal, assim como o arquétipo da mãe provedora, é uma imagem arquetípica primordial da mulher. Exemplos deste arquétipo podem ser encontrados nas musas, nas fadas e nas jovens virgens da literatura. (RANDAZZO, 1996, p. 115)

A imagem do arquétipo da Donzela pode ser relacionada com o mito de Perséfone, conhecida como a eterna filha, modelo de juventude, sensibilidade, e fragilidade, real ou aparente. Perséfone é considerada dependente dos outros para conseguir sobreviver, já que sua história está atrelada à de sua mãe, Perséfone, que passa a vida tentando resgatá-la do inferno, local para onde Hades a levou após sequestrá-la. Essa imagem de donzela em perigo que circunda Perséfone é responsável por estimular os homens a cumprir o papel de herói salvador de donzelas em perigo, papel esse que é utilizado repetidas vezes nas narrativas e virou alvo de profundas críticas por parte de autoras feministas. Contudo, apesar de transmitir uma imagem de donzela frágil e indefesa, Perséfone pode ser altamente manipuladora (ROBLES, 2006).

2.4.2.3. *A mulher fatal*

Figurando como outro arquétipo ligado à Grande Mãe, mas dessa vez ressaltando o lado negativo desse arquétipo, a imagem da mulher fatal está ligada a toda a beleza feminina relacionada ao sexo; à luxúria; ao poder sobre os homens, uma vez que as mulheres que se encaixem nesse arquétipo normalmente os deixam entorpecidos pela sua beleza e atração; ao lado não submisso e selvagem da mulher (RANDAZZO, 2006). O autor ainda utiliza a expressão "sexualidade não domesticada" para representar uma das características primordiais do arquétipo da Mulher Fatal.

O equivalente contemporâneo das sereias, ninfas, e demais criaturas femininas independentes é a mulher fatal, uma mulher cuja beleza e misterioso charme feminino têm um efeito perturbador, hipnótico nos homens - geralmente com resultados desastrosos. (Ibid, p. 119)

Na mitologia, esse arquétipo é representado pela deusa grega Afrodite, conhecida como a deusa do amor, sempre muito sedutora e vaidosa. A figura de Afrodite representa um modelo de mulher voltada para os relacionamentos, que, no entanto, corre o risco de tornar-se superficial, fútil e egoísta, realizando apenas as suas próprias vontades e necessidades. Afrodite se caracteriza, entre outras coisas, pela sua capacidade de administrar a paixão e de manipular a todos a seu capricho (ROBLES, 2006).

2.4.2.4. *A guerreira-heroína*

Levando em conta os arquétipos expostos até então, podemos perceber que a representação da figura feminina carrega consigo uma grande carga de estereótipos ligados, principalmente, à sua beleza. Ela, que é ligada à autoestima, sempre foi um aspecto muito valorizado da feminilidade e também atua como fonte de poder sobre os homens. Entretanto, com o objetivo de negar que a beleza e a sexualidade eram aspectos da feminilidade, o levante feminista dos anos 60 atacou os conceitos existentes até então por considerá-los uma ideia passiva. Graças a esse movimento, o papel feminino na sociedade, principalmente ocidental, vem mudando. O entendimento coletivo sobre o que é o papel da mulher na sociedade sofreu e continua mudanças drásticas, e é por isso que, atualmente, as mulheres se veem também representadas por arquétipos que antes eram considerados masculinos (RANDAZZO, 1996).

Uma das conquistas realmente importantes do movimento feminista foi fazer com que as mulheres abandonassem os tradicionais “arquétipos femininos” para experimentar a vida na condição de Guerreiro e Andarilho. Ao mesmo tempo, ao ver mulheres em papéis não tradicionais, os homens sentiram-se encorajados a assumir o seu lado carinhoso e sensível, adotando arquétipos que até então eram associados exclusivamente com as mulheres (Ibid, p. 124)

O arquétipo do guerreiro é tradicionalmente relacionado a figuras masculinas, mas já na antiguidade ele era aplicado a algumas mulheres, como as amazonas. Esse arquétipo representa a mulher que luta por uma causa, que se ocupa de outras atividades fora do lar. Por conta disso, quem se encaixa nesse arquétipo exibe traços de independência, coragem e força. A Guerreira-Heroína é conhecida por ser generosa, defensora da verdade, da justiça e por se dispor a qualquer coisa por aquilo ou a quem acredita e/ou aqueles indefesos (RANDAZZO, 1996). Na mitologia, esse arquétipo pode ser percebido nas deusas Ártemis e Palas Atena.

Ártemis é a deusa grega da caça. Ela é conhecida por sua coragem e por ser defensora dos mais fracos. Como uma boa representante do arquétipo da Guerreira-Heroína, Ártemis é um modelo de mulher independente e competitiva, sendo capaz de cuidar de si mesma e de lutar pelas causas em que acredita e pelas pessoas que são mais frágeis física ou socialmente.

Embora defenda a ideia de um contato maior com a natureza, ela pode ser muito radical e cruel na sua luta e contra os seus opositores (ROBLES, 2006).

Atena, por sua vez, é a deusa grega da sabedoria e da justiça. Ela é o maior modelo ocidental de mulher estrategista e executiva, sempre privilegiando o trabalho e o conhecimento. Atena apresenta, a todo momento, uma atitude analítica, calculista e emocionalmente distante, com o objetivo de não sair da sua postura neutra, equilibrada e justa que ela acredita ser necessária e correta diante da vida. No entanto, ela tem dificuldade de lidar com as emoções e com a sua essência feminina, principalmente nos assuntos relacionados a maternidade e aos relacionamentos afetivos (ROBLES, 2006).

3 TV, MÍDIA E REPRESENTATIVIDADE

3.1. O surgimento da TV

Discorrer sobre televisão é falar sobre um dos maiores marcos da cultura do século XX. É indiscutível a importância que a TV teve, e ainda tem, enquanto veículo de comunicação. Sua abrangência é imensa, e mesmo o programa que é considerada de baixa audiência tem milhares de espectadores. Ela exerce, sem dúvidas, um importantíssimo papel enquanto meio de comunicação audiovisual já que oferece ao telespectador a possibilidade de acesso aos mais diversos programas de realidade, informação, comunicação e entretenimento, tendo esse último considerado a sua principal função na sociedade atual. “O conceito de televisão abrange uma complexidade de aspectos; seja como instituição, indústria, linguagem, fonte de informação ou forma de entretenimento, a televisão está em constante transformação, modificando-se ao passo de mudanças tecnológicas e sociais e, ainda, conforme a dinâmica cultural de cada sociedade” (PEREIRA PINHO, 2016, p. 69). No entanto, esse prestígio que a televisão possui hoje não a acompanha desde a sua invenção. Na verdade, a TV precisou de muito tempo e esforço para ocupar o lugar de prestígio e qualidade que ela tem atualmente. Machado revela que

É impressionante o esforço de tantos analistas para tentar provar que o programa de televisão não pode ter qualidade, que ele não pode elevar-se acima do nível “mediano” e que, por ser um “produto de massa”, ele não pode ser analisado com os mesmos critérios que utiliza para a abordagem de outros meios (MACHADO, 2005, p. 20).

Essa afirmação ajuda a entender e a reforçar o desdém que acompanhou o surgimento e boa parte da história da televisão. É fato que ela surge em um contexto de veículo de comunicação de massa e, como tal, servia ao único propósito de alienar a população de acordo com os interesses da elite dominante dos sistemas de comunicação. Para Balogh (2002), a TV nasce no contexto de um “admirável mundo novo”, pós-Segunda Grande Guerra, e rapidamente ganha espaço no cotidiano da população por ser um veículo acessível, ágil e por disseminar uma quantidade estrondosa de informações. Isso faz com que a TV seja chamada de “veículo do cotidiano”.

De acordo com Balogh, é preciso entender que numa sociedade carente de educação formal, com baixo acesso à cultura e com profundas desigualdades econômicas, a TV vira uma forte aliada do capitalismo, se alastra rapidamente no cotidiano das pessoas e torna-se um poderoso veículo formador de opinião. Os grandes chefes das mídias que usam a TV podem usar desse meio para exercer controle da população, transmitir suas verdades e, assim, criar uma grande massa de manobra que será manipulada de acordo com o que os desejos de instituições e pessoas em situação de poder. Podemos comprovar isso ao analisarmos o contexto

brasileiro, uma vez que entre os anos 50 e 80, observou-se um declínio de investimento e produção cinematográfica e uma ascensão da TV no cotidiano da sociedade. Quando observamos o contexto de ditadura militar na qual o Brasil estava inserido, percebemos o quão era importante que a população acreditasse que o regime militar era bom e eficiente, e a TV e outras mídias tiveram um papel fundamental na contação dessa narrativa para manipular a massa da população.

Esse poder de manipulação, aliado à escala de produção industrial na qual a narrativa televisual é submetida, como explicamos no tópico de narrativa seriada, contribuiu para que a televisão carregasse consigo o estigma de ser um produto de qualidade inferior. Távola (1996), grande nome brasileiro da crítica televisiva, afirma que “a televisão nunca será um produto de vanguarda. No momento em que se propõe a ser vanguarda, perde a conexão significativa com os segmentos majoritários do mercado” (p. 9). Tal afirmação reforça a visão existente à época de que, uma vez que o objetivo dessa mídia é alienar as camadas mais pobres, que são o público-alvo desse veículo, oferecer uma programação de qualidade superior não condiz com o propósito da televisão e seria uma perda de tempo e de dinheiro.

Essa perspectiva, no entanto, é atribuída aos críticos e estudiosos tradicionais da televisão, parcela de pessoas que, segundo Machado (2005), corresponde a sociólogos, tecnólogos e estrategistas de marketing, e são eles quem causam essa degradação na imagem da qualidade da programação televisiva. No entanto, a partir da década de 1980, observou-se uma nova visão e mentalidade em relação à TV, que passaram a vê-la não só como um instrumento de alienação em massa, mas também como um fator primordial e importantíssimo da cultura da sociedade desse tempo histórico. Essa nova visão surge, então, para mostrar que “é tempo de resgatar a inteligência, a criatividade, o espírito crítico e tudo isso que tem ficado reprimido na maioria das abordagens tradicionais, mas que não é, como muitos podem pensar, uma tendência recente na história da televisão, ou um privilégio restrito apenas a algumas televisões públicas ou canais de cabo (pagos)” (Ibid, p. 21).

Machado ainda traz para discussão o conceito de *televisão de qualidade*. De acordo com o autor, essa expressão carrega consigo um significado histórico importantíssimo enquanto uma bandeira para pedir um tratamento diferente da TV, já que críticos e estudiosos ainda não haviam definido, de forma clara e objetiva, o que poderia ser essa qualidade tão comentada por todos. De um lado estão os críticos da televisão, totalmente contrários à ideia de que produtos de massa e fabricados em escala industrial são capazes de ser pensados em termos de se privilegiar sua qualidade e sua criatividade. Seria possível, no máximo, fazer adaptações de obras já consagradas em outros campos artísticos, como a literatura e o teatro, de modo que a

massa alienada tivesse contato com as obras consideradas clássicas e, de fato, de arte. A TV, no entanto, não teria capacidade para desenvolver um produto original com o mesmo apelo qualitativo que as artes consideradas mais tradicionais têm. Em contrapartida, os defensores da *televisão de qualidade* “defendem a ideia muito mais sensata de que a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística. Pelo contrário, a arte de cada época é feita com os meios, os recursos e as demandas dessa época e no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes” (Ibid, p. 23).

Não existe, no entanto, um consenso do que de fato é o conceito da qualidade em televisão, e por isso ele traz consigo um amplo leque de significados. Mulgan (1990) enumera sete tipos de qualidades pelas quais a TV é passível de análise, que vão desde o conceito estritamente técnico de qualidade sonora e imagética, à habilidade de transformar demanda em produto, e até mesmo os recursos de inovação trazidos por ela, entre outros. Tal variedade, no entanto, “pode ser vista como uma virtude, e não como um problema” (Ibid, p. 7). É fato, portanto, que, embora extenso e muitas vezes acalorado, o debate acerca da qualidade em televisão é muito importante não só para gerar a discussão sobre o protagonismo da TV enquanto veículo de comunicação da conjuntura social contemporânea, como também para perceber-se que essa qualidade é elástica o suficiente para existir em meio ao caos da produção industrial, e não só ficar à mercê dela. Sobre isso, Machado afirma que

numa sociedade heterogênea e complexa, em que não existe – felizmente – nenhum consenso sobre a natureza do meio, sobre seu papel na sociedade e sobre o modo como devem interagir produtores e receptores, uma televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade muito grande de valores e oferecer propostas que sintetizem o maior número possível de “qualidades”. De qualquer forma, sejam quais forem as nossas concepções com relação à televisão, a discussão sobre qualidade é sempre imprescindível. Fugir dessa discussão seria uma enorme irresponsabilidade. Nenhuma sociedade e nenhum setor da sociedade podem ser aperfeiçoados se não estiverem submetidos a julgamento e avaliação permanentes. A querela sobre o que é ou o que não é qualidade em televisão não deve servir de pretexto para se fugir do debate sobre o significado dos produtos e processos televisuais. A crítica, na verdade, é parte constituinte do próprio processo de fazer televisão. (MACHADO, 2005, p. 25)

3.2. O fenômeno *Netflix*

Para entender a popularidade das séries na atualidade, é importante entender todo o fluxo de como ela chega até o espectador. Há muito tempo atrás, antes de a internet ser popular em todo o mundo, era comum alguns conteúdos ficarem extremamente restritos a determinados públicos. Isso acontecia, normalmente, quando uma pessoa queria ver alguma grande entrevista ou programa e precisava ficar à espera de imensas grades de programação na televisão. Essa

restrição poderia estar relacionada ao acesso a esses conteúdos, que poderiam estar disponíveis apenas na TV paga; ou à disponibilidade deles, já que era comum um espectador querer ver uma entrevista ou um programa e precisar ficar à espera deles, refém de imensas grades de programação na televisão. Depois do advento da internet e do barateamento das conexões de alta velocidade, conteúdos diversos ficaram disponíveis para qualquer tipo de usuário. É, nesse contexto que surgem, e se popularizam, os serviços de streaming como a *Netflix*.

Streaming é uma técnica que permite a transmissão de informação multimídia através de uma rede de computadores concomitantemente com o consumo desta informação multimídia por parte do usuário. Em outras palavras, enquanto o usuário assiste a um vídeo, as próximas cenas estão sendo transmitidas. Deste modo, o usuário começa a assistir a um vídeo sem antes ter que baixá-lo integralmente (CLEMENTE, 2006, p.1).

Sendo esse um serviço que disponibiliza um vasto acervo de materiais como filmes (de vários gêneros e estilos) e seriados, além de estar disponível em smartTVs, smartphones, computadores, tablets e videogames, a *Netflix* mostra-se hoje uma alternativa certa para o consumo de conteúdo digital. Criada em 1997 e levada para todo o mundo em 2016, essa plataforma acabou criando um modelo de se assistir, com rapidez e praticidade. De acordo com Amaral (2016), o fato de o usuário ter total liberdade de usabilidade e escolha ao assistir na *Netflix* e, sem propaganda, gera uma experiência do usuário que é típica deste modelo de negócio.

Porém, manter-se em um mercado tão diverso, como o de streaming, hoje em dia foi um grande desafio para a plataforma. Antes, a *Netflix* apostava na distribuição de produtos externos aos seus estúdios. Hoje, tanto ela como outros serviços, apostam na produção de conteúdo original. Essa medida acaba por criar uma certa exclusividade da marca e aposta no fortalecimento e no direcionamento do seu público.

Vale ressaltar que, quando se é comentado que a *Netflix* criou uma nova maneira de se assistir, deve-se levar em conta a forma como a plataforma entrega seus conteúdos originais. A partir do momento em que ela disponibiliza toda uma temporada de uma vez, cria-se um novo jeito de construir essas narrativas: tentando deixar ganchos menos relevantes de episódio para episódio e deixando os mais importantes para o final da temporada.

3.3. Identidade, identificação e representação

A mudança na lógica de consumo e a ânsia do público por novas representações na mídia estão diretamente ligadas à maneira com a qual esse público se identifica com determinada obra. Para Bauman (2005), a identidade, assim como a modernidade líquida, é fruto de um processo. Ela não pode se pautar a partir de modelos pré-estabelecidos, visto que a

identidade tem em si um caráter mutável e que está intrinsecamente ligado às culturas e tradições de uma sociedade. Sobre isso, Bauman complementa que

tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma tacada só. (BAUMAN, 2005, p. 18)

Podemos entender, então, que a questão da identidade para os indivíduos é algo totalmente suscetível a mudanças pelos mais diversos fatores. Isso implica e atesta, portanto, o caráter extremamente mutável da identidade e significa, entre outras coisas, que identificar-se com uma tribo social ou com um movimento em dado momento evoca sim um sentimento de pertencimento no indivíduo, mas tal sentimento não pode, de forma alguma, ser considerado o fim do processo. Isso porque, com as mudanças de tempo, convenções e padrões sociais (e a quebra deles), a identidade que era com o grupo A, agora pode ser com o grupo B, e conseqüentemente, fará com que o indivíduo se sinta pertencente a outro estrato social. Tal fenômeno, segundo Bauman, é intrínseco à modernidade líquida e não deve ser encarado com estranheza.

Bauman sugere que há, ainda, que se compreender que o conceito de identidade carrega consigo muitas complexidades. No seio de uma sociedade contemporânea, nos quais existências e valores encontram-se tão fragmentados, observa-se que é comum um mesmo indivíduo identificar-se e autodeclarar-se presente em diversas identidades diferentes. Esse fenômeno é consequência direta do multiculturalismo, e tem em si fatores que, ao mesmo tempo em que agregam os indivíduos, também o sobrecarregam com identidades variadas, com lutas em grande número para uma pessoa só.

Isso aumenta ainda mais as responsabilidades sociais de cada um para com os seus grupos. É preciso estar sempre vigilante e com os sentidos abertos para as interações à volta de cada um, visto que é possível que seja demandado dos indivíduos uma participação ativa nas questões que tocam, por menores que sejam, a sua existência identitária. Isso, segundo Bauman, pode ser perturbador, uma vez que “as identidades ‘flutuam’ no ar, algumas em nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas à nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (Ibid, p. 19)

Como dito anteriormente, a identidade, para Bauman, é intrínseca à condição da sociedade moderno-líquida. Nessa sociedade, a identidade mostra-se não como algo a ser

descoberto, mas sim a ser inventado. Diante disso, Bauman faz uma diferenciação entre os conceitos de identidade e identificação. Para o autor, a identidade pode ser entendida como algo natural, socialmente estabelecido, e que já existe inconscientemente no coletivo. Já a identificação aparece como algo que parte do íntimo e da consciência de cada indivíduo, sendo, portanto, um processo mais individual. Isso se reflete no modo como se dão as interações sociais, pois “quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso” (Ibid, p. 30).

Bauman afirma que a sociedade líquido-moderna pode ser reconhecida por seu caráter de individualização em excesso. Estamos, portanto, cada vez mais em processo de descoberta de características que nos tornam indivíduos únicos e nos diferenciam dos demais. No entanto, essa individualização coexiste com a necessidade latente de identificação e de identidade. Isso corrobora a ideia de que há um conflito constante dentro de cada um de nós e é ele que põe em cheque o questionamento acerca de quem somos.

É esse conflito que move os debates existenciais da sociedade moderna. É comum, portanto, vivenciar o constante dilema e a consequente confusão que a ambivalência individualização-identidade nos faz viver durante grande parte de nossa existência. Bauman diz que “não há receita infalível para resolver os problemas a que essa confusão nos conduz, e não há consertos rápidos nem formas livres de risco para lidar com tudo isso” (Ibid, p. 105). Ele ainda acrescenta que ficará a cargo de cada um a tarefa de auto-identificação com os demais campos que esse conceito abrange. No entanto, viveremos sempre numa constante luta interna entre o desejo de identificação e o receio de que, uma vez abraçando-a, talvez não exista um caminho de volta que nos deixe imunes às consequências e às marcas que ela deixa em nossa história e cultura.

Tal identificação, segundo Hall (2002), sofreu profundas mudanças ao longo do século passado devido à intensa luta de movimentos sociais que eclodiram no século XX, como, por exemplo, o movimento feminista. Para ele,

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2002, p. 7)

Tal visão é corroborada por Bauman (2001). Para ele, a individualidade atual é formada para atender as mudanças constantes da contemporaneidade. De acordo com ele, a identidade

passa a ser um item nas prateleiras do supermercado e basta para os indivíduos pós-modernos poder comprar todas as características identitárias necessárias. É na seleção individual da própria identidade que o indivíduo pós-moderno pode realizar as fantasias que cria para a sua própria. Assim, é possível fazer e desfazer-se de uma identidade quando quiser, quantas vezes forem necessárias.

Hall defende ainda a ideia de que "no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural" (HALL, 2002, p. 47). Em sua obra, Hall ainda traz o pensamento do filósofo Roger Scruton, que diz que a condição de homem que exige que ele identifique a si mesmo como algo mais amplo, um membro de uma sociedade, um grupo, uma nação, que ele reconhece instintivamente como seu lar. Trazendo tal afirmação para um universo mais próximo ao do presente trabalho, seria possível ler esse algo como um sujeito mais amplo, como um programa da mídia (uma série, por exemplo), que cria um mundo fictício, mais crível, e faz que o seu espectador se sinta parte daquele universo e, por isso, veja naquilo um fator importante de sua construção enquanto indivíduo. Entende-se, então a importância da representação de identidades na mídia.

O século XX caracterizou-se por um movimento de constantes e intensas alterações em várias sociedades, principalmente ocidentais. Como foi discutido acima, essa série de transformações vividas pela sociedade contemporânea provoca um recorrente processo de modificação da identidade do indivíduo, possibilitando, assim, percebermos um deslocamento de estruturas e processos que abalaram os quadros de referências que davam ao sujeito uma estabilidade no meio social. Como apontado por Hall (2002), o sujeito moderno não é mais unificado, mas sim fragmentado, composto por novas identidades surgidas a partir das identidades pré-estabelecidas. A oposição entre presente e passado, a procura do novo e a consequente rejeição do antigo é uma das características mais evidentes da modernidade. Tais fatos nos permitem afirmar que o século XX é marcado por um movimento de constantes alterações em valores, práticas e papéis desempenhados pelas pessoas. É nesse contexto que se desenvolveu o conceito de representação.

Para Jodelet (2001), é preciso entender que essas representações são, antes de qualquer coisa, manifestações sociais. É impossível, portanto, dissociar a discussão desse conceito do fator coletivo. Segundo a autora, nós não somos automatizados e não existimos em um vazio social. Pelo contrário, é inerente ao ser humano a necessidade de convívio, de estabelecer contato com o mundo e as pessoas que o cerca. Por esse motivo é preciso que sejam construídas representações.

Da mesma forma que, ante as coisas, pessoas, eventos ou ideias, não somos equipados apenas com automatismos, igualmente não somos isolados em um vazio social: compartilhamos o mundo com outros, neles nos apoiamos — às vezes convergindo; outras, divergindo — para o compreender, o gerenciar ou o afrontar. Por isso as representações são sociais e são tão importantes na vida cotidiana. Elas nos guiam na maneira de nomear e definir em conjunto os diferentes aspectos de nossa realidade cotidiana, na maneira de interpretá-los, estatuí-los e, se for o caso, de tomar uma posição a respeito e defendê-la (JODELET, 2001, p. 01)

Para a autora, as representações sociais são consideradas fenômenos bastante complexos e sempre ativos no convívio social. Elas, no entanto, são compostas de fatores, como crenças e valores, que, embora possam ser analisados de forma individual, apenas entende-se a proporção de sua importância na realidade dos indivíduos se forem organizados e vistos como fatores que se agregam (Ibid).

Jodelet ainda afirma que, enquanto fenômeno de cunho cognitivo, é comum que o pertencimento dos indivíduos seja dada, entre outros fatores, por meio de implicações afetivas, vivências ou experiências passadas. Ao afirmar isso, relaciona aos estudos de identidade apresentados acima, é possível afirmar que esses dois conceitos estão conectados. Para a autora,

De fato, representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual o sujeito relaciona-se com um objeto. Este pode ser tanto uma pessoa, uma coisa, um evento material, psíquico ou social, um fenômeno natural, uma ideia, uma teoria etc.; pode ser tanto real quanto imaginário ou mítico, mas sempre requerer um objeto. Não há representação sem objeto. A representação é, pois, a representante mental do objeto que reconstitui simbolicamente. De outro lado, como conteúdo concreto do ato de pensar, a representação carrega a marca do sujeito e de sua atividade. Este último aspecto remete ao caráter construtivo, criativo, autônomo da representação que comporta uma parte de reconstrução, de interpretação do objeto e de expressão do sujeito (Ibid, p. 06)

Tal visão corrobora as afirmações de Hall (2002) e Bauman (2005) acerca do conceito de identidade, da sua presença e da sua importância no cotidiano da sociedade contemporânea. Para perceber-se identidade, é necessária, num primeiro momento, a representação de um objeto para determinado sujeito. A partir daí desenvolve-se os sentimentos de pertencimento e de identificação. Jodelet conclui, então, que “as representações sociais são uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p. 22).

Essa realidade comum, no entanto, é marcada pela possibilidade de reconhecimento de diversas existências e ideias, uma vez que ela é formada por sociedades diversas e plurifacetadas, compostas por grupos sociais que possuem múltiplas e distintas características, sem que essa diferença necessariamente signifique desigualdade, mas sim especificidade, algo a ser celebrado (ARRUDA, 2002). A representação social pode ser entendida, então, como uma

forma de conhecer típica das sociedades líquido-modernas, cuja velocidade frenética da informação leva a um processamento e entendimento constante do novo, que não proporciona espaço nem libera tempo para a consolidação de tradições. Isso obriga que os indivíduos inseridos nessas sociedades sejam participantes ativos dela e contribua com as suas experiências.

A representação social, portanto, não é uma cópia nem um reflexo, uma imagem fotográfica da realidade: é uma tradução, uma versão desta. Ela está em transformação como o objeto que tenta elaborar. É dinâmica, móvel. Ao mesmo tempo, diante da enorme massa de traduções que executamos continuamente, constituímos uma sociedade de sábios amadores (Moscovici, 1961), na qual o importante é falar do que todo o mundo fala, uma vez que a comunicação é berço e desaguadouro das representações. Isto indica que o sujeito do conhecimento é um sujeito ativo e criativo, e não uma tabula rasa que recebe passivamente o que o mundo lhe oferece, como se a divisória entre ele e a realidade fosse um corte bem traçado (Ibid, p. 134).

3.4. Questões de gênero

3.4.1. *Gênero e feminismo*

O feminismo é um movimento de grande relevância histórica que tem como objetivo repensar e recriar a identidade do sexo sob a perspectiva de que as mulheres não tenham que se adaptar a modelos socialmente hierarquizados, e, por conseguinte, não tenham que se submeter às amarras impostas pelo patriarcado. Esse movimento era, e ainda é, formado por mulheres críticas e questionadoras, que denunciam a discriminação e que acreditam ser, apesar de tudo, possível um relacionamento justo entre os sexos.

Para Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (1982), o feminismo “não é apenas o movimento organizado, publicamente visível. Revela-se também na esfera doméstica, no trabalho, em todas as esferas em que as mulheres buscam recriar as relações interpessoais sob um prisma onde o feminino seja o menos, o desvalorizado” (ALVES, PITANGUY, 1982 p.9). As autoras ainda complementam afirmando que “na Grécia a mulher ocupava posição equivalente à do escravo no sentido de que tão-somente estes executavam trabalhos manuais, extremamente desvalorizado pelo homem livre. Tendo como função primordial a reprodução [...] estando assim limitado o horizonte da mulher” (Ibid, pp 11-12).

Embora se observe que a inferiorização da mulher foi socialmente construída ao longo de milhares de anos, Alves e Pitanguy afirmam que há registros de lutas para a emancipação feminina que datam do século II d.C, durante o Império Romano. No entanto, é na Idade Média que as primeiras ações do que viria a ser o movimento feminista foram detectadas. Como mostra Auad (2003), escritos do livro Cidade das Mulheres, atribuídos à francesa Christine de Pisan, já trazem intensas discussões sobre a igualdade de direitos entre mulheres e homens, e fazem

com que Christine seja considerada uma das primeiras feministas da história. Embora as primeiras investidas datem da Idade Média, é nas primeiras décadas do século XIX que o movimento feminista adquire suas pautas políticas e começa a defender um discurso próprio, mais precisamente com as ações das sufragistas, grupo de mulheres que lutou na Inglaterra pelo sufrágio universal, e inspirou que mulheres ao redor do resto do mundo aderisse à causa.

As iniciativas feministas, entretanto, ganharam ainda mais força no século XX. Após o fim da Primeira Guerra Mundial, as lutas por condições de trabalho e de tratamento mais justo para as mulheres foram intensificadas. Já com a eclosão da Segunda Guerra houve uma crescente necessidade de mão-de-obra trabalhadora feminina, já que os homens foram para a guerra. Nesse momento, houve uma grande valorização da presença das mulheres nos ambientes de trabalho. Nesse momento, a mídia foi imprescindível para fomentar a adesão de mulheres ao mercado de trabalho.

Porém, com o fim da guerra e a volta do contingente populacional masculino, as mulheres foram forçadamente pressionadas a voltarem a assumir seus antigos postos de trabalho enquanto donas de casa. Nesse momento, a mesma mídia que atuou para levar as mulheres para o mercado, foi importante para forçar a imagem que as convenceria de voltar para casa. “As mensagens veiculadas pelos meios de comunicação enfatizavam a imagem da “rainha do lar”, exacerbando-se a mistificação do papel da dona-de-casa, esposa e mãe. Novamente o trabalho externo da mulher é desvalorizado, tido como suplementar ao do homem” (ALVES, PITANGUY, p.51). No entanto, conforme observa Auad (2003), apesar do movimento de pressão para a desvalorização do trabalho da mulher que houve nas campanhas de mídia, as mulheres reagiram de maneiras diferentes, uma vez que elas já estudavam a condição feminina e lutavam por mudanças.

Já para Simone de Beauvoir (1970) a Revolução Industrial foi a contrapartida que resultou na emancipação feminina, “essa é a grande revolução que transformou o destino das mulheres e abre, para elas, uma nova era” (Ibid, p.148). Beauvoir ressalta que, historicamente, esta foi a primeira vez em que as mulheres participaram da esfera pública, já que na Revolução Industrial precisava-se de mão-de-obra.

Vale ressaltar, no entanto, que a luta pela emancipação da mulher é uma pauta atemporal, visto que as lutas enfrentadas em nome da igualdade de gêneros é um assunto recorrente até para as mulheres contemporâneas. É importante também reafirmar que o gênero, segundo Beauvoir (1970), é uma construção social e independe da natureza biológica de cada indivíduo. Por isso, conclui-se que as relações de gênero são condicionadas pelos contextos sociais,

culturais, políticos e econômicos. Enquanto sexo é determinado pela natureza, pela biologia, o gênero é construído historicamente, o que lhe garante um caráter mutável e variável.

3.4.2. A mulher enquanto ser cultural e consumidora de mídia

Para Santaella (2008), não é possível dissociar as mudanças ocorridas no século XX da expansão do capitalismo, das revoluções científicas e tecnológicas e do crescimento do papel desempenhado pela cultura no campo social. Para a autora, apesar do elevado número de eventos que pode ser observado dentre as mutações socioculturais, a ruptura histórica da construção da identidade feminina, que discutimos acima, e como isso é socialmente percebido merece destaque, uma vez que iniciou uma transformação no modo de socialização e individualização do feminino, levando a uma generalização do princípio do livre governo de si (LIPOVETSKY, 2000).

Essa nova identidade feminina trouxe, entre outras coisas, uma ressignificação do que era entendido por independência feminina. Essa ressignificação está diretamente atrelada às conquistas das mulheres em relação à sua inserção no mercado de trabalho. A partir do que afirmamos nos parágrafos anteriores, percebe-se que a economia passou a favorecer o trabalho feminino, uma vez que a maior oferta de objetos, serviços e lazer aumentaram a exigência de uma fonte de renda complementar na família. Por conta disso, a sociedade de consumo desqualificou o modelo da “rainha do lar” anteriormente fortalecido pela mídia. Propagando os valores de bem-estar, de lazer e de felicidade individual, a nova cultura “legitimou os desejos de viver mais para si e por si” (LIPOVETSKY, 2000).

Para Santaella (2008), a imprensa configurou-se, ao longo do século XX, como um dos principais meios para construção das identidades femininas e ainda exerceu um grande poder de influência sobre as mulheres ao oferecer descrições visuais do que é correto, socialmente conveniente e aceito, seja no âmbito da aparência, personalidade, caráter, relacionamento afetivo, dentre outros, para alcançar e dominar os parâmetros de sensibilidade, sociabilidade e visibilidade desejados (FREIRE FILHO, 2007 apud SANTAELLA, 2008). Dentre os veículos mais utilizados para exercer tal dominação, a TV, sem dúvidas, foi um dos mais utilizados, visto que seu surgimento e crescimento deu-se no mesmo período histórico. De acordo com Lopes (2016)

Para Lipovsky (2000), o poder de influência da imprensa age de duas formas sobre a mulher: de um lado, é acusado, desde os anos 60, de “submeter as mulheres à cultura do consumível”, resultando em uma homogeneização das aparências; em paralelo, “a mídia feminina caracteriza-se igualmente por uma obra de valorização da individualidade e da personalidade”, levando ao controle da própria vida. Portanto,

não é necessário “diabolizar” a imprensa: “é preciso interpretar sua ação ao mesmo tempo como meio de direção coletiva dos gostos e como um vetor de personalização e de apropriação de si” (LIPOVETSKY, 2000, p. 168). Mesmo sendo “consumidoras de imagens”, as mulheres fazem uso dos diversos modelos propostos de forma criativa e pessoal, não sendo, assim, menos “protagonistas” de suas vidas. (LOPES, 2016, p. 23)

Essas mudanças sociais trouxeram profundas mudanças também para o que as mulheres entendiam pelo que era “ser mulher”. Antes, por causa de pressões externas, havia uma busca desenfreada por parte das mulheres pelo enaltecimento, idolatria e aprovação masculina, fantasias e desejos criados a partir dos desejos e concepções masculinos. Com a nova conjuntura social, viu-se emergir o que Lipovestsky (2000) vai denominar de a “terceira mulher”, um novo modelo social do feminino, que tem como característica principal sua independência em relação à influência masculina tradicional.

A primeira mulher era diabolizada e desprezada; a segunda mulher, adulada, idealizada, instalada num trono. Mas em todos os casos a mulher era subordinada ao homem, pensada por ele, definida em relação a ele: não era nada além do que o homem queria que fosse. Essa lógica de dependência diante dos homens já não é mais o que rege mais profundamente a condição feminina nas democracias ocidentais. Desvitalização do ideal da mulher do lar, legitimidade dos estudos e do trabalho femininos, direito de voto, “descasamento”, liberdade sexual, controle da procriação: manifestações do acesso das mulheres à inteira disposição de si em todas as esferas da existência, dispositivos que constroem o modelo da “terceira mulher”. (Ibid, p. 236)

No entanto, é importante perceber que, apesar de marcar uma importante ruptura histórica, o modelo da terceira mulher corresponde a um processo de igualação das condições dos dois gêneros, e não de extinção da desigualdade entre os sexos, uma vez que a cultura passa a assegurar a individualidade para os dois, sem um modelo social imperativo. A mulher contemporânea, então, vive uma constante busca de releituras de valores tradicionais, visto que

embora eleja como meta essencial a emancipação e satisfação profissional, intelectual e cultural, essa mulher híbrida não abre mão do amor, do companheirismo, da busca de complementariedade, dos filhos e do conforto doméstico e pessoal, equilibrando-se entre essas figurações, sem submeter-se às tiranias do papel de senhora do lar. (SANTAELLA, 2008, p. 109)

Tais mudanças vão refletir diretamente no padrão de consumo do público feminino. As mulheres não só consomem mais como também estão muito mais atentas aos produtos veiculados na mídia. A mulher contemporânea é uma consumidora exigente e bem informada, sabendo o que quer e como tomar decisões a esse respeito (SANTAELLA, 2008). Por causa disso, “estamos atravessando uma outra fase da sociedade de consumo” (Ibid, p. 111). O

consumo, além de consciente, se afasta tanto da opulência quanto do excesso. Passa, então, a ser emocional, a oferecer uma experiência, uma jornada. Ele é capaz de provocar sensações diferenciadas proporcionadas pela opção por produtos de qualidade e especiais.

3.4.3. Representação e representatividade feminina no audiovisual

Ao longo deste trabalho tem-se falado repetidas vezes sobre a importância do imaginário. Começou-se com as origens das primeiras narrativas, que deu início à tradição milenar da contação de histórias, tradição que existe até hoje, mas que, como já observamos previamente, vai além do ato de propagar estórias pelo “boca a boca”. E nesse contexto, o audiovisual, com destaque para o cinema, surge como uma ferramenta importante para reforçar essa tradição.

A esse respeito, Gubernikoff (2016) afirma que “o cinema é uma forma de realizar tecnicamente o que se passa no imaginário” (Ibid, p. 39). Para a autora, o grande truque para o triunfo do cinema reside no fato de que a produção cinematográfica não se restringe apenas à indústria de filmes, mas também a criar no inconsciente do público a necessidade de ir frequentemente ao cinema.

Ao se dar conta disso, percebe-se, portanto, que o cinema lida diretamente com a psicologia do espectador. A chave para resolver essa questão e estimular o retorno ao cinema está, segundo Gubernikoff, na capacidade de repetição inerente aos filmes. Por esse motivo, a identificação do espectador com o filme torna-se critério de sucesso para a produção cinematográfica, uma vez que, sem ela, o filme seria incompreensível para o espectador, e, conforme já mencionamos, só há retorno quando há pertencimento e, conseqüentemente, identificação, “e nesse jogo permanente de identificações que molda a vida social, o espectador se identifica com a “personagem de ficção”, ou com o ator” (Ibid, p. 40). Quanto a isso, “o espectador identifica a si mesmo como sujeito transcendental anterior a todo existir” (METZ, 1980, p. 62 apud GUBERNIKOFF, 2016, p. 40).

Existem vários níveis de identificação possíveis quando se está assistindo a um filme. De acordo com Metz (1980), a identificação primária é aquela que acontece ao assistir o filme com o próprio olhar. Para este trabalho, no entanto, nos interessa a identificação secundária que seriam as identificações com as personagens. “É preciso que eu me transforme na personagem para que eu projete nela tudo o que eu acho inteligível e que eu volte ao real sem ser a personagem, para que a ficção aconteça” (GUBERNIKOFF, 2016, p. 41). Nessa característica, inclusive, repousa a capacidade do cinema enquanto instrumento de alienação, uma vez que “o espectador vê mais a si mesmo no ator do que no papel por ele representado, apegando-se à sua

condição de ‘astro’ enraizada em seu inconsciente (METZ, 1980, p. 81 apud GUBERNIKOFF, 2016, p. 41).

O significante cinematográfico se presta mais à ficção, na medida em que ele próprio é fictício e “ausente”. O cinema de ficção [repousa] mais sobre o personagem [representado] [...] o espectador se identifica mais com ator que com o papel [...] – com o ator enquanto “astro”, enquanto vedete, ainda enquanto personagem, e fabuloso, ele próprio ficcional: no melhor de seus papéis. [É através de] caracteres específicos que o cinema se enraíza no inconsciente e nos grandes movimentos que a psicanálise aclara. (KRISTERA, 1980, p. 95-96 apud GUBERNIKOFF, 2016, p. 44)

Dentre as diversas representatividades retratadas na mídia, este trabalho, como já dito anteriormente, se concentra na análise da representação feminina. Tal debate começa a ser levantado devido o crescimento do movimento feminista, principalmente na segunda metade do século XX. Segundo Gubernikoff (2016), o levante feminista dos anos 1960 ocasionou uma ruptura no *status quo* predominante da época. Isso significou, entre outras coisas, o início da dissolução da família com a conjuntura patriarcal posta até então. Tal fato decorreu, dentre outras coisas, da inserção e, conseqüentemente, do estabelecimento da mulher como força no mercado de trabalho. Agora as mulheres tinham acesso a renda, e, por isso, eram também um público consumidor. A grande mídia, como o cinema e a TV, precisava, portanto, olhar para tal público e produzir conteúdo para ele. Tal conteúdo, no entanto, precisava representar a nova realidade da mulher dos anos 1960 para gerar a identificação do público e, por conseguinte, o consumo desse conteúdo. Para Gubernikoff,

a partir da metade do século XX, a mulher começa a tomar consciência do quanto está despreparada para enfrentar a vida. Com uma bagagem que se pode considerar no mínimo inadequada, começa a encontrar uma fala própria, a tomar a linguagem do homem e, através do raciocínio lógico, a transformá-la. Compara opiniões, vive novas experiências, forma os primeiros conceitos e teorias com os quais pode aprender a essência da opressão feminina, as contradições presentes, e a se posicionar com uma nova proposta para o futuro. O cinema não mais pode ser tão somente a gratificação de um trauma sofrido e vivenciado pela mulher no passado. Tem a possibilidade de liberação dos elementos esquecidos na memória, que se tornaram inacessíveis. (GUBERNIKOFF, 2016, p. 31)

Essa representação, no entanto, apresentou falhas ao longo do tempo. Para Gubernikoff, essas falhas estão ligadas à forma como a liberdade para reconhecer a si mesmas foi dada às mulheres ao longo do tempo. Para a autora,

é através do olhar do homem que a mulher busca sua identidade como sujeito, porém, dentro dos limites impostos pelo próprio homem. Isso acontece até em sua fantasia, em que ela se identifica com imagens impostas pela cultura machista. Por isso, qualquer tentativa de libertar-se da cultura patriarcal e da violência imposta à mulher é tão dolorosa. É como desnudar o corpo dos próprios desejos. Sua única alternativa é enquadrar-se no modelo imposto para assim não correr o risco de se marginalizar (Ibid, p. 46).

Tal realidade, por ser um reflexo das relações sociais, também se reflete nas mídias, e o audiovisual não conseguiu ficar de fora. Como seria possível, então, mudar a realidade das mulheres no cinema e na TV? A resposta para isso é apenas uma só: é preciso que mais mulheres estejam envolvidas no processo de criação das obras audiovisuais. Uma vez que mulheres passem a produzir conteúdos para mulheres, elas se verão cada vez mais livres dos limites impostos pelos homens e pela cultura patriarcal tão socialmente perpetuada por tanto tempo.

Apesar de os filmes que oferecem o que as mulheres querem ver inconscientemente representarem uma baixa quantidade, é importante que eles sejam assistidos, pois os filmes feitos por elas têm o poder de inserir essas mulheres nos assuntos e conhecimentos que lhes é negado quando a obra é feita por um homem. (GUBERNIKOFF, 2016). Quando isso acontece, entende-se que os filmes em questão apresentam, “na realidade, estereótipos femininos que de alguma forma se relacionam com o caráter histórico-social, ou seja, por “uma concepção de papel definido por padrões sociais e comportamento normativo” (KOCH, s.d., p. 22 apud GUBERNIKOFF, 2016, p. 49).

E apesar de as mulheres terem delineado “limites de aceitabilidade” nos gêneros apresentados pelo cinema, a sociedade patriarcal define os papéis femininos em relação ao desenvolvimento dos papéis masculinos, tornando-os sempre complementares. Portanto, seria difícil reconstruir a história das mulheres através dos papéis representados no cinema, pois quase sempre se delineiam as mulheres pela imagem que os homens projetaram delas, dos mitos sobre as mulheres ou até mesmo das próprias projeções da ansiedade masculina (GUBERNIKOFF, 2016, p. 49).

É fato que, tanto no cinema quanto na TV, personagens femininas são subaproveitadas em prol do desenvolvimento de personagens masculinas. Essa construção de narrativa acumulou muitas críticas ao longo dos anos. Em 1985, a cartunista Alison Bechdel publicou uma tirinha para ironizar como Hollywood sub-representa as mulheres.

Nessa tirinha, chamada "A regra", uma personagem feminina sem nome diz que só assiste a um filme se ele satisfizer os seguintes critérios: 1) Deve ter pelo menos duas mulheres com nome na história. 2) Elas devem conversar uma com a outra. 3) Essa conversa tem que ser sobre alguma coisa que não seja um homem. Essa tirinha fez tanto sucesso que esse teste, chamado depois de “Teste de Bechdel”, tornou-se um guia para avaliar se um filme faz bom uso de suas personagens femininas (NADALE, 2015). De acordo com o site bechdeltest.com, que em 2013 contabilizava 4500 filmes em sua base de dados, em novembro de 2013, 56% dos filmes listados passavam nos três requisitos do teste; 11% falhavam em um (a conversa entre as mulheres era sobre homens); 23% falhavam em dois (as mulheres não falavam entre si); e 10% falhavam em todos os requerimentos do teste (não havia duas personagens femininas com nomes).

Apesar de passados tantos anos desde a criação do Teste de Bechdel, as personagens femininas continuam sendo subaproveitadas na televisão. De acordo com a pesquisa mais recente⁶ do Centro de Estudos de Mulheres na Televisão e no Cinema⁷, da Universidade Estadual de San Diego⁸, na Califórnia, publicada em 2018 e referente ao período entre setembro de 2017 e maio de 2018, apesar de a representação das mulheres ter melhorado nos últimos anos, ainda há um longo caminho a percorrer.

De acordo com a pesquisa, que analisou 4833 personagens, 68% dos programas que foram ao ar tinham o elenco composto em sua maioria por homens, enquanto 21% tinham o elenco com maioria feminina. Apenas 11% dos programas apresentam elenco com o mesmo número de homens e mulheres. Além disso, as mulheres representam apenas 40% das personagens que falaram alguma linha de diálogo em toda a programação, número assustador, já que é o segundo pior dos últimos 10 anos.

A mesma porcentagem se repete quando analisada a porcentagem de protagonistas femininas nos programas de TV em 2017. 76% das personagens masculinas têm uma ocupação possível de identificar, dos quais 61% são vistos realmente trabalhando, enquanto que das personagens femininas apenas 63% têm uma ocupação identificável e 50% é vista trabalhando. Essa estatística é ainda mais alarmante quando se analisa o todo: de todas as personagens femininas analisadas, apenas 42% são vistas ocupando uma profissão no mercado de trabalho. Isso significa que os outros 58% é preenchido por personagens que ocupam funções na vida da família ou do lar, como mães e esposas. A pesquisa ainda revela que as personagens femininas latinas correspondem a apenas 7% do total, enquanto as negras somam 19% e as asiáticas representam 6%.

Quando é analisado os números de mulheres nos bastidores dos programas, o cenário não melhora. Em 2017-2018, dos 5195 créditos analisados, apenas 27% das vagas dos trabalhos nos bastidores da TV (como diretora, produtora, roteirista e editora) foi preenchida por mulheres, queda de 1% em relação à mesma pesquisa feita no ano anterior.

Ao mesmo tempo, esse número praticamente não mudou nos últimos 10 anos, na qual a pior porcentagem correspondeu a 26%. Além disso, apenas 9% dos programas empregou 5 ou menos mulheres em funções importantes nos bastidores, enquanto que apenas 13% deles tinha 5 ou menos homens nos mesmos papéis; se subirmos esse número para 14, apenas 2% dos programas tinha mulheres em posição de liderança nos bastidores, enquanto que 45% (quase

⁶ Intitulada “Boxed In 2017-18: Women On Screen and Behind the Scenes in Television”

⁷ Center of Study of Women in Television and Film

⁸ San Diego State University

metade) tinha 14 ou mais homens liderando cargos nos bastidores. Num panorama geral, 97% dos programas não teve mulheres como diretoras de fotografia, 86% não teve nenhuma mulher como diretora, 76% não teve mulheres editoras, 75% não teve mulheres showrunners⁹, 74% não teve mulheres roteiristas, 25% não teve mulheres produtoras, e 22% não teve mulheres como produtoras executivas.

Quando analisamos o contexto das personagens femininas em série de comédia, percebemos também um grande problema. Como explicado acima, as personagens das séries de comédia costumam ser bastante estereotipadas. Essa afirmação torna-se alarmante quando se trata de personagens femininas, que carregam os estereótipos construídos por anos de construção do patriarcado.

A investigação de personagens através de estereótipos é bem utilizada na análise de gênero no audiovisual. No livro *O Corpo no Cinema*, de Ana Mery Shbe de Carli, a autora utiliza uma ficha específica para a análise de personagens onde a categoria sobre estereótipos tem destaque (CARLI, 2009). Carli coloca a identificação dos estereótipos como essencial para a observação das personagens. Em pesquisas divulgadas pelo instituto *Women in Film* as mulheres na televisão são identificadas com uma série de estereótipos: elas são mais novas que seus companheiros – a maior parte das personagens estão na casa dos 20 anos-; elas possuem uma ligação mais forte com tarefas domésticas; possuem um papel de liderança inferior ao dos homens; são menos cultas que os homens, entre tantas outras premissas. Além disso, a maioria das personagens são brancas, heterossexuais, cristãs e magras. Enfim, se encaixam em um padrão de maioria social além dos padrões estéticos impostos pela sociedade (FRIEDRICH, 2015, p. 04)

Diante de uma realidade tão alarmante quando percebida a representação que as mulheres têm na mídia, com ênfase na televisão, faz-se extremamente necessário que o conteúdo difundido nesse veículo seja criticamente analisado. Se, conforme falamos anteriormente, o espectador cria um laço de identificação com a personagem que ele ou ela vê em tela, esse laço precisa ser construído com personagens que representem de fato a realidade daquela pessoa, principalmente quando se trata de audiências mais jovens. Sobre isso, Friedrich (2015) alerta para a fala da psicoterapeuta Silvia Dutchevici, que comentou pontos importantes para compreender a influência que a representação das personagens da TV exerce na sociedade. Ela defende a tese de que é preciso haver mais personagens femininas fortes, independentes, bem sucedidas e que fazem suas vontades.

Cada vez mais elas veem mulheres sendo descritas como objetos sexuais, ou pior, se sexualizando. Na maioria dos casos, mesmo quando a mulher é colocada com uma carreira de sucesso, o foco principal de destaque da personagem continua sendo a sua sexualidade. Assim aprendemos, assistindo televisão, que o valor de uma mulher é atrelado ao seu preço como propriedade (sexualidade) ou objeto mais do que como

⁹ Termo que faz referência a quem cria e administra um programa de TV.

um sujeito (com personalidade, sentimentos, vontades) (DUTCHEVICI, 2012¹⁰ apud FRIEDRICH, 2015, p. 7).

Partindo dos dados e das teorias levantadas, este trabalho buscará, agora, analisar a série *One Day at a Time*, que carrega em sua narrativa inúmeras questões de gênero e de representatividade, e as discute por meio de uma narrativa inteligente e de personagens que desafiam os estereótipos aqui tipificados.

4 METODOLOGIA

Partindo dos objetivos já explicitados neste trabalho, a pesquisa que guiou o presente estudo teve caráter exploratório, cujos principais propósitos foram os de estudar as narrativas seriadas televisivas, os métodos de construção de personagens dessas narrativas, e as teorias audiovisuais como um todo. Segundo Gil (2002, p.41) esse tipo de pesquisa tem como “objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições”, e tal característica foi importante pois facilitou o processo de análise da construção das personagens dentro do contexto de *One Day at a Time*.

Especificamente para este trabalho, o primeiro procedimento foi de investigar, minuciosamente, a estruturação de narrativas seriadas e a construção de arcos de personagens, em conjunto com os recursos audiovisuais, objetivando levantar dados e teorias que ajudem na análise da narrativa de *One Day at a Time*, com base no referencial teórico já mencionado. Após esse levantamento, a pesquisa fez uso do método de observação direta para, a partir dos dados colhidos na investigação dos aspectos narrativos mencionados acima, partir para a análise de como eles são postos na narrativa do seriado televisivo que é o *corpus* desse estudo. Para tanto, foi feita uma organização sistêmica do conteúdo a ser avaliado, que foi averiguado, então, a partir de 3 áreas: estudo de narrativa, estudo de caracterização de personagem e estudo de arquétipo de personagem dentro da estória.

Entendendo a metodologia como uma proposta teórico-norteadora, o desenvolvimento desta pesquisa se valeu das proposições de Análise Fílmica estabelecidas por Vanoyé e Goliot-Lété (1994) que a classificam como um “processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação”. Esse trabalho

¹⁰ Tradução livre de: "Increasingly they see women depicted either as sex objects, or worse, sexualizing themselves. In most cases, even when women are depicted as successful career women (for example 'Sex and the City'), their sexuality is still the focal point of their being. Therefore we learn, by watching TV, that women's worth is tied to her price as a commodity/object (sexy) rather than a subject(personality, feelings, agency)."

não é feito de forma que apenas se examine a peça audiovisual tecnicamente. Muito pelo contrário. Por se valer fortemente dos estudos de identidade e de representatividade, esta pesquisa precisou, acima de tudo, entender o registro de percepção que a obra traz consigo mesma, os seus significados e, principalmente, o seu impacto em relação aos espectadores.

Para Vanoyé e Goliot-Lété (1994), o primeiro passo de uma análise fílmica é focar em um objeto de estudo e desmembrá-lo de tal maneira que, ao final, são evidenciadas pequenas partes isoladas de um todo, ignorando-se quaisquer conceitos ou ideias ligadas à sua totalidade. Após isso, num segundo momento, é feita uma conexão entre todas as partes desmembradas e o estudo de seus significados individuais dentro de um contexto, que normalmente é diretamente ligado à intenção que se tem com determinada narrativa para atingir certos públicos.

Entender os conceitos e procedimentos da análise fílmica, entretanto, não são suficientes para se atingir os objetivos desta pesquisa. É necessário também compreender que a escrita e a evolução das personagens se dá seguindo padrões narrativos já estabelecidos, os arquétipos. Para este trabalho, entretanto, serão utilizados os estudos de Vogler (2006), que uniu as pesquisas de Jung e Campbell e apresentou uma estrutura sobre a utilização dos arquétipos e da Jornada do Herói, porém com foco em narrativas mais contemporâneas e mais adaptadas aos roteiros de cinema, de televisão, dos games e de conteúdos publicitários audiovisuais.

Compreendendo os conceitos e procedimentos de análise fílmica e arquetípica, é possível perceber que essa atividade fílmica analítica pode ser considerada como um instrumento metodológico de um estudo de caso. Para Gil (2002, p.54) o estudo de caso “consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento”, caracterizando, assim, uma pormenorização em comum entre a metodologia e o instrumento a ser utilizado.

A partir das indicações feitas por Vanoyé e Golliot-Lété (1994), primeiramente, será feita uma segmentação em grandes atos, analisando a série em sua divisão episódica, mais especificamente naqueles que são utilizados para apresentar as três personagens principais de *One Day at a Time*, que são os sujeitos desta análise. Esses episódios totalizam 3 dos 13 que foram ao ar na primeira temporada da série. Com isso, será mais fácil de identificar como essas personagens são introduzidas e como elas são postas dentro do contexto da narrativa seriada. Depois de feitas as observações gerais sobre a estrutura episódica, será composta uma análise da construção dessas personagens a partir dos aspectos psicológicos de desenvolvimento, propostos por Gancho (2000), e dos arquétipos nas quais as personalidades e as motivações delas foram representadas. Dessa maneira, será mais fácil perceber os aspectos dessas

personagens que geram a identificação do público e qual o impacto que ela gera para as narrativas seriadas como um todo.

É importante salientar que todas essas investigações serão feitas sob a ótica dos estudos de identidade e gênero que permeiam todos os estudos presentes nesse trabalho. Por isso, os resultados de cada estudo isolado serão visualizados posteriormente em conjunto para saber se a série, de fato, constrói essa ponte com o público e trabalha elementos de representatividade. Só assim pode ser considerado que os objetivos dessa pesquisa foram alcançados.

5 ANÁLISE DAS PERSONAGENS DE ONE DAY AT A TIME

5.1. Contextualização

A seguir descreveremos os três primeiros episódios de maneira detalhadas a partir do destaque de algumas sequências para que possamos partir para a análise.

5.1.1. Entendendo a série

Estreando em 2017, *One Day at a Time* é uma série de comédia produzida pela *Netflix*. Ela é considerada uma das melhores *sitcoms* existentes na atualidade, junto das famosas *Brooklyn-Nine Nine* e *The Good Place*, ambas da emissora americana *NBC*. Sucesso de crítica especializada, a série acumulou muitos elogios ao longo de suas três temporadas, que marcaram, respectivamente, uma pontuação de 94%, 100% e 100% no *Rotten Tomatoes*¹¹. A série também é muito bem vista pelos seus espectadores, que lhe deram, em média, a pontuação de 91%¹², e são ferrenhos defensores e marqueteiros do seriado.

One Day at a Time é um *remake* baseado no seriado de mesmo nome televisionado entre os anos de 1975 e 1984. A primeira versão, comandada por Norman Lear, contava a história de Ann Romano, uma mulher recém-divorciada que tentava, sozinha, criar suas duas filhas adolescentes e ser a chefe da família. Já a versão de 2017 conta a história dos Alvarez, uma família americana, mas de descendência cubana, chefiada por Penélope, uma ex-militar recém-divorciada que tenta adaptar-se à sua nova vida de solteira enquanto cuida dos dois filhos adolescentes, Elena e Alex, e trabalha fora para garantir o sustento de sua casa. Tudo isso enquanto também tenta manter uma vida social minimamente existente. Para isso, ela conta com a ajuda de sua mãe, Lydia, uma imigrante cubana extremamente apegada às suas tradições. Participam da série, ainda, Schneider, o dono do prédio em que a família Alvarez vive, e o Dr. Berkowitz, patrão de Penélope.

Os protagonistas são uma família latina, com sua progenitora, Lydia (Rita Moreno), tendo imigrado de Cuba quando era uma adolescente. Ela e seu marido, também cubano, tiveram uma filha, Penélope (Justina Machado), que é o fio condutor da série. Penélope se casou com um homem, também com ascendência latina, teve com ele dois filhos e se separaram. A família, portanto, é constituída pela avó – uma senhora tradicional com sotaque maravilhoso – a mãe – uma veterana de guerra que agora trabalha como enfermeira numa clínica – uma filha de 15 anos feminista e engajada, um filho adolescente que se acha o último alfajor Havana do pacote – mas que na verdade é socialmente desajeitado – e, como não poderia deixar de ser, Schneider – um playboy de 40 anos que mora no apartamento acima mas vive na casa dos Alvarez dando palpite onde não é chamado (SÉRIES POR ELAS, 2017)¹³.

¹¹ Disponível em https://www.rottentomatoes.com/tv/one_day_at_a_time - Acesso em 26 maio 2019

¹² Ver nota de rodapé 7

¹³ Disponível em <https://seriesporelas.com.br/one-day-at-a-time-netflix/> - Acesso em 26 maio 2019.

Apesar de, em tese, a série de 2017 ser um *remake* da original, o tema central dela acabou sendo completamente diferente da sua antecessora. É impossível ignorar o fato de que, apesar de revolucionária na época por ser a primeira série de comédia protagonizada por uma mulher, a antiga versão conta a história de uma família branca. A nova versão, no entanto, traz uma família de latinos e três gerações de mulheres independentes e autossuficientes. Esses são os principais fatores que diferenciam essa produção da *Netflix* e marcam sua importância social. Todas essas questões são originais, e foram concebidas por Gloria Calderon Kellett e Mike Royce, desenvolvedores da série de 2017.

Utilizando-se das características do gênero televisivo da qual faz parte, a série faz um excelente uso de suas personagens extremamente estereotipadas. No entanto, é consenso entre crítica e público que o brilhantismo de *One Day at a Time* reside na capacidade de a série explorar esses estereótipos e, a partir de seus exageros, causar fortes reflexões sobre o mundo em que vivemos. É imensa, necessária e invejável a capacidade que o roteiro da série tem de tocar na ferida, falar o que precisa muito ser dito entre uma risada e outra e, ao final, deixar o espectador com aquela cena e/ou aquela fala na cabeça.

Outro motivo que torna a existência desse programa especial para o momento midiático em que se vive está relacionado aos temas que a série aborda ao longo de suas três temporadas. Por sua premissa tratar sobre a vida de uma família de origem cubana que mora nos Estados Unidos (e vive no prédio de um canadense), a xenofobia vivida por imigrantes, principalmente latinos, é um dos assuntos principais da série. Ela foca bastante nos estereótipos e nos preconceitos vividos por quem imigra para os Estados Unidos, mesmo que legalmente. Além disso, o fato de ser protagonizada por três mulheres faz com que o seriado tenha como um de seus pontos centrais a exposição e o combate ao machismo inerente à sociedade patriarcal na qual estamos inseridos. Questões como as dificuldades de uma mulher ser uma mãe solo, as diferenças salariais entre homens e mulheres e as imposições dos padrões sociais de beleza são alguns problemas abordados. Ademais, a narrativa ainda discute pontos referentes à homossexualidade na adolescência, aos transtornos psicológicos, à realidade dos veteranos de guerra, ao armamento para civis e ao colorismo, “que diz que quanto mais próxima a pessoa de uma outra raça for à imagem do homem (no sentido amplo da palavra) branco, maiores são os privilégios sociais dos quais elas gozam”¹⁴.

O seriado mantém a divisão da narrativa clássica dos *sitcoms*, onde cada temporada tem seus arcos narrativos principais construídos ao longo dos episódios, ao mesmo tempo que cada

¹⁴ Disponível em <https://seriesporelas.com.br/one-day-at-a-time-temas/> - Acesso em 26 maio 2019.

um desses episódios tem suas próprias histórias, conflitos e resoluções em menores dimensões. A primeira temporada faz a apresentação das personagens e gira em torno da *Quinces*, a festa de 15 anos, de Elena, sua descoberta como lésbica e a aceitação de sua família. A segunda temporada, por sua vez, foca nos problemas psicológicos de Penélope e como ela lida com eles ao mesmo tempo em que precisa dar atenção ao novo namorado e à faculdade; enquanto que Lydia procura obter a cidadania americana pelo risco de ser deportada. Já a terceira temporada tem enfoque no relacionamento de Elena e sua nova namorada, na saga de Penélope para lidar com seus problemas psicológicos e na recaída de Schneider para seu histórico de uso de drogas.

É preciso destacar também que as três temporadas da série são carregadas de momentos de protagonismo feminino. As três principais personagens femininas, a avó, a mãe e a filha, são responsáveis por entregar os melhores desenvolvimentos, diálogos e interações que a série oferece. Elas representam três exemplos de diferentes gerações com muitas diferenças, mas, ao mesmo tempo que há um embate intrínseco a tamanha diferença de idade, há também uma sororidade importantíssima. Cada uma delas tem suas lutas, e se envolve na luta das outras, mesmo que às vezes até não sejam chamadas e, mais importante, estão sempre em desenvolvimento. Pode-se comprovar isso, por exemplo, ao passar qualquer das três personagens pelo teste de Bechdel. Todas elas passam facilmente no teste, o que mostra a preocupação e o compromisso da narrativa em não só construir o protagonismo dessas três mulheres, mas também de entregarem para o público personagens femininas complexas, verossímeis e com grande destaque na história.

A partir disso, percebe-se que *One Day at a Time* objetiva trazer representações de camadas da sociedade que normalmente não teriam destaque na programação de mídia de massa, trazendo à tona diversas questões que apresentam representatividade para o público. Neste trabalho, daremos destaque às três protagonistas femininas para analisar como a representação de cada uma é construída para, assim, gerar representatividade.

5.2. Análise episódica

5.2.1. 1ª temporada, episódio 01: “Chegou a hora”

A primeira sequência do episódio se passa no consultório do Dr. Berkowitz, onde Penélope trabalha. É interessante a escolha dessa sequência para dar início à série. Lupe, apelido pelo qual Penélope é conhecida, está sozinha na sala de exame com Carl, seu paciente. Os dois conversam animadamente. O fato de Penélope estar sozinha fazendo o acompanhamento demonstra não só que ela é uma mulher que trabalha fora de casa, mas também revela nas

entrelinhas que ela está em uma posição hierarquicamente alta, já que executa suas tarefas aparentemente sem supervisão.

A conversa entre os dois se desenvolve. Apesar de ser uma situação profissional, o diálogo é descontraído. Carl vê uma foto de Penélope com trajes militares e os dois começam a conversar sobre assuntos pessoais. Descobre-se que Penélope é mãe solteira, tem dois filhos, é divorciada e ex-militar, tendo servido na Guerra do Afeganistão.

Além disso, percebe-se também que Lupe, apesar de não ser rude, esquivava-se como pode das perguntas pessoais feitas por Carl, respondendo-as com ironia e sarcasmo. Essa reação é estimulada, além da falta de interesse em expor sua vida pessoal a um estranho e em local de trabalho; pelo fato de, num primeiro momento, Carl associar a imagem de Penélope vestindo um uniforme militar à uma fantasia de festa de Halloween, pois sequer passou pela cabeça dele que ela, uma mulher, com estrutura baixa, porte físico mais fraco e de ascendência latina pudesse ser capaz de servir ao Exército no meio de uma guerra.

Esse momento, exibido em exatos 01min48s do primeiro episódio, é essencial para que o público entenda dois elementos. O primeiro deles é que o machismo é um assunto que será abordado pela narrativa série, como se pode comprovar ao longo desse e dos próximos episódios. O segundo é que a reação de Penélope ao dizer “eu vou lhe dar um minuto [para você pensar melhor e entender o motivo de eu estar de uniforme]” evidencia que a personagem já viveu esse mesmo momento tantas vezes que ela não só não se irrita mais como também já descobriu uma maneira de sair dessa situação usando sarcasmo. Essa pequena linha de fala já diz muito da personalidade da personagem.

Na sequência 02, ao chegar em casa, Penélope, que carrega algumas sacolas, pede ajuda a Alex, enquanto alega que tem problemas no ombro. Percebe-se nas entrelinhas que Lupe foi ferida em algum momento da vida. Ao fazermos a ligação entre esse fato e a informação da cena anterior, de que ela serviu na guerra, podemos deduzir que foi lá que ela se feriu, e foi esse o motivo que a fez sair do Afeganistão e voltar para casa. Logo após entram em cena Elena e Lydia, respectivamente. As duas discutem avidamente sobre o fato de Elena não querer fazer uma *quince*, a tradicional festa latina para comemorar quando uma garota faz quinze anos. Segundo Elena, o único intuito da *quince* é reforçar um ritual misógino que coloca as mulheres em posição de objeto a ser apresentado para os homens. Lydia discorda, alegando que esse é o momento em que todos vão ver que Elena deixou de ser uma garota para se tornar uma mulher. Elena ironiza dizendo que esse período já passou, e aconteceu quando ela tinha 12 anos, fazendo alusão à sua primeira menstruação.

Essa conversa entre as três personagens é importantíssima para apresentar o contexto em que a série vai desenrolar sua narrativa. Estamos diante de uma história que conta a vida de três mulheres com opiniões fortes e, em tese, bem fundamentadas de acordo com a forma que cada uma enxerga seu papel na sociedade.

Podemos perceber que Lydia tende a ter uma visão de mundo e opiniões mais ligadas a valores tradicionais, reforçando o estereótipo de que pessoas mais velhas naturalmente têm a mente fechada. Nessa cena, por exemplo, vê-se que a personagem é apegada aos valores da religião cristã e às concepções patriarcais dos deveres da mulher, como ser esposa, cuidar do lar e não ter acesso ao conhecimento. Evidencia-se também a preocupação que Lydia tem com a sua aparência e a de todos ao seu redor, especialmente sua filha e sua neta.

Por outro lado, Elena, por ser a mais nova, tem uma postura completamente avessa à da avó. Ela demonstra ter conhecimento sobre as lutas feministas e tem total desprezo pelas ações e percepções de mundo de Lydia.

Já Penélope mostra uma postura que mescla um pouco da visão das duas, entendendo que deve encorajar Elena a defender suas próprias opiniões e tomar suas decisões, mas também concordando com Lydia e querendo manter a tradição da *quinces*, que é tão forte na cultura latina. Esse momento ilustra bastante o frequente e intenso choque geracional que orbita toda a narrativa das três temporadas de *One Day at a Time*.

Outro tópico importante que a narrativa aborda nessa discussão entre as três personagens é o fato de Elena não valorizar sua herança cubana. Além de ela se recusar a fazer a *quinceañera*, a personagem também é acusada de não saber falar espanhol, fato que revolta sua avó. Esse ponto chama atenção para um problema que, mais tarde, a série discute com mais propriedade e aprofundamento, problema esse que já foi citado anteriormente: o colorismo. O fato de Elena não abraçar e nem se orgulhar, pelo menos num primeiro momento, dos valores cubanos que sua família se apropria e defende é tratado como piada no início, mas gera uma intensa discussão mais à frente.

Na série, vemos Papito, filho de Penélope, que assim como a mãe e a avó, tem traços bem característico dos latinos. Em um episódio, ele retrata bem o preconceito que sofre por parte dos colegas de escola e de algumas outras crianças. Elena, sua irmã, por sua vez, não se recorda de ter passado por isso. Então, sua mãe explica que, a filha, por ter a pele branca, traços finos, não passa pelos mesmos constrangimentos e preconceitos que o irmão passa (SÉRIES POR ELAS, 2017)¹⁵.

Ao longo da sequência, é possível observar outra interação importante para apresentar as personagens de Penélope e Lydia. Como já visto na cena anterior, Penélope trabalha fora para

¹⁵ Ver nota de rodapé 10.

sustentar a casa. Por isso, ela não consegue passar muito tempo com seus filhos, e todo momento junto deles é crucial para a personagem e deve ser aproveitado. No entanto, os filhos nem sempre sentem o mesmo. Nesse momento, por exemplo, Penélope havia planejado preparar um jantar para todos comerem juntos, um momento tradicionalmente celebrado em família. No entanto, nem Alex, nem Lydia e nem Elena levam a sério, e eles acabam por não ter esse momento juntos, fato que deixa Penélope visivelmente triste e decepcionada.

Para além disso, a interação entre mãe e filha evidencia a importância do papel que Lydia exerce para tomar conta do lar e dos netos, já que Penélope passa o dia fora de casa. Isso indica que a avó é muito presente e influencia na criação e no comportamento dos dois netos, e também comumente dá palpites sobre a vida afetiva de Penélope, que nem sempre fica contente com o que a mãe tem a dizer. Isso indica que, apesar de muito grata, Penélope às vezes se sente sufocada pela mãe.

Essa tensão pode ser percebida, por exemplo, quando Lydia insiste em falar que Penélope precisa dar uma nova chance a Victor, seu ex-marido, pois, segundo ela, uma presença masculina é necessária para pôr ordem na casa e na vida da família, fato que é imediatamente rebatido por Penélope, que discorda e não fica feliz com a afirmação da mãe.

Na sequência 03 há também dois momentos muito importantes para entender um pouco mais a personalidade das personagens. Primeiramente, é apresentado à audiência que Penélope toma antidepressivos, o que leva a entender que ela sofre com transtornos psicológicos decorrentes do período em que esteve na guerra. No entanto, ela não pode revelar isso à sua família, uma vez que os valores de sua mãe não concebem que existam problemas psicológicos e, caso contasse, Penélope provavelmente sofreria uma reprimenda. Por isso, ela revela apenas a Schneider, adicionando mais uma camada à sua personalidade: ela também é amiga. Ademais, a sequência ainda traz uma encenação de um debate protagonizado por Penélope e Elena, na qual as duas interpretam uma à outra para se convencerem a realizar ou não a *quinces*.

O debate, que é cheio de estereótipos, porém muito bem-humorado, revela uma importante faceta da personalidade de Elena: além de ter fortes opiniões, ela tem uma capacidade argumentativa invejável e é capaz de defender seu ponto de vista até o fim. Isso é sinal não apenas da elevada capacidade intelectual da personagem, mas também de sua força, coragem e resiliência.

A sequência 05, o clímax da narrativa do episódio, traz mais uma vez a interação da família Alvarez, e é essencial para finalizar a apresentação de Penélope. A sequência se inicia com a personagem confrontando Alex por tê-la desobedecido e gastado mais dinheiro do que deveria. Ele imediatamente rebate a mãe, argumentando que eles vivem financeiramente

confortáveis por motivo de seu pai, mesmo distante, enviar dinheiro com frequência. Penélope, visivelmente irritada, imediatamente o corrige afirmando, de maneira bem clara e direta, que ela é a responsável por manter financeiramente a casa e todos que vivem nela. Logo depois chega Elena que, para não ser obrigada a realizar a *quinces*, deliberadamente vai mal em uma prova da escola pois, segundo a personagem, ela não precisaria de educação já que viraria uma propriedade. Mais uma vez é possível destacar aqui a capacidade argumentativa de Elena. Tal atitude, no entanto, deixa Penélope chateada e decepcionada, pois ela não admite um comportamento tão impulsivo e juvenil depois de todo o esforço que ela dá para prover oportunidade para a filha.

Nesse momento, percebe-se duas dimensões distintas da personalidade de Penélope que estão em conflito e são centrais para moldar o aspecto psicológico da personagem: 1) ela é uma mãe tão preocupada com o bem-estar dos filhos que é capaz de sacrificar a si mesma para oferecer uma vida melhor a eles; porém 2) ao mesmo tempo que ela se sacrifica, ela deixa muito claro qual a posição que ela ocupa na casa e na vida de casa um deles. Ela é uma mãe forte e protetora, e enquanto estiver em posição de chefia da casa, ela é dura e exige que todos ajam de acordo com as expectativas dela. Essa situação, no entanto, deixa Penélope numa posição que exige muito, já que ela responsável por alimentar, educar e amar os filhos sozinha. Isso muitas vezes é demais para a personagem, como percebe-se no final dessa sequência, que se encerra com uma conversa entre Penélope e Lydiá.

Nela, Lupe admite para a mãe que toma medicamentos para tratar seus problemas com depressão, decorridos do transtorno de estresse pós-traumático do pós-guerra e piorados pela pressão à qual a personagem está submetida. Esse momento é importante porque Penélope começa a admitir para si mesma que seu problema é mais sério do que ela pensava anteriormente e que ela realmente precisa de ajuda. No entanto, Lydiá atribui os problemas atuais de Lupe à ausência de seu marido em casa, e insiste que ela reate o casamento. A partir daqui são dadas mais pistas do que motivou o divórcio dos dois. Penélope, então, diz que precisa de um parceiro, coisa que ela não encontrou em Victor quando mais precisou, e por isso ela não seria capaz de perdoá-lo. No entanto, ela sente a falta de alguém que a ajude a lidar com os problemas. Nesse momento, temos mais uma camada adicionada à personalidade de Lupe: apesar de tentar se manter forte, ela se sente muito insegura e precisa de apoio emocional e afetivo; e, apesar de receber muito amor maternal, ela sente falta também de um amor romântico. A sequência se encerra num momento de afago, em que Lydiá abraça a filha e diz que pode contar com ela. Tal gesto evidencia que, entre outras coisas, a sororidade é um elemento muito presente na família Alvarez.

O episódio finaliza com uma conversa entre Elena e Penélope, na qual as duas tentam ficar bem depois da brigam que tiveram mais cedo no episódio. Lupe está pronta para desistir de tentar convencer a filha a fazer a *quinces* se isso for prejudicar o relacionamento entre as duas, mas deixa claro que Elena não deve desafiá-la com a ameaça de notas baixas novamente.

A partir daí desenvolve-se um diálogo que se encaminha para reestabelecer uma relação de confiança, afeto e empatia entre as duas. Penélope entende que não pode forçar a filha a agir contra a própria vontade. Elena, por sua vez, entende que a mãe tem orgulho da filha e de todo o esforço que faz para cuidar da família, e mostrar isso para as outras pessoas significaria muito para Lupe, por isso ela quer tanto que Elena decida por fazer a *quinceañera*. Ao saber disso, ela não titubeia e não só diz que fará a festa como também se submeterá a todos os estereótipos de uma festa de quinze anos só para fazer a mãe feliz e “mostrar a todos o que uma mãe solteira pode fazer”, segundo a própria Elena. Esse diálogo entre as duas, muito mais do que apenas fazê-las chegar a um entendimento sobre a festa, é sobre fazê-las ver uma a outra não apenas como mãe e filha, mas também como duas mulheres adultas.

Elena é uma jovem empoderada e decidida que está iniciando a vida adulta e deixando de ser dependente da mãe, coisa que deixa com Lupe aterrorizada. Penélope é uma mulher madura que está aprendendo a lidar com uma responsabilidade grande inteiramente sozinha, coisa que Elena agora enxerga, entende e admira, passando a não mais enxerga-la apenas como sua mãe, mas também como uma mulher forte, independente e feminista. Esse momento é crucial para conectar as duas e fortalecer seus laços maternos e de sororidade.

Este primeiro episódio, assim como todo e qualquer piloto, serve ao propósito de apresentar a série, suas personagens e seus conflitos, e dar o tom que a narrativa vai ter pelo menos ao longo da primeira temporada. Acompanhamos aqui uma parte da jornada dos Alvarez, com foco principalmente no desenvolvimento das histórias de Elena e, principalmente, de Penélope. Usando a nomenclatura e divisão proposta por Field (2001), apesar de trazer elementos referentes à esfera profissional de Lupe, o grande enfoque desse episódio é em apresentar as personagens na esfera privada de suas vidas: quais seus nomes, suas aspirações, seus conflitos, suas vontades, suas alegrias, suas angústias etc. Também nesse episódio ficam claros alguns dos temas que a série aborda, como já mencionamos mais acima, dos quais podemos destacar a dificuldade de ser uma mãe solo, os transtornos psicológicos e o machismo do dia a dia.

5.2.2. 1ª temporada, episódio 02: “Machistas, maquiagens e afins”

Enquanto o primeiro episódio teve como objetivo apresentar as personagens e a premissa da série, o segundo cumpre o papel de exacerbar as características já apresentadas de cada personagem, assim como dar enfoque, dessa vez, à esfera profissional das protagonistas.

Nesse episódio, acompanhamos a trajetória de Penélope para ser reconhecida em seu local de trabalho. A segunda sequência do capítulo traz uma conversa entre a família Alvarez, na qual Lupe comenta que percebeu uma falha na dinâmica da clínica médica onde é enfermeira. Ela passa, então, a semana inteira trabalhando em uma solução para o problema que será apresentada em uma das reuniões semanais de equipe. Ela se preocupa, no entanto, que mais uma vez seja interrompida por Scott, o outro enfermeiro da clínica, e afirma que, caso isso aconteça, apesar de ficar com raiva, ela manterá a calma e será o mais profissional possível.

A sequência 03 mostra que o receio de Lupe se tornaria real, pois é exatamente isso que Scott faz. Ele não só não apoia a investida de Penélope como, utilizando-se de técnicas machistas de micro agressão, também faz parecer que ela está sendo exagerada quanto à gravidade do problema e não pensando no bem-estar dos pacientes em primeiro lugar. O assunto é retomado na sequência 07, na qual Scott percebe que Penélope estava certa e se apropria da solução pensada por ela para resolver o problema, que dessa vez tem o apoio de todos da equipe.

Tal situação é tão frustrante para Penélope que ela não consegue manter a promessa feita para si mesma e discute com Scott, acusando-o de ser sexista. A briga entre os dois continua até Lupe descobrir que, apesar de ser incumbida de realizar mais tarefas, ela ganha menos que Scott, ilustrando uma realidade comum a grande maioria das mulheres inseridas no mercado de trabalho. Ela, então, por não se sujeitar a tamanho desrespeito, decide pedir demissão. A situação é resolvida apenas na sequência 08, na qual Dr. Berkowitz vai à casa de Penélope reconhecer sua importância na administração da clínica. Ele admite que errou e negocia com Penélope um aumento para que ela retorne ao trabalho, e os dois chegam num acordo.

O episódio ainda é centrado num arco narrativo que envolve Elena e Lydia. A sequência 02 mostra uma discussão entre as duas pelo fato de a neta, segundo a avó, não cuidar da aparência da forma como deveria. Lydia acha que Elena é desleixada com a forma que se apresenta para a sociedade. Isso fica claro na sequência 05, quando a avó entra no quarto no meio da noite para convencer Elena de que ela precisa se preocupar com a aparência se quiser ser bem vista e respeitada. Para Lydia, a beleza é uma arma que dá poder às mulheres que sabem usá-la, e não há mal nenhum em fazer uso de sua sexualidade e seus atributos físicos para que ela, uma vez atraente, seja finalmente ouvida e imponha respeito. Elena, que está exasperada

pela forma que está sendo tratada por todos da escola, decide tentar a estratégia da avó e passa a cuidar mais da aparência física.

No dia seguinte, ela aparece usando maquiagem e um novo penteado no cabelo, causando uma cômica estranheza até mesmo em sua família. Na sequência 08 é revelado que apesar de a estratégia ter funcionado para que os colegas passassem a prestar atenção no que Elena estava falando, ela percebeu que não se sentia confortável com isso e não abriria mão de ser fiel a quem ela é de verdade.

Ao revelar isso para a Lydíia, a avó, frustrada pela neta não compartilhar dos mesmos interesses que ela, faz um infeliz comentário que causa uma tensão entre as duas. O conflito é resolvido na sequência 09, na qual Lydíia vai novamente ao quarto da neta no meio da noite e mostra como é o seu rosto sem maquiagem, situação pela qual ela nunca passou antes com ninguém. A avó afirma entender o que Elena quis dizer com não ficar confortável e não ser ela mesma com a maquiagem, e por isso promete não insistir mais nisso com a neta.

Apesar de ter enfoque no arco de Penélope, o episódio desenvolve muito as personalidades de Elena e Lydíia, mais uma vez utilizando-se do artifício de explorar a diferença e idade (e por isso de visão de mundo) das personagens. Lydíia fora apresentada como uma mulher mais velha e muito apegada aos valores tradicionais, e seu arco nesse episódio não só reforça isso como também nos faz perceber que apesar de ter opiniões contrárias, ela é capaz de ter empatia pela neta e respeitar suas atitudes.

Percebe-se isso ao ver que, se na sequência 02 Lydíia debocha da forma como a neta trata sua aparência física, a sequência 09 mostra uma avó mais desenvolvida, que aprendeu a respeitar a posição e a opinião da neta. E muito disso é alcançado graças à resiliência e sinceridade de Elena, que decide continuar sendo fiel à personalidade que ela sabe que tem. Embora o conflito geracional das personagens seja mais uma vez abordado, **observa-se** neste episódio, que, diferente do primeiro, as diferenças entre elas não só podem ser respeitadas e resolvidas, como também uma pode ensinar a outra a lidar com seus próprios problemas.

A sequência de maior destaque no episódio é a de número 04, que mais uma vez traz uma interação da família Alvarez. Enquanto Penélope comenta com a família o quão frustrada está por Scott ter diminuído a importância de sua descoberta e de sua resolução para o problema, Elena diz que sua ideia da compostagem não foi levada a sério pelos colegas. Elena atribui o que aconteceu com a mãe ao fato de Scott ter atitudes machistas, mas Lupe afirma que não é o caso, já que, para ela, machismo é sinônimo de assédio. Começa então uma conversa sobre como esse machismo se mostra nos diálogos e nas atitudes do dia a dia.

Verifica-se a preocupação da narrativa da série não só expor um problema que existe, mas também explicar para a audiência o que ele é e como ele pode ser combatido. Esse, inclusive, é um dos grandes méritos atribuídos pela crítica especializada à qualidade da narrativa de *One Day at a Time*.

Percebe-se essa intenção mais voltada à formação do público pela forma exageradamente didática como o roteiro aborda determinados assuntos, seja pelo fato de a personagem de Elena ensinar que o machismo atualmente se mostre de maneiras muito mais sutis; seja pelo alívio cômico de Schneider explicar, e sem querer ilustrar, o que é *mansplaining*¹⁶; seja por Lydia afirmar que as mulheres não convencem os homens com argumentos, mas sim com técnicas de sedução; ou seja pela afirmação de Alex de que é agradecido por ter nascido homem, pois assim ele não precisa se preocupar com questões relacionadas ao machismo, uma crítica ao mesmo tempo poderosa e sutil, na qual a série defende que os homens não só precisam como devem reavaliar suas preocupações e posições referentes a essa questão.

Dessa forma, a ideia é que as personagens ensinam não apenas umas às outras, mas também a todos que estão assistindo a série. Isso é visto não apenas na abordagem da questão do machismo, mas se repete quando a série se propõe a abordar também os outros problemas que já foram mencionados previamente neste trabalho.

Tais abordagens chamam atenção e nos fazem perceber uma característica que é inerente à narrativa de *One Day at a Time*: sua capacidade de ser extremamente verossímil. Esse caráter faz com que a série seja poderosa por trazer à tona problemas sociais sérios, vividos por pessoas reais; e mostrar não é que é possível conviver com eles, mas também como lidar com esses problemas. A narrativa só é capaz de tamanho feito por apresentar personagens críveis, que despertam a identificação do público e os faz ter vontade de continuar acompanhando a jornadas delas. **Entende-se**, na prática, o que Hall (2002), Bauman (2001) e Jodelet (2001) quiseram dizer com a importância da representação.

5.2.3. 1ª temporada, episódio 03: “Papa na geladeira”

Este episódio traz uma característica que o diferencia dos analisados anteriormente. Enquanto que aqueles focam no desenvolvimento das personagens Penélope e Elena, este tem a narrativa centrada na história de Lydia e nos conflitos vividos entre ela e sua filha.

¹⁶ Termo em inglês que, segundo a série, faz alusão às situações em que um homem explica algo a uma mulher que ela já sabe, mas ele age como se a ensinasse mesmo assim.

O mote central do capítulo gira em torno de como cada personagem lida com a fé e com os valores da religião católica. O episódio começa com uma sequência emblemática protagonizada por Lydia. A avó é a primeira a acordar e prepara o café da manhã para o resto da família. Logo depois, já na segunda sequência, Penélope chega em casa após um dia cansativo no trabalho e é recebida pela família já reunida à mesa para o jantar, à qual ela se junta.

Ao longo da conversa, porém, Lupe vai percebendo que sua rotina agitada está fazendo com que ela não consiga acompanhar o dia a dia dos membros da família, posição que acaba sendo suprida por Lydia. Disposta a mudar essa realidade, Lupe propõe que todos façam um passeio em família no domingo para que eles possam conversar novamente e passar algum tempo juntos.

A ideia logo é interrompida pela avó, argumentando que este é o dia em que todos devem ir à igreja. As duas, de personalidade e opiniões fortes, entram numa ferrenha discussão sobre a necessidade de frequentar a igreja e não deixar os problemas abalarem a fé de cada um. Lydia não se contenta com os argumentos colocados pela filha e, ofendida pela forma como Penélope lhe tratou, ela sai de casa sem avisar a ninguém.

Acreditando que essa saída seria apenas uma reação dramática da mãe, Lupe segue com sua rotina normal. É só depois de perceber, ao final do dia, que Lydia ainda não havia voltado para casa que a filha se preocupa de fato. Ela encontra sua mãe na igreja e, após uma conversa, elas se entendem novamente e voltam para casa.

A narrativa do episódio exacerba ainda mais o que seus antecessores já haviam mostrado: Lydia é uma mulher muito apegada aos valores tradicionais, principalmente quando se fala em religião. E se no segundo episódio o conflito de gerações foi evidenciado nas discussões dela com Elena, este episódio mostrou que também há grande discordância entre Lupe e a mãe. A sequência 02 põe isso em evidência.

De um lado, Penélope diz estar ressentida por não aproveitar o tempo com a família da forma que deseja pelo fato de precisar trabalhar fora e sustentar a casa. Por isso, ela se sente no direito de ditar todas as regras dentro de casa, principalmente quando diz respeito à interação dela com seus filhos. Do outro, temos Lydia, que por cuidar da casa para que Lupe possa trabalhar fora e ganhar dinheiro, se sente no direito de intervir na interação de Penélope com os filhos e também na dinâmica e na decoração da casa. É evidente que tamanho conflito causaria divergência e ruído na relação das personagens, visto que as duas são mulheres de fortes opiniões e, como já constatado anteriormente, não costumam aceitar o pensamento alheio se ele for discordante do seu próprio.

Além disso, a sequência 01 exacerba uma função de Lydia que já havia sido sutilmente mostrada, mas foi finalmente confirmada: é ela quem cuida de todos os afazeres domésticos da família para que Penélope possa focar no trabalho e para que os netos possam focar nos estudos. Dessa forma, pode-se perceber que recai sobre Lydia todas as responsabilidades que normalmente são atribuídas às mulheres donas de casa: elas devem executar seu trabalho com perfeição e não podem opinar quando quem provém os recursos que sustentam a casa desejam fazer algo que vai de encontro à vontade delas.

É isso que causa o conflito que observamos na sequência 02, na qual Lupe agradece que a mãe cuide da casa e dos netos, mas não admite que ela opine e participe das decisões da casa. Posição essa que é deveras contraditória para a postura que Penélope apresentou até então.

A grande lição que esse episódio traz é que, embora haja recorrentemente um choque de gerações entre as personagens principais da série, o exercício da empatia é essencial para que haja compreensão entre elas e aprendizado com os valores e as necessidades de cada uma. Prova disso percebe-se na penúltima sequência do episódio. Ao mesmo tempo em que Lupe expõe sua descrença na religião e afirma que não vai pautar suas decisões baseadas nas consequências que essa religião diz que cairão sobre ela; Lydia diz que, sem a religião, ela não teria forças para suportar o tempo que Penélope esteve na guerra.

Ao final, as duas conseguem perceber o ponto de vista uma da outra. Lupe entende que, mesmo que discorde, não pode privar a mãe de professar sua fé e acreditar nos dogmas do cristianismo, e mostra-se disposta a acompanhar a mãe às celebrações especiais ao longo do ano. Além disso, ela vê que pedir que a mãe não opine nas questões de casa é injusto, pois ela é uma figura importante dentro da casa e para a família como um todo. Por sua vez, Lydia percebe que não pode forçar a filha a ter fé em sua religião e a propagar os mesmos valores que ela mesma, da mesma forma que ela não pode invadir o espaço e as decisões que Lupe toma enquanto mulher e enquanto mãe. Diante disso, ela se mostra disposta a respeitar a posição de Penélope sobre a forma como ela lida com a religião e como ela educa os filhos e cuida da casa.

Essas atitudes são importantes para demonstrar características presentes na narrativa e nas personagens de *One Day at a Time*. Primeiramente, não há valores ou condutas tradicionais fortes o suficiente a ponto de sobrepor a liberdade individual de qualquer um. Essa liberdade não pode jamais ser cerceada, independente dos motivos. Em segundo lugar, não há valores tradicionais que sejam maiores que o bem-estar e a saúde da relação entre mãe e filha. Por último, por maiores que sejam as desavenças entre as partes, a empatia e a sororidade sempre devem prevalecer para que cada vez mais as mulheres entendam a situação umas das outras e se apoiem em toda e qualquer situação.

5.3. Quem são Penélope, Lydia e Elena?

A partir da análise dos episódios de apresentação das protagonistas de *One Day at a Time*, podemos perceber que cada uma das personagens representa um estereótipo feminino, ou a quebra dele, e que elas se encaixam nas estruturas arquetípicas tipificadas por Vogler (2006), Randazzo (1996) e Robles (2006). Na análise que se segue trataremos mais detalhadamente sobre esses estereótipos.

É importante destacar que, apesar do levantamento do Centro de Estudos de Mulheres na Televisão e no Cinema mostrar que a maioria dos programas traz um elenco majoritariamente masculino, as mulheres são maioria no núcleo familiar e principal *One Day at a Time*.

As três personagens femininas não só são maioria como também possuem uma perspectiva própria dentro da narrativa, mostrando a preocupação da narrativa em criar personagens femininas com real protagonismo e diferenciadas entre si, mesmo estas fazendo parte do mesmo núcleo familiar. Núcleo esse caracterizado como matriarcal, chefiado por uma mulher, o que já é suficiente para desafiar a cultura patriarcal já tão intrínseca à sociedade atual, como afirmam Beauvoir (1970) e Alves e Pitanguy (1982).

5.3.1. Penélope Alvarez: latina, mãe, trabalhadora, veterana de guerra e mulher

Partindo dos episódios analisados, é possível perceber que, dentro da narrativa, Penélope está dentro do arquétipo de heroína. Ela é apresentada para o público como a protagonista da estória, o que por si só já lhe confere uma posição de destaque. Mas o heroísmo de Penélope vai além do simples fato de ela ter mais tempo de tela.

Figura 1 - Aspectos estéticos de Penélope



Fonte: *Netflix*, 2018

Vogler (2006) destaca que grande parte dos contos tradicionais se inicia com uma ruptura do equilíbrio no mundo do herói, como a morte de um dos pais ou o rapto de um irmão ou irmã. “Essa subtração da unidade familiar desencadeia a energia nervosa da história, que não vai parar enquanto o equilíbrio não for restaurado pela criação de uma nova família, ou a reunião da velha” (Ibid., p 82). No caso de *One Day at a Time*, o arco de Penélope começa com o divórcio entre ela e Victor, e a sua luta para sustentar a família sozinha. Ao longo da primeira temporada, o esforço para reunir a família novamente é feito por Lydia.

O herói é um indivíduo disposto a sacrificar suas próprias necessidades em benefício dos outros, e esse é o principal elemento que caracteriza um herói (VOGLER, 2006). O arco de personagem de Penélope é repleto de sacrifícios. Como mostrado na análise do episódio *Chegou a hora*, Lupe faz esforços diários para dar suporte financeiro e emocional para a família, prejudicando seus próprios desejos para isso. Ela é a âncora que mantém a atmosfera familiar funcionando de forma saudável, mesmo que para isso ela anule todas as suas existências que não sejam a de matriarca.

Podemos comprovar isso, por exemplo, na sequência final do episódio, quando Elena admite que só via Penélope como mãe, não como mulher. Esse não é o único sacrifício feito por Penélope na série. Na terceira temporada é descoberto que Lupe deu luz à Elena logo após o atentado do 11 de setembro de 2001, que derrubou as Torres Gêmeas e foi o estopim para a Guerra do Afeganistão. Sem nem pensar duas vezes, Lupe se alista para a guerra apenas dias após o nascimento de Elena, pois sente que seu país precisa dela nesse momento mais do que a filha.

Vogler (2006) também afirma que uma característica inerente aos heróis é sua capacidade de aprender e crescer dentro da narrativa. Penélope é uma veterana de guerra, e vemos que essa parte de sua jornada causou fortes sequelas na saúde mental da personagem. Vemos no primeiro episódio seu caminho de aceitação para o fato de que ela sofre de depressão, e ao longo da temporada esse caminho é ainda mais explorado quando ela decide fazer terapia e participar de um grupo de apoio para veteranas do exército que, assim como ela, sofrem as sequelas psicológicas do horror causado pela guerra. O aprendizado e crescimento de Penélope também podem ser observados no episódio *Machistas, maquiagens e afins*, quando, por causa de Elena, Lupe percebe ter sido vítima de sexismo no seu trabalho e exige respeito e um salário justo.

Por fim, Vogler atribui às características dos heróis sua aplicação enquanto instrumento de identificação para o público. Como já afirmamos anteriormente neste trabalho, a série em questão traz representações, embora algumas vezes estereotipadas, extremamente verossímeis, e essa característica por si só já gera identificação do público com a estória. Nesse ponto, o seriado se destaca por trazer discussões polêmicas para a tela e por ter a coragem de entregar personagens que representam parcelas de audiência tão marginalizadas pela grande mídia. Exemplos disso ocorrem em alguns episódios específicos, que mostram como esses componentes em seus personagens podem tornar a narrativa mais potente.

No episódio 9, da segunda temporada, a protagonista Penélope deixa de tomar seus antidepressivos por sentir que está bem, porém sofre as consequências de sua decisão. No momento mais privado dela no episódio, vemos a personagem sem conseguir dormir, gravando um áudio para ela mesma sobre como está se sentindo naqueles momentos. Ela está sozinha e tenta se sentir bem de qualquer forma. Naquele instante, a complexidade da personagem é colocada na tela, e percebe-se que ela é uma personagem redonda, de acordo com Gancho (1999). Ocorre uma exposição de como a depressão pode ser devastadora e como as pessoas comuns lidam com essa situação. Só é possível conectar-se com a personagem, quando momentos assim são apresentados em tela, como ilustra a figura 2.

Figura 2 - Vulnerabilidade de Penélope



Fonte: *Netflix*, 2018

Penélope não é só mais uma mulher comum de um programa de TV. Ela é uma protagonista latina, veterana de guerra, divorciada, mãe de dois filhos, enfermeira, provedora do sustento da família, diagnosticada com ansiedade e depressão, reconstruindo sua vida após uma separação traumática e responsável por cuidar da mãe idosa e imigrante. Essa complexidade da personagem, que carrega consigo as múltiplas identidades mencionadas por Bauman (2001), torna quase impossível que o público não estabeleça um laço, por menor que seja, de identificação com ela, principalmente considerando um momento de baixa representatividade de mulheres na TV, principalmente das trabalhadoras e das latinas (LAUZEN, 2018). Lupe comprova que ter uma protagonista feminina junto de personagens que carregam tanta complexidade em suas personalidades é muito importante e promove representatividade.

Já quando analisamos a personagem pela ótica dos arquétipos femininos, percebemos nela a presença dos arquétipos da Grande Mãe, da Guerreira Heroína e da deusa Deméter. Apesar de não se encaixar no modelo social de mulher e esposa ideal, Penélope ainda carrega consigo o estigma de ser o modelo ideal de mulher, mãe e esposa para seus filhos. Apesar de não deixar sua sexualidade completamente de lado, ela admite no primeiro episódio que não tem tempo para pensar nisso enquanto há outras preocupações maiores, como convencer Elena a fazer sua *quince*.

Outra característica importante de destacar é que Penélope não se encaixa com perfeição nos arquétipos mencionados pelo fato de ela representar um modelo de mulher fruto de uma geração em transição entre os valores tradicionais (Lydia) e as lutas contemporâneas (Elena). Por isso, Lupe sempre transita entre esses dois arquétipos: há situações em que ela age mais

pelas características da Grande Mãe, como quando ela quase obriga Elena realizar a *quinceañera*; e há momentos em que predominam as características da Guerreira Heroína, como quando ela expõe o machismo de Scott e consegue conquistar seu direito a um salário justo.

No entanto, percebe-se a predominância quase a todo momento de elementos do arquétipo de Deméter na personalidade da personagem, pois Penélope é uma mãe super protetora e, por diversas vezes, afirma que os filhos devem obedecê-la acima de tudo. Exemplo disso pode ser visto quando Alex compra mais pares de sapato do que deveria e Lupe o castiga por desobedecê-la obrigando-o a usar os antigos sapatos de Elena.

Por isso, as características de Penélope podem ser resumidas na seguinte tabela.

Tabela 1 - Perfil da personagem Penélope

Características e identidades	Arquétipos narrativos	Arquétipos femininos
<ul style="list-style-type: none"> - Protagonista - Latina - Veterana de guerra - Divorciada - Mãe de dois filhos - Enfermeira - Provedora do sustento da família - Sofre de ansiedade e depressão 	<ul style="list-style-type: none"> Heroína 	<ul style="list-style-type: none"> - Grande Mãe - Guerreira Heroína - Deméter

Fonte: a autora.

5.3.2. Lydia Riera: cubana, mãe, avó, esposa e mulher

A análise dos episódios permite-nos evidenciar que Lydia ilustra muito bem a afirmação de Hall (2002) trazida no capítulo dois deste trabalho¹⁷. Ela, antes de qualquer coisa, se entende e se enxerga como cubana, e essa identidade é assumida em primeiro lugar, em detrimento de qualquer outra que ela possua. Entender essa faceta da identidade da personagem é de extrema importância para localizar a análise dela, pois sua personalidade é construída quase que exclusivamente a partir desta característica.

Para Lydia, ser cubana representa ter ciência e muito orgulho de sua origem latina, e também não esquecer jamais dos problemas que ela enfrentou para chegar até onde chegou. Tal

¹⁷ "no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural" (HALL, 2002, p. 47).

identidade exerce tanto peso na construção da personalidade de Lydia que, na segunda temporada, descobre-se que ela estava pronta para desistir de conquistar a cidadania americana por não conseguir abandonar sua cidadania cubana. Para ela, seria impossível renegar seu passado e suas origens, pois reconhecer-se enquanto cubana era o que lhe mantinha ainda fiel ao país e à cultura que ela tanto amava e que a representa. Uma vez entendido o impacto que essa identificação causa na vida e nas ações da personagem, podemos entender e analisar melhor como sua construção é feita.

Personagem extremamente caricata e fruto de uma geração marcada pelo apego aos valores tradicionais, Lydia é uma mulher que carrega consigo quase todos os estereótipos de alguém da sua idade: muito religiosa, apegada à família, esposa fiel e dedicada, mãe protetora, amante voraz e latina orgulhosa. São essas características que fazem o contraste com as personagens de Elena e de Penélope e criam os conflitos de geração marcantes da série.

Não se pode esquecer, no entanto, que os ideais e as necessidades das mulheres mudaram ao longo dos anos e das gerações (GUBERNIKOFF, 2016). Lydia é filha de seu tempo histórico, mas o contato com essas novas demandas das mulheres fez que ela, apesar de ser apegada a ideias tradicionais, entendesse e abraçasse as novas lutas femininas, e muito disso pelas suas discussões com Elena.

Na narrativa da série, é nítido que a personagem exerce o papel de mentora para seus familiares, em especial para Penélope. Lydia não só é a membro mais velha da família Alvarez como também é a figura mais presente no cotidiano de todos, sejam os parentes ou os amigos mais próximos, como Schneider e Dr. Berkowitz.

Vogler (2006) diz que é comum associar a imagem do mentor com a de um pai ou de uma mãe, e é exatamente essa referência que acontece com Lydia. Para o autor, o mentor pode ser um herói que sobreviveu às suas provações e agora tem como função repassar o seu conhecimento e a sua sabedoria para um pupilo. É possível perceber em diversos momentos essa dinâmica na relação entre Lydia e Penélope. É comum que a mãe recorra a histórias de seu tempo enquanto refugiada para dar uma lição de vida para a filha. Tal dinâmica reforça o que Vogler considera a função primária e primordial do mentor: a de ensinar. É possível ver essa função sendo desempenhada por Lydia em diversos momentos, como quando ela ensina Elena a usar a maquiagem a seu favor; ou quando ela educa Penélope a respeitar a sua fé na religião.

Outro aspecto característico do arquétipo do mentor é que essa figura tem o papel de ajudar o herói a enfrentar seus medos, e Lydia já cumpriu essa função em momentos cruciais da série. No primeiro episódio, quando Lupe diz que sente falta de alguém do seu lado, é Lydia quem está lá para apoiá-la e dizer que tudo vai ficar bem. Quando Penélope tem uma crise

depressiva no nono episódio da segunda temporada, é Lydia quem a encoraja a enfrentar a situação e buscar uma melhora. E quando Lupe está relutando em aceitar a orientação sexual de Elena no décimo primeiro episódio da primeira temporada, é Lydia quem a convence de que ela não só deve, mas precisa aceitar e celebrar a coragem de Elena e continuar amando a filha.

Outro fator que ainda caracteriza Lydia como mentora é o fato de ela dar presentes, seja de modo literal, como quando ela aparece presenteando Alex com bens materiais; ou de forma mais subjetiva, como quando ela dá não só conselhos, mas também oferece apoio emocional para Lupe e Elena.

Além do arquétipo de mentora, a personagem de Lydia também apresenta elementos do arquétipo de Pícaro. Suas características extremamente estereotipadas, seu jeito de enxergar o mundo e os conflitos entre ela e Elena fazem com que Lydia assuma o posto de principal alívio cômico dentro da narrativa. Vogler (2006) afirma que o Pícaro funciona como um artifício para manter o bom humor em momentos de demasiada seriedade. Como dissemos anteriormente, *One Day at a Time* aborda assuntos muito complexos e de grande carga emocional para o espectador, e é a personagem de Lydia que sempre aparece com uma tirada cômica e funciona como um alívio para a tensão daquele momento.

Sob a ótica dos arquétipos femininos, perduram sobre Lydia, predominantemente, as características da Grande Mãe e da Mulher Fatal, e das deusas Hera e Afrodite. Lydia é a representação da mulher ideal mencionada por Randazzo (1996), e eterno ventre. Embora não tenha tido filhos depois de mais velha, Lydia ajudou Lupe a criar seus filhos depois que ela se alistou no exército e foi para a guerra.

Por isso, de certa forma, é possível perceber que Lydia sempre exerceu as funções da Grande Mãe, seja com seus filhos ou seja com seus netos. Porém, diferentemente de Penélope, que muito tempo renegou sua sexualidade, Lydia sempre a celebrou e a expôs. Ela é o exemplo perfeito do estereótipo da latina sexy em sua versão mais velha, como mostra a figura 3. Sua eterna paixão por Berto, seu marido já falecido, é sempre mencionada pela personagem. No entanto, ela não tem vergonha de esconder sua admiração pelo sexo oposto e vive deixando escapar elogios para os homens com quem encontra, principalmente exaltando o porte e a beleza física dos homens. Isso também pode ser percebido nos discursos da personagem acerca do papel da mulher.

Figura 3 - Lydia e o estereótipo da mulher latina sexy

Fonte: *Netflix*, 2018

No episódio *Machistas, maquiagens e afins*, por exemplo, Lydia afirma para Elena que uma mulher não conquista a confiança e o respeito de um homem se impondo, mas sim flertando com eles e usando seus atributos físicos para seduzi-los. Embora essa fala evidencie um caráter machista reproduzido pela personagem, ela também serve para mostrar o quanto os valores e as visões tradicionais da personagem estão colocados nas suas ações e condutas. Isso, no entanto, vai mudando ao longo da série e vemos uma evolução da personagem, que aprende com Penélope e Elena a ter empatia com o pensamento alheio.

Diante disso, podemos resumir as características de Lydia na tabela a seguir.

Tabela 2 - Perfil da personagem Lydia

Características e identidades	Arquétipos narrativos	Arquétipos femininos
<ul style="list-style-type: none"> - Mãe protetora - Avó protetora - Esposa fiel - Cubana - Apegada a valores tradicionais - Muito ligada à religião - Tem a sexualidade a florada 	<ul style="list-style-type: none"> - Mentora - Pícaro 	<ul style="list-style-type: none"> - Grande Mãe - Mulher Fatal - Hera - Afrodite

Fonte: a autora.

5.3.3. *Elena Alvarez: lésbica, feminista, latina e militante*¹⁸

Hall (2002) afirmou que as identidades são dinâmicas e mudam de acordo com a demanda da sociedade e Gubernikoff (2016) afirmou que as mulheres anseiam por uma representação mais verossímil às suas realidades nas mídias. Elena Alvarez é o fruto dessa ânsia por numa nova forma de representação feminina.

Enquanto Lydia é a personificação do estereótipo cubano/latino na TV, Elena é o completo oposto disso. Ela é o estereótipo da mulher jovem/adolescente contemporânea: ela é muito bem informada sobre os mais diversos assuntos, entende e gosta de política, estuda e se importa com as questões de gênero, protesta para defender aquilo em que acredita e procura a todo momento fazer do mundo um lugar melhor e mais acolhedor, mesmo que para isso ela precise ser considerada irritante e histérica (VALKÍRIAS, 2018). Elena se destaca e se firma como esse novo modelo de representação por suas atitudes e seus discursos.

A análise dos três primeiros episódios nos permite observar que a personagem de Elena tem as características arquetípicas de uma heroína. Por esse motivo, pode-se perceber diversos pontos de contato nas jornadas de Elena e de Penélope, a outra heroína da série. No entanto, é preciso observar principalmente as diferenças entre as duas. Se no episódio um já é clara a separação que motivou o início da jornada de Lupe, não se pode dizer o mesmo para Elena. Vogler (2006) diz que o arquétipo do herói representa a busca de identidade, e esse é o *plot* principal da jornada da personagem na primeira temporada: a busca do reconhecimento e da aceitação de si.

Elena está às vésperas de completar seus 15 anos, e, embora já esteja com ideais muito bem desenvolvidos e à frente das pessoas de sua idade, ainda está descobrindo seu papel, sua voz e seu lugar no mundo. É simbólico que sua jornada se inicie e se desenvolva justamente nesse aniversário, que, segundo a tradição cubana, marca o momento em que as meninas se tornam mulheres e são apresentadas para a sociedade como tal.

É inegável que essa tradição, fruto de uma sociedade patriarcal, seja compreendida como um instrumento de opressão da figura feminina e reforce a ideia de que as debutantes sejam apenas um objeto que agora está à disposição para que as figuras masculinas as cobicem. No entanto, a narrativa da série ajuda a ressignificar esse momento. A *quinceañera* de Elena não se trata de um momento para que ela se exponha como um objeto, mas como uma mulher decidida, protagonista de sua existência e orgulhosa de si mesma.

¹⁸ Inspirado na manchete de mesmo nome. Disponível em < <http://valkirias.com.br/elena-alvarez-feminista/>>. Acesso em 07 jun. 2019.

Essas características estão marcadas na personalidade da personagem desde o início. O primeiro episódio mostra que Elena não está disposta a perpetuar a tradição da *quinces* por ver nela um instrumento de opressão. Sua visão muda apenas quando ela percebe que a festa não seria apenas para si mesma, mas também para celebrar o esforço e a luta de sua mãe. Essa mudança faz com que ela concorde em celebrar a tradição, não por ela, mas por Lupe.

O episódio 02 mostra uma Elena militante, preocupada com o meio ambiente, e disposta a fazer coisas que a deixem desconfortável apenas pela chance de ser ouvida. É sua a decisão de usar maquiagem a seu favor, assim como também é sua a decisão de ser fiel a si mesma e não utilizar estratégias que não a represente apenas para conquistar seus objetivos. Os fins não justificam os meios para a personagem, e isso é o que faz que ela apresente um senso de justiça tão elevado. Essas atitudes demonstram o amadurecimento da personagem sobre as questões de gênero e seu lugar enquanto mulher.

No entanto, a jornada dela na primeira temporada contempla ainda outras discussões, com destaque para outras duas. A primeira delas aparece no episódio 09, intitulado *Viva Cuba*. Nele, Elena ganha uma bolsa de estudos por ser estudante cotista, devido sua ascendência latina. Ela se sente ofendida pelo motivo que a fez conquista a bolsa e se recusa a receber o prêmio. A partir daí, inicia-se uma série de conflitos entre Elena e Penélope sobre a necessidade de ela não estar em posição de recusar as oportunidades do tiver pela frente, e acabam com Elena não só aceitar a bolsa como também reconhecer sua herança cubana e se orgulhar dela. A segunda, por sua vez, vem logo em seguida, no episódio 10, *Papo sobre aquilo*, na qual Elena se assume como lésbica para a mãe. Reconhecer essa nova identidade tem um papel fundamental na construção da personalidade da personagem, que, a partir desse momento, vai pautar quase todas as suas atitudes consciente de sua sexualidade.

As múltiplas identidades abraçadas e celebradas por Elena evidenciam que ela, assim como Penélope e Lydia, se trata de uma personagem extremamente complexa. Além disso, os conflitos vividos pela personagem nos três episódios analisados e ao longo de toda a primeira temporada da série a torna muito verossímil.

Ela apresenta qualidades e defeitos: sente raiva e afeto; orgulho e desprezo; e ao mesmo tempo que ama incondicionalmente sua mãe por apoiá-la quando se assume, guarda um rancor do pai que não a aceita e vai embora de sua vida. Por isso, Elena é uma personagem cujos conflitos internos facilmente despertam a identificação do espectador e, conseqüentemente, muitos deles se veem representados nela. E, como falado anteriormente, de acordo com Vogler (2006), inspirar identificação por parte do público é uma das características principais do arquétipo da heroína.

Vogler (2006) ainda diz que outro importante aspecto do herói é o seu crescimento na narrativa, e a primeira temporada da série é inteiramente centrada na jornada de desenvolvimento de Elena nas diferentes facetas de sua personalidade, usando sempre sua festa de 15 anos como pano de fundo.

Se no primeiro episódio vemos uma Elena muito insatisfeita com a exigência de ter de debutar, já que essa é uma tradição machista de uma sociedade patriarcal e não deveria ter mais o mesmo espaço nos dias atuais, no último episódio da primeira temporada vemos uma Elena consciente de que a *quince*s não se trata só dela, mas de celebrar os momentos especiais com a família que a acolhe e a ama do jeito que ela é.

Elena também aprende a subverter padrões de comportamento de gênero: ela vê que não vai abrir mão de se sentir confortável consigo mesma por nada. Por isso ela não continua usando maquiagem no episódio 02 e vai à sua *quinceañera* vestindo um terno, e não um vestido (Figura 4). Ela também passa por uma jornada entre a aceitação de sua herança latina e o orgulho por suas tradições.

Figura 4 - Elena em sua festa de aniversário de 15 anos



Fonte: *Netflix*, 2017

É importante pontuar que Elena não só passa por uma jornada de crescimento e aprendizado, como também é catalisador do aprendizado de outras personagens. Esse comportamento é típico do que Vogler (2006) denomina herói mentor: ela tem sua própria jornada, mas exerce um papel fundamental na jornada de outras personagens, lhe dando conselhos e lhe ajudando a passar por alguma de suas provações.

Podemos observar essa característica em Elena no episódio 02. Enquanto estão discutindo sobre as frustrações de Penélope no seu local de trabalho, é Elena quem faz não só a mãe perceber que está sendo vítima de machismo, como também a motiva a buscar um tratamento justo e igualitário. Elena também incorpora a função de ensinar às demais personagens sobre o

que é o machismo e como ele se comporta na nossa conjuntura social atual. Isso também pode ser visto ao longo do restante da série, como no segundo episódio da terceira temporada. Após uma discussão sobre assédio e consentimento, Elena faz Alex ter consciência de sua masculinidade tóxica e o ensina a não perpetuar um comportamento tão nocivo.

Outra característica do arquétipo da heroína em Elena é o sacrifício, que, na sua jornada, caminha junto da figura da morte. Ao se assumir lésbica, Elena tem o apoio da família com quem mora, mas não vê a mesma aceitação vinda de seu pai. Embora não seja literal, a morte nessa circunstância tem um papel fundamental. Simbolicamente, a relação entre pai e filha chega ao fim pelo fato do pai não ser capaz de aceitar uma filha lésbica, fruto de preconceito. Este momento é primordial para o crescimento de Elena, que mais uma vez sacrifica algo, a relação com o pai, para continuar sendo fiel a si mesma e à sua felicidade.

Quanto à análise dos arquétipos femininos, Elena é a representação do que Randazzo (1996) chama de Guerreira Heroína. Ela é militante engajada, e abertamente defende causas relacionadas a questões de gênero, ao meio ambiente e às lutas sociais como um todo. Elena também é mulher decidida, que defende seus pontos de vista e luta para que aqueles ao seu redor sejam pessoas melhores e mais preocupadas com questões sociais importantes, e, como comentado acima, a personagem tem um senso de justiça muito elevado.

Tais características fazem com que ela também se aproxime dos arquétipos de Ártemis e Atena. Elena apresenta, na maior parte do tempo, a coragem, a independência e necessidade de lutar pelos mais fracos de Ártemis; mas sem perder a neutralidade e o senso de justiça característico de Atena. É importante notar também que, embora as circunstâncias da personagem normalmente a construíssem como uma donzela, ela desconstrói esse arquétipo ao longo da primeira temporada.

Como colocado acima, a *quinceañera* é um instrumento de reforço da imagem de mulher pura e que evidencia padrões de beleza e de feminilidade. Por si só, é um evento feito para fortalecer a imagem das jovens mulheres como donzelas (ROBLES, 2006). Por sua vez, Elena não só problematiza a história e a necessidade da *quinces*, como também toma exige o poder de escolha ao aceitar comemorar seu aniversário de 15 anos. Tais ações demonstram que, apesar de apresentar características narrativas do arquétipo da donzela, o protagonismo que a personagem releva ter de sua própria história desconstrói a representação historicamente perpetuada das donzelas.

A partir disso, a tabela a seguir traz as características e arquétipos da personagem.

Características e identidades	Arquétipos narrativos	Arquétipos femininos
<ul style="list-style-type: none"> - Filha - Alta capacidade intelectual e argumentativa - Militante de lutas sociais - Lésbica - Latina - Feminista 	<ul style="list-style-type: none"> - Heroína 	<ul style="list-style-type: none"> - Guerreira Heroína - Donzela - Ártemis - Atena

Fonte: a autora.

5.4. A interseccionalidade e a desconstrução das representações

Como já falado anteriormente, *One Day at a Time* é uma série que se propõe a apresentar e discutir temas que normalmente não são expostos e desenvolvidos nas narrativas seriadas ficcionais de TV. Neste trabalho, a série foi abordada e analisada a partir de uma perspectiva das questões de gênero. No entanto, faz-se necessário pontuar que, em suas discussões, o seriado vai muito além dos problemas de gênero, e acaba por desconstruir representações estereotipadas tão perpetuadas na mídia audiovisual. Um exemplo disso é a forma como é feita a representação das personagens.

Na série, apesar de ainda ter alguns pontos de contato, a imagem construída de Penélope é, de modo geral, o oposto da imagem estereotipada das mulheres latinas tão perpetuada pelas mídias audiovisuais. Penélope é uma mulher de baixa estatura, com o formato do corpo que foge do padrão de beleza socialmente pré-concebido, de cabelos ondulados e que veste roupas que privilegiam seu conforto e seu estilo de vida, não seus atributos físicos.

Além disso, apesar de o roteiro da série construir Penélope como uma mulher forte, determinada, veterana de guerra e independente, sua imagem não é masculinizada em nenhum momento. Na realidade, Lupe mostra não ter medo de ser vulnerável e de admitir suas falhas. Por isso, é comum ver a personagem chorando quando diante de um conflito. Esse choro, no entanto, é contido e sem exageros, ao contrário do que os estereótipos de mulheres emotivas reforçam. Isso demonstra não só que a personagem é equilibrada como também é resiliente.

Lydia, no entanto, abraça o estereótipo da mulher latina sexy e faz questão de se portar como tal. Lydia se sente uma mulher sexy e atraente, e isso transparece não apenas nos seus discursos, mas também na sua imagem. Ela normalmente veste roupas de tons vivos; está sempre maquiada, com destaque para o costureiro batom vermelho; usando brincos; e fazendo

gestos que favoreçam seus atributos físicos e arranquem elogios das pessoas que estão ao seu redor. Como também dissemos anteriormente, ela também reforça o estereótipo da mulher latina religiosa, seja por sempre andar com um terço em mãos ou pelas várias fotos de papas espalhadas pela casa (Figura 5). Porém, é interessante perceber que, apesar de Lydia ser uma imigrante refugiada, a série não a retrata como uma figura inferior. Pelo contrário, ela sempre está feliz, ativa, de bom humor e bem vestida.

Figura 5 - Lydia e o estereótipo da mulher latina religiosa



Fonte: Netflix, 2019

Elena, assim como sua mãe e até mais que ela, é o oposto da figura de mulher latina sexy. Ela também não tem um formato do corpo que segue o padrão de beleza socialmente pré-concebido, não usa maquiagem e está sempre vestindo muitas roupas. É preciso destacar, no entanto, que Elena sempre é protagonista de transgressões às conformidades das vestimentas normalmente associadas à figura feminina.

Normalmente vemos a personagens de tênis ou sapato, calças e jaqueta; vestuário comumente atribuído a homens. Suas maiores transgressões são nos eventos sociais de que participa, como a *quince*, o baile escolar e o casamento do pai, na qual ela vestiu terno e gravata em todas as ocasiões. Essas atitudes reforçam o novo modelo de representação feminina que Elena se propõe a ser, nos quais seus atributos intelectuais se sobrepõem aos físicos, e sua feminilidade não se associa a suas vestimentas pois, de acordo com ela, roupas não têm gênero. Tais transgressões também são importantes para desconstruir o mito de que mulheres lésbicas são masculinizadas, seja por suas roupas ou por suas atitudes (Figura 6).

Figura 6 - Elena e a desconstrução do mito da mulher lésbica masculinizada



Fonte: *Netflix*, 2019

Como Elena desconstrói o estereótipo da jovem sexy, esse papel ficou para seu irmão, Alex. Diferente da irmã, ele está constantemente preocupado com a sua aparência e com a forma que ele se porta para as pessoas (Figura 7). Alex vive comprando roupas e tênis novos, e suas atitudes normalmente se baseiam seus atributos físicos. Ao fazer isso, *One Day at a Time* subverte noções de masculinidade já socialmente estabelecidas, pois Alex é um jovem heterossexual, mas ciente de que o cuidado com sua autoimagem não deve ser posto à margem só para reforçar uma masculinidade tóxica.

Alex é também o membro da família que tem uma relação de maior proximidade e cumplicidade com sua mãe e com sua avó, e é a pessoa que assume a posição de cuidador quando é necessário – não na posição tradicional de macho alfa provedor, e sim de formas de cuidado mais tradicionalmente associadas a figuras femininas, como quando assume a frente da organização da *quinces* de Elena quando Lupe desmaia de exaustão ou quando pinta as unhas de Lydia quando ela está internada e conversa com ela (VALKÍRIAS, 2018).

Figura 7 - Alex e o estereótipo do latino sexy



Fonte: *Netflix*, 2017

A série ainda discute questões de colorismo. Apesar de Elena, Alex e Penélope serem cidadãos americanos e terem nascido nos Estados Unidos, sua ascendência cubana faz com eles sofram xenofobia. Elena acredita que por ser latina sofre o mesmo preconceito que o resto de sua família, mas percebe que isso não é verdade. “Para além da origem e descendência, é através do fenótipo que pessoas são lidas como latinas, em suma, pessoas de pele morena-clara (uma tonalidade de pele conhecida por “tom de oliva”) com cabelos escuros e ondulados” (VALKÍRIAS, 2017).

Enquanto Elena tem os cabelos lisos e a pele branca, e por isso pode se passar por caucasiana; seu irmão apresenta o fenótipo associado à população latina, e por isso é mais vítima de intolerância que ela (Figura 8). Essa situação mostra que, apesar de todos fazerem parte de grupos sociais marginais, nem todos são tratados da mesma maneira devida às questões de interseccionalidade.

Figura 8 - O colorismo ilustrado por Alex e Elena



Fonte: *Netflix*, 2018

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se iniciou este trabalho de pesquisa, foi possível constatar que, ao longo dos anos, as mídias audiovisuais de massa contribuíram para reforçar estereótipos e clichês femininos e repercutir concepções machistas. No entanto, a ascensão do movimento feminista e a crescente inserção da mulher no mercado de trabalho foi cada vez mais dando voz e relativo poder às mulheres, que passaram a demandar maior representatividade feminina na grande mídia.

A representação imposta até então pela mídia trazia concepções antiquadas das acepções e dos locais ocupados pelas mulheres no meio social, e não era condizente com a realidade contemporânea dessas mulheres. Os meios audiovisuais, desde então, têm tentado se adequar à nova realidade para não perder o público feminino, uma vez que já não é mais possível oferecer

o mesmo tipo de entretenimento para um público que anseia por um tipo diferente de representação, que as coloque como protagonistas de suas próprias histórias.

Diante dessa realidade, a pesquisa teve como objetivo geral analisar como as mulheres são representadas nas narrativas seriadas ficcionais de TV a partir da construção de personagens femininas e de suas ações dentro da narrativa. Após concluída a análise, constata-se que o trabalho cumpriu seu objetivo inicial, pois foi demonstrado que houve de fato uma mudança nos modelos de representação feminina nas narrativas seriadas ficcionais de TV ao longo dos anos. Foi feito um apanhado geral de como essa representação foi construída ao longo dos anos e identificados quais os fatores que causaram sua modificação.

Por sua vez, o primeiro objetivo específico da pesquisa era reconhecer os arquétipos comumente relacionados a personagens femininas em narrativas seriadas ficcionais. Tal objetivo foi atendido no embasamento teórico do trabalho, que trouxe as descrições arquetípicas ligadas às figuras femininas de Randazzo (1996) e Robles (2006), confirmando que de fato existem modelos característicos para o desenvolvimento de personagens femininas, muitos deles influenciados por estereótipos machistas, frutos da sociedade patriarcal na qual estamos inseridos.

Quanto à investigar o impacto da ascensão do movimento feminista nas narrativas seriadas ficcionais de TV, foram trazidos os estudos de Beauvoir (1970), Alves e Pitanguy (1982) e Auad (2003) para conceituar o que foi o movimento feminista e qual o seu impacto na conquista de direitos e espaços para as mulheres. Depois disso, a partir dos estudos de Gubernikoff (2016), Santaella (2008) e Lipovestsky (2000), foi comprovado que as ideias defendidas pelo movimento feminista contribuíram muito para gerar mudanças na maneira como as mulheres consumiam conteúdos de mídia. O ideal de independência feminina trazido pelo movimento e fomentado entre as mulheres foi, segundo os autores, o fator principal que causou a exigência e a consequente mudança das representações femininas.

Para interpretar a construção arquetípica utilizada como discurso para construir a personalidade das personagens femininas nas narrativas seriadas ficcionais, os estudos de Randazzo (1996) e Robles (2006) elucidam que os arquétipos femininos nas narrativas carregam consigo características, sejam nas ações de personagens ou nos seus discursos, que são utilizadas como artifício para construir e reforçar as características das personagens femininas que se encaixam nesses arquétipos. Uma vez que esse encaixe acontece, é esperada certa postura das personagens, criando assim um padrão comportamental e discursivo que serve como elemento para construir a personalidade dessas personagens.

A pesquisa partiu da hipótese de que, ao longo dos anos, existiu um movimento para ressignificação das representações femininas nas narrativas audiovisuais, que trouxesse cada vez mais personagens verossímeis e que estimulasse identificação com o público. Durante o trabalho, foram explorados os estudos de representação e identidade de Hall (2002), e Bauman (2001), e de representações sociais de Jodelet (2001) para entender os fatores que causavam essa identificação, como ela era construída e qual a sua importância enquanto elemento social.

A partir destes estudos, alinhados às pesquisas de consumo de mídia, feminismo e construção de personagem já mencionadas, foi percebido que tal ressignificação de fato ocorreu, motivada principalmente pelas conquistas derivadas de lutas sociais por mais espaços e por uma representação mais fiel à realidade, aos anseios, aos problemas e às vitórias das mulheres contemporâneas. A partir disso, foi feito o teste da hipótese com a série *One Day at a Time* (2017). Na série, que é um *remake* de outra com o mesmo título, percebeu-se que a narrativa foi modificada em relação à sua antecessora para aglutinar mais representações, promover outras discussões e estimular identificação e representatividade com o público a partir da nova história e das novas personagens.

O referencial teórico levantado aponta para uma série de fatores que ocasionaram a necessidade de mudanças nas representações. Partindo da ideia de que o multiculturalismo fez que os indivíduos modernos apresentem identidades diversas (BAUMAN, 2001), só é possível estabelecer representação adequada construindo uma personagem com identidades também diversas.

Fica claro, portanto, que cada vez mais as personagens femininas vêm sendo enxergadas como seres complexos, envoltos em uma série de questões existenciais e que dinamizam ainda mais os seus conflitos. Dessa maneira, respondemos o questionamento que originou a pesquisa: assim como as mulheres contemporâneas são sujeitos complexos e de múltiplas identidades, também o são as personagens femininas de narrativas seriadas ficcionais de TV. Essas personagens vivem conflitos diversos, não se encaixam nem única nem inteiramente em um só arquétipo narrativo e procuram cada vez mais verbalizar e dar vida às questões das mulheres contemporâneas.

Verificou-se também que a narrativa analisada evidencia múltiplas representações femininas, mostrando que embora algumas dessas questões sejam coletivas e que os problemas sejam vividos por todas, as experiências e as personalidades de cada personagem são diferentes, e não se deve buscar um pensamento igual para todas, mas sim celebrar e respeitar as diferenças entre cada uma.

O trabalho se utilizou de um tema que propõe discussões importantes para o cenário contemporâneo, mas que carece de mais bibliografia científica para fins de pesquisa. Apesar de haver uma ampla base de estudos sobre desenvolvimento de personagens, arquétipos narrativos, movimento feminista e outros campos abordados neste trabalho, as pesquisas sobre construção de personagens e arquétipos femininos ainda merece ser mais desenvolvida. A relativa escassez de trabalhos científicos que tenham essas figuras como objeto de estudo em alguns momentos dificultou a pesquisa.

Além disso, são necessárias considerações à série aqui utilizada como *corpus*. Apesar de a hipótese da pesquisa ser confirmada e o referencial teórico levantado apontar para uma mudança nas múltiplas representações das mulheres na mídia, é possível identificar problemas com a narrativa analisada. A análise de *One Day at a Time* mostrou que a série levanta questões importantes para o contexto de discussão contemporâneo; traz personagens femininas fortes; desafia estereótipos pré-concebidos; e ressignifica a representação de mulheres, pessoas latinas, LGBT, imigrantes, veteranas de guerra e com transtornos mentais. Apesar de todos esses pontos positivos, a série peca ao deixar de falar sobre alguns grupos também marginalizados, como as mulheres negras e as mulheres trans.

Essas personagens existem na narrativa, mas não aparecem em posição de destaque, e muitas vezes funcionam apenas como alívio cômico em algumas cenas, contribuindo para reforçar outros estereótipos ligados comumente a essas personagens. Compreende-se, no entanto, que abordar todos os grupos marginalizados numa mesma narrativa é tarefa difícil, e isso não desmerece a importância da série, que subverte todos os pontos da pesquisa de Lauzen (2018) sobre mulheres na televisão americana.

Diante das limitações observadas durante o desenvolvimento da pesquisa, percebe-se caminhos para a produção de trabalhos futuros com a mesma temática deste. Como pontuado, a série aqui analisada deixa de fora a representação de outros grupos sociais. Portanto, um caminho possível para a continuidade da pesquisa é repetir a análise feita aqui com outro *corpus* para compreender como a representação desses outros grupos é feita.

A partir disso, pode-se contrapor os resultados encontrados para cada representação e perceber como as possíveis diferenças ou semelhanças são reflexo direto das relações sociais já existentes. Outra possível abertura para continuar a linha de pesquisa aqui apresentada é estudar as representações em narrativas não só num aspecto teórico, mas a partir da coleta de *feedbacks* do público-alvo das séries. Essa coleta poderia ser feita por meio de questionários, entrevistas, ou outro procedimento de interação pessoal direta. A interação com esse público pode gerar insumos e conclusões que não foram previstos neste trabalho.

One Day at a Time é importantíssima para o momento de lutas sociais atual. Ter uma narrativa que trata de assuntos delicados de forma responsável e respeitosa, e ainda traz personagens femininas tão verossímeis e tão identificáveis é a representação da conquista de uma luta que se iniciou há mais de um século. Por décadas, as mulheres foram vistas nas mídias como seres fúteis, estereotipados, rasos, e que serviam única e exclusivamente para servir à casa e ao marido.

A vida delas no mundo real mudou, e a ficção também está começando a acompanhar esse processo. Vê-se cada vez mais produções que fogem do padrão estadunidense de representação, que traz pessoas brancas, ricas, numa relação heteronormativa, com filhos, e com o homem desbravando o mundo enquanto a mulher o apoia cuidando do lar.

No entanto, apesar do avanço conquistado, pesquisas como a de Lauzen (2018) mostram que ainda há muito o que se trabalhar para melhorar as estatísticas e a qualidade da representação feminina na televisão. Ainda existem mulheres que não são protagonistas de seus próprios programas, que são descartadas para servir de desenvolvimento das personagens masculinas e que sua existência está condicionada à um relacionamento amoroso com um homem, embora sua história não precise disso para ser desenvolvida. Será isso um indicativo de que as mulheres são incapazes de protagonizar suas próprias estórias ou apenas mais uma demonstração do sexismo existente no nosso contexto social?

Embora haja inúmeras questões circundando este rico tema, é fundamental termos em mente que é importante dar visibilidade e protagonismo às personagens femininas, e não fazer delas meros fantoches, incapazes de desempenhar papéis normalmente reservados às personagens masculinas. Se Beauvoir (1970) diz que os papéis de gênero são conceitos socialmente construídos, cabe a cada uma de nós questionar essa construção social, não aceitando que as imposições sociais dominantes se sobreponham às escolhas individuais. A sociedade está repleta de Penélopes, Lydias e Elenas; mulheres fortes, independentes, donas de si, com conflitos válidos e dilemas maiores do que qual comida elas vão preparar para o jantar. As narrativas de ficção também precisam estar.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A ESCOTILHA,. **‘One Day at a Time’ é uma aula de como fazer comédia inteligente sem abrir mão da narrativa tradicional.** 2018. Disponível em:
<<http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/olhar-em-serie/one-day-at-a-time-netflix-resenha/>>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- ARISTÓTELES. **Política.** Brasil: Martin Claret, 2006.
- ARRUDA, Ângela. **Teoria das representações sociais e teorias do gênero.** Cadernos de Pesquisa. Campinas, SP, v.117, p.127-147, 2002.
- BALOGH, A. M. **O Discurso Ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland (org.). **Análise Estrutural da Narrativa: pesquisas semiológicas.** Editora Vozes Ltda, Rio de Janeiro, 1971.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BORDWELL, David. **Poetics of Cinema.** New York: Routledge, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** São Paulo: Pensamento, 2007
- CARLOS, Cássio Starling. **Em Tempo Real: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV.** São Paulo: Editora Alameda, 2006.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas.** Lisboa: Texto & Grafica, 2011.
- FERREIRA, Maira Coutinho. **O léxico dos relacionamentos amorosos da língua inglesa na sitcom Friends.** 2008. 136 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.
- FIELD, Syd. **Manual de Roteiro.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- FRIEDRICH, Fernanda. **As Mulheres Seriadadas: Uma Breve Análise Sobre as Protagonistas Femininas nas Séries Brasileiras de Comédia.**In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, INTERCOM, 2015, p. 1-15. Disponível em<<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2173-1.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2019.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas.** São Paulo: Ática, 2000.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4a. ed. São Paulo: Atlas S/A, 2002.
- GUBERNIKOFF, G. **Cinema, identidade e feminismo.** São Paulo: Editora Pontocom,

2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

JODELET, D.. **Representações sociais**: um domínio em expansão. In: _____. (Org.). *As representações sociais*. Tradução de Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1987.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. vol. IX/1. Petrópolis: Vozes, 2000.

LAUZEN, Martha M.. **Boxed In 2017-18: Women On Screen and Behind the Scenes in Television**. 2018. Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/09/2017-18_Boxed_In_Report.pdf>. Acesso em: 25 maio 2019.

LIPOVETSKY, Sal. **A terceira mulher**. Permanência e revolução do feminino. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

McKEE, R. Story: **Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Curitiba: Editora Arte e Letra, 2006.

MESSA, Márcia Rejane Postiglioni. A cultura desconectada: sitcoms e séries norte americanas no contexto brasileiro. **UNirevista**. Rio Grande do Sul, v. 1, n. 3, p. 1-9, julho 2006a.

MITTEL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. Matrizes. Ano 5, nº2, jan./ jun. 2012. São Paulo.

NADALE, Marcel. **O que é o Teste Bechdel?** 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-o-teste-bechdel/>>. Acesso em: 25 maio 2019.

PEREIRA PINHO, Cristiano Max et al. **Televisão e Serialidade**: Formatos, Distribuição e Consumo. Santa Maria: Cadernos de Comunicação, v.20, n.2, art 6, 2016

PINHEIRO, C. M. P.; BARTH, Mauricio; SILVA, A. C.; NUNES, R. **Televisão e Serialidade**: Formatos, Distribuição e Consumo. Cadernos da Comunicação, v. 20, p. 1, 2016.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas personagens brasileiras**: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes e Design. PUC, Rio de Janeiro, 2006.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RANDAZZO, Sal. **A criação e mitos na publicidade**: como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. 1ª edição. Aleph, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e cultura**, nº 6. São Paulo, Hacker Editores, 2008. (p. 105-113)

SOUTO MAIOR, Maria Amélia Cunha de. **Rui, cê tá me ouvindo?: uma análise da construção do sentido na interação em um sitcom**. 2005. 114 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Globo, 1996.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge / Massachusetts / London: Harvard University Press, 2003.

TOMATOES, Rotten. **One Day at a Time**. 2017. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/tv/one_day_at_a_time/>. Acesso em: 20 jun. 2019.

VALKÍRIAS. **Os estereótipos da mulher latina nas produções hollywoodianas**. 2017. Disponível em: <<http://valkirias.com.br/os-estereotipos-da-mulher-latina-nas-producoes-hollywoodianas/>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

VALKÍRIAS. **Elena Alvarez: Lésbica, feminista, latina e militante**. 2018. Disponível em: <<http://valkirias.com.br/elena-alvarez-feminista/>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

VALKÍRIAS. **One Day At a Time: Um jeito diferente de fazer comédia**. 2018. Disponível em: <<http://valkirias.com.br/one-day-at-a-time/>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. 2. Ed. Rev. E ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

WEEKLY, Entertainment. **Here's why One Day at a Time — one of the best shows on TV needs to be saved**. 2019. Disponível em: <<https://ew.com/tv/2019/02/21/one-day-at-a-time-renew-plea-appreciation/>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

WILSON, Mauro; CARDOSO, Cesar; JACOBINA, Emanuel. Humor na TV. In: COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.