

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

LÚCIA LONER COUTINHO

**A VIDA ADOLESCENTE LEVADA A SÉRIO:  
identidade *teen* e cultura das séries**

Porto Alegre

2016

LÚCIA LONER COUTINHO

**A VIDA ADOLESCENTE LEVADA A SÉRIO:  
identidade *teen* e cultura das séries**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dra. Ana Carolina D. Escosteguy

Porto Alegre

2016

C896v

Coutinho, Lúcia Loner

A vida adolescente levada a sério : identidade teen e cultura das séries / Lúcia Loner Coutinho. -- Rio Grande do Sul, 2016.

276 p.

Tese (Doutorado em Comunicação Social)

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2016

Orientadora: Ana Carolina D. Escosteguy

1. Jovens - Dinâmica cultural 2. Jovens - Identidade 3.

LÚCIA LONER COUTINHO

**A VIDA ADOLESCENTE LEVADA A SÉRIO:  
identidade teen e cultura das séries**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. 1 - Instituição

---

Prof. Dr. 2 - Instituição

---

Prof. Dr. 3 - Instituição

---

Prof. Dr. 4 - Instituição

Porto Alegre  
2016

## AGRADECIMENTOS

Escrever esta tese foi um longo processo. Um processo de educação, oportunidades, frustrações e também de autoconhecimento. Ninguém passa tanto tempo pensando em qual é seu lugar no mundo quanto um adolescente, talvez somente um doutorando.

Felizmente, embora a reflexão às vezes seja solitária, o caminho do doutorado não é. Por isso meus sinceros agradecimentos a todos que o traçaram comigo.

Primeiramente, agradeço à dedicação e à firme orientação da Professora Ana Carolina Escosteguy que sempre me apontou na direção correta. Afinal, quantas pessoas podem chegar ao final de um doutorado e concluir que não têm nada a reclamar de seu orientador?

Agradeço também ao Professor Moisés de Lemos Martins da Universidade do Minho, pelo caloroso acolhimento e pelas contribuições.

Embora nossas discussões sobre com quem Buffy deveria ficar sejam tão eternas quanto o amor entre Buffy e Angel, agradeço profundamente minha mãe, Beatriz Loner, não somente por me emprestar todo o seu conhecimento acadêmico e sociológico, mas pelo incentivo, colo e carinho. Agradeço também ao meu pai, José Bernardo Coutinho, por sempre incentivar o estudo e o conhecimento, e ensinar que a reflexão é a coisa mais importante. Uma dedicatória especial para minha tia Vilma Loner, pelo monte de coisas que nem sei dizer e sem a qual eu nunca teria chegado aqui. E para a Eleonora e Mariana, minhas irmãs, amigas, inspiração, que carrego para sempre junto.

Como tudo que eu sei na vida eu aprendi na TV (exceto pelo que a Prof<sup>a</sup>. Ana Carolina e meus pais me ensinaram) vou deixá-los falar por mim, aos amigos.

*“Começando juntas, terminando juntas. Como deveria ser.”*

*Glee (Nationals)*

Para minhas amadas gurias, amigas e colegas Erika Oikawa, Fernanda Lopes de Freitas, Karine Ruy e Sandra Henriques, que passaram por tantas coisas comigo, nos maus momentos e nos bons momentos, e também pelo café, pelas risadas, pelos conselhos, pelo amor.

*“Que sorte a minha ter algo que faz dizer adeus ser tão difícil.”*

*“E que acadêmico brilhante disse isso?”*

*“O Ursinho Puff”*

Pretty Little Liars (*Game Over, Charles*)

Para todos os amigos, de todas as nacionalidades (ok, a maioria é brasileiro mesmo) que fizeram meus dias em Braga tão especiais. Em especial Cláudia Vaz, Cristiane Parente, Kelly Mesquita, Letícia Sarturi e Matthias Ammann.

*“É uma pessoa que conhecia você, aceitava você e acreditava em você antes de qualquer outra pessoa. E não importa o que aconteça você sempre irá amar ela, e nada pode mudar isso.”*

Dawson’s Creek, (*...Must come to an end*)

Para minhas grandes amigas Bruna Silveira, Camila Kieling e Dafne Pedroso por serem alguns dos seres que mais me fazem sorrir, pela compreensão em poucas palavras, e as vezes pela paciência com as muitas palavras, pelo acolhimento, sempre.

*“Vocês aqui, de novo? Vocês realmente gostam da biblioteca, não é?”*

*“É, somos literários.”*

*“Ler faz nós falar... bom.”*

Buffy, the vampire slayer (*I robot, you Jane*)

Para Gabriela Camargo e Luiz Maurício Azevedo, pelas incontáveis discussões, sobre os mais diversos assuntos, pela troca de “experiências de vida”, e pela eterna camaradagem.

Agradeço também o apoio financeiro do CNPq, tanto pela bolsa que me possibilitou realizar este doutorado, quanto pela bolsa PDSE que me possibilitou o estágio doutoral na Universidade do Minho.

Por fim, gostaria de agradecer principalmente a Buffy, Xander, Willow, mas também ao Dawson, Jen e outros (com exceção da Joey), às meninas de *PLL*, aos cantores de *Glee* (mesmo os que não gostava), a Brenda e Brandon (e mesmo a Kelly), a Felicity, às *Gilmore Girls* e a tantos outros por crescerem comigo, e me fazerem crescer.

A coisa mais difícil neste mundo é viver nele. Seja corajosa. Viva.

(Buffy Summers, *The Gift*)

Adolescentes nos anos 1960 e 1970 exigiram sua própria contracultura e não aquela de seus pais. Como adultos, agora insistem em impor sua cultura juvenil aos adolescentes do século 21. (...) Apesar da cultura adolescente ser um produto de pressões históricas, tensões políticas, e condições sociais específicas, adultos insistem que sua era particular de cultura adolescente tem um significado atemporal que não apenas definiu sua geração, mas deveria definir todas as outras.

(GREENE, 2012, p.22, tradução nossa)

## RESUMO

Este trabalho tem como tema a identidade nos seriados televisivos juvenis norte-americanos conhecidos como *Teen Dramas*, um gênero narrativo criado na década de 1990 e que acompanha e se adequa às mudanças no mercado televisivo. Tendo como ponto de partida uma perspectiva da cultura da mídia de Kellner (2001), contextualizada à cultura das séries de Marcel Silva (2013) abordamos este gênero narrativo, através de cinco séries selecionadas (*Beverly Hills, 90210, Buffy, the vampire slayer, Dawson's Creek, Glee* e *Pretty Little Liars*) a partir das reconfigurações nas práticas narrativas, de circulação e consumo convergente, que deram visibilidade e alçaram os seriados, em seus diversos gêneros, a um espaço relevante dentro da cultura midiática. Sua importância também se ressalta no contexto da mundialização cultural, que propõe Ortiz (2000), marcando através de elementos de consumo cultural um espaço de identificação simbólica que ultrapassa fronteiras. Compreendemos tais produções a junto ao conceito de Mittell (2012-2013) de *complexidade narrativa*, que busca desvendar como estes elementos tecno-culturais articulam-se na formação dos seriados contemporâneos, com seus processos particulares de produção. Centrando-nos particularmente nas narrativas, analisamos os seriados a partir de sua política de identidades, que determina quais são as identidades adolescentes privilegiadas por este formato televisivo. Analisamos especificamente alguns dos espaços em comum em que estas identidades são articuladas dentro das narrativas: família, escola e nas diversas formas de relacionamento dentro do próprio grupo de jovens (amizade, romance e sexualidade). Através desta análise, identificamos uma abordagem moderada da adolescência, entre a rebeldia e a submissão as regras socioculturais. Aponta-se, na realidade, para um adolescente em constante luta entre a adequação e inadequação à sociedade a sua volta, um jovem reflexivo, sensível e aberto às diferenças. E ao mesmo tempo, refletindo as mudanças nas estruturas familiar e social das últimas décadas. Nossa abordagem a convergência, a estabelece a partir da adaptação das indústrias midiáticas à práticas possibilitadas pelas novas tecnologias de conexão, e como elas têm, na realidade, servido a expansão e marketing de tais textos, sem que, no entanto, deixem de promover novas experiências de consumo e identificação.

**Palavras-chave:** comunicação; narrativa seriada televisiva; identidade juvenil; cultura da mídia; cultura das séries.

## ABSTRACT

This thesis theme is identity in USA teen television series, known as Teen Dramas, a narrative genre created in the 90's that follows and suits itself to the changes in the television market. From Kellner's (2001) perspective of media culture, contextualized through Marcel Silva's (2013) series culture, this work approaches this narrative genre, through five selected series (Beverly Hills, 90210, Buffy, the vampire slayer, Dawson's Creek, Glee e Pretty Little Liars) from the changes in the narrative practices, of circulation and converging consumption, that gave visibility and brought TV series, in their diverse genres, to a relevant space inside media culture. Its importance is also highlighted by Ortiz's (2000) cultural globalization, bringing, from elements of cultural consumption, a space for symbolic identification that goes beyond borders. Viewing such productions together with Mitell's concept of narrative complexity (2012-2013), that tries to analyze how these techno-cultural elements articulate to form contemporary series, with its particular production processes. Focusing especially in the narratives, we analyze the series through an identity politics, that determines which are the teenage identities privileged in this television format. We also analyze some of the common spaces in which these identities are articulated inside the narrative: family, school and in the different forms of relating inside the group of youngsters (friendship, romance and sexuality). Through this analysis we identify a moderate approach of adolescence, between rebelliousness and submission to social cultural rules. In fact, it points to a teenager in a constant struggle between adequacy and inadequacy to society, a reflexive, sensitive, teen, open to diversity. And at the same time, reflects the changes in the social and family structures in the past decades. Our approach to convergence, establishes it from the adaptation of the media industries to practices made possible by new connection technologies, and how they have, in fact, served to the expansion and marketing of such texts, but still promoting new experiences of consumption and community.

**Key words:** television serial narrative; juvenile identity; media culture; series culture.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Número de assinantes de TV paga no Brasil .....	61
Figura 2: Perfil dos consumidores de TV paga no Brasil.....	63
Figura 3: Penetração TV paga no Brasil.....	63
Figura 4: O elenco de <i>BTVS</i> na 2ª temporada.....	79
Figura 5: Buffy resgata Angel .....	79
Figura 6: Pôsteres de <i>DC</i> .....	82
Figura 7: Pistas em <i>PLL</i> . .....	888
Figura 8: Referências ao suspense como gênero e ao <i>noir</i> .....	89
Figura 9: <i>Maldosas</i> .....	91
Figura 10: Penetração da internet por faixa etária no Brasil. ....	94
Figura 11: <i>Dawson's Desktop</i> .....	99
Figura 12: #FAceToFace.....	101
Figura 13: #PLLChat .....	112
Figura 14: Personagens odiados .....	112
Figura 15: Elogios e críticas estéticas.....	113
Figura 16: Sentimentos e julgamentos .....	113
Figura 17: Trouxa .....	114
Figura 18: Uma “cor” local .....	115
Figura 19: <i>Shipping</i> .....	115
Figura 20: Diferença de abordagens.....	121
Figura 21: <i>Homecoming</i> .....	125
Figura 22: <i>True Love</i> .....	125
Figura 23: Três diferentes formas de ser um garoto homossexual em <i>Glee</i> .....	127
Figura 24: <i>The Unholy Trinity</i> .....	130
Figura 25: Sexualidade em <i>Glee</i> .....	134
Figura 26: <i>Sexy Santa</i> .....	134
Figura 27: As garotas de <i>PLL</i> sofrem tortura nas mãos de –A.....	143
Figura 28: <i>Helpless</i> .....	143
Figura 29: Masculinidades.....	152
Figura 30: Duas versões da família “ideal” .....	173
Figura 31: Amizades femininas.....	217
Figura 32: Amores proibidos .....	225

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Lista de teen dramas 1990-2015 .....	38
Tabela 2: Seleção final de seriados .....	47

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1 TELEVISÃO TEEN – DEFINIÇÕES EM CONSTRUÇÃO</b> .....	20
1.1 O <i>TEEN DRAMA</i> : A VIDA ADOLESCENTE LEVADA A SÉRIO.....	20
1.1.1 Construindo um <i>corpus</i> .....	40
1.1.2 Balizas metodológicas.....	48
<b>2 A CULTURA DAS SÉRIES E A TELEVISÃO NO SÉCULO</b>	
<b>21</b> 54	
2.1 CULTURA DAS SÉRIES EM CIRCULAÇÃO NO BRASIL .....	58
2.2 COMPLEXIDADE NARRATIVA E TRANSFORMAÇÕES NO FORMATO	
SERIADO .....	64
2.2.1 Narrativas em contexto nos <i>teen dramas</i> .....	74
2.2.1.1 Episódios de drama e escândalo em <i>Beverly Hills, 90210</i> .....	74
2.2.1.2 <i>Buffy, the Vampire Slayer</i> : gêneros cruzados .....	76
2.2.1.3 O sonho nostálgico de <i>Dawson’s Creek</i> .....	80
2.2.1.4 <i>Glee</i> : uma comédia musical e melancólica.....	82
2.2.1.5 <i>Pretty Little Liars</i> : uma narrativa de enigma e suspense .....	85
2.3 TELEVISÃO <i>TEEN</i> EM CONVERGÊNCIA .....	91
2.3.1 Convergência em contexto: de <i>Dawson’s Creek</i> a <i>Pretty Little Liars</i> ...95	
2.3.2 Consumo em contexto: espetatorialidade e fãs dentro do cenário	
convergente.....	107
<b>3 “NÃO ESTAVA ME TRANSFORMANDO EM OUTRA</b>	
<b>PESSOA. ESTAVA ME TRANSFORMANDO EM QUEM</b>	
<b>REALMENTE SOU”: POLÍTICAS DE IDENTIDADE E DIFERENÇA</b>	
<b>NOS TEEN DRAMAS</b> .....	117
3.1 DIFERENÇA E APAGAMENTO ÉTNICO E DE CLASSE SOCIAL.....	118
3.2 CONQUISTAS DE IDENTIDADE E DIVERSIDADE SEXUAL .....	123
3.3 DIFERENÇAS DE PONTO DE VISTA: IDENTIDADE E OPRESSÃO DE	
GÊNERO .....	136
<b>4 “SÃO OS ANOS 1990, AS ÚNICAS FAMÍLIAS FELIZES</b>	
<b>ESTÃO EM REPRISES DA TV”: A VIDA FAMILIAR NOS <i>TEEN</i></b>	
<b>DRAMAS</b> .....	163
4.1 DISTANCIAMENTO E CONFLITO DE GERAÇÕES .....	164
4.2 DESESTRUTURAÇÃO E DESINTEGRAÇÃO FAMILIAR.....	168
4.3 COMPREENSÃO E PERDÃO .....	177

<b>5</b>	<b>“COMO FOI NA ESCOLA HOJE? O DE SEMPRE. PRÉDIO QUADRADO, CHEIO DE TÉDIO E DESESPERO”:</b>	<b>186</b>
	<b>ESCOLAR NOS <i>TEEN DRAMAS</i></b> .....	<b>186</b>
5.1	A ESCOLA COMO INSTITUIÇÃO .....	187
5.2	A ESCOLA COMO SOCIEDADE .....	191
5.2.1	Desempoderamento juvenil como fonte de violência: <i>bullying</i> e <i>status</i> .....	196
<b>6</b>	<b>“É SIMPLEMENTE DIFERENTE PARA MENINAS”:</b>	<b>209</b>
	<b>RELAÇÕES DE AMIZADE, AMOR E SEXO NOS <i>TEEN DRAMAS</i></b> .....	<b>209</b>
6.1	A AMIZADE COMO FORMA DE PERTENCIMENTO .....	209
6.2	AMORES E PROBLEMAS DE GÊNERO .....	219
6.3	‘O MOMENTO CERTO’: A SEXUALIDADE PARA MENINOS E MENINAS .....	231
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>243</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>249</b>
	<b>APÊNDICE</b> .....	<b>267</b>

## INTRODUÇÃO

Os seriados televisivos jamais foram tão populares quanto nos últimos anos. As facilidades na circulação, a grande variedade nas temáticas e as mudanças na forma de consumo têm levado as séries a ocuparem um espaço cada vez mais central na cultura midiática mundializada, produzindo ícones culturais facilmente reconhecidos em diferentes partes no mundo. Esta tese tem como objeto de estudo um gênero narrativo específico destes seriados, os *teen dramas*, dramas juvenis produzidos nos Estados Unidos e consumidos em diversos países.

Tais seriados são fruto de um contexto socioeconômico de produção específico, surgem a partir de um momento de estratificação da programação televisiva nos EUA e de explosão da população jovem, com os filhos da tão famigerada geração pós-guerra (os *baby boomers*) alcançando a adolescência e formando um imenso contingente de consumidores. E além de bens e produtos diretos, o que estes jovens, nos EUA e na sociedade de cultura mundializada, consomem é um estilo de vida e uma maneira de ser – jovem – no mundo pós-moderno.

Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), a adolescência é cronologicamente situada entre os 10 e 19 anos; já para o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) brasileiro, o adolescente é o indivíduo entre 12 e 18 anos. As classificações cronológicas servem a propósitos políticos e legais de limitação, no entanto não são totalitárias. De acordo com Eisenstein (2005, p. 6, grifo da autora),

*Adolescência é o período de transição entre a infância e a vida adulta, caracterizado pelos impulsos do desenvolvimento físico, mental, emocional, sexual e social e pelos esforços do indivíduo em alcançar os objetivos relacionados às expectativas culturais da sociedade em que vive.*

A autora ainda diz que a adolescência se inicia com a puberdade e se encerra com a consolidação da personalidade do sujeito, assim como sua integração ao grupo social e progressiva independência financeira. A adolescência, assim, está situada sobre questões de desenvolvimento sociocultural.

Uma primeira perspectiva que nos permite situar tal objeto midiático dentro de um âmbito social mais amplo é o fenômeno que Ortiz (2000) denomina de mundialização cultural, uma circulação global de produtos e práticas cotidianas juntamente a artefatos culturais que atravessam fronteiras no mundo globalizado. Este processo atravessa todos os âmbitos culturais das práticas cotidianas, como por exemplo a alimentação ou o modo

de se vestir, porém a cultura midiática hoje representa um de seus principais expoentes. De acordo com Ortiz (2000), existe no mundo contemporâneo uma memória internacional popular que reconhece que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas, um imaginário mundial independente de fronteiras nacionais.

A cultura é o espaço onde as identidades são formuladas, no entanto, diz Ortiz (2000), as nações não seriam necessariamente o espaço último desta articulação. Isto não significa que esta cultura mundializada suplante a cultura nacional, porém coabita junto a ela. A juventude compartilha diversos ícones desta modernidade-mundo, entre eles tais séries televisivas, que contribuem para uma identificação entre jovens de diferentes realidades sociais, mas com experiências culturais próximas.

A diminuição das fronteiras culturais é apontada por Hobsbawm (2008) como uma das características marcantes da cultura juvenil que surge a partir da década de 1950 com um “expressivo internacionalismo” essencialmente marcado pelo domínio da cultura popular estado-unidense, que difundia através de imagens e símbolos midiáticos, as principais marcas da “juventude moderna”. Ainda de acordo com Hobsbawm (2008), a partir deste período a(s) cultura(s) juvenil(is) tornam-se dominantes nas economias de mercado. Não por acaso, é também a partir desta mesma época que a indústria midiática toma cada vez mais espaço e influência na sociedade ocidental.

Esta juventude bastante conectada à cultura midiática, que emerge a partir do pós-guerra, é marcada por um período de bonança econômica e estabelecimento do bem-estar social no chamado primeiro mundo. Uma de suas consequências diretas foi a mudança nas relações de trabalho e nas expectativas de vida, o que acarretou o retardamento da entrada dos jovens na vida produtiva, estendendo-se assim o período escolar (REGUILLO, 2007). Entretanto, de acordo com Kellner (2014), se a geração *baby boom* cresceu em uma época de otimismo e progresso econômico e social, seus filhos amadureceram durante uma era de recessão, expectativas menores e reacionarismo conservador. Já os adolescentes do novo milênio crescem sob a sombra de riscos ainda maiores, com crises econômicas colocando em risco conquistas sociais e, ainda, ameaças de terrorismo, catástrofes ambientais e instabilidade generalizada.

Através deste cenário, que está refletido na busca por identidade dos jovens protagonistas dos *teen dramas*, situamos este trabalho dentro de uma perspectiva teórica da cultura da mídia de Douglas Kellner (2001). Tal cultura, que permeia o tecido cotidiano, leva o público através de entretenimento e espetáculo a uma identificação com modos de ser, opiniões, atitudes etc. Mais do que isso “A cultura da mídia também fornece

o material com o que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’ ” (KELLNER, 2001, p. 9).

Esta cultura, porém, dificilmente é homogênea em seus significados, oferecendo recursos que, muito frequentemente, podem servir para a contestação de identidades dominantes. Para Stuart Hall (2008a, 2008b), a cultura popular é um espaço de disputa por significados e posições, e não de dominação pura. Um espaço onde a hegemonia pode ser desafiada, o que lhe confere um caráter político. Assim, ao invés de ler os seriados analisados simplesmente como instrumentos de uma posição ideológica conservadora, é mais produtivo considera-los dentro de contextos socioculturais de lutas reais por legitimidade. A cultura popular se constrói na produção de significados populares. Sua análise, como a tomamos neste trabalho, não está ligada a questões de valor estético, mas ao lugar que esta cultura toma dentro da sociedade em geral (BARKER, 2012).

Dentro desta perspectiva da cultura midiática, de forma objetiva, buscamos abordar a problemática da televisão seriada através da proposta da cultura das séries de Marcel Silva (2013). Para o autor, o crescimento da visibilidade dos seriados nos últimos anos se deve a três pontos de sustentação sob os quais ele sugere a reflexão de tal fenômeno: a reconfiguração de gêneros narrativos, o contexto tecnológico que envolve sua circulação e as novas formas de consumo, abrangendo convergência e fãs. Tal tríade ressalta que, hoje, ao tomar seriados mundializados como objeto de estudo, é necessário contemplar uma articulação de diversos aspectos, não apenas no que diz respeito aos gêneros narrativos, mas à sua forma de consumo, incorporando outros temas à problemática das audiências, como as plataformas tecnológicas que expandiram a veiculação e a audiência e também abriram espaço para a existência de paratextos (textos auxiliares) e a participação do público. Essas novas condições transformaram as séries, nos dias de hoje, em mais do que um produto narrativo que se encerra em si mesmo, mas algo com potencial de entretenimento muito mais amplo e aberto à discussão e à reapropriação por parte de sua audiência.

Complementarmente, Mittell (2012; 2012-2013) discorre a respeito dos seriados através do que ele denomina *complexidade narrativa*, que situa a evolução narrativa dentro de contextos específicos de produção, circulação e recepção. O autor analisa como estas circunstâncias influenciam e moldam as estratégias utilizadas para estruturar tais narrativas.

Desta forma, identificamos como o primeiro dos objetivos gerais deste trabalho analisar séries de drama juvenil a partir da cultura das séries proposta por Silva (2013),

que engloba processos produtivos, inovação narrativa e novas formas de consumo, considerando as transformações culturais e tecnológicas desde seu estabelecimento como gênero televisivo.

O segundo objetivo geral deste trabalho é a análise da construção de uma identidade juvenil nestas séries. Identidade construída especialmente através das diferenças e que se mundializa através da cultura midiática. Para tanto, centralizamos nossa análise particularmente nas narrativas dos seriados selecionados, destacando quais elementos são hegemônicos e quais tensionam uma hegemonia social dentro do gênero.

De forma mais específica, pretendemos também destacar as mudanças ocorridas dentro dos gêneros narrativos seriados que focam o público juvenil, levando em conta o marco de seu surgimento, e identificar como tais seriados têm trabalhado dentro das possibilidades de convergência e da resposta e do engajamento de telespectadores e fãs a tais possibilidades.

Para tanto, no primeiro capítulo realizamos um extenso quadro da formação dos *teen dramas* como gênero narrativo, dentro de uma classificação mais ampla daquilo que é chamado TV *teen*. A partir deste panorama, destacamos marcos importantes na evolução deste gênero, de forma a estabelecer um *corpus* de análise representativo destes seriados. No segundo capítulo trazemos em contexto a cultura das séries em suas três divisões, primeiramente estabelecendo as reconfigurações que a complexidade narrativa trouxe à serialidade e posteriormente colocando em foco as intersecções que a conexão via web proporcionou para a produção e para o consumo televisivo. Destacamos de que maneira a produção dos *teen dramas* tem utilizado a rede como forma de engajar e entreter seus espectadores e, em troca, colocamos em foco um exemplo de como estes têm respondido a tais ações. Fazemos isto tendo em vista uma perspectiva que coloca a cultura convergente como uma forma de consumo que, longe de afastar seus usuários da indústria midiática tradicional, potencializa seu alcance.

Do terceiro ao sexto capítulos, passamos à análise das narrativas selecionadas, comparando o que cada uma apresenta e quais são as diferenças e as semelhanças entre elas. A primeira temática abordada são as políticas de identidade, isto é, o que os seriados analisados têm a dizer sobre a diferença de raça e classe social, orientação sexual e papéis de gênero, algumas das principais reivindicações identitárias do último quarto de século. Dentro destas questões, podemos identificar o que é dito e sobre quem é dito – tão revelador quanto aquilo que não é dito.

No quarto e quinto capítulo, discutiremos como são apresentadas as relações entre os protagonistas adolescentes e as principais fontes de autoridade comuns a todos os seriados analisados, a família e a escola. Sem desmerecer nenhuma das duas, procuramos levantar os conflitos e as problemáticas que envolvem ambas as instituições: a primeira, frente às reconfigurações do papel da família nas últimas décadas, e a segunda, representando a comunidade e a sociedade nas quais os jovens estão inseridos.

No último capítulo, discutimos os relacionamentos entre os próprios jovens, amizade, romance e sexualidade. Tais laços são geralmente pontos centrais da narrativa e através deles levantam-se algumas das principais questões que tais seriados propõem – particularmente em relação a gênero. É neste ponto que podemos ver com mais clareza alguns dos modelos de feminilidade ou de masculinidade que tais programas constroem, como estes relacionamentos se formam e se desenvolvem e quais os valores e os ideais dominantes em tais relações.

Estes espaços de articulação da vida juvenil nas séries ligam-se, formando um comentário sobre a vida adolescente no mundo contemporâneo. Mais do que isso, um comentário cultural sobre amadurecer e encontrar “seu espaço no mundo” e, ao mesmo tempo, aprender a relacionar-se de forma adulta com a família, a sociedade e com os pares. Estes são alguns dos desafios pelos quais os protagonistas dos *teen dramas* passam, desafios que, sob determinadas perspectivas, são reproduzidos em sociedade e cultura. Mas mais do que oferecer uma perspectiva idealizada sobre ser jovem na pós-modernidade, tais programas ocupam-se de forma sensível em refletir sobre a identidade.

Por fim, acrescento que escrever esta tese reflete um processo próprio como pesquisadora, obviamente, mas também como espectadora. Trago na memória assistir a *Beverly Hills, 90210* (na época da Sessão Aventura, era *Barrados no Baile*) quando ainda criança, de esperar meses por um novo episódio de *Dawson's Creek* e chorar a cada morte e subsequente ressurreição de Buffy e seus demônios. Só como adulta, porém, ao continuar acompanhando, me emocionando e me identificando a programas que, em teoria, não eram mais feitos para mim, compreendi que mais do que boas histórias que me despertavam curiosidade, emoção e identificação – e que, ao menos para mim, foi impossível encontrar reflexo na televisão nacional – e mais do que sentimentalismo, tais seriados poderiam ter um significado maior (e mesmo diversos significados) ou fazer parte de um processo sociocultural intersectado por variáveis diversas, diferentes níveis e nuances. No decorrer desta análise, não foram poucas as vezes em que minha própria memória juvenil me ajudou, com detalhes que reverberam ainda hoje, e mesmo me

falhou, em tentar lembrar da minha própria percepção adolescente ao ver tais enredos há (mais de) 15 anos atrás.

Assim, esta tese de doutorado é um processo de não apenas quatro anos, mas de uma gestação muito maior, cuja experiência não vem somente de series *teen*, mas de tantas comédias, aventuras, choques, programas que são excelentes fontes de entretenimento e ainda mais excelentes quando compreendidos em seu processo.

Como uma nota de compreensão aos leitores, esclareço que todas as citações diretas dos seriados contidas neste trabalho foram transcritas e traduzidas por mim. Na falta de resolução adequada da ABNT com relação à referência específica de seriados, busquei aproximar-me da norma para audiovisuais em geral e mantê-la o mais informativa possível. Utilizamos o formato deste exemplo: “5x15”, onde queremos nos referir ao 15º episódio da 5ª temporada”, sempre acompanhado do título original do episódio (em inglês) e do nome do roteirista, sempre que possível.

Sugiro também aos leitores que não estiverem familiarizados com os seriados selecionados recorrerem ao Apêndice, em que é feito um sumário dos enredos e dos principais personagens.

## 1 TELEVISÃO *TEEN* – DEFINIÇÕES EM CONSTRUÇÃO

Neste capítulo, damos início à contextualização do objeto dentro da cultura midiática, propondo um histórico social da formação da televisão voltada aos adolescentes nos EUA. Partindo de uma categoria mais ampla da televisão *teen* em direção aos seriados que fazem parte de nossa investigação, os *teen dramas*. E finalmente nos levando à constituição do *corpus* de trabalho e das balizas metodológicas utilizadas para análise. Primeiramente, partimos dos complexos enquadramentos da *Teen TV*.

Na introdução à coletânea de artigos a respeito da televisão adolescente (uma das poucas obras a abordarem o tema de forma ampla e sob diversos pontos de vista), organizada por Davis e Dickinson (2004), os autores levantam, entre outras questões pertinentes à pesquisa do tema, a pergunta: como identificar tais programas? Seria a TV *teen* uma questão de audiência projetada – ou seja, relativa à faixa de público que assiste a um programa? Ou seria uma questão de representação – isto é, a *Teen TV* seria aquela que tem adolescentes como personagens principais? Ou melhor seria dizer que este é um gênero com intrincadas inter-relações entre representação e temáticas recorrentes, audiência, bem como sua relação com tais textos? Ainda que a TV *Teen* tenha foco nominalmente em audiências majoritariamente compostas por adolescentes, a “mancha de audiência” de tais programas estende-se muito acima (e às vezes também abaixo) da restrita faixa de 13 a 19 anos que comporia a idade adolescente. Mais do que isso, muitos programas de TV *Teen* também abrem mão de estratégias para apelar a uma faixa etária além da adolescência, conforme veremos. Classificar a *Teen TV* somente como “programas que representam adolescentes” também não parece ser uma forma adequada de categorização uma vez que muitas novelas, *soap operas*, dramas ou *sitcoms* familiares também trazem personagens adolescentes em destaque<sup>1</sup>.

Em outra coletânea de artigos sobre a televisão adolescente, Ross e Stein (2008) lembram da importância de não restringir os gêneros narrativos, considerando que estes são mais referências de associação e construção de sentidos do que categorias estanques. A abordagem da televisão *teen*, para as autoras, é mais fluida, sujeita a mudanças e relacionada a uma variedade de programas devido a conteúdo, forma de abordar a

---

<sup>1</sup> Podemos citar como exemplo as *sitcoms* dos anos 1980, *The Cosby Show* ou *Full House*. Premiados dramas da HBO como *The Sopranos* e *Six Feet Under* ou dramas familiares da atualidade como *Shameless* ou *The Fosters*. Todos possuem núcleos adolescentes e frequentemente abordam problemas identificados com a adolescência.

audiência, contexto de programação ou mesmo demográfico da recepção. O que significa que a TV *Teen* pode incluir tanto comédias e *sitcoms* quanto melodramas, *reality shows*, programas de auditório ou musicais. Por exemplo, a diferença de classificação entre um programa como o aclamado *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), que apresenta em suas narrativas personagens adolescentes, e comédias dramáticas familiares como *Gilmore Girls* (The WB, 2000-2007) ou mesmo dramas familiares pesados como *Party of Five* (FOX, 1994-2000), que intercalam protagonistas e histórias adultas e adolescentes, mas são muitas vezes classificados na rubrica da *Teen TV* está, para Ross e Stein (2008), sob determinada perspectiva, numa questão de foco e *branding*. Séries de época como a *sitcom* *That 70's Show* (FOX, 1998-2006), que apresentava de forma irreverente um grupo de adolescentes e seus pais nos subúrbios americanos nos anos 70, ou o drama *The Wonder Years* (ABC, 1988-1993), sobre as lembranças da adolescência suburbana de um garoto em meio às mudanças políticas e culturais das décadas de 1960 e 1970, não constam em classificações como pertencentes à televisão *teen*. No entanto, seriados com uma temática familiar sobrenatural, como *Charmed* (WB, 1998-2006) e *Supernatural* (The WB/The CW, 2005-presente) que não contam com adolescentes entre seus protagonistas, são frequentemente relacionados como *Teen TV*.

Mais além da classificação, vê-se em tais programas ou outros produtos culturais a busca por um enquadramento a determinado conjunto de qualidades referentes a uma (suposta) sensibilidade *teen*. É curioso no artigo “Watching Charmed: why teen television appeals to women?”<sup>2</sup>, de Rebecca Feasey, a autora articule como a temática de autodescoberta e atribulações, ansiedades e dilemas na vida da mulher moderna, junto à representação de união entre as irmãs protagonistas, chamava a este programa uma telespectadora mais madura, apesar dos esforços de marketing da produção estarem voltados a uma audiência feminina mais jovem. No entanto, em nenhum momento a autora coloca em xeque o enquadramento de tal programa como TV *Teen*, chegando a afirmar que “É necessário considerar as maneiras pelas quais esta audiência [mais madura] pode negociar este texto ostensivamente adolescente” (2006, p. 3, tradução nossa)<sup>3</sup>.

A simples veiculação de um programa na WB, uma das emissoras mais identificadas com o público jovem, conforme veremos, parece ser decisiva para seu

<sup>2</sup> Em livre tradução, “Assistindo *Charmed*: por que a televisão *teen* apela a mulheres”.

<sup>3</sup> “[...] it is necessary to consider the ways in which this audience can be seen to negotiate this ostensibly teenage text”.

enquadramento, inclusive por estudiosos do tema. Porém, merece ser feito aqui o questionamento de por que motivo programas dramáticos que tematizam a procura pela identidade, especialmente a feminina, parecem estar mais propensos a serem enquadrados como “programação *teen*”? Ou, ainda, por que programas em que exista uma carga emocional familiar ou fraternal, seja entre homens ou mulheres (tal qual *Party of Five* ou *Supernatural*) também são mais facilmente enquadradas sob a rubrica da *Teen TV*?

A audiência é sempre uma construção imaginada que serve para alguma necessidade (seja ela acadêmica, comercial etc.) de representação categórica. Conforme resume Greene (2012, p. 5), “[...] as audiências são um produto cultural tanto quanto os filmes, músicas ou programas de TV que elas consomem”. Tais imagens da audiência são construídas em torno de várias agendas, suposições, percepções ou estereótipos, o que significa que não se pode desassociar a cultura da mídia (ou programa de TV, ou conjunto de programas) da forma com que sua audiência-consumidora é imaginada, representada ou criada pelos meios produtores de tais produtos. O que o autor quer dizer com isto é que o consumidor de um determinado programa de TV é sempre uma projeção, e tal projeção pode também nos dizer muito sobre cultura midiática.

De acordo com Fischer (1996) a identidade jovem produzida pela cultura da mídia a partir dos anos 1990, está centrada no sexo feminino, e da mesma forma, a cultura *teen* está inegavelmente associada à figura da garota adolescente. Entretanto, especialmente no caso da televisão, uma vez que seu consumo é privado, não existe evidência alguma de que esteja restrita a tal faixa demográfica. Por mais que exista a presunção – frequentemente derogatória – de que a TV *teen* e especialmente os *teen dramas* sejam vistos por uma maioria de garotas adolescentes, e o próprio marketing e as pesquisas de mercado de tais atrações sejam voltados a este grupo, não se pode afirmar que tais programas não sejam também populares entre meninos adolescentes ou mesmo entre adultos. Na realidade, muitos seriados que se identificam como *teen* são protagonizados ou assumem perspectivas de seus personagens masculinos e a oferta de identificação com personagens<sup>4</sup> geralmente se encontra presente para ambos os sexos.<sup>5</sup> Isso não significa dizer que as meninas adolescentes não sejam uma parte significativa ou talvez mesmo a

---

<sup>4</sup> Como, por exemplo, nos *sitcoms* *Boy Meets World* e *Saved by the Bell*, ou dramas como *The O.C.* e *Smallville*.

<sup>5</sup> Turnbull (2008) relata sua surpresa ao descobrir a existência de *viewing parties* (grupos de amigos que se reúnem para assistir a um programa) composto por rapazes para assistir *The O.C.*, pois jamais tinha visto grupos de garotos dedicados a melodramas *teen*. No entanto, a própria autora comenta o caso ao identificar a representação de masculinidades mostrada na série.

maioria da audiência, porém, restringir a tal grupo seu consumo significa aceitar uma ideia de limitação de gostos imposta pelo mercado e por preconceitos culturais.

Retomamos, assim, a pergunta apontada por Feasey anteriormente sobre a existência de uma audiência significativa de mulheres adultas para os dramas *teen* – embora acredite que o exemplo dado por ela com *Charmed* seja questionável<sup>6</sup>. Este interesse parece estar relacionado não só à temática destes seriados – desde o romance aos questionamentos sobre posicionamentos na sociedade moderna, muitos deles questionam as identidades de gênero – como também à posição dada à mulher, menina ou adolescente dentro da narrativa destas séries. As identificadas séries *teen* mostram um compromisso constante com a perspectiva e a percepção feminina, endereçando e tomando a sério questões que falam e tocam às mulheres de diversas idades.

Outro aspecto que se deve considerar é que à TV *teen* foi – e, é importante notar, ainda é – imposta uma responsabilidade de ajudar na formação destes jovens que compõem sua audiência imaginada. Para Dickinson e Davis (2004), isto forma uma certa dualidade perceptível nestes programas: eles devem educar ao mesmo tempo em que entretêm. Por educar entende-se ‘inscrever’ algumas noções de cidadania antes da ‘fixação’ da maturidade, discutir questões problemáticas de uma maneira responsável, criar um certo tipo de cidadão do futuro. Deve-se lembrar que tais programas são feitos por adultos para adolescentes, assim, os temas adolescentes são mostrados sob uma sutil indução adulta, e isto deve ser feito sem aborrecê-los ou afastá-los, sob a pena de perder a atenção dos jovens. Greene (2012, p. 21) expressa tal dualidade de forma mais direta: “Os adolescentes podem até ser obrigados a escolher algo do cardápio da indústria cultural *teen*, no entanto eles também decidem o que não vão comer.” Ele explicita que, apesar de ser produzida por adultos, tal cultura é consumida por adolescentes e é através deste consumo que eles definem sua geração. É dentro deste equilíbrio que a TV *teen*, em geral, “opera”.

Uma das primeiras experiências de TV para adolescentes nos EUA teve início ainda nos primórdios da televisão com um programa chamado *TV Teen Club* (1949-1954). Tal programa nasce como fruto das preocupações do pós-guerra com a

---

<sup>6</sup> *Charmed* conta a história de um trio de irmãs entre 20 e 30 anos de idade que descobrem pertencer a uma longa linhagem de bruxas e têm que se adaptar a esta nova realidade, enquanto trabalham, namoram e vivem na moderna San Francisco. Ora, no caso citado, me parece mais interessante perguntar por que essa seria uma série *teen* em vez de que questionar por que um seriado particularmente focado nas vidas, atribuições e conciliações de uma família de mulheres adultas na virada do século não teria também audiência de mulheres adultas.

delinquência juvenil (MARTIN, 2008). A televisão surge, neste cenário, como um artifício para manter os adolescentes longe das ruas e de suas ameaças. Enquanto a rua era considerada um espaço saudável de brincadeiras para as crianças, também era vista como incentivadora de atividades potencialmente perigosas e estímulo à criminalidade para os adolescentes. A ideia de utilizar a televisão como uma maneira (razoavelmente) controlada e supervisionada de entretenimento para os jovens seria, de fato, concretizada, ainda que não por este programa especificamente. Apresentado pelo então já conhecido *entertainer* Paul Whiteman na ABC, o programa, uma espécie de show de calouros para jovens talentos, parecia tentar conectar-se mais aos pais do que aos adolescentes. Não abraçando uma cultura juvenil da mesma forma que seu principal herdeiro, *American Bandstand*, o faria. Segundo Martin (2008), esta conexão com uma audiência possível pode ser observada através da publicidade veiculada em *TV Teen Club* e das contínuas mudanças no formato que vieram a privilegiar formas mais conservadoras (na época) de cultura popular.

Apresentado por mais de 30 anos por um jovial Dick Clark, *Bandstand* (ABC, 1957-1989) tinha nos adolescentes seu foco e eram eles que ajudavam a moldar o conteúdo do programa. *American Bandstand* se tornaria um ícone da TV americana ao encontrar um formato e um nicho para os adolescentes da época. *TV Teen Club* era veiculado no horário nobre e, dada a limitada oferta de canais e de programação, não tinha escolha a não ser tentar agradar a um público mais amplo. Ao contrário, *American Bandstand* ia ao ar num horário em que os adolescentes, em teoria, poderiam ter mais controle sobre a escolha do canal (entre o final do período escolar e o jantar), e assim criou um espaço puramente centrado no adolescente (MARTIN, 2008).

Com o crescimento explosivo da população adolescente nas décadas que se seguiram – a geração *baby boomer* alcançando a juventude – e a popularização da TV, outros formatos de televisão voltados aos adolescentes também foram surgindo. Muitas séries familiares tinham um núcleo adolescente, como *Father Knows Best* (CBS/NBC 1954-1962) ou *Leave it to Beaver* (CBS/ABC 1957-1963). No entanto, *sitcoms* como *The Many Loves of Dobie Gillis* (CBS, 1959-1963) ou *The Patty Duke Show* (ABC, 1963-1966), entre outros, já tinham no cotidiano de adolescentes seu mote principal.

Turnbull (2008) e Osgerby (2004) falam sobre as formas de apresentação do masculino e do feminino – respectivamente – nas séries *teen* desta época que, ao contrário de seriados atuais, mantinham certa distância nas relações entre meninos e meninas. Osgerby descreve que para muitos programas centrados em meninas adolescentes como,

por exemplo, *Gidget* (ABC, 1965-1966), o romance era secundário e a diversão e a independência dos adultos eram o mais importante. O autor também anota que, para evitar a temática tabu da sexualidade das garotas adolescentes, as amizades entre as protagonistas e suas melhores amigas eram enfatizadas em detrimento ao romance. Para Turnbull, a comédia *The Many Loves of Dobie Gillis* é representativa na construção de um herói adolescente mais sensível, como um modelo de representação de uma dualidade masculina proveniente do cinema (o “bom moço” e o “rebelde”), que viria a ser utilizado em muitos *teen dramas* dos anos 1990 e 2000, como trataremos nos capítulos de análise. Às luzes do movimento feminista dos anos 1960, diz Turnbull, os garotos podiam ser a figura romântica (como Dobie Gillis era) em contrapartida a uma visão mais pragmática por parte das garotas.

Dando um salto no tempo, é na segunda metade dos anos 1980, com a maior estratificação das grades televisivas, que a TV *teen* começa a ter maior expressão. É a época que a televisão a cabo entra no mercado midiático trazendo canais como a MTV, especialmente centrado na cultura adolescente (e que viria a ser mundializado), a Nickelodeon e a Disney Channel que, embora tenham um foco mais infanto-juvenil, fazem também apelo ao público adolescente. Posteriormente outros canais especialmente focados em programação juvenil surgiram, como Freeform ou TeenNick. Isso sem falar na televisão aberta que passou a dar mais atenção a tal grupo com o surgimento de novas redes com viés jovem, como WB, UPN (posteriormente CW, conforme veremos) e FOX, Apesar destas serem algumas das principais emissoras ainda hoje a trabalhar com a *Teen TV*, muitos outros programas identificados com esta rubrica foram surgindo em canais pagos ou abertos.

Uma característica cultural que começa a sobressair a partir da década de 1980 é a construção de uma imagem politicamente apática da juventude, especialmente em contraste com a juventude das décadas anteriores<sup>7</sup>. O pragmatismo, o realismo e – até certo ponto – o conservadorismo, tornam-se estigmas desta juventude. Isto não significa que os discursos sobre o jovem sejam homogêneos, uma vez que existem multiplicidades de discursos, mas trata-se de uma predominância elocutória, frequentemente calcada em questões relativas ao consumo ou pesquisas que atentam "definir" o jovem através ou a propósito do mercado. Fischer busca esclarecer esta aparente dicotomia discursiva

---

<sup>7</sup> Schmidt (2006), Fischer (1996) e Cirne de Caldas (2006) tratam em suas investigações a respeito dos discursos da cultura midiática brasileira sobre o jovem e mostram o “esforço midiático” na construção de uma passividade social e política da juventude dos últimos 30 anos.

afirmando que “Para convidar o adolescente a um consumo cada vez mais amplo e diversificado, o que importa é expô-lo permanentemente às luzes, afirmar sua existência, ora constituindo-o como conservador, ora ainda remetendo-o aos discursos fundadores da rebeldia jovem” (1996, p.41).

É neste cenário sociocultural que surgem os *teen dramas*, o que veremos na sequência. Porém, em conjunto com a gama de espaços abertos midiaticamente para a apresentação da juventude, surge também outro importante subgênero da televisão da TV *Teen* que cresceu e encontrou seu próprio espaço: a *sitcom teen*. *Saved by the Bell* (1989-1993)<sup>8</sup> é o mais relevante caso de *sitcom* adolescente de sua geração, mesmo não tendo sido o primeiro. Apresentado pela NBC nas manhãs de sábado, seu sucesso levou a emissora a substituir a programação infantil que até então dominava tal horário pela Teen NBC, com diversas *sitcoms* adolescentes. Para Greene (2012), a série trazia fortemente a ideologia conservadora que marcou a era Reagan nos EUA (1981-1989), expressa principalmente na figura do personagem principal, Zack. Bonito, popular, atlético, inteligente (sem ser um “nerd”) e “rebelde”, ele representava tudo que um garoto queria – ou deveria querer – ser. No entanto, segundo Greene, Zack valia-se dos benefícios de ser branco, de classe média alta e do sexo masculino – o que, de acordo com o texto da série associava-o inerentemente às qualidades positivas de inteligência e liderança – para manter seu comportamento egoísta, manipulador e aproveitador. Estas características eram escondidas sob o charme do personagem que a cada final de episódio aprendia uma (falsa, para o autor) lição.

Apesar do sucesso de *Saved by the Bell* e de outras *sitcoms* para adolescentes na televisão aberta dos EUA<sup>9</sup>, os principais modelos de *teen sitcom* desenvolvidos nas últimas duas décadas estão nos canais fechados Nickelodeon e Disney Channel (ambos com versões brasileiras), que rivalizam entre si. Na teoria, a Nickelodeon busca se definir como emissora “*kids only*” (apenas para *kids*<sup>10</sup>), buscando diferenciar-se do Disney Channel e sua tradição de programação familiar. Na prática, ambos os canais fazem parte de dois dos maiores conglomerados de mídia mundial (a Viacom e a Disney-ABC, respectivamente) e prosperaram principalmente com o lançamento de produtos bastante

<sup>8</sup> Criado por Sam Bobrick e Peter Engel, é uma “reconfiguração” de *Good Morning Miss Bliss* do Disney Channel, que passou por uma drástica mudança, de forma a centrar a ação nos adolescentes, de cenário – do meio oeste para a Califórnia – e pela adição de alguns personagens.

<sup>9</sup> Como, por exemplo, *Sabrina, the Teenage Witch* (ABC/The WB, 1996-2003), *Mo'Nisha* (UPN, 1996-2001) e *What I like about you* (The WB, 2002-2006).

<sup>10</sup> É importante notar que, em inglês, o termo *kids* possui um significado amplo, sendo utilizado para referir-se tanto a filhos quanto a crianças e/ou adolescentes.

similares (GREENE, 2012). Os dois investem, por exemplo, em *sitcoms* com temáticas parecidas, *cross-marketing* com música pop<sup>11</sup> e uma gama de produtos de merchandising.

Um bom exemplo da “sintonia” das duas emissoras está na temática de suas *sitcoms*, *Drake & Josh* (Nickelodeon, 2004-2008), sobre dois irmãos muito diferentes, e *The Suite Life of Zack & Cody* (Disney Channel, 2005-2008), sobre dois irmãos gêmeos muito diferentes. Ou ainda, *Hannah Montana* (Disney Channel, 2006-2011), sobre uma popstar adolescente, e *Victorious* (Nickelodeon, 2010-2013), sobre uma garota que sonha ser uma popstar. Temos ainda *iCarly* (Nickelodeon, 2007-2012), em que adolescentes produzem seu próprio webshow, e *Sonny with a Chance* (Disney Channel, 2009-2011), em que uma adolescente consegue um papel num show de variedades na TV. Entre as pequenas diferenças, Greene aponta que os adolescentes da Nickelodeon são um pouco mais independentes e as garotas são fruto de uma ideia de “*girl power*” herdada pela terceira onda feminista produzida na cultura da mídia a partir dos anos 1990, enquanto permanece uma visão mais tradicional de obediência familiar no Disney Channel.

A MTV, criada no início da década de 1980 nos EUA, também é um marco da televisão adolescente. Com uma programação majoritariamente voltada para a música em suas primeiras décadas de existência (o que de forma alguma diminui sua conexão com a TV *Teen*), a emissora espalhou por diversos países uma cultura *teen* norte-americana não apenas audiovisual com os videoclipes, mas também com características urbanas, multiétnicas e de certa forma, rebeldes. Além da música, a emissora também levou ao ar séries de animações representativas da cultura americana dos anos 1990, como *Daria* (1997-2002) e principalmente *Beavis and Butthead* (1993-1998) e *reality shows* como *The Real World* (1992-presente), *Road Rules* (1995-2007), *Laguna Beach: the real orange county* (2004-2006) e *16 and pregnant* (2009-presente), entre muitos outros, abrangendo diversas “modalidades” de *reality shows*. Mais recentemente, a MTV passou a investir em seriados de comédia (como *The Hard Times of RJ Berger*, 2010-2011) e hoje é também um dos principais canais de distribuição de *teen dramas*, conforme veremos adiante.

Neste preâmbulo pode-se perceber o quão ampla é a programação dentro da rubrica da *Teen TV* (sem entender que tenhamos esgotado tal tema, mas apenas ilustrado

---

<sup>11</sup> Diversas cantoras de sucesso da atual geração da música pop tiveram sua ascensão em programas destes dois canais, como é o caso de Miley Cyrus (*Hannah Montana*), Demi Lovato (*Sonny with a Chance*), Victoria Justice e Ariana Grande (*Victorious*), Selena Gomez (*The Wizards of Waverly Place*), Miranda Cosgrove e Jennette McCurdy (*iCarly*).

sua amplitude) e, também, como tal classificação é volátil, indo além de representação ou de audiência projetada. O que se percebe é que a classificação depende de inúmeros fatores, inclusive, quando se trata da pesquisa acadêmica e da sensibilidade do próprio investigador. Tais questões de classificação não desaparecem ao tratarmos do *teen drama*. Apesar de restringirem-se frente a esse histórico e a essas condições, buscamos, neste trabalho, chegar ao objeto e ao *corpus* observando, não somente de forma pragmática, mas também através da sensibilidade. Sustentamos aqui que aquilo diferencia os *teen dramas* de dramas familiares frequentemente classificados como TV *teen*<sup>12</sup> é exatamente o ponto de vista majoritariamente adolescente. Na próxima seção, abordamos a formação do gênero *teen drama* e de seu mercado, buscando responder o que são, afinal, os dramas juvenis para a televisão.

### 1.1 O *TEEN DRAMA*: A VIDA ADOLESCENTE LEVADA A SÉRIO

Os dramas juvenis, conhecidos no mercado norte americano como *teen dramas*, são séries de cunho dramático<sup>13</sup>, cuja trama tem foco em adolescentes em fase escolar (ao menos no início da série) e problemas pertinentes a tal idade – laços de amizade, relações amorosas e familiares etc. Em geral tais séries têm como núcleo principal um grupo de amigos adolescentes, porém, dependendo de cada série, é dada maior ou menor ênfase à família de um ou mais personagens – e, com a crescente mistura de gêneros narrativos, outros elementos e ambientes também dividem espaço no enredo. Os *teen dramas* são, de acordo com Ross e Stein (2008), a principal identificação da *Teen TV* na atualidade. Sua matriz melodramática e sua orientação voltada para o público feminino – supostamente, pois, como mencionado anteriormente, o consumidor é uma construção cultural –, combinada com associação de um teor massivo e comercial às culturas juvenis, faz com que tais seriados gozem de um baixo valor cultural, sendo muitas vezes referidos de forma derogatória como *teen soaps*<sup>14</sup>. No entanto, ultrapassando tais preconceitos culturais, a importância dos *teen dramas*, não apenas como entretenimento, mas como construção cultural, pode ir além da cultura juvenil.

Devido a seu compromisso recorrente com questões de identidade e de autodescoberta, alguns dos programas explorados aqui e os meta-textos a seu redor direcionam-se além de preocupações específicas da adolescência, para

<sup>12</sup> Como em *Gilmore Girls*, *Everwood* e *Life Unexpected*, por exemplo.

<sup>13</sup> O que não excluem situações de comédia eventualmente apresentadas nos programas, no entanto excluem-se as *sitcoms*, *realities* e assemelhados.

<sup>14</sup> Em tradução literal, seriam “novelas adolescentes”.

negociarem questões relativas a raça, classe, gênero e sexualidade (ROSS; STEIN, 2008, p. 9, tradução nossa).<sup>15</sup>

Como forma de contextualizar em termos dos processos históricos a escolha das séries que serão privilegiadas na análise desta tese, inicio a apresentação do processo de seleção com uma linha temporal, identificando marcos na história das séries adolescentes mundializadas e elaborando melhor a construção do mercado de tais programas. Tais marcos servem de apoio para a delimitação de nosso *corpus* final.

Embora as três tradicionais emissoras abertas – ABC, NBC e CBS – tenham flertado com a TV *Teen* durante décadas, como vimos anteriormente, foi apenas com a entrada de novas redes no mercado e a competição com a televisão a cabo que a *teen TV* começou a ter mais expressão. O gênero do drama adolescente, no formato em que se consagrou, nasceu com a série *Beverly Hills, 90210*<sup>16</sup>, veiculada nos EUA pela então novata emissora FOX, em 1990. A partir de seu estrondoso sucesso de público, diversas séries utilizando estrutura e temáticas parecidas foram criadas, algumas com sucesso, reconhecimento e múltiplas temporadas<sup>17</sup>, outras nem tanto<sup>18</sup>. É importante frisar, ainda no princípio desta discussão, que não existe uma fórmula para determinar o que leva uma série ao sucesso ou ao fracasso de audiência – e nem é este um objetivo aqui. Também não se pode tomar este fracasso de audiência como fator definidor da série, entendida como um produto da cultura midiática. Conforme veremos, algumas séries, mesmo com pouca audiência e cancelamento precoce, acabam tornando-se um produto *cult* e sobrevivendo na memória e no carinho dos fãs.

Em 1994, a ABC já contava, assim como a NBC, com sua própria linha de *teen sitcoms*, como *Boy Meets World* (1993-2000) e *Growing Pains* (1985-1992). Ela então faz uma tentativa de explorar o drama adolescente com *My so-called life*. Apesar de apresentar preocupações e situações semelhantes às de *Beverly Hills, 90210*, a abordagem e a imagem da adolescência construídas pelo drama da ABC eram quase que diametralmente opostas aos da FOX. Ao contrário da ensolarada e metropolitana Los

---

<sup>15</sup> “Because of its recurring engagement with questions of identity and self-discovery, some of the programs explored here and the meta-texts surrounding them go beyond addressing specific teen issues to negotiate questions about class, race, gender and sexuality”.

<sup>16</sup> Neste trabalho identificarei as séries por seus nomes originais, evitando as diferentes traduções que estas recebem ao serem apresentadas em outros países.

<sup>17</sup> *Melrose Place* (FOX, 1992-1999), criado pelos mesmos produtores de *Beverly Hills, 90210*, trazia estrutura, cenários e temática parecidos e foi considerado sua versão mais adulta. Não consideramos esta série um *teen drama*, pois seus personagens não eram adolescentes, mas sim jovens de vinte a trinta anos.

<sup>18</sup> O *teen drama Malibu Shores* (NBC, 1996) buscou reproduzir a ideia e temática de *Beverly Hills, 90210* (até demais, pode-se dizer), porém não teve sucesso e foi cancelado na primeira temporada.

Angeles com ricas vizinhança e escola, o cenário eram os gelados subúrbios de Pittsburgh na Pennsylvania (costa leste dos EUA), onde contrastes sociais e étnicos que desestabilizavam a segurança de uma classe média tradicional, sem que o texto da série lhe conferisse uma superioridade moral. Ao contrário dos atores mais velhos com um padrão de beleza acima da média de *Beverly Hills, 90210*, os adolescentes de *My so-called life* tinham, em geral, uma aparência muito mais comum e, fato raro para o gênero, a protagonista era realmente interpretada por uma adolescente da mesma idade<sup>19</sup>. Violência e negligência parental, assim como abuso de drogas e relações pessoais eram tratados de maneira mais crua e menos pedagógica do que no precursor do gênero. A série da ABC, no entanto, teve baixa audiência e foi cancelada ao fim de sua primeira temporada.

A verdadeira consolidação deste gênero veio com a criação da rede aberta The WB em 1995. Tal emissora foi tão paradigmática para mercado e formato do *teen drama* que merece aqui atenção maior de forma a explicitar detalhes sociais e econômicos que moldaram a mídia *teen* a partir de meados dos anos 1990.

Nascida já na chamada “era pós-network”<sup>20</sup>, a criação da WB partiu do desejo da Warner Bros. de ter um canal próprio de distribuição de sua produção televisiva<sup>21</sup>. Os executivos responsáveis pelo lançamento da emissora, especialmente Jamie Kellner que já havia sido responsável pelo lançamento da FOX, acreditavam que uma nova *network* (rede de âmbito nacional) precisava se distanciar do caráter generalista massivo e adotar, assim com as emissoras a cabo, um marketing de nicho. Desta forma, a WB decidiu focar-se em uma faixa etária mais jovem do que o alvo habitual das *networks* abertas (tradicionalmente a faixa mais relevante para estas tem sido entre os 18 e 49 anos), com uma programação que falasse especificamente à faixa etária dos 12 aos 34 anos (WEE, 2008).

Entre o final das décadas de 1980 e início dos anos 2000, com os filhos da geração *baby boom* chegando à adolescência, a faixa etária passou por uma explosão demográfica. Tal pico populacional, combinado ao forte crescimento econômico da década de 1990<sup>22</sup>,

---

<sup>19</sup> Claire Danes, então com 15 anos, recebeu elogios e prêmios por sua interpretação da protagonista Angela Chase.

<sup>20</sup> A televisão a cabo foi acabando com a supremacia das grandes emissoras abertas e forçando uma compartimentação da programação da TV.

<sup>21</sup> Uma inspiração para a empreitada da Warner Bros. na televisão aberta (assim como para a Paramount com o canal UPN) foi, sem dúvidas, o sucesso da FOX que, lançada uma década antes, competia com as “três grandes” através de uma programação menos tradicional.

<sup>22</sup> Em pesquisa citada por Osgerby (2004) o gasto dos adolescentes entre 1996 e 2002 passou de 122 bilhões a 172 bilhões por ano nos EUA.

tornou os adolescentes e jovens adultos um grupo cobiçado pelas empresas e anunciantes. Uma emissora que soubesse falar a esta população certamente teria um grande potencial publicitário.

Se o público imaginado das *teen sitcoms* são o grupo apelidado de “*tweens*”, meninas pré-adolescentes, os *teen dramas* da WB tinham como consumidor preferencial adolescentes de fato, especialmente meninas. Contudo, a estratégia da WB previa temas, enfoque e representações de juventude que apelavam muito além da adolescência, e mesmo além da faixa de 12 a 34 anos que era teoricamente o enfoque da emissora. Ao contrário da MTV, que afastava uma audiência mais madura, a WB precisava dela para sobreviver. Para tanto, os *teen dramas* da emissora abrem mão de estratégias para alcançar uma audiência mais velha como, por exemplo, a mistura de gêneros para atrair nichos específicos (ROSS; STEIN, 2008), nostalgia (BIRCHALL, 2004), autorreflexão (HILLS, 2004), música e referências à cultura pop de outras épocas (DICKINSON, 2004; WEE, 2008).

De acordo com Hobsbawn (2008), uma das características mais marcantes da cultura juvenil que emerge como força social e econômica a partir da década de 1950 é que a juventude deixa de ser uma fase transitória na vida para transformar-se em objetivo final. A produção do *teen drama* em geral, mas a partir da WB em particular, aposta na conexão da sociedade do final do século XX e início do século XXI com este estilo de vida e com o consumo jovem (ROSS; STEIN, 2008; WEE, 2008). Chegar à juventude e nela manter-se o máximo possível é um desejo nem tão velado da cultura ocidental. A ideia de adolescente que emerge destes seriados, portanto, tem um apelo que não se restringe apenas a adolescentes literalmente, mas inclui outros grupos. Através dos seriados, eles podem também compartilhar de uma sensibilidade específica e de uma vivência de adolescência idealizada e segura, estando livres do ônus de ser, de fato, um adolescente (BIRCHALL, 2004). Como se vê, a ligação da televisão *teen* e principalmente dos *dramas teen* com um consumidor adulto é amplamente documentada pela bibliografia do gênero.

Através de uma série de programas de sucesso no final dos anos 1990 como *Buffy, the Vampire Slayer* (1997-2003), *Dawson's Creek* (1998-2003) e *Roswell* (1999-2002), a WB buscou forjar uma nova identidade para seus *teen dramas*, bebendo na fonte de seus antecessores e misturando o estilo visual e o elenco atraente de *Beverly Hills, 90210* com a exploração mais honesta e sensível da experiência adolescente de *My so called life* (WEE, 2008). Abraçando a ideia de que a televisão *teen* deveria instruir os jovens a ser

um tipo determinado de pessoa e de cidadão, como mencionado anteriormente, os protagonistas dos programas da WB eram:

[...] atenciosos e introspectivos, sérios e responsáveis, maduros e autoconscientes, mas também atraentes, inteligentes, divertidos e jovens. Apesar dos adolescentes da WB cometerem inúmeros erros, eles invariavelmente aprendiam com eles. Enfrentavam inúmeras crises sociais, pessoais, emocionais e sexuais, mas continuamente lutavam para fazer a coisa certa. Eles sofriam angústias adolescentes, mas também sabiam como se divertir e aproveitar a juventude (WEE, 2008, p. 49, tradução nossa).<sup>23</sup>

Este perfil diferenciava o adolescente dos programas da WB daqueles da MTV (então a principal competidora em programação para adolescentes e jovens adultos), mais hedonistas e irreverentes, e também urbanos e multiétnicos. O contexto da WB era predominantemente suburbano, branco e classe média alta.

Cada emissora, e principalmente aquelas que apostam em uma fatia específica de mercado, buscam formar a sua “marca” através do marketing e do tipo de produto e textos midiáticos que oferecem. O sucesso da WB (e posteriormente CW), fez com que seu modelo de drama *teen* e de vender uma identidade adolescente se transformasse em um padrão para a TV *teen*. Para as principais redes que empreenderam em busca deste nicho desde então e investiram na produção ou distribuição de *teen dramas*, posicionar-se de acordo com este padrão ou fora dele é uma estratégia de formação de sua própria marca.

A WB foi também uma das principais protagonistas de uma das mais marcantes características da mídia *teen* da década de 1990, que pode ser resumida através do conceito popular na época de “sinergia”. Na prática, no caso da televisão de mídia *teen*, sinergia significa um forte esquema de marketing integrado entre as diferentes partes dos conglomerados de mídia (ou mesmo entre distintos conglomerados), conectando os programas de TV a outros produtos orientados aos adolescentes como música ou cinema, através de autorreferencialidade, publicidade, *cross-over* de artistas e produtores.

A partir dos anos 1990, especialmente em relação à televisão *teen*, um programa de TV não era apenas um programa de TV, mas parte de uma série de produtos que giravam, à primeira vista, ao redor de um grupo de estrelas juvenis. E eles, além de atuar na televisão e no cinema, participavam de videocliques, promovendo as trilhas sonoras dos programas (isto quando não participavam como músicos nesta trilha), estampavam capas

---

<sup>23</sup> “The main teenage protagonists in the shows listed above tended to be thoughtful and introspective, serious and responsible, mature and self-aware, while attractive, intelligent, fun loving, and young. Although WB teen characters often made mistakes, they invariably learned from them. They faced numerous social, personal, emotional, and sexual crisis but continually struggled to do the right and responsible thing. They suffered teenage angst but also knew how to have fun and enjoy their youth”.

de revistas ou eram garotos-propaganda para diversas marcas<sup>24</sup>. Analisando mais profundamente as interligações de diferentes textos midiáticos, percebe-se claramente a relação entre diferentes grupos empresariais e dos conglomerados midiáticos, dispostos a formar uma base de público integrada e aproveitar ao máximo cada espaço para promover diferentes produtos.

Assim a WB promovia diversas ações de merchandising e marketing, tanto de bens de consumo, como roupas, quanto bens culturais, promovendo determinados músicos ou bandas. Ao invés de pagar direitos de exibição a artistas consolidados, a WB encontrou uma forma de fazer uma troca com artistas novatos: promoção por direitos de reprodução<sup>25</sup>. Isto não somente promovia artistas de gravadoras associadas à WB, mas também consolidava uma imagem de modernidade, de uma emissora conectada às novidades (ASLINGER, 2008).

Vale, contudo, lembrar que, embora a WB tenha utilizado e aperfeiçoado muitas destas trocas, ela não criou nem foi a primeira a utilizar a integração de produtos midiáticos na mídia *teen*. Porém, o sucesso da construção do marketing da WB foi tanto que muitas de suas estratégias foram copiadas por outras emissoras em sua programação *teen*. Muitos aspectos da “sinergia” usada na década de 1990 evoluíram para a convergência e a transmídiação, aspectos que a WB também soube utilizar e teve pioneirismo, especialmente com *Dawson’s Creek*. A convergência é hoje um aspecto marcante da produção televisiva mundializada.

A WB encerrou as atividades em 2006, dando lugar ao fruto de sua união com a UPN, a CW. A UPN (United Paramount Network) havia sido lançada também em 1995 e também tinha seu principal foco em nichos de mercado, nos jovens e nas minorias étnicas. Como a menor entre as *networks* americanas (tanto em termos de audiência quanto de investimento e publicidade), a marca que a UPN buscava passar era a de “azarão”<sup>26</sup> entre as outras redes abertas. Marca esta que buscava transferir para sua principal produção de *teen drama*, *Veronica Mars* (2004-2007), como uma “alterna-teen”

---

<sup>24</sup> De acordo com Wee (2004), a cultura *teen* desta década estava fortemente marcada por um pequeno grupo de ídolos da *Teen TV*, como Joshua Jackson ou Katie Holmes – do elenco de *Dawson’s Creek* –, Melissa Joan Hart – protagonista de duas marcantes *sitcoms* da década, *Clarissa explains it all* (Nickelodeon, 1991-1994) e *Sabrina, the Teenage Witch* (ABC/The WB, 1996-2003) –, ou Sarah Michelle Gellar – intérprete de *Buffy, the Vampire Slayer*.

<sup>25</sup> Tal acordo criou uma situação *sui generis* no caso de *Dawson’s Creek*, por exemplo, em que reproduções posteriores ou na coleção de DVDs do seriado tiveram diversas músicas modificadas (incluindo o tema de abertura), causando certa polêmica devido à identificação do seriado com sua trilha sonora.

<sup>26</sup> O que não deixa de ser irônico, de certa forma, considerando que a UPN era de propriedade da Viacom, quarto maior conglomerado de mídia do mundo.

– alternativa aos *teens* “certinhos” da WB –, ainda que a série tivesse muitas das características citadas acima como próprias do modelo WB (GILLAN, 2008). As semelhanças entre os dois canais e as dificuldades de encontrar mercado para duas redes abertas que disputavam um público semelhante levaram as duas emissoras a se unirem.

The CW segue a linha estabelecida pela WB centrada em um público jovem e especialmente feminino, e conta em sua programação com diversos *teen dramas* embora, para alguns críticos, os *teen dramas* da CW não apresentem a mesma qualidade e inovação daqueles da WB. Alguns dos dramas *teen* da emissora com maior repercussão tanto cultural quanto de audiência são *Smallville* (2001-2011) – um exemplo da mistura de gêneros narrativos dentro do *teen drama*, estratégia também iniciada pela WB –, *Gossip Girl* (2007-2012) e *Vampire Diaries* (2009-presente). Os dois últimos são exemplos de uma tendência bastante marcante na produção de *teen dramas*, particularmente a partir da última década: a adaptação de séries literárias. Embora *Gossip Girl* não tenha sido o primeiro seriado *teen* inspirado na literatura juvenil<sup>27</sup>, foi o primeiro *teen drama* adaptado pela produtora Alloy Entertainment, que também atua na publicação de livros e produção de filmes e web-séries, todos voltados ao público juvenil (categorizados pelo mercado editorial como “jovens adultos”). Depois de *Gossip Girl*, a Alloy transformou-se em uma das principais produtoras de *teen drama* do mercado americano, sempre através da adaptação de romances publicados por seus autores contratados.

Muito embora a CW seja ainda a *network* com a maior produção de *teen dramas*, as outras *networks*, com menor variedade, também investiram em alguns programas do gênero. Ainda antes da virada do milênio, a NBC tentou inovar a proposta do *teen drama* apostando na paródia *Freaks and Geeks* (1999-2000). Porém, sem sucesso de audiência, o programa foi cancelado após uma temporada<sup>28</sup>. A NBC, assim como a CBS, apenas conseguiu algum destaque dentro do gênero com seriados descentralizados em que dramas familiares tomavam muitas vezes o protagonismo, tais quais *Friday Night Lights* (NBC, 2006-2011) ou *Joan of Arcadia* (CBS, 2003-2005)<sup>29</sup>. A ABC aventurou-se no formato mais uma vez com *Life as we know it* (2004-2005), que não obteve o sucesso de

<sup>27</sup> *Roswell* foi adaptada da série de romances *Roswell High*, escrita por Melinda Metz.

<sup>28</sup> A proposta de paródia com dramaticidade dentro do *teen drama* teria sucesso uma década depois com *Glee*.

<sup>29</sup> Como mencionado anteriormente, os dramas familiares, muitos deles com fortes núcleos adolescentes, são frequentemente incluídos como parte da TV *Teen* ou mesmo como *teen dramas* por muitos autores ou tentativas classificatórias. O que nos faz incluir nesta lista programas como estes e deixar de fora outros é, conforme dito anteriormente, a sensibilidade da pesquisadora.

audiência e nem o de crítica de *My so called life*, e desde então não lançou nenhum outro *teen drama*.

A superioridade, em termos de quantidade de produção, e o sucesso do modelo de programação teen da CW, em geral, não significa que seus programas (especificamente seus teen dramas) sejam os mais bem-sucedidos em termos de audiência no gênero. A FOX seguiu apostando neste mercado e, após o sucesso de público de *BH90210* foi responsável pelo lançamento de outros dois “blockbusters” do gênero: *The O.C.* (2003-2007) e *Glee* (2009-2015). No entanto, enquanto mesmo para a FOX o *teen drama* é um produto eventual, para a CW este é um de seus carros-chefes em produção ficcional.

A parca produção de *teen drama* das *big three*<sup>30</sup> não significa um desinteresse neste nicho de mercado, mas sim demonstra o crescente fatiamento do mercado televisivo. As *networks*, via de regra, têm como objetivo um público mais generalista e, apesar do sucesso do *teen drama* como gênero, tais programas apelam realmente a um nicho – por mais que eles não estejam restritos a uma única faixa de idade. É por ser um nicho que hoje alguns dos principais conglomerados de mídia preferem deixá-lo a cargo de suas subsidiárias na TV fechada (de nicho por natureza).

O principal exemplo disso é a Freeform, que tem se destacado na produção de *teen drama*, com o constante lançamento de novas séries a partir de meados dos anos 2000 e alguns exemplos de grande repercussão. Tendo sido relançada em 2006 sob um novo foco, com o nome ABC Family. Buscando apelar especificamente para um público feminino dos 15 aos 30 anos, a emissora teve suas primeiras imersões no gênero com o *teen drama* de ficção científica *Kyle XY* (2006-2009) e *The Secret Life of the American Teenager* (2008-2013), que focava um tema tabu, a gravidez na adolescência. Em janeiro de 2016, buscando firmar-se definitivamente como uma marca mais atraente para os jovens e menos identificada a “família”, o nome foi trocado para Freeform. Seu maior sucesso atual é o *teen drama* de suspense *Pretty Little Liars* (2010-presente)<sup>31</sup>, baseado em uma série de livros homônima.

A MTV, como já falado, um dos mais tradicionais canais para mídia *teen*, recentemente começou a produzir *teen dramas* originais, como *Teen Wolf* (2011-presente) e *Finding Carter* (2014-2015), ambas no tradicional formato de uma hora. E

---

<sup>30</sup> Três grandes emissoras abertas, ABC, NBC e CBS dos EUA.

<sup>31</sup> *Pretty Little Liars* não apenas é um dos programas que mais gera assunto nas redes sociais (o chamado Social TV), como é também o programa de maior sucesso entre mulheres de 18-34 anos em seu horário de exibição original nos EUA.

também comédias como *Faking it* (2014-presente) e *Awkward* (2011-presente), de meia hora, que buscam manter a irreverência que fazia parte da marca da MTV, mas que também trazem muitas das características que configuram os *teen dramas* tradicionais.

Outro exemplo, embora não tão diverso, a TeenNick que nasceu sob o nome The N em 2001, como uma faixa de programação mais madura na Noggin, afiliada da Nickelodeon, principalmente para acomodar o *teen drama* canadense *Degrassi: the next generation*<sup>32</sup>. De acordo com Ross (2008), assim como a Nickelodeon procura firmar sua marca como uma emissora “menos careta” do que a concorrência, The N buscava apresentar-se sob a marca de uma emissora que entendia os adolescentes, tanto em termos do uso de novas tecnologias quanto em termos de conteúdo. Muito disso por conta do carro-chefe de sua programação, *Degrassi*, que, devido às condições de produção e contexto cultural no Canadá, transgredia algumas regras e restrições comerciais e culturais de conteúdo dos *teen dramas* estado-unidenses. Tal postura apresentou-se com a produção do único *teen drama* original por parte da emissora, *South of Nowhere* (2005-2008), que tinha como principal trama uma garota que ao assumir um relacionamento homossexual sofre preconceito dentro da família. Apesar de não ter sido a primeira a abordar o tema (tanto *Buffy, the Vampire Slayer* quanto *Dawson's Creek* contavam com personagens homossexuais), o seriado apresentou uma discussão mais profunda a este respeito. Já sob o nome de TeenNick, foi lançado também *Gigantic* (2010-2011). No entanto, para Ross (2008), a emissora perdeu a referência de diferença e parece ter dado uma guinada para uma visão mais *mainstream* da adolescência (o que, no caso, significaria uma visão de adolescência ao modelo CW).

Uma diferença que as redes fechadas têm em relação às abertas é a menor restrição em termos de regulamentação de conteúdo, o que muitas vezes as torna mais ousadas em relação a suas representações e temas. No entanto, por se tratar de seriados *teen*, levando a responsabilidade de formar cidadãos e ser um “bom exemplo” para os jovens, as séries *teen* americanas da televisão fechada dificilmente mostram mais rebeldia e transgressão de costumes do que as séries do gênero na televisão aberta. Elas, por vezes, vão um passo além do que seria viável na TV aberta, porém sempre com muito cuidado para não ofender sensibilidades e afastar anunciantes<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> A franquia *teen* canadense de grande sucesso já produziu quatro séries *The Kids of Degrassi Street* (1979-1986), *Degrassi Junior High* (1987-1989), *Degrassi High* (1989-1991) e *Degrassi: the next generation* (2001-presente). É um dos poucos exemplos de série *teen* mundializadas produzidas fora dos EUA.

<sup>33</sup> É válido lembrar que apesar de os hábitos de assistir televisão estarem muito mais personalizados hoje em dia, muitos jovens ainda assistem a tais programas em família.

Tendo apresentado este quadro de formação e estabelecimento do *teen drama* como formato, é importante que, antes de passarmos aos pormenores de como foi feita a seleção das séries que farão parte de nosso *corpus* de análise, seja dado destaque a um aspecto muito relevante, como pode ser observado ao longo deste capítulo, ao se tratar de mídia *teen*: o impacto dos grandes conglomerados de mídia. Criados a partir de sucessivas fusões e aquisições comerciais através das últimas décadas, seis corporações controlam 90% da mídia dos EUA (LUTZ, 2012). Não por acaso, estas são algumas das maiores empresas de mídia do mundo, centralizando (e mundializando) notícias, cinema, televisão, publicações impressas, estúdios fonográficos, portais de internet etc. No caso da televisão *teen*, e particularmente do *teen drama*, como pudemos ver, quatro grandes empresas são responsáveis por quase tudo que é produzido em grande escala: a Disney ABC<sup>34</sup> (dona da Freeform, do Disney Channel, dos estúdios Disney, entre outros), a CBS Corporation<sup>35</sup> em conjunto com a Viacom<sup>36</sup> (donas da MTV, Nickelodeon, The CW, Paramount Studios etc.)<sup>37</sup>, a News Corp<sup>38</sup> (dona dos estúdios FOX, assim como da emissora homônima<sup>39</sup>) e a Time Warner (dona da CW, dos estúdios da Warner Bros, DC Entertainment, Alloy Entertainment)<sup>40</sup>.

O complexo quadro econômico organizacional das companhias de mídia com base nos EUA mas com filiais por diversas partes do mundo é difícil de ser resumido e engloba muitas mais empresas e conexões do que as feitas acima. No entanto, cabe lembrar que cada uma destas empresas citadas possui subsidiárias produzindo e distribuindo conteúdos em diferentes ramos da mídia e do entretenimento. Isto é relevante pois tais interligações mostram não apenas o controle midiático desproporcional por poucos grupos e indivíduos, mas como, ainda que simulem uma competição ou mesmo rivalidade, uma verdadeira competição entre estes canais, grupos e, por fim, programação, desestabilizaria tal oligopólio do qual todas se beneficiam (GREENE, 2012). Apesar de procurarem se diferenciar, criando marcas com características próprias – algumas que

---

<sup>34</sup> Ver lista de divisões da Disney ABC em [www.disneyabcpress.com/disneyabctv](http://www.disneyabcpress.com/disneyabctv). Acesso em: 20 fev. 2016.

<sup>35</sup> Ver lista das divisões da CBS em [www.cbcorporation.com/portfolio.php](http://www.cbcorporation.com/portfolio.php). Acesso em: 2 fev. 2015.

<sup>36</sup> Ver lista das divisões da Viacom em [www.viacom.com/brands/pages/default.aspx](http://www.viacom.com/brands/pages/default.aspx). Acesso em 2 fev. 2015.

<sup>37</sup> Embora a Viacom e a CBS Corporation tenham se separado em 2006, ambas continuam sendo controladas majoritariamente por um único grupo, a National Amusements.

<sup>38</sup> Ver lista das divisões News Corp em <http://newscorp.com/about/our-businesses>. Acesso em 2 fev. 2015.

<sup>39</sup> Ver lista das subsidiárias que compõe a FOX em [www.21cf.com/Business\\_Segments/Business\\_Units/](http://www.21cf.com/Business_Segments/Business_Units/). Acesso em 2 fev. 2015.

<sup>40</sup> Ver lista de divisões audiovisuais da Time Warner em [www.timewarner.com/company/operating-divisions](http://www.timewarner.com/company/operating-divisions). Acesso em: 20 fev. 2016.

buscam se distinguir com uma imagem de rebeldia e de inconformidade – todas são mais “variações de” do que “alternativas a” um esquema mercadológico de programação e promoção de um *estilo de vida adolescente* (GILLAN, 2008).

A partir deste panorama exposto é possível ver algumas características que se sobressaem e aspectos marcantes no histórico dos *teen dramas*. Entre eles estão as configurações e reconfigurações (ou tentativas) do gênero, a crescente importância da compartimentalização do mercado, a evolução da sinergia característica do final do século XX para o fomento de seriados baseados na adaptação literária, a mistura de gêneros narrativos e, especialmente, a convergência de mídias.

Tomando este contexto e pontos marcantes em consideração, identificamos um total de 50 séries em uma primeira listagem temporal (ver Tabela 1) que se enquadram dentro do gênero trabalhado de séries dramáticas adolescentes. Dado a impossibilidade de analisar 50 séries, na sequência procuro refinar esta seleção, de forma a contemplar, não apenas a perspectiva temporal, entre 1990 e 2015, mas também questões de produção, como a convergência e a transmediatização e adaptação literária. Em seção específica, a seguir, esclareço como foram escolhidas as séries que farão parte do *corpus* de estudo.

**Tabela 1:** Lista de teen dramas 1990-2015

Série	Período	Emissora Original	Apresentação TV no Brasil	Outros títulos
<i>Beverly Hills, 90210</i>	1990-2000	FOX	Sony, Sony Spin, Globo	Barrados no Baile
<i>My So Called Life</i>	1994-1995	ABC	Multishow	Minha vida de cão, Angela, 15 anos
<i>Malibu Shores</i>	1996	NBC	Record	Praias de Malibu
<i>Buffy, the Vampire Slayer</i>	1997-2003	The WB, UPN	Fox, Globo, RedeTV,	Buffy, a Caça-Vampiros
<i>Dawson's Creek</i>	1998-2003	The WB	Sony, Globo, Record, Liv, MTV Brasil	-
<i>Freaks and Geeks</i>	1999-2000	NBC	Multishow	A Nova Geração
<i>Get real</i>	1999-2000	FOX	Fox	-
<i>Popular</i>	1999-2001	The WB	Sony, SBT	Popularidade
<i>Roswell</i>	1999-2002	The WB, UPN	Fox	Arquivo Roswell, Roswell High
<i>Young Americans</i>	2000	The WB	Sony	-
<i>Opposite sex</i>	2000	FOX	Warner	Sexo Oposto
<i>Caitlin's Way</i>	2000-2002	Nickelodeon	-	Just a Kid
<i>Smallville</i>	2001-2011	The WB, CW	Warner, SBT, MTV Brasil	As Aventuras do Superboy
<i>Joan of arcadia</i>	2003-2005	CBS	Sony	-

<i>The O.C.</i>	2003-2007	FOX	Warner, SBT	O.C: Um Estranho no Paraíso
<i>One Tree Hill</i>	2003-2012	The WB, CW	Fox, SBT	Lances da Vida
<i>Life as we know it</i>	2004-2005	ABC	-	-
<i>Jack &amp; Bobby</i>	2004-2005	The WB	Warner	-
<i>Veronica Mars</i>	2004-2007	UPN, CW	TNT, SBT	A Jovem Espiã
<i>Palmetto Pointe</i>	2005	Independant Television	-	-
<i>Point Pleasant</i>	2005	FOX	Fox	-
<i>South of Nowhere</i>	2005-2008	The N	-	-
<i>Kyle XY</i>	2006-2009	ABC Family	Syfy, SBT	-
<i>Friday Night Lights</i>	2006-2011	NBC	AXN	-
<i>Hidden Palms</i>	2007	The CW	A&E	-
<i>Gossip girl</i>	2007-2012	The CW	Warner, Glitz, SBT	A Garota do Blog
<i>90210</i>	2008-2013	The CW	Sony, Sony Spin	-
<i>The secret life of the American teenager</i>	2008-2013	ABC Family	Boomerang	A vida secreta de uma adolescente americana
<i>Make it or break it</i>	2009-2012	ABC Family	Boomerang	As Ginastas
"Glee"	2009-2015	FOX	Fox, Globo	Glee: Em busca da fama
<i>The Vampire Diaries</i>	2009-presente	The CW	Warner, SBT, MTV Brasil	Diários de um vampiro
<i>Huge</i>	2010	ABC Family	-	-
<i>Gigantic</i>	2010-2011	TeenNick	Nickelodeon Brasil	-
<i>Pretty Little Liars</i>	2010-presente	ABC Family/Freeform	Boomerang, Glitz, SBT	Maldosas, Pequenas Mentirosas
<i>Skins US</i>	2011	MTV	MTV Brasil	-
<i>The nine lives of Chloe King</i>	2011	ABC Family	Sony Spin	As nove vidas de Chloe King
<i>The Secret Circle</i>	2011-2012	The CW	Warner, SBT	O Círculo Secreto
<i>Switched at Birth</i>	2011-presente	ABC Family/Freeform	Sony, Sony Spin	-
<i>Teen Wolf</i>	2011-presente	MTV	Sony, Sony Spin, MTV Brasil	-
<i>The Lying Game</i>	2011-2013	ABC Family	Boomerang, Glitz, SBT	Jogo de Mentiras
<i>Jane by Design</i>	2012	ABC Family	Sony Spin	-
<i>The Carrie Diaries</i>	2013-2014	The CW	Boomerang, Glitz	-
<i>The Tomorrow People</i>	2013-2014	The CW	MTV Brasil	-
<i>Ravenswood</i>	2013-2014	ABC Family	-	-
<i>Twisted</i>	2013-2014	ABC Family	Sony	-
<i>East Los High</i>	2013-presente	Hulu (online)	-	-

<i>Star Crossed</i>	2014	The CW	MTV Brasil	-
<i>The 100</i>	2014-presente	The CW	MTV Brasil	-
<i>Finding Carter</i>	2014-2015	MTV	-	-
<i>Scream</i>	2015-presente	MTV	-	-

Fonte: A autora (2016).

O quadro acima busca trazer alguns dados básicos de reconhecimento das 50 séries identificadas e foi desenvolvido através de pesquisa a bancos de dados e conhecimento empírico sobre o tema. Embora possa haver discordâncias em relação aos padrões utilizados para determinar o que se enquadraria dentro do gênero, foi buscado analisar cada caso levando em consideração as características explicitadas anteriormente.

### 1.1.1 Construindo um *corpus*

Em primeiro lugar, a seleção das séries com as quais trabalharei procurou observar sua relevância dentro do contexto brasileiro. Porém, a trajetória percorrida para chegar às séries aqui delimitadas esbarrou em algumas dificuldades, especialmente devido a dois fatores principais, conforme descreverei a seguir. São eles: a audiência pulverizada e a questão temporal.

Um dos empecilhos encontrados foi a falta de dados de audiência confiáveis, e isto se deve a alguns motivos. Primeiramente, pela existência de uma audiência pulverizada, já que a tecnologia atual permite assistir programas de televisão através de diversos meios. Pode-se assistir a uma série via TV paga, TV aberta, online (com serviços pagos ou gratuitos), *downloads* ou ainda através da aquisição ou aluguel de DVDs e outros formatos de *home video*. Nenhuma destas formas, no entanto, fornece dados precisos que possibilitem um número realista de espectadores e audiência total.

O Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) ainda é a forma mais utilizada para medir a audiência no Brasil, tanto da televisão aberta, quanto na paga. Porém os dados abertos ao público são extremamente restritos<sup>41</sup>, especialmente relativos à televisão paga. Em pesquisa divulgada pelo IBOPE, os canais mais assistidos pelos assinantes de televisão paga no Brasil são, em ordem: Globo, Record, SBT, Discovery Kids, Band, Cartoon, SporTV, Disney Channel, FOX e TNT (FELTRIN, 2015). Esses

<sup>41</sup> Segundo o próprio IBOPE, são liberados os resultados de suas pesquisas apenas se isto for permitido por seus contratantes.

dados mostram as quatro principais redes nacionais, canais infantis e infanto-juvenis e um canal esportivo. A FOX e a TNT são canais de variedades que têm em filmes e séries sua principal programação – a primeira é, especialmente, um dos canais mais focados em seriados na TV brasileira. A FOX não é o único canal nacional que tem em seriados alguns de seus principais produtos, outras emissoras, em sua maioria integrantes de grandes conglomerados internacionais de entretenimento, também investem neste nicho de programação. Embora não apareçam entre os mais assistidos no país, pode-se inferir através de informações mercadológicas que a audiência de tais canais é considerada pelo mercado publicitário como “qualificada”, pois englobaria uma parcela pertencente às classes A e B, jovens com maior potencial de consumo<sup>42</sup>. Vale lembrar que estes dados estão também sujeitos a inúmeras críticas, que vão desde sua pouca representatividade – uma vez que o número de aparelhos de medição é pequeno – a possíveis manipulações e erros do sistema de medição.

Junto com o crescimento do mercado de televisão por assinatura no país<sup>43</sup>, teve aumento também o acesso da população à internet<sup>44</sup>, o que possibilita ainda a audiência mediada via web. Os dados referentes a esta audiência são ainda mais escassos no contexto brasileiro, especialmente pela dificuldade em termos uma medida precisa, conforme exposto anteriormente. Alguns portais que disponibilizam *torrents*<sup>45</sup> para *download*, divulgam anualmente uma lista de séries mais “baixadas”, no entanto estes são dados internacionais e específicos de um determinado portal, sendo temerário seu uso e extrapolação.

Outra dificuldade encontrada diz respeito ao fator temporal. Nossa lista de séries, como visto, tem início em 1990, e alguns tiveram seu fim também há 20 anos, isto trouxe também dificuldades quando procuramos pelo interesse acadêmico e dos fãs sobre as mesmas. É possível encontrarmos páginas de fãs ou comunidades de séries da atualidade em grandes quantidades, porém para séries mais antigas isto se torna mais difícil, por motivos óbvios. A busca por páginas que agreguem fãs no Facebook comprova isso. Procuramos por páginas relacionadas a todas as séries que se enquadravam em nossa

---

<sup>42</sup> De acordo com dados LAMAC (Latin America Multichannel Advertising Council).

<sup>43</sup> Segundo dados da Anatel, em agosto de 2013 a televisão por assinatura chegava a cerca de 16,9 milhões de domicílios no Brasil em comparação com 5,3 milhões em 2007. O crescimento percentual entre 2007 e 2012 é de aproximadamente 23% ao ano. De acordo com estes dados, o serviço de TV por assinatura está presente em 27,8% dos lares brasileiros. (ANATEL, 2013).

<sup>44</sup> Segundo o IBGE, 46.5% da população brasileira tem acesso à internet. Os dados são referentes a 2011. (SARAIVA; MARTINS, 2013).

<sup>45</sup> Forma de compartilhamento de arquivos.

proposta tanto em páginas internacionais, quanto em páginas identificadas como brasileiras<sup>46</sup>. Infelizmente, mesmo para séries contemporâneas que são apresentadas por uma ou mais emissoras no Brasil, encontramos poucas ou nenhuma página oficial brasileira no Facebook, o que pode demonstrar certo atraso na proposta de convergência de tais emissoras em relação ao público local. Esta ação, também não se mostrou tão simples, considerando que para alguns seriados mais antigos não existiam páginas, nem oficiais nem de fãs, especialmente no Brasil.

Já existindo dificuldades em encontrar dados referentes a um destes meios, se mostra ainda mais complexa a concatenação de informações de diversas formas de assistência e veiculação. Obviamente a audiência absoluta não é o único e nem o mais importante fator a ser levado em consideração na pesquisa de comunicação e cultura, tendo isto em vista, procuramos indicar aqui a relevância das séries escolhidas para o estudo em questões relacionadas a outros fatores que não os índices de audiência. Depois de compor a lista de 50 séries produzidas nos EUA que se enquadrariam no gênero drama juvenil entre 1990 e 2015, realizamos uma busca online por dados relativos à audiência no Brasil – que se mostrou infrutífera pelas razões apresentadas acima. Buscamos também entrar em contato com o IBOPE e com uma emissora de TV paga (no caso o canal FOX) para solicitar tais dados, não obtendo, no entanto, sucesso.

Outra maneira de encontrar séries que teriam tido maior importância fora do contexto norte-americano (associando-se à ideia de mundialização cultural), foi através de publicações acadêmicas. Percebemos um aumento do interesse na pesquisa sobre séries de televisão, no exterior e no Brasil, muito devido às questões que emergem junto da cultura das séries (SILVA, 2013), em crescimento nos últimos anos. Observa-se ainda que muito deste crescimento de trabalhos publicados, tanto em periódicos quanto em anais de eventos, especialmente na área da Comunicação, tratam da relação entre a televisão e a internet – ainda mais com o crescimento do interesse acadêmico pelas práticas de fãs e particularmente quando o público em foco são os jovens.

Dado este caminho, a forma encontrada de fazer um segundo recorte dentro das séries pré-selecionadas se deu através da construção de um conjunto de fatores que tentaremos expor a seguir. Balizaremos nossa escolha dentro de algumas características

---

<sup>46</sup> Embora muitas séries antigas possuam páginas internacionais criadas e mantidas por fãs (quando possuem), em geral, todas as séries contemporâneas possuem páginas oficiais no Facebook criadas e mantidas por seus produtores, sempre em inglês e abertas à comunidade internacional. Certamente entre os seguidores de tais páginas podemos encontrar brasileiros, no entanto, devido à impossibilidade de identificar a nacionalidade dos mesmos, observamos também a página mais popular criada no Brasil.

na história do *teen drama*, e principais tendências na atualidade. A seguir relato como foi realizada esta segunda seleção de séries, antes de apresentarmos nosso corte final.

A primeira série que compreendemos que deva fazer parte deste escopo é *Beverly Hills, 90210* por ser a precursora do gênero dos dramas juvenis. A série foi originalmente<sup>47</sup> exibida nos EUA pela FOX entre 1990 e 2000. No Brasil, a série foi primeiramente veiculada pela Rede Globo (sem continuidade) e depois pelo canal pago Sony até seu final. *Beverly Hills, 90210* chegou a ter, em seu país de origem, 11,7 milhões em audiência. A página oficial do Facebook referente à série tem cerca de 400 mil fãs<sup>48</sup>. Apesar de não ser uma série aclamada pela crítica e de termos apenas cerca de 4800 fãs na maior página nacional da série no Brasil, o seriado teve grande repercussão no país quando apresentada pela primeira vez na TV Globo, antes da popularização da televisão paga no Brasil. Além disso, não podemos desconsiderar sua condição como referência temática e tópica para o gênero do *teen drama*.

A segunda série que vemos como relevante, dentro do contexto apresentado é *Buffy, the Vampire Slayer*, exibida originalmente entre 1997 e 2003 nos canais WB e UPN e criada por Joss Whedon. No Brasil, a série foi veiculada na íntegra, e em data próxima à de exibição nos EUA, pelo canal fechado FOX Brasil, e também de forma descontinuada pelos canais Globo e RedeTV<sup>49</sup>. A inclusão desta série em nossa lista se deu por diversos fatores. Primeiramente *Buffy, the Vampire Slayer*, é também uma série que conquistou não apenas audiência, mas também *status* de culto, tendo duração de sete temporadas (tais fatores nem sempre estão interligados, conforme veremos adiante). Ainda hoje, a página mais popular da série no Facebook tem mais de 1,7 milhões de membros, fato raro para um seriado que teve seu término há mais de uma década. Vale lembrar, também que esta é a primeira série do gênero a focar-se no sobrenatural – tema muito popular na cultura midiática juvenil – e a apresentar uma mistura de gêneros narrativos – o que possibilitou também que o seriado alcançasse outros nichos de mercado. Academicamente, *Buffy, the Vampire Slayer* tem sido objeto de inúmeras pesquisas, tendo sido cunhado, nos EUA, o termo “Buffy Studies” para designar uma subárea de pesquisas e disciplinas universitárias que tratam do universo da série. Além

---

<sup>47</sup> Para os propósitos desta etapa do trabalho, não são consideradas possíveis reprises das diferentes séries em outros canais no sistema de *syndication* nos EUA.

<sup>48</sup> Todos os dados do Facebook são relativos a fevereiro de 2016.

<sup>49</sup> “A série foi exibida nas tardes de sábado e nas madrugadas dos dias de semana na Rede Globo, garantindo uma boa audiência que chegava a mais de 20 pontos, enquanto na FOX, a audiência, rendia audiências mistas, ora altíssimas para um canal a cabo, ora baixas, mas manteve-se como série de sucesso durante suas 7 temporadas”. (WIKIPEDIA, s/data)

disso, foi criada a Whedon Studies Association<sup>50</sup>, organização que reúne acadêmicos de diversas áreas (Comunicação, Filosofia, Sociologia etc.) que realizam pesquisas sobre *BTVS* e outras séries e filmes criados pelo produtor da série, Joss Whedon. A associação mantém duas revistas acadêmicas e realiza conferências<sup>51</sup>.

A terceira é *Dawson's Creek* que foi ao ar originalmente entre 1998 e 2003, com seis temporadas na rede WB. No Brasil, foi apresentado no canal a pago Sony e pelas redes Globo, SBT e Record. Sua página mais popular no Facebook possui cerca de 700 mil membros. Apesar de ter sido criada sob o pretexto de ser baseado livremente nas experiências de adolescência de seu produtor, Kevin Williamson, e tentar distanciar-se dos excessos característicos da *Teen TV*, *Dawson's Creek* não se furtou de muitos clichês deste gênero e transformou-se em uma série, de certa forma, quintessencial do drama adolescente. Um dos principais motivos para manter *Dawson's Creek* em nosso *corpus* é o fato de essa ser uma pioneira a utilizar a narrativa transmídia. A iniciativa Dawson's Desktop (que permitia acesso ao que seria o computador do personagem principal) é um dos marcos do início da convergência de mídias a partir da narrativa seriada. *Buffy, the Vampire Slayer* e *Dawson's Creek* destacam-se também por serem os mais relevantes *teen dramas* da fase mais inovadora da The WB que, como vimos, promoveu novos paradigmas para o gênero.

Ainda na década de 1990, duas séries se destacam no cenário pois, embora tenham tido curtíssima duração, se transformaram em séries *cult*. *My So Called Life*, criada por Winnie Holzman, foi lançada em 1994 pela rede americana ABC. No Brasil, a série foi apresentada pelo canal pago Multishow. Assim como *Freks and Geeks*, lançado em 1999 pela rede NBC cancelado após a produção de apenas 18 episódios. *Freks and Geeks*, criada por Paul Feig, misturava drama e comédia e buscava apresentar adolescentes párias e rebeldes dentro da sociedade escolar. Apesar de suas curtas durações, ambas as séries são lembradas por fãs, muitos destes que descobriram e passaram a assisti-las somente após seu cancelamento, através de reprises ou de serviços online.

Dessa forma, na primeira década de produção de seriados *teens* nos anos de 1990, identificamos como relevantes a pioneira (*Beverly Hills, 90210*), três séries que se

---

<sup>50</sup> Em livre tradução, Associação de Estudos sobre Whedon.

<sup>51</sup> Lançada em 2001, *Slayage* está em sua 32ª edição e, em 2005, foi criada The Watcher Junior, periódico para alunos de graduação. Disponíveis em <http://www.slayageonline.com/> e <http://www.watcherjunior.tv/01/>. Acesso em: 20 fev. 2016.

transformaram em *cults* (*Buffy, the Vampire Slayer*, *My So Called Life* e *Freks and Geeks*) e a série pioneira em transmídia (*Dawson's Creek*), num total de cinco seriados.

Já completamente produzida após a virada do milênio, temos *Smallville* (criada por Miles Millar e Alfred Gough), série *teen* de ficção científica cuja história centra-se na adolescência do Super Homem, personagem das histórias em quadrinhos. Veiculada originalmente pelo canal WB (e posteriormente CW), no Brasil a série foi transmitida pela Warner Channel e pelo canal aberto SBT, com dez temporadas entre 2001 e 2011. Sua página oficial no Facebook tem 6,9 milhões de membros. A série *One Tree Hill* (criada por Mark Schwahn) também teve uma longa duração, com nove temporadas (2003-2012). No Brasil, a série foi exibida pela FOX (canal pago) e pelo SBT com o nome de *Lances da Vida*. Sua página no Facebook tem cerca de 5,7 milhões de membros.

*The O.C.*, criado por Josh Schwartz, chegou a ter uma média de quase 10 milhões de espectadores nos EUA e recuperou dentro do gênero o cotidiano de adolescentes da elite em um cenário de opulência. A série foi apresentada pela mesma emissora de *Beverly Hills, 90210*, a FOX (2003-2007), mas incorporando elementos mais autorreflexivos, que se transformaram em característica do gênero com o passar dos anos. No entanto, a alta audiência não perdurou e a série teve uma vida bem mais curta do que sua “antecessora”, com apenas quatro temporadas. No Brasil, o programa foi apresentado pela Warner Channel e, na TV aberta, pelo SBT (e em reprises por Glitz, VH1 ambos pagos).

*Gossip Girl* (criada por Josh Schwartz e Stephanie Savage), veiculado pelo canal CW entre 2007 e 2012, é baseado na série de livros homônima de Cecily Von Ziegesar e foi o primeiro *teen drama* produzido pela empresa Alloy Entertainment que, conforme vimos, especializou-se na realização de séries baseadas em romances juvenis. No Brasil, foi veiculado pelos canais pagos Warner e Glitz e também pelo SBT na televisão aberta, sob o nome *A Garota do Blog*. Sua página oficial no Facebook possui cerca de 12,7 milhões de membros. A página mais popular a respeito da série no Brasil conta com 25 mil membros<sup>52</sup>.

Portanto, neste segundo corte da primeira década do século XXI, escolhemos as séries *Smallville*, *One Tree Hill*, *The O.C.* e *Gossip Girl*.

---

<sup>52</sup> A partir desta fase da produção das séries, constatamos, ainda dentro do contexto nacional, que uma das principais publicações voltadas a adolescentes no Brasil, a revista *Capricho*, possui em seu portal na internet a sessão “Capricho Ama”. A sessão traz em páginas especiais atores, cantores, filmes, séries e outros produtos (ou produtores) da cultura midiática voltada aos adolescentes que fazem sucesso entre suas leitoras e que recebem, de certa forma, o “selo de aprovação” da revista. As séries *Gossip Girl*, *Glee*, *The Vampire Diaries* e *Pretty Little Liars* receberam este selo da revista e têm páginas especiais com notícias e outras informações sobre seu elenco e seus personagens.

Em uma fase mais actual de produção temos *The Vampire Diaries*, criada por Kevin Williamson e Julie Plec. A série se aproveitou da popularidade da temática de vampiros na atualidade, renovada por fenômenos literários e do cinema como *Crepúsculo*, e adaptou para a TV outra série de livros sobre dilemas morais de vampiros envolvidos romanticamente com uma jovem humana. *The Vampire Diaries* foi lançada em 2009 pelo canal CW. No Brasil, Warner, SBT e MTV veicularam a série. Esta é a série *teen* com maior sucesso entre os brasileiros no Facebook, hoje contando com cerca de 225 mil membros (a página oficial da série em inglês tem cerca de 23,5 milhões de membros).

Também fruto de adaptação literária, temos *Pretty Little Liars*, criada por I. Marlene King. Esta traz o diferencial, entre as outras séries aqui citadas, de ser veiculada em um canal de TV paga em seu país de origem, o Freeform, com lançamento em 2010. Apresentada no Brasil pelos canais Boomerang e Glitz, e na TV aberta pelo SBT, *Pretty Little Liars* utiliza transmediatização e convergência com força, o que explica a grande expressão da série nas redes sociais mais do que séries *teen* que possuem maior alcance, por suas temáticas, e maior visibilidade, por suas emissoras oficiais de transmissão. A página do Facebook de fãs da série no Brasil possui 143 mil membros (14 milhões em sua página oficial americana).

Finalmente, citamos, como última série estado-unidense em nossa pré-lista de interesse, *Glee*, desenvolvido por Ryan Murphy, Brad Falchuck e Ian Brennan. Lançada em 2009 pelo canal FOX e apresentada, no Brasil, pela rede Globo e pelo canal fechado FOX, *Glee* renovou o gênero juvenil trazendo uma mistura com o gênero musical e forte comicidade, transformando-se num fenômeno da cultura midiática. Ainda em suas primeiras temporadas, *Glee* já levantava interesse acadêmico, tanto no Brasil quanto no exterior, especialmente por suas representações de grupos minoritários. O sucesso de *Glee* também deve ser apreciado pela influência da música na série: os *singles* cantados pelo elenco venderam milhões de cópias. A página oficial da série no Facebook tem cerca de 22 milhões de membros e a página brasileira de fãs, 62,5 mil.

Destacamos nesta fase mais recente de produção com a qual trabalharemos, três séries, duas das mais bem-sucedidas adaptações literárias, *The Vampire Diaries* e *Pretty Little Liars*; e a última série *Glee*.

Muito embora outras séries tenham tido destaque e levantem questões e situações representativas, há necessidade de apurar ainda mais profundamente os critérios a serem utilizados para a seleção final. No entanto, passada esta segunda fase de seleção

(considerando a primeira a listagem de todas as 50 séries que se encaixam no perfil de *teen drama*), refinamos a triagem de forma a englobar séries que consideramos representativas tanto das questões citadas acima quanto das tendências de produção da indústria televisiva focada no público jovem da atualidade.

Primeiramente, selecionamos duas séries por sua relevância como constituintes e paradigmas do gênero. A primeira é *Beverly Hills, 90210* (daqui em diante, *BH90210*), que tomamos como marco constituinte do fenômeno *teen drama*. Em segundo lugar, trabalharemos com *Buffy, The Vampire Slayer (BTVS)*, por sua importância não apenas como objeto acadêmico – esta é, conforme discutido anteriormente, a série *teen* com o maior número de estudos acadêmicos relacionados –, mas também por ser a única representante do gênero incluída no que a crítica convencionou chamar “*quality TV*” (televisão de qualidade)<sup>53</sup>. A importância de escolher a série para este trabalho também está na sua força como objeto de culto, pois ela reúne grande quantidade de fãs mesmo uma década depois de seu encerramento. Representando um momento de reformulação no *teen drama*, em que a mistura de gêneros narrativos ficaria cada vez mais presente, *Glee* permanece por ser um fenômeno representativo do início da década de 2010. Como forma de abranger a questão da convergência de mídias e a transmidiatização, escolhemos a primeira série do gênero a trabalhar tais recursos, *Dawson’s Creek (DC)*, uma das séries que melhor explorou as possibilidades de marketing da época. E, tomando o fenômeno da convergência de mídias de forma mais recente, está *Pretty Little Liars (PLL)*, assim como se destaca também por sua característica de adaptação literária.

Esta seleção final se ajusta a fatores que buscamos abranger como a linha temporal e as tendências que encontramos dentro do mercado dos *teen dramas*, a adaptação literária e a convergência midiática – esta com maior relevância em nossa análise, de acordo com a proposta da cultura das séries que trabalharemos no próximo capítulo. Mas assim também contemplamos outras questões relevantes como a mistura de gêneros narrativos, que se mostra predominante na atual década, e a influência da The WB na reformulação de tal gênero. Outro fator importante está na possibilidade de comparação entre um texto e outro, o que nos permite delinear não somente evoluções ou mudanças, mas, ao escolher seriados que foram contemporâneos (*PLL* e *Glee*, *BTVS* e *DC*), também confrontar os significados de um em relação ao outro.

---

<sup>53</sup> Questão que merece reflexão em relação a seu significado, o que será feito no próximo capítulo.

Com o objetivo de melhor resumir e visualizar alguns dados das séries escolhidas, destacamos na Tabela 2, o número de episódios veiculados em cada série, e os produtores executivos das mesmas, isto é, os responsáveis por sua produção.

**Tabela 2:** Seleção final de seriados

<b>Série</b>	<b>Período</b>	<b>Episódios</b>	<b>Produtores Executivos</b>
<i>Beverly Hills, 90210</i>	1990-2000	293	Aaron Spelling, Darren Star, E. Duke Vincent, Charles Rosin, Steve Wasserman, Jessica Klein
<i>Buffy, the Vampire Slayer</i>	1997-2003	144	Joss Whedon, David Greenwalt, Marti Noxon, Fran Rubel Kuzui, Kaz Kuzui
<i>Dawson's Creek</i>	1998-2003	128	Kevin Williamson, Tom Kapinos, Greg Prange, Paul Stupin
<i>Glee</i>	2009-2015	122	Ryan Murphy, Brad Falchuk, Dante Di Loreto, Ian Brennan, Russel Friend, Garrett Lerner, Bradley Buecker
<i>Pretty Little Liars</i>	2010-presente	130 <sup>54</sup>	I. Marlene King, Oliver Goldstick, Joseph Dougherty, Leslie Morgenstein, Bob Levy

Fonte: A autora (2016).

Com a totalização de centenas de episódios, considero pertinente que seja feita uma breve descrição de como foi realizada a consulta de tal material. Primeiramente, se esclarece que eu havia acompanhado, se não na totalidade, quase na totalidade todas estas séries quando de suas exibições originais no Brasil – e segui acompanhando as que tiveram sua veiculação durante a produção deste trabalho. Portanto, havia de minha parte um conhecimento prévio de enredos, subtramas e temáticas abordadas em cada seriado, embora desprovidos de uma análise crítica formal. Para a realização da análise, na decorrência deste trabalho, foram revistos muitos episódios e sequências (especialmente dos seriados mais antigos)<sup>55</sup>, unindo a memória com uma revisão de tais enredos e temáticas e suas correlações. Foram feitas anotações de episódios e situações apresentadas, bem como aprofundados em seus nuances, e questões aparentemente secundárias a trama principal, porém que permeiam os seriados. Foi também bastante utilizado como forma de orientação, paratextos como Wikias dos seriados (enciclopédias

<sup>54</sup> Série ainda em produção. Número de episódios referente às cinco temporadas e meia apresentadas até dezembro de 2015.

<sup>55</sup> As séries BTVS, Glee e PLL foram acessadas através da plataforma paga Netflix que as disponibiliza; DC e BH90210 foram acessadas através de download e streaming online em plataformas abertas.

online sobre o universo dramático dos programas) e outras formas de compilação online de séries<sup>56</sup>.

Com a consciência de que cada seleção de pesquisa envolve escolhas (assim como renúncias), acreditamos ter explicitado os motivos pelos quais as séries escolhidas reúnem individualmente diversas características que as destacam dentro do universo de *teen dramas*. Tais escolhas não significam que estes seriados serão analisados somente levando em consideração os motivos explicitados para sua escolha, mas sim que formam a melhor seleção para compor um quadro do *teen drama*, proposto por este trabalho, como um gênero televisivo com suas complexidades e diversas inter-relações.

### 1.1.2 Balizas metodológicas

Pesquisar e refletir sobre a temática das séries juvenis mundializadas no atual contexto não pressupõe um enfoque simples e unilateral, mas a abordagem de diferentes questões envolvidas. A mídia voltada para jovens hoje apresenta, mais forte do que nunca, uma implicação internacional e convergente. A indústria televisiva mundializada tem demonstrado uma compreensão das mudanças proporcionadas por este novo cenário, e assim busca se adaptar, bem como aproveitar-se dele a seu favor.

A proposta metodológica que se esboça nesta tese, busca a estruturação do objeto por meio de sua narrativa, levando em consideração diversos aspectos que envolvem a circulação de uma produção televisiva compartilhada mundialmente. Para tanto, partimos da ideia de cultura das séries proposta por Marcel Silva (2013), que busca abarcar o fenômeno tendo em vista seus diferentes ângulos. A cultura das séries, de acordo com o autor, é uma ampliação das formas de produção e de consumo audiovisual que resulta em novas dinâmicas esportivas envolvendo as séries de televisão, especialmente as séries estado-unidenses.

Estas novas dinâmicas estão relacionadas a três mudanças ou evoluções fundamentais circunscrevendo a circulação cultural dos seriados. A primeira são as reconfigurações dos modelos narrativos dos mesmos que foram sendo desenvolvidas a partir dos últimos 30 anos e se tornando cada vez mais ousadas na última década. A segunda mudança diz respeito ao contexto tecnológico que permite a ampla circulação

---

<sup>56</sup> Tais recursos foram utilizados na localização de episódios e situações, acompanhamento ou detalhamento de informações relativas a personagens. Por exemplo, frequentemente eu lembrava de determinada acontecimento em uma das séries, porém não conseguia identificar o episódio, portanto recorria a estas bases de dados e posteriormente buscava a sequência nos vídeos.

das séries mundialmente. E a terceira são as novas formas de consumo que vão além do espaço da narrativa, envolvendo comunidades de telespectadores, espaços de crítica, e outros locais que expandem o consumo.

Tais dinâmicas complementam-se abrindo espaço para que as séries americanas consigam competir com o modelo televisivo estabelecido em cada região. Isto não significa suplantá-lo – pelo menos no caso brasileiro, a produção televisiva nacional ainda impera em termos de audiência e repercussão –, mas sim que estas séries de TV formam espectadores de diversas partes do mundo, muitas vezes mantendo contato entre si e formando comunidades. Esta circulação transformou as séries em um objeto cultural de referência internacional, não pensado somente para a circulação interna em seu país de origem – mesmo que este ainda seja seu principal nicho. A televisão passa cada vez mais a ter uma circulação mundializada. A complexidade de tais transformações, não à toa, contempla uma circulação midiática equivalente ao circuito cultural proposto por Richard Johnson (2006)<sup>57</sup>.

A proposta de cultura das séries de Silva (2013) observa esta conexão entre diferentes formas de consumo, levando a modificações no sistema de produção e no próprio texto midiático, e vice-versa, dentro de um contexto econômico e cultural específico, sobretudo constituído pela crescente importância da convergência entre distintas plataformas tecnológicas. Barker (2012) aponta para a necessidade de examinar os fenômenos culturais sob suas próprias lógicas, argumentando a conveniência de dispor de abordagens que interconectem dimensões econômicas, políticas, sociais e culturais.

A ideia da cultura das séries desenvolve (ou complementa) a complexidade narrativa de Jason Mittell (2012-13). Esta, como veremos mais a fundo no decorrer do trabalho, não se restringe apenas a uma forma textual de narratividade que emprega diferentes graus de organização temporal e memória, mas a diversas condições emergentes na realização dos seriados. Para analisar as séries na atualidade, Mittell utiliza um conceito de poética histórica, que situa tanto o texto quanto seu suporte, a televisão, dentro de um contexto histórico midiático específico onde “[...] inovações nas formas da mídia não são vistas como avanços criativos de artistas visionários, mas como ligação de um número de forças históricas que trabalham para transformar as normas estabelecidas com qualquer prática criativa” (MITTELL, 2012-13, Introdução, parágrafo 12, tradução

---

<sup>57</sup> Tal circuito prevê que as esferas da circulação cultural, 1) produção; 2) textos; 3) leituras; 4) culturas vividas, estão interconectadas e afetam umas a outras. Tendo especialmente em vista a produção cultural midiática que integra uma cadeia não apenas simbólica, mas também mercadológica de reprodução.

nossa)<sup>58</sup>. Assim, o contexto tecnológico cultural é, se não causa direta, fator possibilitador do conjunto de situações que formam a complexidade narrativa. A pergunta que Mittell faz ao longo de seu livro é “como esta forma narrativa funciona?”, ao contrário de questões de pesquisa mais comuns, segundo ele, como “o que isto significa?” ou “como afeta a sociedade?”.

Neste trabalho abarcaremos esta narratividade, porém sem deixar de questionar os significados destes textos ou seu sentido social, considerando que um ponto extremamente importante desta construção de significados está na trajetória das estruturas de produção destas séries, o que inclui observar o modo em que isto funciona, conforme propõe o autor.

O conceito utilizado por Mittell (2012-13) que propõe reconhecer o conjunto de forças históricas por trás das formas midiáticas, remete à análise contextual de Kellner (2001), que estabelece a necessidade de relacionar um texto midiático a toda uma gama de fatores históricos, sociais e econômico-culturais. Ambas as perspectivas, compreendem que um texto midiático não é criado de forma isolada, mas sim sob diversas forças estruturais que possibilitam sua criação. O foco de Mittell está nas estruturas internas que compreendem a cultura televisiva ou uma cultura das séries com a qual se trabalha aqui.

A análise proposta por Kellner procura situar-se dentro de processos políticos e culturais mais amplos, relacionando questões de hegemonia cultural e propondo como caminho para os Estudos Culturais uma crítica multicultural e multiperspectivas que resultam no que ele chama de análise diagnóstica. As duas abordagens chamam atenção para o fato de que um texto cultural midiático, e especialmente aqui uma série de textos culturais midiáticos como é o caso dos seriados *teen*, abrangem mais do que seus 40 ou 50 minutos de trama disponibilizados semanalmente.

Este contexto ou conjunto de forças históricas é o que permite que a narrativa complexa tenha se desenvolvido da maneira que se apresenta hoje, e que funcione da forma como funciona. Isto engloba desde suas formas de produção e de circulação até seu consumo convergente e transmidiático, assim como a própria maneira como a narrativa é contada, quais temas são abordados e quais identidades privilegiadas. Pensando nesta

---

<sup>58</sup> “[...] with innovations in media form are not viewed as creative breakthroughs of visionary artists, but at the nexus of a number of historical forces that work to transform the norms established with any creative practice”. Citamos a versão online do livro, que não possui paginação.

interconexão da circulação cultural, este trabalho é desenvolvido de forma a contemplar estas estruturas que se interconectam na cultura das séries.

No entanto, apesar de abordarmos estas estruturas de produção e consumo convergente, nosso principal foco nesta tese é o texto narrativo dos cinco seriados selecionados e suas interconexões culturais e sociais. É na leitura do texto que encontramos suas significações, modelos de identificação, padrões narrativos etc., e uma análise formal do texto mostra-se crítica dentro de uma pesquisa midiática com base nos Estudos Culturais (JOHNSON, 2006).

Cada um dos programas, individualmente, traz uma gama de elementos distintos para compor a vida juvenil, porém nesta tese optamos por analisar os espaços em comum em que os seriados articulam as intersecções com a adolescência: a família, a escola, e os relacionamentos dentro do próprio grupo de jovens – o amor, a amizade e o sexo. Ao analisar estes espaços em comum apresentados por todos os programas também podemos ver suas semelhanças e diferenças na abordagem como gênero de forma geral. Ademais, consideramos propício abordar temáticas recorrentes como gênero e sexualidade, que são abordadas de diferentes formas nos seriados de *teen drama* como um todo, e também possíveis articulações de etnia e classe social. A escolha por tais temas, e não por outras questões sociais que estes seriados possam levantar, deve-se à ênfase de tais programas na identidade e autopercepção em relação à diferença (ROSS; STEIN, 2008).

Nossa análise será realizada levando em conta os pressupostos teóricos acima, especialmente partindo da perspectiva de Kellner (2001) de análise contextual, e buscando compreender o que o conjunto de textos selecionados reflete a respeito do contexto sociocultural no qual estão inseridos. Ainda que tomemos o texto com centralidade, ele não está de forma alguma isolado, mas sim é parte resultante de um conjunto de textos interconectados que influenciaram sua origem (COULDRY, 2000). Como investigamos aqui o gênero narrativo seriado, devemos tomar estas características em consideração, isto é, os *teen dramas* analisados são resultado das condições sociais, culturais e mercadológicas de suas épocas, mas também estão interseccionados por diversas narrativas seriadas televisivas que com o passar do tempo moldaram o gênero, não somente pela miríade de textos relativos à adolescência e à juventude que dominam a mídia desde a década de 1950. Além disso, ao compor os objetos de análise em uma linha temporal, podemos perceber o que cada um constrói sobre seus antecessores.

Ao abordar as demais bases da cultura seriada, focamos a análise na cultura convergente, abordando exemplos que partem da produção dos seriados em destaque, de

forma a mostrar como tal questão tem sido trabalhada, e também como é a resposta do público a esta atividade. Desta forma, abordamos a plataforma Twitter, uma das principais formas de conexão utilizadas pelos espectadores para falar sobre televisão, que exige um nível de engajamento não muito profundo, porém que propõe algumas questões de reflexão dentro da própria cultura convergente e das expectativas que esta traz.

Por fim, esclareço que trago minha própria experiência como consumidora de seriados mundializados – não apenas de *teen drama*, mas de diversos outros gêneros. Assim como Henry Jenkins que se autodenomina “*aca fan*”, um acadêmico fã, em *Complex TV*, Mittell (2012-13) busca trazer sua experiência como espectador e fã para a análise. Para Mittell, esta é uma forma de representar a experiência que outros consumidores possam ter ao engajarem-se em tais programas. Ao concordar com o autor, não se pretende reproduzir as diferentes experiências nem personalizá-las, mas sim reconhecer não apenas um conhecimento prévio a respeito do tema como também ilustrá-lo sob uma perspectiva de ressignificação da posição de consumidora e também fã – o que, a meu ver, não impede uma análise ou uma tomada de perspectiva crítica.

## 2 A CULTURA DAS SÉRIES E A TELEVISÃO NO SÉCULO 21

Neste capítulo trabalharemos com o contexto atual da televisão, focando especialmente no produto televisivo mundializado, onde encontramos os seriados que constituem nossa pesquisa. Marcel Silva (2013) aponta um tripé de condições epistemológicas fundamentais para o estabelecimento de uma cultura das séries no presente cenário midiático. Considerando que, embora a televisão ainda seja prioritariamente estabelecida sobre o sistema tradicional de transmissão de sinal, dinâmicas particulares têm surgido, proporcionando a existência de um novo espaço para a os seriados na cultura da mídia internacional:

[...] o que chamamos aqui de cultura das séries é resultado dessas novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão, especialmente, as de origem norte-americana. Para entender a complexidade desse fenômeno, estamos aqui propondo três condições epistemológicas centrais que se consubstanciaram nas duas últimas décadas para promover esse panorama em que as séries ocupam lugar destacado dentro e fora dos modelos tradicionais de televisão: a primeira condição é a que chamamos de forma, e está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a *sitcom*, o melodrama e o policial. A segunda condição está relacionada ao contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva. A terceira condição se refere ao consumo desses programas, seja na dimensão espetatorial do público, através de comunidades de fãs e de estratégias de engajamento, seja na criação de espaços noticiosos e críticos, vinculados ou não a veículos oficiais de comunicação como grandes jornais e revistas, focados nas séries de televisão (SILVA, 2013, p. 3-4).

Escolho tais ideias como pontos importantes neste trabalho por considerar que a proposta do autor consegue, com sucesso, sistematizar de forma objetiva a problemática das séries no atual cenário midiático. O próprio autor introduz tal tríade como base para a construção de uma discussão maior sobre as séries mundializadas dentro do contexto brasileiro, uma vez que a discussão sobre gêneros narrativos da televisão no país está especialmente vinculada às telenovelas. Neste capítulo exploraremos as questões relativas à evolução narrativa, primeiramente apresentando uma linha histórica na produção da narrativa seriada e levando em conta os canais de distribuição em seu país de origem e no Brasil. Colocaremos também em contexto a complexidade narrativa (MITTELL, 2012-13) nos seriados selecionados para análise. Na segunda parte deste capítulo, trabalharemos a convergência tecnológica, a união da produção televisiva com a circulação e o consumo (de diversos tipos de conteúdo) através da web e como esta tem sido utilizada no contexto das séries televisivas de drama *teen*. Discutiremos primeiro as

ações realizadas pela produção dos programas e, depois, a resposta de espectadores nas redes sociais. Antes, no entanto, destacamos algumas questões gerais sobre a televisão enquanto objeto cultural e simbólico.

Raymond Williams, ao escrever sobre a televisão, mostra-se veementemente contra o determinismo tecnológico: desconectá-la de sua institucionalização e de seus usos seria uma redução não apenas da própria TV, que é um produto cultural absolutamente distinto e único, mas do desenvolvimento tecnológico e científico que lhe deu origem e é sempre desenvolvido com propósitos e práticas em mente (WILLIAMS, 2011; SILVERSTONE, 2011). A televisão foi o veículo que proporcionou a entrada da cultura midiática na vida social e cultural familiar com uma força nunca antes vista. Foi também a principal responsável por estabelecer a mídia como forma cultural dominante no ocidente (KELLNER, 2001). O computador pessoal e a internet são elementos que aceleram e complementam o alcance doméstico, e atualmente ubíquo, da mídia. Embora a recente, porém crescente, mobilidade tecnológica possa vir a redefinir o espaço da televisão, ela ainda é um meio indissociável do ambiente doméstico. A TV, portanto, tem que ser compreendida dentro deste ambiente, que traz consigo toda uma gama de práticas e questões próprias.

Ao levar a cultura da mídia para dentro das casas, a TV passa a ser associada à família, o que levanta preocupações subjetivas como “a que tipo de valores as famílias estariam sendo expostas?” Tal questionamento não é infundado, uma vez que a televisão, como mais importante veículo da cultura midiática – ao menos assim tem sido desde o seu estabelecimento até a atualidade –, é ainda a principal responsável pela reprodução desta cultura no ambiente doméstico. Tal cultura não está livre de uma carga de representações e de uma ideologia, ela produz identificação e pode influenciar no comportamento, reproduzindo um conteúdo que busca ajustar-se a valores, crenças e práticas vigentes na sociedade de consumo (KELLNER, 2001). Tal preocupação em respeito ao conteúdo televisivo que emerge da TV, e persiste ainda hoje, possui um teor anticonformista, mas também – e talvez com ainda maior força – moralista.

Então, por um lado, temos o medo da mídia, especialmente através da televisão, como veículo “desvirtuador de valores morais” sendo pauta de discussões em âmbitos educacionais, religiosos e políticos. No começo dos anos 2000, no Brasil, junto a polêmicas quanto à “baixaria na TV” (que remete a valores éticos sobre a qualidade na televisão, tópico que abordaremos mais adiante neste capítulo) e após ultimatos do governo serem continuamente desconsiderados pelas redes de TV, o Ministério da

Justiça<sup>59</sup> publicou uma portaria que obrigava um ajuste de horários de exibição de acordo com faixa etária à qual um programa é indicado. Esta obrigatoriedade da exibição da classificação indicativa está vigente e é regulada hoje através de nova portaria, de 2007<sup>60</sup>. Segundo tal regulamentação, a classificação é um instrumento para as famílias na tentativa de proteger crianças e adolescentes de diversões públicas inadequadas (BRASIL, portaria nº 1.120 de 11 de julho de 2007). Neste documento, junto com o Guia Prático da Classificação Indicativa (2012) que lista os pormenores desta categorização, vê-se uma lista de tópicos e situações referentes a sexo e nudez, violência, drogas, valores morais e psicológicos a serem observados pelos classificadores. Porém, para Freire Filho (2008), a classificação é exageradamente idiossincrática e termina dependendo de fatores de interpretação subjetivos.

Não se trata aqui de questionar que certos conteúdos possam realmente ser impróprios para determinadas idades, muitos países possuem classificação indicativa para obras audiovisuais e, o próprio documento deixa claro, que a decisão sobre a propriedade ou não de algum programa cabe, por fim, aos pais ou responsáveis. Mas, a nosso ver, trata-se de entender tais restrições de horário e recomendações como fruto de um medo parental de que os filhos possam estar consumindo (assistindo) algo considerado por eles impróprio. Essa premissa alude à própria ideia da mídia invadindo os limites antes restritos, ao menos em teoria, à família e a quem fosse por esta convidado a entrar em seus lares e vidas.

Por outro lado, está o medo da TV como objeto que gera conformismo e “manipula as massas”, implicando que todo conteúdo mostrado na televisão não somente está a serviço necessariamente da ideologia dominante, mas que ela tem o poder de “impor significados”. No entanto, um programa pode ter significados diferentes para pessoas diferentes. Exemplos de grupos que tomam posições anti-hegemônicas frente a textos midiáticos colocam em perspectiva, na tradição dos Estudos Culturais, o fato de que um texto é sempre uma negociação de seus significados (FISKE, 1997). Isto não significa dizer que a TV (ou a mídia) não contribui para a formação de valores, conforme explicitado por Kellner (2001). A cultura da mídia nos mostra modelos do que é “ser” em nossa sociedade, porém não podemos consentir com a ideia de que o poder da mídia e da televisão é absoluto. Vemos, conforme Hall (2008, p. 320-321), que “A hegemonia

---

<sup>59</sup> Com o então ministro José Gregori, do governo Fernando Henrique Cardoso.

<sup>60</sup> Assinada pelo então Ministro da Justiça Tarso Genro durante a gestão Luiz Inácio Lula da Silva.

cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura”.

Outra preocupação nascente com a televisão tinha um teor mais prático: a família e o ambiente doméstico são fortemente associados à figura da mulher como “rainha do lar”. Desta forma, a televisão dirigia-se, especialmente em suas primeiras décadas, para o público feminino. Como fazer então para que as mulheres, entre todos os seus afazeres domésticos, tenham tempo para assistir aos programas e principalmente à publicidade dirigidas a elas? Novas tecnologias eletrodomésticas (como a máquina de lavar louça) e novas formas de organização do lar (como as “cozinhas americanas”) foram incorporadas na vida familiar para integrar a TV ao cotidiano da dona de casa.

Morley (1992) entende que a separação de gêneros é um fator relevante na consideração do doméstico nos estudos da televisão. Enquanto, de forma geral, para os homens, o lar é um ambiente de descanso e lazer, para as mulheres, mesmo aquelas que trabalham fora de casa, o lar é um espaço também de trabalho, e isso deve ser lembrado não apenas em relação às práticas de assistir televisão mas também à estrutura da produção e da programação da TV. Esquenazi (2011), por exemplo, destaca uma separação tácita existente na programação televisiva americana entre *day-time* (programação diurna) e *prime-time* (horário nobre), com a primeira feita para um público feminino e a segunda para um público masculino. Tal separação era mais marcante até as décadas de 1970 e 1980 e foi sendo dissolvida desde então com a entrada cada vez maior de elementos tradicionais do melodrama na construção narrativa de seriados. Isto, no entanto, não impede que ainda hoje os programas mais aclamados criticamente da televisão daquele país sejam aqueles com temáticas e personagens mais identificados com o público masculino do que com o feminino.

Atualmente a televisão não é mais necessariamente uma atividade familiar, dada a multiplicidade de escolhas e aparelhos em uma mesma residência, nem doméstica, devido à mobilidade proporcionada por aparelhos como smartphones ou tablets. A televisão foi perdendo seu lugar fixo na sala de estar, conforme uma individualização tecnológica foi tomando espaço na sociedade. O costume de a família reunida assistir televisão vem sendo substituído pelo consumo midiático individual, ou pelo menos esta já é a realidade em muitos lares, de acordo com Morley (2008).

No entanto, a TV ainda é, na maior parte, consumida dentro do lar e, ainda que seja assistida individualmente, o contexto doméstico ainda é um fator relevante quando

falamos do consumo de televisão. Isto é, o fato de um jovem assistir televisão sozinho em seu quarto através de seu computador, podendo escolher ele mesmo o que ver, a que horas ver e utilizando a privacidade para apartar-se do resto da família, também é um fator relevante quando se pensa na domesticidade do consumo televisivo.

## 2.1 CULTURA DAS SÉRIES EM CIRCULAÇÃO NO BRASIL

Para dar início ao tema da circulação das séries de televisão mundializadas, começo colocando em questão a TV no Brasil e como os seriados produzidos nos EUA fizeram e fazem parte da cultura televisiva nacional. A televisão no Brasil teve início na década de 1950 com a TV Tupi de Assis Chateaubriand, no entanto até 1970 apenas 25% dos domicílios no país tinham televisão. Foi a partir da década de 1980 que a penetração da televisão no país se expandiu, tanto em termos de cobertura, quanto em termos de aparelhos por domicílio. Hoje, 97% dos brasileiros afirmam assistir televisão, sendo que para 76% da população, este é o meio de comunicação preferido<sup>61</sup>.

A telenovela é o principal produto teledramatúrgico nacional, seguindo uma tradição latino-americana no gênero melodramático. No entanto, as novelas só vieram a se firmar como tal a partir do início da década de 1960. Até então os horários nobres das principais emissoras eram preenchidos principalmente por shows de variedades, chamados teleteatros, mas também por alguns seriados norte-americanos. Sucessos em seu país, séries como *Bonanza* (NBC, 1959-1973), *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975), *Bat Masterson*, (NBC, 1958-1961), entre outras, povoavam nas décadas de 1950 e 1960 algumas das principais emissoras do país como TV Tupi, TV Excelsior, TV Record e TV Globo. Retirados, em geral, do horário nobre, os seriados “enlatados” não deixaram de fazer parte da programação das emissoras brasileiras e muitos, especialmente séries de aventura e comédias familiares, tinham público cativo em horários menos proeminentes – a primeira exibição de *BH90210* (FOX, 1990-2000) no Brasil, por exemplo, foi na *Sessão Aventura*, faixa vespertina da Globo que trazia uma série em cada dia da semana. Antes da chegada da televisão paga, esta era a principal forma de acesso a tais seriados no Brasil.

Com o passar dos anos, as séries ficaram cada vez mais raras na TV aberta. Alguns problemas marcaram este quase desaparecimento delas da televisão brasileira, tais como, horários na madrugada, repetição de episódios, falta de continuidade e disponibilidade de

---

<sup>61</sup> Dados de pesquisa do IBOPE (PRAGMATISMO, 2014).

espaço das afiliadas regionais. Na atualidade, quatro das cinco redes abertas comerciais no Brasil – Band, Globo, SBT e Record – apresentam séries americanas em sua programação, à exceção da RedeTV. No entanto, ao contrário da realidade em diversos outros países, como por exemplo a França, em que a programação internacional tem substituído a grade própria (JOST, 2012), no Brasil o domínio absoluto é da programação nacional.

Uma das razões apontadas para tal cenário seria a predileção brasileira pelo formato da telenovela, o brasileiro não teria “paciência” para a espera de uma semana entre os capítulos; além disso, o drama narrativo das séries se desenrola por diversas temporadas (anos), enquanto a telenovela tem um tempo de duração em média de cinco a oito meses (DUARTE, 2012; FURUZAWA, 2014). Ao mesmo tempo o esforço da Rede Globo na produção de suas próprias séries tem aumentado. As séries nacionais de maior sucesso são as *sitcoms*, as minisséries de ação ou as derivadas do cinema nacional.

Cássio Starling Carlos em seu ensaio sobre o impacto das novas séries de TV, *Em Tempo Real*<sup>62</sup>, mostra um forte entusiasmo pessoal a respeito das séries. Para ele, as séries na atualidade são “[...] o mais fiel espelho da sociedade disponível na cultura de massas” (2006, p. 43) por sua diversidade de temas, contundência quanto a assuntos relevantes na sociedade e imprevisibilidade. Ao comparar as séries americanas às telenovelas brasileiras, o jornalista diz que a ousadia das primeiras é o que as fazem estar “[...] anos-luz das nossas óperas de sabão<sup>63</sup>” (CARLOS, 2006, p. 45), exemplificando que enquanto nas telenovelas brasileiras o beijo homossexual ainda é um tabu, diversas séries nos EUA não apenas já quebraram tal barreira como existem séries totalmente centradas em personagens homossexuais.

Por um lado, existe razão em dizer que muitas séries estão à frente das telenovelas brasileiras: em termos de estética, narrativa e diversidade temática, os seriados como um todo têm sim superado a fórmula da telenovela, muitas vezes engessada pelo padrão melodramático que exige um desenlace “feliz” e de retorno à ordem pré-estabelecida, entre outras características particulares da telenovela. No entanto, tal comparação não dá

---

<sup>62</sup> Embora assuma uma forma ensaística e não siga uma abordagem científica do tema, o livro do jornalista e crítico Cássio Starling Carlos é uma das poucas obras nacionais que se propõe a desvendar o sucesso das séries de TV contemporâneas.

<sup>63</sup> Vale lembrar que “ópera de sabão” é uma tradução direta de *soap opera*, termo derogatório por natureza ao lembrar a excessiva dramaticidade deste gênero e aos anúncios de produtos de limpeza que patrocinavam tais programas em seus primórdios (MITTELL, 2012-2013). O termo designa as novelas nos EUA. No entanto, as telenovelas brasileiras têm estrutura de produção e linguagem bastante diferentes das americanas.

conta de compreender os motivos mais simples de tal diferença ou mesmo uma superioridade. As séries que o autor cita para exemplificar a representação homossexual são todas oriundas da televisão fechada nos EUA. Embora o alusivo “beijo gay” tenha sido um marco alcançado muito antes na produção da televisão aberta americana<sup>64</sup>, a homoafetividade ainda não deixou de ser um tabu, sendo frequentemente regulada (abordaremos a diversidade sexual dentro dos seriados *teen* no próximo capítulo). Além disso, há de ser levado em conta o contexto cultural e social norte-americano em que as lutas por direitos civis de minorias são um tanto quanto mais organizadas e até mais antigas do que no Brasil.

Outra diferença, talvez a mais relevante aqui, é a diversidade tanto na produção quanto na audiência. Enquanto nos EUA são cinco canais de televisão abertos e diversos outros pagos a produzir ficção seriada (geralmente através de produtoras terceirizadas, conforme veremos), a produção ficcional televisiva brasileira é extremamente concentrada, de tal forma que quando se fala da mesma, fala-se quase que exclusivamente da Rede Globo. Embora, outras emissoras produzam suas próprias séries e telenovelas, sua quantidade e audiência são ainda bastante inferiores às da Globo. Durante o horário nobre, entre 18h e 24h, a média de audiência da Globo é de 51% e a segunda colocada é a Record, com apenas 13%<sup>65</sup>. A televisão paga, que vê a produção de séries nacionais aumentar bastante nos últimos anos, em decorrência especialmente da lei 12.485 de 2011, que reserva 3h30 da programação semanal em horário nobre dos canais por assinatura para a produção nacional – sendo que metade destas devem ser de produtoras independentes – tem também os canais membros do sistema Globosat tomando a dianteira neste mercado, ainda em crescimento no país.

Estas condições do circuito produtivo da televisão brasileira fazem nossa TV assumir características extremamente generalistas, um produto cultural (e comercial) destinado, ainda mais do que na atual televisão americana, a atrair o maior número possível de pessoas para atingir o que Kellner (2001) chama de um mínimo denominador comum da cultura midiática, evitando ofender tendências dominantes. Tornando experimentações e ousadias um risco que os produtores simplesmente não ousam correr. Ainda não se sabe como as televisões abertas reagirão, em especial a Globo, se a tendência migratória (do circuito aberto de TV para outras formas de consumo televisivo) venha a

---

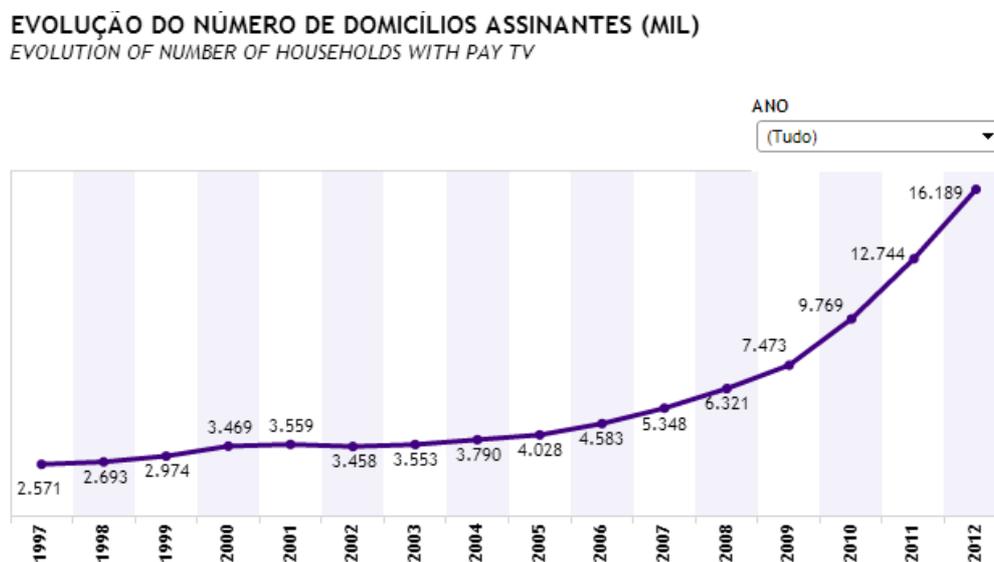
<sup>64</sup> A série *L.A. Law* (NBC, 1986-1994) mostrou em 1991 um beijo “selinho” entre duas mulheres. O primeiro beijo passional entre duas pessoas do mesmo sexo foi em *Dawson’s Creek*, em 2000.

<sup>65</sup> Fonte: Mídia Dados 2013. Disponível em: <https://mdb2013.bbi.net.br>. Acesso em: 5 jun. 2014.

tornar-se uma realidade perene. Assim como aconteceu nos EUA, o teor da produção televisiva pode ter que se adaptar também no Brasil. Não por acaso, um dos maiores fenômenos na teledramaturgia brasileira recente foi a novela Avenida Brasil, que trazia uma estrutura e temática mais ousadas e mais sofisticadas do que a norma das telenovelas<sup>66</sup>. Embora a audiência desta novela específica não tenha sido substancialmente maior do que outras do mesmo horário na emissora, seu grande trunfo foi trazer de volta um público que parecia já ter abandonado a telenovela em busca de outras atrações.

Na televisão a cabo, o panorama é bastante diferente. Tendo sido lançada no país em 1989 e se desenvolvido durante a década de 1990, a TV paga no Brasil cresceu bastante nos últimos anos. Se nos EUA a migração da audiência da TV aberta para fechada começou a ser sentida ainda na década de 1980, esta recém começa a ser percebida pelas emissoras brasileiras, devido ao aumento do poder aquisitivo da população e decorrente aumento do número de assinaturas (ver gráfico na Figura 1)<sup>67</sup>.

**Figura 1:** Número de assinantes de TV paga no Brasil



Fonte: Mídia Dados 2013, <http://mdb2013.bbi.net.br>

<sup>66</sup> Avenida Brasil é um dos exemplos de novelas contemporâneas que incorporaram elementos mais tradicionais dos seriados.

<sup>67</sup> Abriu-se recentemente também a discussão a respeito da migração de assinantes da televisão a cabo para serviços de *streaming* pagos, como o Netflix, que tem no Brasil um de seus maiores mercados.

Diversos canais têm nas séries sua principal programação. Estes canais são em sua maioria, parte de grandes conglomerados de comunicação internacionais, com filiais por diversos países. Cada canal tem suas próprias políticas de conteúdo e embora para alguns seja mais simples identificar um determinado nicho de séries – como o canal AXN que se especializa em seriados policiais e de ação – a maioria não tem um nicho que particularmente se destaca. Em termos gerais o sistema é simples, os canais a cabo compram os direitos de veiculação das séries e as reproduzem, com seus próprios anunciantes e legendagem/dublagem a seu cargo.

Algumas das principais diferenças para os apreciadores de seriados que tal sistema trouxe foram a possibilidade de optar por assistir o seriado com som original e legendado, ao contrário da dublagem da televisão aberta; uma maior agilidade na retransmissão de séries, isto é, menos tempo de espera entre temporadas e episódios; além de uma maior gama de opções de séries. No entanto, se esta agilidade nos anos 1990 era uma inovação, com o passar dos anos foi tornando-se ultrapassada devido ao imediatismo proporcionado por novas tecnologias de compartilhamento. A janela de atraso em relação à exibição original pelas emissoras pagas no Brasil difere de emissora para emissora e, muitas vezes, de série para série. Enquanto os canais HBO, por exemplo, transmitem os episódios concomitantemente à estreia dos mesmos nos EUA – e recentemente algumas emissoras busquem diminuir ao máximo a espera dos assinantes em relação a sua exibição original, na tentativa de diminuir a pirataria e evasão da audiência –, na maioria dos casos a demora é desde algumas semanas até alguns meses.

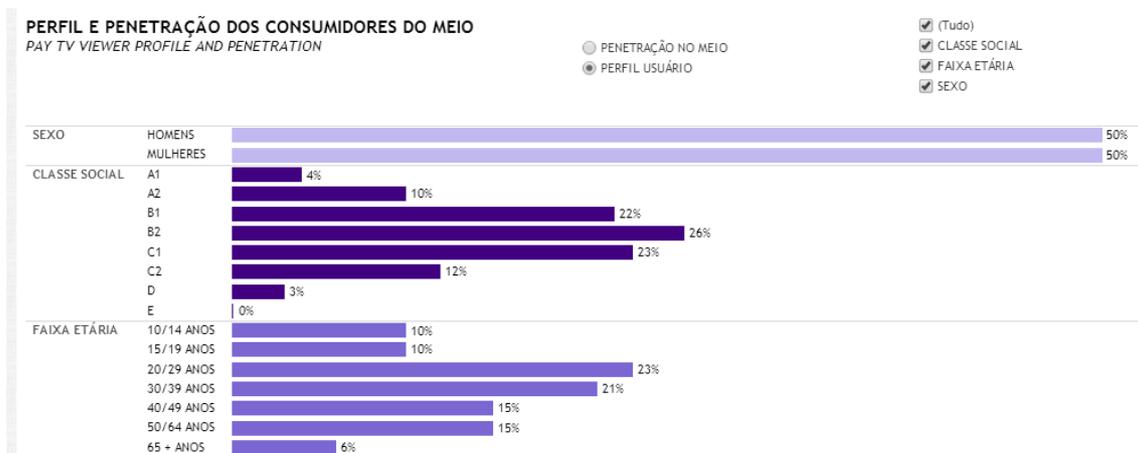
O próprio sistema das emissoras pagas, no entanto, tem mudado em busca de adaptar-se às novas realidades do mercado. Buscando cativar mais espectadores dentro do crescimento de assinaturas, tem-se visto, por exemplo, um avanço da dublagem, em substituição à legendagem, em muitos canais<sup>68</sup>. De acordo com pesquisa do DataFolha (ARANTES, 2013a), 56% dos entrevistados preferem assistir a programas dublados e apenas 35% a legendados, tendência que tem sido adotada por muitos dos principais canais que exibem séries. Em reportagem da Folha de São Paulo (ARANTES, 2013b), a diretora de programação dos canais FOX Cláudia Clauhs admite que tal estratégia tem por objetivo cativar o público da classe C – que compõe grande parte dos novos assinantes, conforme as Figuras 2 e 3 – que prefere a dublagem. Tal predileção pela dublagem, no entanto, também pode ser aferida à televisão como parte do ambiente

---

<sup>68</sup> Alguns canais ainda disponibilizam ambas as opções, som original ou dublado.

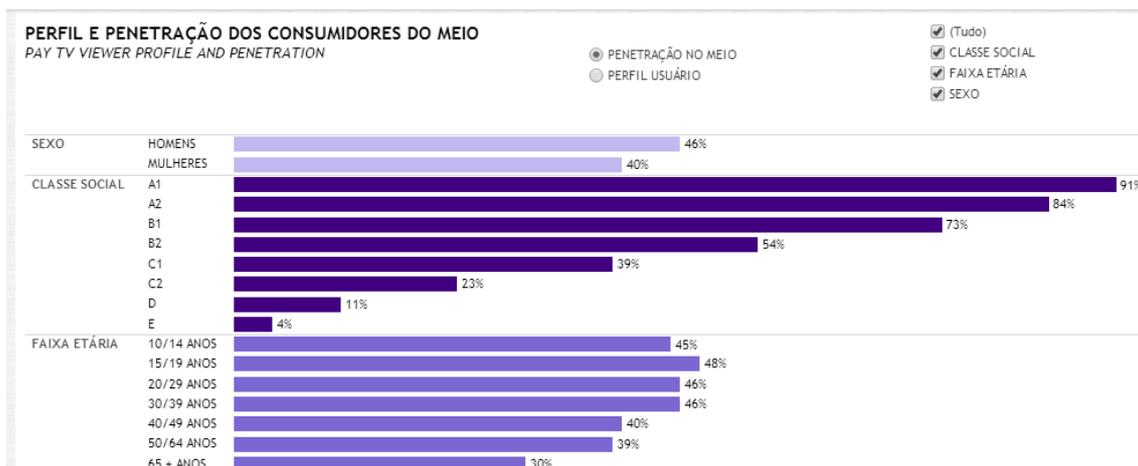
doméstico, conforme destacamos anteriormente. O som dublado possibilitaria à maioria dos telespectadores, que não compreende inglês, acompanhar a TV enquanto realizam outras tarefas, sejam elas preparar o jantar ou utilizar uma segunda tela (computador, tablets etc.) concomitantemente. Por outro lado, mudanças na televisão paga como esta, podem acarretar no desagrado de espectadores já acostumados a legendas, levando-os a buscar outras formas de recepção e acesso a TV e séries.

**Figura 2:** Perfil dos consumidores de TV paga no Brasil<sup>69</sup>



Fonte: Mídia Dados 2013, <http://mdb2013.bbi.net.br>

**Figura 3:** Penetração TV paga no Brasil



Fonte: Mídia Dados 2013, <http://mdb2013.bbi.net.br>

<sup>69</sup> As Figuras 2 e 3 mostram a distribuição da TV paga entre idade e classe no país, se em 2006 apenas 12% dos membros da classe C possuíam TV por assinatura, em 2012, tal penetração havia subido para 32%. Tais dados corroboram a situação econômica no país e aumento do nível de vida, assim como a entrada de cada vez mais pessoas na sociedade de consumo.

A realidade brasileira, em termos de produção e distribuição de TV, é bastante diferente em relação à americana. Como vimos, a televisão paga nos EUA começou e se expandir pelo menos duas décadas antes do Brasil. Apesar das constantes ameaças de uma possível derrocada da TV paga devido ao crescimento da recepção pela internet, tal previsão ainda não se confirmou através dos números. No Brasil ainda há muito mercado para o crescimento da TV paga antes que se possa atingir um estágio de saturação. Uma possível migração da audiência para uma recepção online é uma questão de pesquisa específica que deve levar em consideração fatores como classe sociocultural e consumo de bens simbólicos.

## 2.2 COMPLEXIDADE NARRATIVA E TRANSFORMAÇÕES NO FORMATO SERIADO

Nos EUA a produção de seriados começa ainda no início da década de 1950, com a introdução do *videotape*, o que possibilita a apresentação de programas gravados. Assim como os shows de variedades, os primeiros formatos televisivos – incluindo os formatos seriados – foram adaptados e reprocessados de outras mídias, como o rádio ou o folhetim literário (utilizado posteriormente no cinema).

*I Love Lucy* (CBS, 1951-1960) trouxe para a televisão as comédias de situação do rádio, protagonizada pelo casal Lucille Ball e Desi Arnaz, e foi uma precursora num dos gêneros seriados mais populares ainda hoje, a *sitcom* (comédia de situação). Ao inserir na própria narrativa a gravidez da atriz e nascimento do primeiro filho do casal misturando ficção e realidade, o programa, de certa forma, acompanhou o crescimento e o envelhecimento dos atores, dos personagens e também do espectador (CARLOS, 2006). Outra série desta época que se destaca como formadora de seu gênero, no caso o policial, é *Dragnet* (NBC, 1951-1959), também com origens no rádio. Ambas se tornando referências não apenas dentro destes gêneros narrativos, mas também na produção serial (ESQUENAZI, 2011).

As séries passam a ser o carro-chefe da produção ficcional da televisão americana e se estruturam a partir de episódios independentes em temporadas anuais<sup>70</sup>. O número de episódios por temporada varia: muitas séries hoje têm doze, dez ou mesmo oito episódios. Na televisão aberta, no entanto, as temporadas têm em média de 20 a 24

---

<sup>70</sup> A temporada na televisão aberta naquele país vai, geralmente, de setembro de um ano a maio do outro ano, com algumas pausas. Porém, em outros sistemas de distribuição como TV fechada ou *streaming*, as séries iniciam em épocas diversas do ano.

episódios<sup>71</sup>. Até a década de 1980, os seriados americanos se definiam por terem episódios autônomos, com início, meio e fim de uma narrativa (ou arco narrativo<sup>72</sup>) dentro deste mesmo episódio. Esta definição não pode mais ser aplicada à maioria das séries atuais que, em maior ou menor grau, trabalham a continuidade, a memória do espectador e tramas que se desenvolvem através de episódios ou temporadas, conforme veremos.

Para Esquenazi (2011), o desenvolvimento da televisão norte-americana passa por três grandes fases. A primeira fase, chamada por muitos de “idade de ouro” – termo que a meu ver denota mais saudosismo e cumplicidade com o meio radiofônico do que necessariamente superioridade de valor necessariamente –, é uma fase de domínio dos anunciantes. Eles negociam com as quatro grandes redes de TV (à época, ABC, CBS, NBC e DuMont)<sup>73</sup> o horário de programas escolhidos. Estes patrocinadores possuem seus próprios estúdios e se responsabilizam pela produção. Nesta época ainda são raras as séries e os programas de variedades são as principais atrações, embora surjam algumas *soap operas*.

Com o êxito de programas como *I Love Lucy* e *Dragnet*, a televisão começa a chamar a atenção de Hollywood, o que vai despertar uma segunda fase na história da TV americana. A partir de resolução da FCC (Comissão de Comunicação Federal dos EUA), que passa o controle da produção dos programas para as mãos das próprias redes, o circuito de produção transforma-se, com os grandes estúdios fechando acordos com emissoras e passando a encabeçar a produção de séries. A política das redes torna-se fator determinante da produção. Mas a realização efetiva está nas mãos dos grandes estúdios que terceirizam a produção para produtoras independentes. Este é, em termos gerais, o sistema que ainda impera na produção seriada daquele país.

A terceira fase citada pelo autor (ESQUENAZI, 2011) se dá a partir dos anos 1980 com a invenção do videocassete e especialmente com a televisão paga (a cabo) galgando espaço. Visando nichos de público específicos, a televisão a cabo, ao entrar em competição por audiência com as emissoras abertas, obrigou estas a renovarem seu conceito de séries e a ousar mais. As séries, que neste ponto ainda eram de produção

---

<sup>71</sup> Séries mais antigas costumavam ter de 30 a 35 episódios por temporada. Algumas temporadas de *BH90210*, na década de 1990, tiveram 32 episódios.

<sup>72</sup> Arco narrativo se refere a uma história específica a ser contada.

<sup>73</sup> O mercado de televisão estado-unidense conta com cinco principais redes comerciais abertas em âmbito nacional – as *networks*. As tradicionais três grandes redes ABC, NBC e CBS (a rede DuMont foi encerrada em 1956), dominaram o mercado de 1946 até 1986 e ainda são chamadas de “*The Big Three*” (“As três grandes”), quando a FOX foi lançada em 1986, concorrendo em pé de igualdade com as demais. Em 2006 a CW – que, conforme mencionamos anteriormente, tem uma programação voltada aos jovens – juntou-se a elas.

exclusiva das grandes emissoras, começam a darem-se permissão de focar em um público específico. Uma série com audiência reduzida, porém abastada e interessada, torna-se viável economicamente para as redes (MITTELL, 2012).

É neste cenário que a série *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), produzida por Steven Bochco, vai ao ar pela NBC e se torna um marco na produção televisiva naquele país. Tendo como cenário uma delegacia de polícia em um bairro de periferia de uma grande cidade, o seriado inova misturando elementos de melodrama e comédia na conhecida fórmula policial. Sua principal inovação, no entanto, de acordo com Carlos (2006), foi a estrutura modular da narrativa. Cada episódio tem uma trama principal completa e tramas secundárias desenvolvidas ao longo da temporada ou da série, artifício usado para manter o interesse do público na sequência de episódios e também surpreendê-lo.

O conceito de séries com episódios autônomos já havia sido quebrado em *Dallas* (CBS, 1978-1991), que adotou uma estrutura folhetinesca, passando a explorar o recurso do tempo e da memória do telespectador de forma sistemática. No entanto, a ousadia temática, estética e narrativa de *Hill Street Blues*, com sua miríade de personagens e tramas, foi o verdadeiro marco evolutivo nos dramas seriados. Ela inaugurou o que Carlos (2006) chama de *ensemble shows* e Esquenazi (2011) nomeia *séries corais*: séries que exploram diversos protagonistas com seus próprios arcos narrativos e dramas, formando a “biografia de uma comunidade” (ESQUENAZI, 2011, p. 104). Tais séries se tornarão extremamente populares nas décadas seguintes, com uma fórmula que dá origem a alguns dos mais marcantes seriados desta época (como *E.R.*, *NYPD Blue* ou *Lost*), e também é adotada em muitos *teen dramas*.

É nesta fase que começa a se destacar o conceito de “complexidade narrativa” de Jason Mittell (2012-13) – do qual me utilizo aqui para falar de tais seriados – e a figura do escritor-produtor no desenvolvimento de séries. Ambos os elementos são, para Silva (2013), marcantes na formação da cultura das séries. Da mesma forma que grandes diretores ganham reconhecimento e se transformam em chamariz de projetos de cinema, o produtor se transformou em chamariz para uma série. Ele é sua principal figura, o centro criativo e o responsável pela estrutura narrativa e de encenação. Em seu nível mais elementar, a *complexidade narrativa* é uma redefinição do modelo *episódico serial*, um conjunto de técnicas que exploram a ideia de que uma série é uma narrativa acumulativa que se desenvolve com o tempo e não apenas uma sequência desconexa de tramas episódicas com a mesma fórmula, retornando a um perpétuo estado inicial a cada novo

capítulo (MITTELL, 2012-13). Porém, esta não pode ser resumida a uma única característica, antes, descreve um conjunto de fatores estruturais. Para Mittell (2012, p. 32-33),

Ao examinar a complexidade narrativa como um modelo narrativo, estou seguindo um paradigma da poética histórica que situa os progressos formais dentro de contextos históricos específicos de produção, circulação e recepção. (...) Como a combinatória de um conjunto de forças históricas que operam para transformar as normas estabelecidas através de uma prática criativa.

Para o autor, nesta época de grande presença da complexidade, a própria forma com que as histórias são contadas transformou-se numa atração. Muitas séries, conhecidas pelas elaboradas táticas de narração, deixam os espectadores sempre esperando novidades neste sentido. Séries inovadoras quanto a seu estilo de narrar se tornaram marcos da narrativa seriada contemporânea como *24* (FOX, 2001-2010, 2014), em que cada episódio representa uma hora do dia do agente antiterrorismo Jack Bauer; ou *Lost* (ABC, 2004-2010) com uma complexa trama de suspense que traz elementos do presente, do passado e do futuro narrativo para surpreender o espectador.

Os dramas *teen* surgiram quando a *narrativa complexa* começava a tornar-se uma marca dos seriados norte-americanos e evoluíram junto dela. Embora a maioria das séries do gênero não tenha sido construída a partir destas “virtuosidades narrativas” que provocaram uma revolução no conceito seriado, todas trabalham em maior ou menor grau com os fatores do tempo e da memória, caracterizando-se como séries complexas – o que será retomado mais adiante neste mesmo capítulo.

Esquenazi (2011, p. 150) aponta uma faceta da narrativa dos dramas adolescentes, que “[...] sabem adotar um ritmo estranhamente próximo ao das descobertas sucessivas características desta idade. O seu frenesi mais não é do que uma imagem da consciência embaralhada dos públicos a que se destinam.” É o que acontece, de acordo com o autor, em *One Tree Hill* (The WB/CW, 2003-2012), em que os saltos na narrativa proporcionam aos personagens percorrer diversas vidas a toda velocidade, conforme os sonhos de um adolescente.

Mesmo não sendo de origem americana, lembramos também da série adolescente inglesa *Skins* (E4, 2007-2013) pela originalidade de sua narração, que traz cada episódio sob o ponto de vista de um personagem diferente, o que dá acesso a nuances da vida e da personalidade de cada um deles de forma única. Tal recurso reforça ainda mais o mote da

série que traz a adolescência como uma força da natureza, tocando corpo e alma dos jovens protagonistas.

A normalização da complexidade narrativa como modalidade amplamente aceita passa por outra importante virada no desenvolvimento da ficção seriada. O começo da produção e da veiculação de séries originais por canais de televisão paga, o que acelerou o processo de diversificação e decorrente qualificação da ficção seriada que já estava em andamento nas grandes redes. A partir da metade da década de 1990, a HBO<sup>74</sup> lança uma política de produção de conteúdo próprio e oferece a produtores e criadores reconhecidos (muitos com considerável carreira cinematográfica) orçamentos vultosos para a elaboração de séries com temporadas mais curtas e temáticas inovadoras.

A HBO faz saber, com grande publicidade, que seus autores são totalmente “livres” nas suas escolhas. (...) Ao mesmo tempo, exhibe explicitamente uma política de “distinção” relativamente ao resto da televisão, professando que “*It’s not TV, it’s HBO*”<sup>75</sup>, através das suas mensagens publicitárias. Este slogan e sua crítica aberta aos programas das redes aliam-se à desconfiança da grande imprensa em relação à televisão (Anderson, 2008). As séries propostas pela HBO serão então “diferentes”, impertinentes, profundas e inteligentes (ESQUENAZI, 2011, p. 53-54).

De acordo com Maio (2011), a emissora se coloca como autora e cobra-se como responsável por manter a qualidade que ela própria julga elevar. O *slogan* da emissora busca não somente elevar suas séries ao estatuto de obra de arte (JOST, 2012), como também explorar o preconceito cultural e da grande imprensa a respeito da televisão em geral. Com a indústria cinematográfica aparentemente cada vez mais voltada ao entretenimento juvenil, a televisão gradualmente foi se transformando em uma das principais formas de entretenimento adulto, um dos motivos para o amadurecimento dos temas desenvolvidos pelas séries. A televisão, no entanto, foi sempre vista como uma forma cultural de entretenimento menor, mantida longe de pressupostos intelectuais. A televisão é, desde suas primeiras décadas, condenada especialmente pela linha de pensamento frankfurtiana como um objeto essencialmente ruim, não levando em conta seu conteúdo em si, mas sua estrutura tecnológica e mercadológica (MACHADO, 2008). Por se propor a ser um meio principalmente voltado ao entretenimento, a TV seria

---

<sup>74</sup> A HBO é uma rede de emissoras a cabo, subsidiária da Time Warner, dona da CW, da CNN, da TNT, entre outros canais de televisão e empreendimentos de mídia. Com cerca de 28 milhões de assinantes nos EUA, está presente em mais de 50 países e tem outros 35 milhões de assinantes fora dos EUA, de acordo com seu site oficial [www.HBO.com](http://www.HBO.com). A HBO também é o canal pago mais antigo em operação nos EUA. A HBO Brasil possui um total de 10 canais especializados principalmente em filmes, séries e variedades.

<sup>75</sup> Em livre tradução, “Não é TV, é HBO”.

imediatamente pernicioso ao pensamento crítico. Na realidade, entre todas as mídias da atualidade, ainda que seja a mais forte, a televisão é também a mais julgada. Tais pressupostos e preconceitos a respeito da TV ainda persistem, embora diluídos, acadêmica e socialmente. Em busca de dissolver um pré-julgamento social (intelectual) inerente ao produto televisivo, a HBO apropria-se dele e o reverte a seu favor.

Como bem lembra Esquenazi (2011), essa estratégia da HBO é ambígua. A HBO e suas séries, afinal, são parte da televisão e não podem afastar-se tanto assim de uma herança serial televisiva. Ao mesmo tempo, a HBO desenvolve um modelo que permite a seus criadores irem além, em diversos sentidos, do que no modelo das grandes emissoras comerciais abertas. A HBO não é apenas um canal pago, é um canal *Premium*, o que significa que seus programas não dependem de anunciantes nem de audiência direta. Sua viabilidade como canal se dá por audiência global, isto é, por quantidade de assinantes. Neste sentido, para a emissora, apostar em séries é uma forma de cativar e manter assinantes. Apostar em programas arrojados e com narrativas mais complexas são uma maneira de atrair um público mais exigente, supostamente atraído por séries tecnicamente mais sofisticadas.

A HBO não inventou novos gêneros televisivos, mas definiu novas regras para se falar de qualidade na televisão em uma “era pós-network” (MAIO, 2011). Seguindo o caminho da HBO, outros canais pagos imitaram o sistema e trouxeram ainda mais variedade de temas e de experimentações narrativas, como Showtime, FX, AMC. Todas essas emissoras trouxeram algumas das séries mais premiadas, comentadas e compartilhadas em diferentes lugares nos últimos anos.

Como reação à perda de público, as redes abertas passaram cada vez mais a produzir séries seguindo um modelo próximo ao da HBO. Claro que para essas a ousadia nem sempre é possível, pois obedecem a regras mais rígidas tanto de anunciantes e de audiência quanto de regulações da FCC a respeito de padrões morais e éticos (ou seja, que conteúdos se pode ou não mostrar na televisão). A realidade americana quanto à regulação de conteúdo na mídia flutua conforme o contexto político-cultural tanto de sociedade quanto de governo da época. Promove-se discussão tanto de conservadorismo

ou de liberalidade, com defensores e detratores de ambos os lados<sup>76</sup>. A nova política das séries a partir dos anos 1980 e 90, no entanto, reduziu a vigilância sobre o conteúdo das produções. A diversidade social começa a aparecer nas séries e temas mais sérios e considerados tabu são cada vez mais explorados (ESQUENAZI, 2011).

Mittell (2012), entretanto, levanta duas ressalvas a serem pensadas sobre o estabelecimento da complexidade narrativa como marca da televisão seriada a partir dos anos 1990. A primeira é que a complexidade não tomou o lugar das estruturas convencionais na grade televisiva. Ainda existem mais *sitcoms* e dramas tradicionais do que complexos – mesmo que o trabalho inovador sempre seja mais lembrado historicamente. A segunda é que complexidade e valor ou qualidade não são necessariamente sinônimas.

Nos últimos anos, a noção de qualidade na televisão se misturou à de *complexidade narrativa* de tal forma que, para alguns, a TV de qualidade é um gênero próprio dentro da narrativa seriada e a *complexidade narrativa* é seu alicerce. O que seria qualidade dentro da televisão, no entanto, não constitui um conceito claramente determinado, pois envolve um conjunto de valores difíceis de ser mensurados. Mesmo assim, academicamente veem-se esforços para definir estratégias, critérios e objetivos que sirvam de parâmetro para problematizar o conceito de qualidade (BORGES; REIA-BAPTISTA, 2008). Para a associação americana Viewers for Quality Television<sup>77</sup>, a TV de qualidade é classificada como “[...] um programa cujo foco explora os personagens; ele ilustra, desafia, envolve e confronta o espectador, provoca reflexão” (BOURDAA, 2011, p. 34, tradução nossa)<sup>78</sup>.

Vários autores procuram dar definições do que seria uma televisão ou uma série de qualidade e, para Bourdaa (2011), esta se define sob critérios tangíveis como ambições estéticas inovadoras, redefinição de gêneros narrativos e criação de complexas mitologias através de sua narrativa. Robert Thompson (1996 apud VIRINO, 2008; KUMPF, 2011) reúne algumas características da qualidade na TV. Entre elas está a procura por

---

<sup>76</sup> Um exemplo desta questão é o caso apelidado humoristicamente de “*nipplegate*”. Durante o show de Janet Jackson e Justin Timberlake no intervalo do *Superbowl* (final da liga de futebol americano) 2014, o seio da cantora ficou à mostra por alguns segundos devido a um defeito em sua roupa. O país estava sob o governo Bush e ainda sob uma onda social conservadora pós-ataques de 11 de Setembro. Tal caso provocou uma multa à emissora CBS e um endurecimento de regulações sobre o conteúdo mostrado na televisão, gerando discussão sobre a exigência de *delay* em transmissões ao vivo, com o objetivo de cortar alguma ocorrência possivelmente controversa.

<sup>77</sup> Em livre tradução, “Telespectadores por uma televisão de qualidade”.

<sup>78</sup> “It focuses more and explores characters; it enlightens, challenges, involves and confronts the viewers, it provokes thoughts”.

diferenciar-se do restante da programação; uma audiência pertencente à classe alta, culta e jovem; o tratamento de temas controversos e narrativas mais complexas. Tais características e definições inegavelmente trazem um julgamento de valor e de gosto uma vez que aquilo que constitui qualidade é uma construção cultural, sendo, assim, carregada de preceitos e hierarquias socioculturais. Este gosto que constitui a qualidade, portanto, está fortemente associado a uma pequena elite cultural.

A discussão mais sistemática sobre o tema da qualidade na televisão teve início na década de 1980, no Reino Unido, remetendo a aspectos tanto éticos quanto estéticos. Ela foi promovida primeiramente pelo governo, o então conservador governo Thatcher, também envolvendo acadêmicos que buscavam redefinir o conceito de qualidade para um pólo além da hierarquização de valores (FREIRE FILHO, 2008; FECHINE, 2008). No Brasil, os valores éticos e morais geralmente dominam a discussão que, segundo Freire Filho (2008), está sustentada no embate entre o populismo cultural, incentivado por questões mercadológicas, e o elitismo cultural, que propõe a educação do público através de uma imposição “qualitativa” na TV. Para este mesmo autor (2001; 2008), muito se discute sobre a qualidade na TV brasileira mas pouco se entende ou se propõe sobre o que seria de fato essa qualidade: “[...] o debate se apequenou de tal maneira que ficamos com a impressão, às vezes, de que televisão de qualidade é sinônimo de televisão sem bunda” (2008, p. 97).

O debate sobre qualidade, quando se trata de séries, geralmente está calcado nas questões estéticas – por isso a proximidade com a narrativa complexa –, no entanto, elas não devem ser confundidas. A complexidade narrativa não se configura em um gênero próprio, mas sim um modo de narração e práticas de produção e recepção que cobrem diversos gêneros (MITTELL, 2012-13). A TV de qualidade não apenas não se configura em um gênero, como também não pode ser considerada um modo narrativo, pois a ideia de televisão de qualidade não pode ser restrita a um determinado formato de produto televisivo. A TV de qualidade parece, na realidade, constituir uma idealização ou uma expectativa acerca do papel da televisão na sociedade – idealização essa que pode ser sustentada por diferentes valores a respeito do que constituiria um produto de qualidade. No entanto, os valores que entram em destaque frequentemente são aqueles que apelam a um grupo determinado.

Muitas séries complexas encaixam-se nestes pressupostos de qualidade e, de fato, conforme menciono anteriormente, o apuro em termos narrativos e de produção, a originalidade temática, entre outros fatores, fazem com que as séries complexas possuam

características para tanto. Esta exaltação às séries como um símbolo da qualidade televisiva muitas vezes colocam-nas num patamar que ignora uma problematização a respeito do significado desta posição. Assistir a séries de TV de qualidade se transformou um sinal de bom gosto e de distinção cultural entre certos membros de uma elite cultural (KUMPF, 2011). As séries consideradas parte desta “TV de qualidade” atingiram um patamar de “alta cultura”, ou ao menos de “alta cultura popular”, o que justificaria para esta elite o engajamento intelectual e emocional com a televisão. As séries, assim, adquirem um fator de identidade para determinados grupos. Kumpf<sup>79</sup> diz que, entre os fãs de séries consideradas de qualidade, os critérios de tal “qualidade” são bastante claros: as séries devem ter temática diferenciada, ser emocionalmente verossímeis, possuir humor inteligente e ser narrativamente surpreendentes e esteticamente apuradas.

É necessário, porém, apontar a subjetividade do rótulo de “qualidade”. Boa parte dos dramas complexos, em seu escopo de *status* mais elevado tem foco em homens (brancos e heterossexuais) e narrativas que apelam a estes, em gêneros mais masculinizados. Embora Mittell (2012-13) não concorde com a ideia de que tais seriados tenham masculinizado um formato identificado com o feminino, o do melodrama (e também o das *soap operas*), o autor defende que na realidade o que se vê nestas séries é a adição de elementos melodramáticos em gêneros mais identificados com o masculino, a ação ou o policial, o que seria uma “efeminação” destes gêneros. Isto, no entanto, não impede que boa parte das mais reconhecidas séries de narrativa complexa privilegiem “homens complexos”, e as mulheres sejam vistas somente como coadjuvantes. Merece reflexão, portanto, não somente o conceito do que é qualidade, mas a quem a qualidade está endereçada e qual o significado cultural de tal rótulo.

A mistura do melodrama a outros gêneros narrativos é uma das evoluções no formato narrativo seriado naturalizada com o desenvolvimento da narrativa complexa. Cada vez mais cresce a lista de seriados que não ancoram suas narrativas apenas em um universo cultural – o que caracteriza os gêneros narrativos, de acordo com Esquenazi (2011) – mas sim em diversos. Os dramas adolescentes, gênero narrativo por excelência já fortemente ligado ao melodrama, frequentemente trazem esta mistura. Na realidade, pode-se perceber que a mistura de gêneros narrativos é uma tendência bastante presente nos *teen dramas* desta década de 2010.

---

<sup>79</sup> Em pesquisa realizada por Kumpf sobre o consumo de séries americanas entre fãs do formato na Alemanha.

Esta sobreposição de gêneros e de formas narrativas é um dos fatores que possibilita a diversidade através da qual o *teen drama* teve espaço para se estabelecer. Se na década de 1990 contamos nove programas criados com esta temática, na década de 2000 foram 22, e na atual década temos até o momento o lançamento de 19 séries que se encaixam neste gênero narrativo. Obviamente, o lançamento não necessariamente significa duração ou qualquer avaliativo de sucesso, porém mostra que o espaço para tais seriados não arrefeceu, e sim foi aumentando e se adaptando conforme a evolução do mercado, do sistema de produção e do formato seriado.

A individualização da tecnologia, por exemplo, pôde proporcionar aos adolescentes uma maior gerência sobre a decisão de o que assistir – o que não significa que adolescentes sejam os únicos espectadores destas séries, nem que todos os adolescentes necessariamente gostem de tal gênero. A setorização e a diversificação dos canais de produção também fazem parte de tal equação: ao contrário de três grandes redes generalistas, existem muitas mais emissoras produzindo sobre temáticas variadas. Ainda que dramas adolescentes nunca tenham feito parte da produção original de alguns dos canais pagos (e *Premium*) mais renomados pela inovação do formato, como a HBO, e também não façam parte do perfil da mesma, como já foi mencionado, existem outros formatos de canais cuja produção está focada especialmente na TV *Teen*.

Na produção televisiva de seriados das últimas décadas, esta rotulação de autoria ou de estilo se tornou uma referência, seja ele outorgado por uma emissora como símbolo de qualidade, seja através de um produtor/criador. A objetividade desta etiqueta de qualidade não interessa a este trabalho como um quesito independente, mas sim em sua gama de significados. Como é levantado anteriormente, existem muitos questionamentos quanto ao conceito de qualidade na TV e a que e a quem se endereçam os programas rotulados como de qualidade. Isto é, desconsiderar que os *teen dramas* possuem qualidade simplesmente por sua estrutura enquanto gênero narrativo – ancoradas no melodrama e com temáticas inerentemente de interesse e relativas a jovens e adolescentes – é partir de um julgamento valorativo pré-estabelecido. Se há propriedade em fazer um julgamento de qualidade na televisão ou na ficção seriada, ele deve estar fundamentado pelos méritos encontrados dentro de um gênero, ou seja, pelo entendimento de como uma determinada série trabalha questões estéticas e estruturais dentro daquilo a que se propõe.

Uma última questão a respeito da complexidade narrativa a ser abordada nesta seção diz respeito ao engajamento do público com os personagens. Entre as estratégias narrativas mais notáveis de conexão do personagem com o público está o alinhamento

que consiste numa ligação com o personagem, seguindo suas experiências e promovendo um acesso a sua subjetividade interior (MITELL, 2012-2013). O acesso a estes processos íntimos podem se dar de diferentes maneiras e claramente não são iguais para todos os personagens, mas tal ligação é crucial para a compreensão da narrativa por parte do público. Os *teen dramas* trazem pontos de vista majoritariamente de seus personagens adolescentes, porém mesmo entre protagonistas tal alinhamento pode ocorrer em intensidades diferentes.

Outra forma de ligação entre público e personagens é através de aliança com seus valores e ética, facilitando um investimento emocional em sua trajetória. A articulação de alinhamento e de aliança permite ao espectador uma interpretação das ações e dos acontecimentos. Os programas são frequentemente definidos por seus personagens, que se tornam um dos principais pontos de envolvimento entre público e narrativa.

Estética e estrutura narrativa não são, no entanto, os únicos elementos que caracterizam a complexidade. Mittell (2012; 2012-13) deixa claro que mudanças nas formas de produção e também nas de circulação e de recepção dos seriados são fatores senão determinantes ao menos componentes que permitem e fazem avançar a evolução da complexidade narrativa, e serão abordados de forma complementar. Antes, porém, colocaremos em contexto as narrativas dos cinco seriados selecionados.

### 2.2.1 Narrativas em contexto nos *teen dramas*

Nesta seção colocaremos em foco algumas das estratégias narrativas para melhor compreensão dos cinco programas selecionados. No último item também abordamos brevemente algumas questões envolvendo *PLL* e seu elo com o mercado literário.

#### 2.2.1.1 Episódios de drama e escândalo em *Beverly Hills, 90210*

As casas são maiores, o clima é mais quente, e as marcas de biquíni são extraordinárias, mas não significa que eles descobriram o sentido da vida.  
Brandon Walsh<sup>80</sup>

O primeiro e mais longo entre os seriados analisados é também aquele que utiliza menos estratégias complexas em sua narrativa, tal característica é, obviamente, um reflexo de seu pioneirismo e época. Como seriado que estabeleceria as configurações básicas do formato *teen drama*, *BH90210* ainda tinha uma influência bastante forte de

---

<sup>80</sup> 1x02, *Class of Beverly Hills*, Darren Star.

narrativas seriais (e não seriadas) das décadas anteriores. No entanto, os elementos temporalidade e desenvolvimento de personagens são muito mais desenvolvidos que nas *sitcoms teens*, um dos principais produtos de ficção televisiva com enfoque adolescente na época.

Uma característica narrativa de *BH90210* que a diferencia dos demais seriados analisados é sua natureza episódica que permite a introdução de diversos tópicos sociais, desenvolvidos em poucos episódios. Estas questões frequentemente envolvem personagens introduzidos com o intuito de explorarem problemas sociais específicos como AIDS, racismo, deficiência física, entre outros. Em *One man and a baby* (1x12), Brandon vê-se enamorado de uma colega que tem um bebê e assim vê (e experimenta) as dificuldades que a gravidez na adolescência traz. Em *Leading from the Heart* (2x11), um primo paraplégico visita os Walsh em Beverly Hills. Estas questões sociais, e os personagens que as representam, aparecem, trazem à tona a discussão sobre o “assunto da semana” e vão embora, proporcionando reflexão aos personagens – e com sorte, aos espectadores.

Os protagonistas também lidam com diversos tipos de problemas de cunho social, além daqueles que fazem parte do cotidiano escolar, familiar ou amoroso. No episódio *B.Y.O.B* (1x11), Brandon começa a mentir para os pais sobre seu consumo de álcool em festas com os amigos e acaba sendo preso por dirigir embriagado. Em *It's only a test* (1x18), Brenda descobre um caroço no seio ao fazer o autoexame de mama com as amigas e precisa passar por uma biópsia. Claro que nem todas as tramas que tratam problemas deste tipo são somente episódicas, algumas são recorrentes ou tem arcos de vários episódios. Em um arco da 3ª temporada, Kelly passou por um transtorno alimentar, com o abuso de pílulas de dieta. Os perigos do consumo de drogas, tanto ocasional quanto excessivo, são abordados diversas vezes através de diversos personagens e sob diferentes ângulos, por exemplo – o que demonstra a preocupação social com o consumo de substâncias ilícitas por parte da juventude nesta época<sup>81</sup>.

Um elemento que chama a atenção é como apesar de os protagonistas sempre estarem envolvidos em diversos problemas, durante as primeiras temporadas, os problemas mais sérios – e eu argumentaria, irremediáveis – são sempre apresentados através de outros personagens. Kelly quase é estuprada, Brenda e Dylan se assustam com a possibilidade de ela estar grávida, Steve quase é expulso do colégio, entre muitos outros

---

<sup>81</sup> Dylan, Kelly e David são alguns dos personagens que tem problemas sérios de drogadição no decorrer da trama.

“quase” acontecimentos. Conforme as temporadas começam a se acumular, esta característica, a abordagem de determinadas questões somente através de terceiros, desaparece. Kelly é estuprada, assim como Valerie, Donna namora um rapaz que a agride fisicamente, Andrea engravida e casa-se com Jesse em seu primeiro ano na faculdade.

Desta maneira, a estrutura narrativa de *BH90210* facilita a abordagem de diferentes assuntos. Mais do que qualquer outro dos seriados analisados, este é o que traz à luz o maior número de questões sociais. Porém, isto também significa que poucas delas são abordadas com profundidade. Assim como aparecem os problemas, seja dos protagonistas, seja dos coadjuvantes, eles desaparecem com a mesma facilidade. A superficialidade com que diversos assuntos são tratados não é exclusividade de *BH90210*, porém, por trazer tantas tramas episódicas, o seriado tem esta característica elementar.

Um aspecto que é particular ao modo de produção seriado são as interferências da “vida real” dos bastidores na narrativa. É comum que as longas durações de muitos programas, levem a reestruturações ou mudanças no elenco – e, ao longo de suas dez temporadas, *BH90210* passou por diversas trocas em seu grupo de atores. A saída de Brenda, até então protagonista feminina, é também um dos casos mais notáveis de interferência externa na narrativa. A atriz Shannen Doherty foi um dos mais constantes nomes nas notícias e fofocas sobre celebridades do início dos anos 1990. Não era apenas a vida pessoal de Shannen alvo de interesse midiático, mas o envolvimento da atriz em problemas nos bastidores e brigas com colegas de elenco, particularmente com a intérprete de Kelly, Jennie Garth – problemas que teriam causado sua demissão ao final da 4ª temporada. Mais do que a despedida de Brenda do programa, McKinley (1997) relaciona as mudanças de personalidade da personagem à figura pública da atriz e à percepção do público a respeito de Brenda. Tal exemplo demonstra que estas intertextualidades não passam despercebidas aos espectadores, que utilizam de tal conhecimento para a interpretação das narrativas (MITTELL, 2012-13). A partir da 3ª temporada, Kelly passa a ganhar crescente foco narrativo, passando também por uma transformação. O enfoque, que nas primeiras temporadas era nos gêmeos Walsh, foi se modificando gradualmente e a partir da 5ª temporada, com a saída de Brenda, passa definitivamente para o grupo mais amplo.

#### 2.2.1.2 *Buffy, the Vampire Slayer*: gêneros cruzados

Na realidade nós podemos ser a única barreira entre a terra e sua destruição total. A terra está (definitivamente) condenada.

Entre os seriados analisados neste trabalho, *BTVS* é o mais reverenciado pela sua estrutura narrativa, sendo um caso exemplar de como programas que envolvem o modelo “caso da semana” (muito comum especialmente em séries policiais) podem trabalhar a narrativa mais profundamente. O enredo de *BTVS* se desenvolve com arcos que percorrem toda uma temporada com um grande vilão ou problema. Cada episódio individualmente conta com uma trama coerente própria, com um “monstro da semana”, por assim dizer – que pode ter ou não relação com o grande vilão a ser enfrentado, – e sua própria resolução interna, sem, no entanto, deixar de avançar o arco da temporada ou mesmo questões que acompanharam toda a série (MITTELL, 2012-13). As subtramas dentro do arco narrativo de temporadas e episódios funcionam como uma maneira de explorar o desenvolvimento dos personagens – uma das principais características dos dramas de *narrativa complexa*, que utilizam o longo período de apresentação para desenvolver a construção e a evolução dos personagens. Podemos dizer que cada episódio semanal tem uma trama própria e faz parte de um enredo maior dentro da temporada e, por fim, do desenvolvimento dos personagens e da trama da série por completo.

*BTVS* também se destacou pelo que Mittell (2012-13) chama de episódios “narrativamente espetaculares”, que subvertem a normalidade da narrativa à qual os espectadores estão acostumados. É o caso de *The Zeppo* (3x13, Dan Vebber), em que toda a narrativa é centrada em um único personagem, Xander, e o que acontece com o resto do grupo é relevado à subtrama, invertendo a ordem natural em que a série é regularmente contada. Em *Hush* (4x14, Joss Whedon), quase todo o episódio é construído sem diálogos, quando um grupo de demônios rouba as vozes de todos na cidade, forçando a história a ser comunicada de forma não verbal. Em *Once more, with feeling* (6x07, Joss Whedon), um demônio transforma os moradores da cidade em personagens de musical, o que os faz cantar e dançar sobre situações cotidianas. Com canções originais, o episódio ainda desenvolve várias das tramas que se constroem durante a temporada, como a depressão de Buffy após ser ressuscitada, a preocupação de Tara com a magia de Willow saindo do controle, os medos de Xander e Anya quanto a seu iminente casamento, entre outros.

Em *BTVS* pode-se ver um exemplo do que Mittell (2012-13) chama de “*efeitos especiais da narrativa*” quando, no começo da 5ª temporada, é introduzida uma nova personagem, Dawn Summers, irmã de Buffy. Dawn é um elemento crucial do enredo

---

<sup>82</sup> 1x02, *The Harvest*, Joss Whedon. Repetida em, 7x22, *Chosen*, Joss Whedon.

desta temporada e sua presença é explicada em coerência com os diversos elementos sobrenaturais da trama. Os roteiristas exercitaram sua precisão narrativa encaixando retroativamente a personagem na biografia de Buffy e de sua mãe, Joyce. Vale lembrar, no entanto, que nem sempre tais estratégias estão à prova de “furos”. Apesar do esforço narrativo para inserir Dawn, a verossimilhança interna da construção da personalidade de Buffy como filha única é ferida com a adição da personagem.

Outra característica presente na narrativa de *BTVS* são os detalhes – muitas vezes aparentemente desimportantes em termos de enredo – que se inter cruzam muitos episódios depois. Alguns podem servir como uma forma de pista sobre desenvolvimentos futuros, como em *Doppelgangland* (3x16, Joss Whedon). No episódio, uma realidade paralela na qual Willow é uma vampira cruza-se com a realidade narrativa, causando diversas situações cômicas com o encontro entre as duas “Willows”. Por fim, ao falar sobre sua dublê vampira, Willow diz: “Ela era tão má, e vulgar... e também um pouco gay”. Buffy rapidamente busca “tranquilizar” a amiga dizendo que a personalidade vampira não tem nenhuma relação com sua personalidade humana, ao que Angel tenta corrigir: “Bem, na realidade...”, mas é interrompido pelo olhar de reprovação de Buffy, e se cala. Na temporada seguinte, Willow descobriria e assumiria sua homossexualidade, possivelmente validando o argumento que Angel não pôde completar<sup>83</sup>.

Tais elementos narrativos demonstram uma espécie de planejamento da trama como um todo e apelam especialmente à fãs, que se divertem dissecando cada episódio. Aqui entra em jogo uma espécie de interatividade serial, uma vez que nem todos os espectadores irão perceber tais detalhes e, por não serem elementos-chave da narrativa, tais detalhes não serão futuramente discutidos no enredo. Mas com a troca de informações em espaços online de fãs, forma-se, para parte destes, um conhecimento em conjunto – e interpretações – sobre detalhes que poderiam passar despercebidos.

---

<sup>83</sup> Outros elementos ilustram a riqueza do universo de fundo da série. Em *Fool for Love* (5x07, Douglas Petrie), assistimos Spike contar sua história de vida e sua dor quando ainda humano. Ele foi rejeitado por Cecily, sua contemporânea na sociedade londrina em cerca de 1880. Na temporada seguinte, em *Older and far away* (6x14, Drew Z. Greenberg), vemos que Cecily transformou-se no demônio da vingança Halfrek, através de uma única referência, jamais repetida ou mencionada novamente, de reconhecimento entre ela e Spike.

**Figura 4:** O elenco de *BTVS* na 2ª temporada: contraste entre os trajes de Buffy e Cordelia em relação à Willow é uma constante no marketing e na série.



Fonte: Divulgação.

**Figura 5:** Buffy resgata Angel após ele ser torturado por Drusilla, em uma das muitas cenas em que o vampiro acorrentado e torturado.



Fonte: Cena capturada pela autora do episódio *What's my line, part 2 (2x10)*.

*BTVS* misturou melodrama adolescente, terror, ação, comédia, todos costurados em maior ou menor nível nos mesmos episódios. Para Esquenazi (2011), esta mistura é mais do que simples procedimento narrativo, relaciona-se com a temática mais ampla do seriado de inversão de papéis de gênero e transposição de limites entre masculino e feminino. Na primeira cena do primeiro episódio, tal subversão de expectativas de gênero

já é apresentada. Um jovem casal invade uma escola à noite, ela se porta com insegurança e demonstra medo, ele com segurança e um ar de rebeldia, parecendo querer “se aproveitar da ingenuidade” da moça. O contraste acentua-se ainda mais com o traje colegial usado por ela. Logo, a imagem da “presa” transforma-se em predadora, ao vermos a face da garota transformar-se, revelando-se uma vampira e atacando o rapaz. Tal cena já alude ao fato de que em *BTVS* as coisas não são o que parecem. Ao contrário do clichê dos filmes de terror, adolescentes não são (apenas) vítimas, mas são eles que atuam contra os monstros; garotas inocentes não são presas, mas caçadoras.

A mistura de gêneros narrativos combina-se, assim, a uma inversão de papéis de gênero no seriado e se revela com mais força na figura do vampiro Angel. Embora, principalmente nas primeiras temporadas, Buffy e Cordelia tenham a imagem bastante erotizada – ainda mais nas imagens promocionais do programa, como podemos ver na Figura 4 – Angel é sem dúvidas o personagem mais sexualizado do seriado (OWEN, 1999). O incontável número de vezes em que o personagem aparece sem camisa e/ou acorrentado em cenas que remetem a uma estética sadomasoquista é um dos principais elementos na composição de sua imagem de “homem fatal”, colocando-o repetidamente em uma posição de vítima à espera de que Buffy o salve<sup>84</sup>. É a ela que sobra um papel mais estereotipicamente masculino, frequentemente colocando-se em ainda mais perigo para salvá-lo (ESQUENAZI, 2011). De acordo com seu criador, Joss Whedon, esta mistura de gêneros já está indicada no próprio título, em português *Buffy, a caçadora de vampiros*: “[o nome] ‘Buffy’ é intrinsecamente cômico, e leva o espectador a esperar humor; ‘vampiros’ indicam que o espectador pode esperar elementos assustadores e sobrenaturais; enquanto ‘caçadora’, antecipa ação, e ação tomada por uma heroína do sexo feminino” (MOORE, 2011, tradução nossa). Essas nuances do desenvolvimento narrativo do seriado oferecem subsídios para a compreensão do contexto e, desta forma, para a análise do texto narrativo da série.

### 2.2.1.3 O sonho nostálgico de *Dawson's Creek*

Esta é uma realidade alternativa onde nossos intelectos são mais afiados,  
nossas piadas mais inteligentes, e nossos corações são repetidamente  
partidos, enquanto suavemente algum pop contemporâneo que rapidamente  
será esquecido toca ao fundo.

---

<sup>84</sup> Apesar da relação entre os dois ter uma mútua ajuda, com Angel frequentemente ajudando Buffy em suas lutas e caças, é ele, e não ela, que é posto numa situação de desamparo completo, necessitando salvação.

Jen Lindley<sup>85</sup>

De acordo com seu criador, Kevin Williamson, *DC* teve como inspiração sua própria adolescência ou o como ele gostaria que ela tivesse sido. De fato, o protagonista Dawson é obcecado em analisar presente e passado, o que ele frequentemente faz através de seus roteiros cinematográficos<sup>86</sup>. Tanto ele quanto seus amigos são hiperanalíticos, com um sofisticado vocabulário, o que transforma seus diálogos em um dos destaques do seriado.

A autorreflexão é uma das características de seus personagens, porém uma das características mais marcantes da narrativa de *DC* é a referencialidade intertextual. Embora as referências à cultura midiática não fossem ausentes em *teen dramas* “pré-WB”, após a emissora reconfigurar o gênero, este elemento tornar-se-ia comum em programas do gênero, e *DC* é um dos principais referenciais neste sentido.

Como um dos principais interesses do grupo de protagonistas é o cinema, existe uma frequente referência a este meio nas conversas entre personagens. Nesta referencialidade, *DC* presta “homenagem” a ícones do cinema e TV *teen*<sup>87</sup>.

A simples citação estabelece seu papel em uma tradição em particular, ainda assim *DC* parece transcender, reivindicar uma superioridade a estes outros textos *teen*. O programa utiliza e rejeita os clichês e mitologias do ‘adolescente’ (BIRCHALL, 2004, p. 178, tradução nossa).<sup>88</sup>

A ambiguidade em *DC* está na rejeição e no reconhecimento de textos midiáticos sobre a adolescência. Ainda assim, ao se firmar como um dos primeiros *teen dramas* de sucesso da WB, *DC* estabeleceu seu próprio espaço dentro destas ‘mitologias’ que tenta rejeitar. Para Birchall (2004), a referencialidade é apenas uma das estratégias de resgate nostálgico que *DC* utiliza. Esta nostalgia, que é um elemento central do programa, também aparece de outras formas, segundo a autora: narrativamente, com os personagens que mesmo adolescentes expressam sentimentos nostálgicos; através da expressão de valores tradicionais centrados na família nuclear e relações de gênero conservadoras

<sup>85</sup> 3x23, *True Love*, Tom Kapinos, Gina Fattore, Greg Berlanti, Jeffrey Stepakoff.

<sup>86</sup> No episódio final, que se passa após um salto de cinco anos no tempo, Dawson é produtor executivo de um seriado tal qual *Dawson’s Creek*.

<sup>87</sup> Como com os filmes *teen* da década de 1980 do diretor John Hughes, que Kevin Williamson reconhece como uma de suas maiores influências.

<sup>88</sup> “By the very virtue of citation, its role in a particular tradition is established and yet, *DC* also seems to transcend, claim superiority to, these other teen texts. The show both utilizes and rejects the clichés and mythologies of teen-ness”.

(sobre as quais trataremos mais adiante nos capítulos de análise); e por meio do cenário e de efeitos estéticos (Figura 6).

**Figura 6:** Pôsteres de *DC*. O próprio material promocional enfatizava um sentimento nostálgico.



Fonte: Divulgação.

Estas estratégias de nostalgia são uma forma de apelo a espectadores mais velhos, assim como a eloquência e a auto-reflexividade dos protagonistas (HILLS, 2004). Uma nostalgia que se volta a uma idealização adolescente – ou de uma identidade adolescente – que, na prática, nunca foi alcançada, mas pode ser desfrutada a uma distância emocional segura – o que combina com a premissa de reflexão entre a perda da inocência da infância.

#### 2.2.1.4 *Glee*: uma comédia musical e melancólica

Como é aquele ditado? O show deve seguir pra todo o lado, ou coisa assim.  
Finn Hudson<sup>89</sup>

Em relação a seu marketing, *Glee* é apresentado como uma comédia musical e, de fato, tanto a musicalidade quanto a comicidade são elementos que se destacam na composição narrativa. No entanto *Glee* tem um forte cunho dramático, contrastando situações melancólicas com a leveza cômica, o que talvez seja uma configuração mais apropriada para a mistura de gêneros narrativos na série. A música é um dos elementos mais importantes em *Glee*, com as apresentações servindo como forma de os personagens expressarem sentimentos e fazerem avançar a narrativa.

<sup>89</sup> 2x17, *A night of neglect*, Ian Brennan.

*Glee* usa situações comicamente absurdas e surreais em um ambiente marcado pelo exagero. Seus personagens são francamente estereotipados e o programa usa uma subversão de tais estereótipos e elementos *camp* em sua narrativa<sup>90</sup>. *Glee* põe em cena personagens extremos, *looks* extravagantes, diálogos excessivos (GONZÁLEZ, 2011). Assim, entre outros, Mercedes incorpora os maneirismos de uma “garota negra atrevida”, Rachel é uma garota prodígio classicamente irritante com os colegas e amigos e seu gosto por musicais, teatralidade e divas da Broadway é influência direta de seus pais, um casal de homens homossexuais que sempre fomentaram seu pendor artístico e seu narcisismo. Esses exageros e afetações que fornecem grande parte das situações cômicas da série são parte das características que fizeram de *Glee* um *teen drama* excepcional deste gênero, que preza costumeiramente (especialmente na era pós The WB) pelo afastamento de tais estereótipos, ou ao menos a tentativa para tanto.

Um elemento de sua narrativa é a referência à cultura midiática, óbvia quando se denota a importância da música no seriado, mas também no tocante a outros produtos midiáticos, como filmes e séries. Estas referências são comuns às séries do gênero: *BTVS* e *DC* eram conhecidos por tal estratégia e *PLL* tem sua própria gama de referências dentro do suspense e do *noir*, como veremos a seguir, o que são formas de situar a série em um universo, além de conectar a narrativa a uma cultura específica. *Glee* leva tais menções mais além, incluindo referências a vídeos populares na internet ou a cultura das celebridades, inserindo-se firmemente numa cultura jovem e conectada.

A autorreferencialidade é uma das características mais singulares em *Glee*, com um certo nível de consciência de seus próprios exageros. Tal autoconsciência geralmente vem na forma de comentários dos próprios personagens, que às vezes parecem tão perplexos quanto o público com alguns detalhes surreais da série. A treinadora Sue é quem mais desenvolve tal função, sendo ela um dos personagens do programa que mais exerce um papel de honestidade brutal. Além de ser uma forma de o programa rir de si mesmo e de reconhecer sua premissa surreal, pode marcar também uma conexão com o público, uma vez que muitas das questões levantadas nestas autorreferências coincidem com críticas ou interpretações dos espectadores e fãs.

Em comparação com outras séries analisadas aqui, a estrutura e a acumulação da narrativa no seriado são extremamente erráticas, destoando de dramas complexos

---

<sup>90</sup> González (2011) ao propor a estética *camp* como uma marca de *Glee*, define o *camp* como um modo exagerado de reivindicar-se a partir da paródia do comumente aceito. Marca do *camp* é o espírito de extravagância, teatralidade.

contemporâneos e de outros seriados de seu próprio gênero, às vezes assumindo características seriadas e outras, somente seriais. Tal desorganização narrativa é uma das principais dificuldades que oferece para a análise crítica diagnóstica do programa, especialmente em termos de seus personagens. Como não é incomum em programas de média a longa duração, *Glee* foi gradualmente modificando a estrutura que propunha inicialmente.

O primeiro episódio expõe personagens, temáticas e a conjugação de melancolia e de comicidade, com cenas que marcam a proposta do programa até seu final. A narrativa estabelece que o programa é tanto sobre alunos quanto sobre o ambiente educacional, apresentando um professor como um dos protagonistas e uma professora como antagonista. A hierarquia escolar e como esta se reflete em *bullying*, o contraste entre os sonhos cheios de esperança e a realidade, os significantes de fracasso e sucesso naquela comunidade.

A primeira temporada é bem construída em termos da conjugação de diferentes matrizes e na narração de uma história coesa e coerente. A história apresenta Will, um professor em uma crise na carreira e no casamento, que reabre o *Glee club* do qual participou na adolescência como aluno, uma válvula criativa em sua vida, por acreditar na importância das artes na formação dos estudantes. Lá ele consegue juntar alunos de diferentes personalidades e *status* na hierarquia escolar, que desafiam unidos dificuldades, sabotagens e preconceitos, fortalecendo uns aos outros na busca pelo reconhecimento e validação. As 2ª e 3ª temporadas seguem linhas próximas, porém crescentemente deixando a desejar em termos de coesão narrativa. A partir da 4ª temporada, quando a história passa a ser dividida entre os antigos alunos em sua vida pós-escolar e novos membros do *Glee club*, perde-se muito da objetividade, desenvolvimento de personagens e coerência narrativa. O programa também vai gradualmente focando-se mais nos jovens e menos em Will e é notória a crescente espetacularização de temas e planificação de personagens.

Em termos de conteúdo isto significa que diversos personagens, tramas e arcos são abandonados, mal finalizados ou mal desenvolvidos. Muitos destes problemas estão presentes desde o começo da trama, porém agravam-se com o passar das temporadas. O desenvolvimento, mudança ou acumulação de experiência dos personagens é frequentemente cíclico, com muitos passando sempre pelas mesmas lições, aprendizado ou problemas devido a um determinado comportamento o qual já haviam, teoricamente, superado.

Uma das diferenças notáveis entre as primeiras temporadas e as restantes, em termos de produção, está no fato que enquanto os roteiros da 1ª e da 2ª temporadas são de autoria exclusiva do trio de cocriadores e produtores executivos Ryan Murphy, Brad Falchuk e Ian Brennan, nas temporadas seguintes os três dividiram tal tarefa com um time de roteiristas diverso. Claramente não é possível apontar esta diferença como motivo único nem mesmo principal para as crescentes deficiências narrativas da série, já que, em teoria, mesmo não sendo mais roteiristas, os três produtores permaneceram tendo controle criativo sobre a narrativa. A morte do ator Cory Monteith, intérprete de Finn Hudson, um dos principais protagonistas, marcou não somente a narrativa – que precisou adaptar-se à perda de um personagem principal –, mas também o tom da série, com dificuldade de transformar a melancolia em comicidade e, ultimamente, na alegria característica de sua proposta<sup>91</sup>. Outra questão é o possível esgotamento da fórmula e a inabilidade em lidar com o envelhecimento dos personagens, sempre um momento de transição nos *teen dramas*.

#### 2.2.1.5 *Pretty Little Liars*: uma narrativa de enigma e suspense

Amigas compartilham segredos, é o que nos mantém próximas.  
Alison DiLaurentis<sup>92</sup>

Em um resumo superficial, *PLL* é um seriado que mistura o melodrama adolescente ao suspense. Sua temática não despertou o interesse acadêmico, até o momento, da mesma forma que seu contemporâneo *Glee*, por exemplo. O programa chama atenção da academia e da crítica especializada mais por seu sucesso de convergência midiática do que por sua narrativa enigmática, que frequentemente deixa furos e frustra a paciência do espectador. Suas protagonistas femininas se valem de guarda-roupas sofisticados demais para a idade que representam, e os produtores não se furtam de oportunidades de mostrarem os coadjuvantes masculinos sem camisa. A premissa de segredos e maldades entre meninas e o *branding* da emissora<sup>93</sup> também contribui para que a série se mantenha em um nicho frequentemente ignorado.

---

<sup>91</sup> Cory Monteith, que assim como o restante dos protagonistas, participava de campanhas sobre superar as dificuldades e seguir seus sonhos morreu de overdose após uma longa luta contra o vício em drogas.

<sup>92</sup> 1x01, *Pilot*, I. Marlene King.

<sup>93</sup> A mudança de *branding* é um dos motivos para a mudança de nome do canal e ABC Family para Freeform.

Porém, *PLL* é a primeira do gênero a ter sua narrativa baseada em um enigma – popularizado na televisão por séries como *Lost*<sup>94</sup>. *PLL* é um programa com uma estrutura folhetinesca e enigmática e seu arco de suspense é dividido no que chamaremos de módulos. Porém, ele também é único, uma vez que tais módulos se sobrepõem e informações vão sendo acumuladas para a descoberta de diversos mistérios. Existem arcos menores determinados, especialmente envolvendo o aprofundamento dos personagens.

O enredo da série é marcado por um acontecimento, o desaparecimento de Alison DiLaurentis e é narrada em dois tempos: o presente e o memorial, através especialmente de *flashbacks*. Tais *flashbacks*, apesar de presumidos como fatos pelos personagens, nem sempre são confiáveis, pois contam com diferentes versões e pontos de vista, omissões e mentiras<sup>95</sup>. Estes fragmentos de memória junto à investigação dos personagens vão adicionando a cada episódio novas peças do enigma. Porém, como estratégias para atrasar a resolução do enigma, mas ao mesmo tempo manter a emoção da narrativa, é constante o acréscimo de pistas falsas, ou *red herrings*<sup>96</sup>.

Como argumenta Esquenazi (2011), as séries enigmáticas se constroem sobre uma contradição: por um lado devem desvendar o enigma, por outro não podem desvendá-lo totalmente, pois isso acabaria com a série<sup>97</sup>. Este é um elemento com o qual necessitam trabalhar pois, ao contrário de outras formas narrativas, os seriados operam numa espécie de “narrativa infinita”. Já que para a grande maioria delas não existe previsão de final, os roteiristas precisam criar mundos narrativos que se sustentem por anos (MITTELL, 2012-13). A própria *PLL* é um exemplo disso. O programa, que havia sido previsto para apenas quatro temporadas, está atualmente na metade de sua 6ª temporada, com previsão para ao menos uma 7ª temporada. Portanto, para manter a ação, a narrativa diversas vezes levou personagens e espectadores a uma conclusão errada sobre a identidade de –A.

Cada temporada de *PLL* tem entre 22 e 25 episódios e as temporadas são divididas em duas partes (A e B). Em cada final de temporada, seja da parte A ou B, é deixado um

---

<sup>94</sup> Mittell (2012-13) aponta para o surgimento, na última década, do que ele chama de “*boxed aesthetics*” (ou “estética de maratona”, em livre tradução), em que as narrativas são construídas para ser apreciadas como um todo, episódio atrás de episódio, como é possibilitado, por exemplo, com uma caixa de DVDs.

<sup>95</sup> Exemplificando, no episódio 6x10, *Game Over, Charles* (Marlene King), o público descobre que Cece Drake é a segunda identidade de –A. Sabendo que –A tentava enganar a todos, os *flashbacks* e informações reveladas por Cece ficam obviamente sob suspeita.

<sup>96</sup> Elementos colocados na narrativa para iludir a uma conclusão, mas que, na realidade, são distrações.

<sup>97</sup> Um exemplo é *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991). O grande mistério do assassinato de Laura Palmer foi revelado em meados de sua segunda temporada. Sem a força deste enigma, a série perdeu em qualidade e em audiência e foi cancelada.

gancho de suspense. O primeiro módulo de enigmas do programa durou duas temporadas e um ano escolar narrativamente, e terminou com a descoberta de Mona como primeira – A. Apesar desta revelação, diversas lacunas foram deixadas sobre os mistérios que rodeiam a vida das meninas, assim como ganchos preparados. O segundo módulo inicia-se na 3ª temporada e estende-se até a metade da 6ª temporada, passados também no período de um ano escolar narrativamente, quando é revelado o maior dos mistérios até o momento, a identidade da segunda –A e sua história. Também são revelados os responsáveis pelas mortes e pelos ataques do fatídico dia em que Alison desapareceu. Este segundo módulo é muito mais complexo do que o primeiro, pela acumulação de informações, *plot twists* e alongamento demasiado da trama. O terceiro módulo, que terá início na temporada 6B<sup>98</sup>, propõe um salto no tempo, quando as protagonistas voltam a se reunir na cidade após terem passado cinco anos sem as chantagens e tormentos de –A. De acordo com informações já reveladas, este terceiro módulo terá uma nova leva de mistérios e mentiras e novos vilões, no entanto já parte de diversos mistérios propositalmente não resolvidos das temporadas anteriores<sup>99</sup>.

A narrativa de *PLL* tem diversos problemas de coerência, particularmente com a cronologia dos eventos<sup>100</sup>, mas também com diversos detalhes que não se encaixam com tanta perfeição quando revelações são feitas. Não faltaram comentários, textos e vídeos de fãs apontando os “furos” deixados com a revelação de –A, assim como também há diversos materiais de fãs comprovando a versão oficial (ou canônica) e mostrando pistas deixadas em vários episódios que levariam a tal conclusão, como exemplifica a Figura 7 – de acordo com os produtores a identidade da segunda –A e sua história foram decididas no começo da 3ª temporada. A narrativa de uma série mostra através de suas regras próprias o quanto de coerência deve ser esperada, diz Mittel (2012-13), assim determinados lapsos de continuidade narrativa que muitas vezes acometem personagens e enredo não passam despercebidos por muitos espectadores, que os veem como graves falhas, especialmente em uma narrativa enigmática como a de *PLL*.

---

<sup>98</sup> Com estreia em janeiro de 2016.

<sup>99</sup> O principal é sobre a morte de Jessica DiLaurentis, mãe de Alison, no começo da 5ª temporada.

<sup>100</sup> Conforme mencionado, os eventos de três temporadas e meia aconteceram narrativamente em um período de 10 meses, produzindo casos cômicos como o treinamento de Toby na academia policial durando cerca de duas semanas.

**Figura 7:** Pistas em *PLL*. À esquerda, -A prende Spencer em uma sauna e na mensagem do aparelho lê-se “Erro 307320”. Fãs apontaram (com a dica de um dos roteiristas da série, via Twitter) que no episódio 3x07, exatamente aos 3 minutos e 20 segundos, Cece Drake (Charlotte DiLaurentis/-A) faz sua primeira aparição em *PLL* (à direita).



Fonte: Cenas capturadas pela autora dos episódios *Hot Water* (3x20) (esq.) e *CrAzy* (3x07) (dir.).

Bingham (2013) discute que *PLL* não é na realidade um drama *teen*, mas sim um seriado de suspense ou mistério *teen*<sup>101</sup>, pois o suspense seria o dispositivo central da narrativa. Ao concordar que a narrativa seja estruturada ao redor do mistério, não significa que o melodrama não seja também um elemento de peso no seriado, que provavelmente não sobreviveria sem tal característica – o que permite alinhá-lo junto ao *teen dramas* aqui<sup>102</sup>. O suspense e o mistério da trama, no entanto, evidenciam as relações de poder existentes na narrativa, particularmente no que diz respeito às relações de gênero e sexualidade (Bingham, 2013).

O suspense não é somente o elemento que movimenta a narrativa, mas é também toda uma construção e uma “fonte de inspiração”, com diversas referências e homenagens ao suspense como gênero. Mais notavelmente, há paralelos ao trabalho de Alfred Hitchcock, em filmes como *A Dama Oculta*, *Psicose*, *Janela indiscreta* (Figura 8), entre vários outros. A narrativa também faz referência a ícones do suspense e do *noir*<sup>103</sup>, utilizando-os como possíveis elementos dentro do enigma<sup>104</sup>, os personagens frequentemente assistem a filmes de tais gêneros. As referências à cinema e literatura (de suspense, ou não), em títulos de episódios<sup>105</sup>, passagens narrativas ou personagens

<sup>101</sup> Para o autor, a negação da predominância de enquadramento como drama, pode produzir uma hierarquização de gêneros narrativos, subestimando a capacidade de outros gêneros de relevância cultural.

<sup>102</sup> *PLL* flerta também com elementos sobrenaturais, porém estes são muito menos elaborados dentro da narrativa e, em geral, têm relação à sua *spin off Ravenswood* (ABC Family, 2013-2014).

<sup>103</sup> Em uma subversão da normalidade narrativa, o episódio *Shadow Play* (4x19, Joseph Dougherty) foi narrado como um filme noir.

<sup>104</sup> Tanto o livro de *Pacto Sinistro* de Patricia Highsmith, quanto a adaptação cinematográfica de Hitchcock já foram referenciados na tela.

<sup>105</sup> Como *Songs of Innocence* (6x02) ou *Songs of Experience* (6x03), coleções de poemas de William Blake; *To Kill a Mocking Girl* (1x03), em referência ao romance de Harper Lee, *To kill a mockingbird*.

também abundam no seriado. Embora não sejam absolutamente necessárias para a compreensão da história, tais referências são ricas, e muitas vezes incitam as teorias criadas pelos fãs em respeito aos mistérios do seriado.

**Figura 8:** Referências ao suspense como gênero e ao noir. À esquerda, Toby com a perna quebrada, ajuda a namorada com sua câmera fotográfica, uma referência à *Janela Indiscreta*. À direita, com referências como *À beira do abismo*, *Laura* e *Rebecca, a mulher inesquecível*, o episódio *Shadow Play*.



Fonte: Cenas capturas pela autora.

A incompletude do programa é um fator que deve ser levado em conta quando de sua análise, não apenas devido a sua estrutura de mistérios que deixa muitas lacunas a serem respondidas, mas também por conta da política do seriado. *PLL* é particularmente ambíguo em relação a temas como violência de gênero, ora denunciando ora romantizando situações que caracterizam tal opressão. Conforme novas significações vão sendo dadas para os mesmos elementos, também vai se caracterizando uma política de identidades, o que pode permanecer incompleta até o final definitivo da narrativa.

*Pretty Little Liars*<sup>106</sup> é uma série de 16 livros (mais dois romances paralelos) de autoria de Sara Shepard<sup>107</sup> publicados entre 2006 e 2014 pela Harper Collins nos EUA e pela Rocco no Brasil. Sua principal ligação, no entanto, é ser um produto da Alloy Entertainment, uma empresa que atua em diversas plataformas na produção midiática com foco em garotas adolescentes e jovens mulheres. Apesar de não citar este caso específico, uma matéria de Rebecca Mead (2009) para o *The New Yorker* sobre a Alloy descreve o processo de criação de livros da empresa como coletivo – não diferente de uma série televisiva, de acordo com a jornalista. O sistema de forma geral funciona da

<sup>106</sup> Os 16 volumes são, com seus títulos nacionais: *Maldosas*, *Impecáveis*, *Perfeitas*, *Inacreditáveis*, *Perversas*, *Destruidoras*, *Impiedosas*, *Perigosas*, *Traíçoeiras*, *Implacáveis*, *Estonteantes*, *Devastadoras*, *Arrasadoras*, *Letais*, *Toxic* e *Vicious* (últimos dois volumes ainda não lançados no Brasil). Os dois volumes paralelos são: *Os Segredos Mais Secretos das Pretty Little Liars* e *Os segredos de Ali*.

<sup>107</sup> Autora de outras três séries de romances: *The Heiresses*, *The Lying Game* e *The Perfectionists*.

seguinte maneira: a empresa cria ideias para os livros e contrata um de seus autores para escrevê-la<sup>108</sup>. Entre suas séries de livros, algumas foram adaptadas para o cinema ou para a televisão, sendo que seus maiores sucessos além de *PLL* são *Gossip Girl* e *The Vampire Diaries*.

A principal característica a ser levada em conta em relação à adaptação de *Pretty Little Liars* para a TV é que seriado e livros contam duas histórias diferentes que partem da mesma premissa<sup>109</sup>. O primeiro episódio do seriado é praticamente todo adaptado do primeiro livro da série, porém a partir daí as diferenças aumentam. Alguns dos contrastes são simples, como na aparência dos personagens<sup>110</sup> ou na relevância e índole dos coadjuvantes, outros são estruturais e dizem respeito especialmente à trama de suspense de ambas as histórias. Algumas mudanças relativas ao tom da narrativa, porém, mostram-se mais reveladoras à produção televisiva. A amizade entre as protagonistas, que é uma das ênfases no seriado, não acompanha os livros, onde elas interagem muito menos e o companheirismo das telas é praticamente inexistente. Algumas questões tratadas nos livros são claramente amenizadas na televisão, como por exemplo, a bulimia de Hanna. Esse é um dos principais arcos envolvendo a personagem, abordando temas como o desempoderamento, as pressões do sistema de *status* escolar e da sociedade e, especialmente, a imagem corporal, o que é apagado no seriado<sup>111</sup>. A relação das meninas com seus pais nos romances também é muito mais combativa do que na televisão. A mãe de Aria pede-lhe para sair de casa quando descobre que a filha manteve em segredo o caso extraconjugal do pai, e os pais de Emily tentam forçá-la a “não ser homossexual” enviando-a para morar com parentes ultraconservadores no interior. Tais exemplos mostram uma tendência televisiva a amenizar certas questões, decidindo que temas são ou não próprios para ser apresentados em diversos nuances.

---

<sup>108</sup> De acordo com Mead, *PLL* foi concebido como “um *Desperate Housewives* para adolescentes” em comparação com o seriado (ABC, 2004-2012) que tratava dos mistérios envolvendo um grupo de donas de casa – embora o seriado *PLL* não tenha muito em comum com *Desperate Housewives*, exceto pelo cenário suburbano de aparências.

<sup>109</sup> Embora existam elementos em comum, são duas narrativas separadas e, portanto, não configuram, na definição de Jenkins (2009), narrativa transmídia em diferentes meios criando uma experiência de entretenimento unificada e coordenada.

<sup>110</sup> A mais relevante de tais modificações é que enquanto nos livros as protagonistas são todas brancas, no seriado, Emily é multirracial. Nos romances, a mãe de Emily mostra-se claramente racista ao insistir que a filha se afaste de Maya (que é negra), o que não aparece na TV.

<sup>111</sup> Nos livros é deixado bastante claro que esta foi uma das “estratégias” da garota para emagrecer (apesar de ser claro também o quanto era um problema na vida da garota) e não era apenas um problema do passado, mas do presente da personagem. No seriado ela apenas comenta que “havia tentado” isso algumas vezes, mas havia desistido e passado a se alimentar melhor depois disso.

**Figura 9:** *Maldosas*, os 18 volumes da série *Pretty Little Liars*.



Fonte: Mystery Sequels: <http://mysterysequels.com/good-mystery-books-teens.html>

Valendo-se de um nicho do mercado, a Alloy Entertainment interconecta diversas plataformas, expandindo seu alcance. Algumas vantagens de tal sistema é a interconexão de fãs. A série televisiva já começa com uma base de espectadores (embora não seja o suficiente para mantê-la no mercado massivo da TV) e, posteriormente, as vendas do livro aumentam vertiginosamente devido à influência televisiva. Apesar de serem, na realidade, duas plataformas com duas histórias distintas, a concentração empresarial sobre os temas e as identidades adolescentes é um dos fatores que se sobressai da relação – uma questão que embora não seja tema neste trabalho, merece também ser delineada.

### 2.3 TELEVISÃO *TEEN* EM CONVERGÊNCIA

Conforme foi exposto no princípio deste capítulo, a cultura das séries para Silva (2013) sustenta-se sobre três elementos. Embora o enfoque neste trabalho sejam as questões apresentadas pelo texto narrativo, que será pormenorizada nos capítulos seguintes, o contexto digital de circulação e especialmente de criação e de consumo convergente entre os produtores televisivos e os espectadores, são características indispensáveis ao endereçar a televisão, um ponto inerente a cultura midiática mundializada.

Nenhum produto da mídia, especialmente aquela de apelo global e jovem, pode arcar com manter-se fora da rede. Esta presença é obrigatória como alternativa para evitar o que para muitos já é visto como uma realidade, a migração massiva e permanente de público de um meio “antiquado” como a televisão para as novas tecnologias e a liberdade que elas representam. Por isso a onipresença online na contemporaneidade se dá tão ostensivamente quanto a cultura de massas (HINE, 2000), isto é, a internet está em

qualquer lugar de fácil alcance da cultura midiática de massas, e tem sido incorporada por esta de diversas formas quanto à produção e à circulação de séries de TV.

Para Winocur (2009) a tecnologia proporciona uma nova relação do jovem com a cultura global, ainda que as realidades de cada um sejam heterogêneas, muitas experiências de juventude atravessam fronteiras e culturas locais e as ferramentas de comunicação, em particular a internet, reforçam o sentimento de pertença e a identidade de grupo. Ainda de acordo com a autora, a tecnologia aprofundou a globalização e a naturalização de códigos culturais e estéticos através do mundo, o especialmente o ocidental. A juventude tem agora não apenas objetos de consumo em comum, mas um modo afim de relacionar-se com o mundo, praticado diariamente na internet.

Inicialmente vale esclarecer que tomo a internet aqui como um artefato cultural, um produto moldado conforme os usos que dela são feitos por diferentes pessoas e grupos. De acordo com Hine (2000, p. 32, tradução nossa):

A internet pode ser vista como tendo sido cuidadosamente moldada socialmente, tanto na história de seu desenvolvimento, quanto no momento de seu uso. As maneiras pelas quais a internet é compreendida e utilizada atualmente derivam de formatações históricas, culturais, situacionais, de contexto doméstico, e metafóricas [...]. O modelo social produz o objeto que conhecemos como internet, no entanto o objeto que cada um de nós conhece, é provável que seja sutilmente ou, por vezes, radicalmente diferente.<sup>112</sup>

Ou seja, apesar de poder ser uma experiência e ter uma motivação diferente para cada um de seus usuários, a internet, como a consideraremos neste trabalho, é constituída pelas práticas e simbolizações do contexto sociocultural em que foi criada e em que é utilizada. Da mesma forma, para Castells (2004), a tecnologia não se apresenta de forma estática e autossustentada, as pessoas modificam-na através de experimentações. As transformações que o público faz a partir das diferentes formas de uso da tecnologia é o que buscamos discutir no restante do capítulo, pois são estas que de fato transformam e remodelam a experiência de assistir TV.

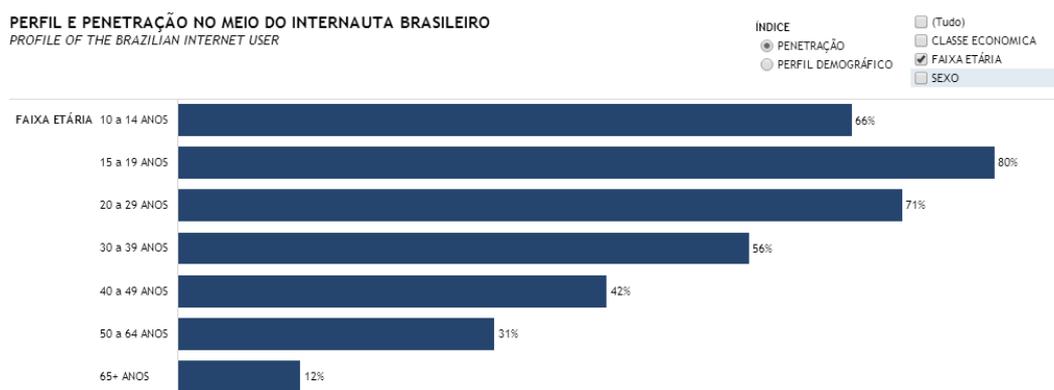
Segundo Winocur (2009), a internet não modificou essencialmente a vida das pessoas, no entanto as novas tecnologias da informação reforçaram alguns usos sociais específicos já desenvolvidos no chamado “mundo offline”. Da mesma forma a internet não substituiu culturalmente a chamada “mídia tradicional”, mas sim a fez estender seu

---

<sup>112</sup> “The Internet can therefore be seen as thoroughly socially shaped both in the history of its development and in the moments of its use. The ways in which the Internet is currently understood and used are the upshot of historical, cultural, situational, and metaphorical shaping (...). This social shaping produces the object we know as the Internet, although the object that each of us knows is likely to be subtly and sometimes radically different.”

alcance. Ela é hoje um dos meios de propagação de jornalismo, publicidade e entretenimento e são poucos os veículos tradicionais que não se utilizam dela para complementar e divulgar (ao menos parte de) seu conteúdo ou expandir seu público. Não cabe neste trabalho julgar o impacto que a internet tenha em substituir ou modificar o consumo midiático ou na circulação da informação em geral, mas sim discutir a relação que esta tecnologia teve e tem com a televisão, mais especificamente as diferentes formas que ela tem se relacionado com a produção e o consumo de seriados de *teen drama* mundializados.

De acordo com uma pesquisa realizada pelo Datafolha e F/Nazca (2013) sobre o panorama da internet no Brasil, atualmente existem 84 milhões de brasileiros com acesso à internet. Este acesso, claro, não é homogêneo pela população. Enquanto 81,5% dos respondentes pertencentes às classes A e B dizem acessar a internet, este índice cai para 53% na classe C e apenas 18% nas classes D e E. Já de acordo com faixas etárias, a penetração da internet é significativamente maior entre os mais jovens, conforme dados do gráfico na Figura 10. A internet é um meio influente nas camadas economicamente superiores da sociedade brasileira, o que a transforma em um ponto crucial de propagação da cultura midiática no país, seja a cultura de produção nacional ou não. A cultura das séries, em muito facilitada pela conectividade da internet, como veremos, não por acaso também está mais presente nas classes sociais mais altas, que possuem disponibilidade, meios e letramento midiático (também chamada literacidade midiática ou seu equivalente em inglês, *media literacy*) para personalizar sua experiência televisiva. Vale a pena destacar que letramento midiático para Livingstone (2003) refere-se a acesso, análise e avaliação. O acesso aqui não significa apenas meios físicos de acesso, mas, conforme lembram Cardoso e Paisana (2013, p. 44), “[...] recursos financeiros temporais e espaciais, competências técnicas, capital social e culturas de utilização”. Isto é relevante porque mostra que nem todos com possibilidade física de acesso a determinados produtos assim o farão, e devido a diversos motivos, incluindo interesse ou capital cultural.

**Figura 10:** Penetração da internet por faixa etária no Brasil.

Fonte: Mídia Dados 2013, <http://mdb2013.bbi.net.br>

Tomando aqui a internet como artefato cultural, feita dos usos que a ela se dá, é particularmente a partir da cultura convergente que a web desenvolve sua relação mais importante com a cultura midiática e em especial com a televisão. Para Jenkins (2009) esta não é somente uma mudança tecnológica nem mercadológica, mas sim cultural, pois incentiva o consumidor a procurar novas informações e a fazer novas conexões. Vê-se aqui uma nova maneira de assistir e de se relacionar com a televisão. A convergência facilitou a mundialização das séries e estabeleceu uma comunidade de espectadores e fãs que atravessam fronteiras nacionais como antes dificilmente era possível.

Ao abordar internet e televisão como um conjunto, ou melhor, como a internet tem servido à televisão e vice versa, é também possível abordar um paradoxo. Conforme vimos anteriormente, a televisão é, para muitos, percebida como um meio essencialmente danoso, conformista e potencialmente “emburrecedor”. Vista como uma mídia conservadora em algumas situações e desmoralizante e corruptora em outras. A televisão é, há décadas, bode expiatório para diversos problemas sociais e culturais. Já a internet é arrojada, libertadora e ativa. É com este entusiasmo que nos anos mais recentes muitos críticos da “mídia tradicional” têm tratado as possibilidades abertas pela web. No entanto, apesar dessas diferentes possibilidades, a internet também tem sido dominada por corporações e ainda mais: tem sido uma aliada da mídia tradicional, ao contrário de inimiga, promovendo-a.

Apesar da possível concorrência, a TV adapta-se aos novos contextos. Levando em consideração tal tratamento a respeito das novas tecnologias na sequência, exploro como ambos os meios têm funcionado em convergência para promover e explorar as possibilidades de circulação e acesso a conteúdos. Primeiramente apontando estratégias

de convergência que se destacam entre os *teen dramas*, com *DC* e *PLL*, por seu pioneirismo e sucesso, e depois abordando a resposta a tais estratégias de convergência de espectadores brasileiros de *PLL* no Twitter.

### 2.3.1 Convergência em contexto: de *Dawson's Creek* a *Pretty Little Liars*

Nesta seção abordaremos o desenvolvimento das propostas de convergência nos *teen dramas*, centrando-nos especialmente em *DC*, primeiro entre os seriados do gênero a fazer uso da narrativa transmídia, e *PLL*, um dos programas de maior repercussão nas mídias sociais da atualidade. Ambos são exemplos de como os seriados *teen* têm desenvolvido a convergência como uma forma complementar de produção midiática, procurando o engajamento do telespectador e ilustrando como tal indústria tem buscado desenvolvimento e controle de práticas que tiveram origem dentro das comunidades de fãs.

Para dar início a esta discussão, deve-se esclarecer que, apesar de não me posicionar de maneira tão entusiástica quanto às possíveis mudanças de controle midiático que a convergência de mídias realmente proporciona, concordo com Jenkins (2009) quando este diz que o fenômeno é mais do que uma simples mudança tecnológica. Na realidade, a inclusão da internet como elemento midiático acarreta em mudanças na cultura da mídia através da interatividade e da conectividade que proporciona ao consumidor destes produtos e, em consequência, aumenta ainda mais a circulação de uma mídia mundializada. Além disso, Mittell (2012-13) conecta diretamente a evolução da complexidade narrativa às novas estratégias e possibilidades nascidas com a cultura convergente.

Este processo, na realidade, “[...] altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento” (JENKINS, 2009, p. 43). Esta mudança confronta-se constantemente entre a apropriação do espectador e a cooptação da indústria. Os primeiros encontram meios de manterem-se conectados uns aos outros, fomentarem sua criatividade em relação ao produto (no caso séries) que consomem, e tirarem cada vez mais prazer e entretenimento do mesmo. Já para a produção televisiva, a convergência ao mesmo tempo em que significa um maior empreendimento e criatividade em trazer experiências que despertem interesse ao público, é também uma ferramenta poderosa de marketing, muitas

vezes dependente do esforço do próprio telespectador. De qualquer forma, a relação entre a programação televisiva e a internet não é unilateral, isto é, ela não parte apenas da produção ou dos telespectadores, mas sim de ações complementares de ambos os lados.

Quanto à produção de séries, a web se torna um meio de acesso para dois tipos de produto: a série em si e o seu conteúdo adicional, com todo o tipo de informação que a envolve (também chamadas paratextos), como veremos a seguir. A internet é meio obrigatório para a sustentação do tripé apontado por Marcel Silva (2013), primeiramente no que diz respeito à circulação do produto, possibilitando ao espectador maior autonomia quanto ao sistema de televisão (aberta ou paga), através do *streaming* online ou compartilhamento de arquivos (sejam estas formas legalizadas ou não). O espectador tem hoje uma gama muito maior de possibilidades e alternativas.

A lógica televisiva, controlada pelos canais de produção que estipulam quando e a que conteúdo o espectador tem acesso, já não tem mais validade global. Apesar de não extrapolarmos a penetração e o poder das chamadas novas tecnologias, a realidade da televisão, especialmente a norte-americana, já é outra. A produção televisiva norte-americana é concebida hoje como um produto acessível a qualquer um, quebrando barreiras espaciais, temporais e de idioma, já que muitas vezes os próprios fãs se encarregam de produzirem e distribuírem a legendagem dos programas (RAMOS e LOZANO, 2011). Nos EUA, as emissoras disponibilizam boa parte de sua produção para *streaming* online dentro do país. No Brasil isto ainda não é uma realidade geral nem para a programação local nem para a programação trazida do exterior. No entanto, para aqueles com acesso à internet e algum conhecimento básico de navegação, ter acesso gratuito a esta programação é razoavelmente simples. Aberturas como essas trazem, de fato, mudanças nas relações entre mídia, mercado e consumo, e abrem possibilidade para as séries terem estabelecido, em anos recentes, uma nova posição na cultura midiática mundializada.

Na visão de Jost (2011), o que chamamos de convergência muitas vezes pode ser tratado como uma “luta intermídia”, um processo mutável e instável, diferente de um país a outro, que pode subverter a hierarquização das mídias. O autor chama a atenção para o fato de que este processo não significa, ao menos na realidade francesa, um afastamento dos mais jovens do produto televisivo, mas talvez da televisão como suporte – o que pode se constituir em um problema para os canais históricos, pois subverte a cadeia econômica das séries. A força dos canais televisivos está na produção, mas é a difusão que constitui

seu negócio – por isso o acesso ilegal ao conteúdo tem sido combatido com força pelas grandes corporações de entretenimento.

As novas tecnologias que permitem assistir séries online ou fazer o download das mesmas significam, no caso dos espectadores brasileiros, que não mais estariam à mercê das poucas opções, horários, atrasos e falta de continuidade dos canais de televisão aberta. Embora o número de assinantes de televisão paga tenha triplicado na última década no país, a prática de utilizar a internet como meio de acesso a séries não é incomum entre os assinantes deste serviço, que desta forma têm não apenas uma gama maior de séries disponíveis do que os canais de TV paga proporcionam, mas também podem personalizar sua experiência de consumo.

A web também facilitou a popularização das séries através da possibilidade de expansão do material promocional e convergente disponibilizado pelas produtoras e emissoras. A experiência televisiva, hoje, vai além da prática de assistir a um determinado programa, mas sim abrange a interação do espectador e o consumo de material e conteúdo relativos a este programa (BENECCHI; COLAPINTO, 2011). São diversas formas de conteúdo como vídeos com cenas de bastidores, prévias, comentários da produção e, ainda mais, jogos baseados no universo ficcional da série, concursos que contam com a criatividade do espectador, entre outros. Estas diversas formas podem requerer um grau maior ou menor de engajamento por parte do espectador. Muitas campanhas realizadas pela produção de diversos seriados valem-se da criatividade do próprio usuário para gerar marketing considerando, conforme Zaccone (2011), que o esforço criativo colaborativo do público pode alcançar resultados melhores do que os de profissionais, que fãs muitas vezes conhecem e apropriam-se de um texto midiático melhor do que seus criadores e, principalmente, que esta é uma forma de alcançar cada vez mais pessoas, através do compartilhamento pessoal.

As estratégias promovidas pela produção dos seriados usufruem do desejo de muitos espectadores de explorar mais profundamente o universo ficcional e de conectar-se a outros fãs, à produção e ao elenco. Este desejo de conexão se transforma em uma forma cobiçada de marketing para os programas, dadas as sugestões frequentes dos canais de televisão (sejam brasileiros, sejam americanos) de promover comentários (*buzz*) e conexão nas redes sociais. A televisão, que antes tinha por objetivo levar os espectadores a querer assistir a determinado conteúdo, hoje se empenha em levar o espectador a assistir a determinado programa preferencialmente ao vivo e comentando sobre ele nas redes sociais, para assim instigar outros a fazerem o mesmo (COUTINHO; VILELA, 2015).

Antes, porém de as redes sociais terem se transformado num elemento relevante ao marketing e ao consumo de televisão, a web já começava a ser utilizada como espaço para fãs e espectadores. A produção de *DC* lançava um projeto transmídia com base na rede. *Dawson's Desktop* colocava o telespectador “dentro” do computador do protagonista da série e foi, na realidade, um dos primeiros êxitos em se tratando de convergência entre conteúdo televisivo e online. No site, os visitantes tinham acesso à caixa de emails dos personagens, trabalhos escolares, *chats* entre amigos, histórico de navegação etc. Estes textos auxiliares publicados online complementavam ou preparavam acontecimentos na televisão e tinham como objetivo preencher espaço entre episódios (JENKINS, 2009).

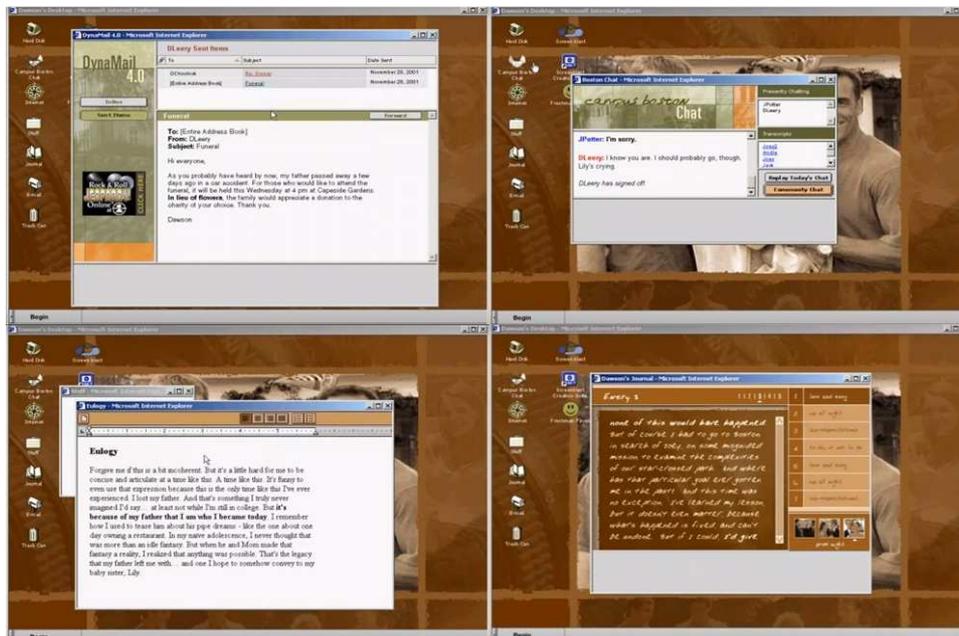
O projeto, já encerrado, expandia principalmente a interação entre público e personagens, dando espaço para o desenvolvimento de pensamentos íntimos dos mesmos, sentimentos apenas sugeridos na tela televisiva. Um exemplo, ilustrado na Figura 11, mostra a sequência do episódio *Capeside Revisited* (5x03, Jeffrey Stepakoff), que termina em um gancho, quando Mitch, pai de Dawson, sofre um acidente de carro<sup>113</sup>. Acessando a web, o espectador já tinha avançada a informação de que Mitch havia morrido e acompanhava alguns dos preparativos do rapaz para o funeral do pai, assim como acessava sua comunicação com os amigos, o discurso que pretende ler no funeral de Mitch, seu diário e mesmo uma carta que escreve para o pai, desculpando-se pela discussão que os dois tiveram no dia de sua morte. Apesar de não fornecer elementos novos à narrativa, o *Dawson's Desktop* anunciava enredos a serem introduzidos – como no exemplo que mostra o remorso e culpa de Dawson por ter decepcionado o pai quando anunciou que iria abandonar a universidade, e aponta seu afastamento temporário de Joey (motivo pelo qual ele queria abandonar a universidade na Califórnia).

Com uma estratégia que hoje parece simples, mas construída com muita atenção ao principal elemento da trama, o relacionamento entre os personagens, *Dawson's Desktop* era construído mediante monitoramento intenso de sites de fãs, fanfictions etc., bebendo desta relação para aproximar e manter o interesse de espectadores desejosos por algo além do que é apresentado na TV.

---

<sup>113</sup> Imagens do funcionamento de *Dawson's Desktop* estão disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=uzPLlv6WwtU>. Acesso em: 2 fev. 2016.

**Figura 10: Dawson's Desktop:** Convite para Funeral<sup>114</sup> (acima, E); Chat com Joey<sup>115</sup> (acima, D); panegírico<sup>116</sup> (embaixo, E); diário<sup>117</sup> (embaixo, D).



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

Brooker (2001), ao discutir o consumo e a produção de merchandising de *DC*, fala como a estratégia de verticalização do marketing adotada pela produção tinha por princípio trazer o espectador para dentro do universo ficcional do programa, promovendo o consumo de produtos relacionados, como trilha sonora e roupas de personagens – o pesquisador, no entanto, não discute o projeto *Dawson's Desktop* em si. Na pesquisa de recepção sobre consumo do programa e de seu material auxiliar (e merchandising) realizada pelo autor, duas conclusões se destacam a nosso ver. Primeiramente, que o consumo de bens e estratégias de marketing auxiliares depende de barreiras nacionais e

<sup>114</sup> Lê-se: “Como vocês provavelmente sabem, meu pai faleceu há alguns dias atrás em um acidente de carro. Àqueles que desejarem comparecer, um funeral será realizado nesta quarta às 16h, no Capeside Gardens. Ao invés de flores, a família preferiria que enviassem uma doação a instituição de caridade de sua escolha. Obrigado, Dawson.”

<sup>115</sup> Lê-se: “JOEY: Eu sinto muito./DAWSON: Eu sei que sente. Preciso ir, Lily está chorando./Dawson desconectou-se”.

<sup>116</sup> Lê-se: “Desculpem se isto parece um pouco incoerente. Mas é difícil para mim ser conciso e articulado em um momento como este. Um momento como este. É engraçado usar uma expressão como esta, pois é o único momento como este que já vivi. Eu perdi meu pai. E isto é algo que nunca imaginei que diria... ao menos ainda na faculdade. Mas é por causa do meu pai que sou quem sou hoje. Eu lembro como costumava fazer piadas por causa dos sonhos dele – como ter um restaurante. Na minha ingenuidade adolescente, nunca pensei que era mais do que uma fantasia. Mas quando ele e minha mãe transformaram a fantasia em realidade, eu percebi que tudo era possível. Este é o legado que meu pai me deixou. E que um dia espero passar para minha irmã, Lily.”

<sup>117</sup> Lê-se: “[...] nada disto teria acontecido. Mas claro que eu tinha que ir a Boston atrás da Joey, em uma missão equivocada para examinar as complexidades de nossos caminhos cruzados. E onde este objetivo me levou no passado? Desta vez não foi exceção. Eu aprendi a lição, mas não importa. O que aconteceu não pode ser mudado. Mas se pudesse. Eu daria qualquer coisa para ter meu pai de volta”.

de classe social e que, entre os espectadores entrevistados, uma absoluta maioria preferia (ou contentava-se) em engajar-se com o programa através do consumo do que criativamente, o que, para Brooker, coloca em xeque certo otimismo em relação à cultura convergente.<sup>118</sup>

Um exemplo de uma prática convergente que, curiosamente, nasceu a partir de fãs de *DC*, espalhou-se para outros programas e foi incorporada pela produção televisiva é o portal *Television Without Pity*<sup>119</sup>. Nascido em meados dos anos 1990, realizava resenhas detalhadas e bem-humoradas de *DC*, chamando-se *Dawson's Wrap*. O site mudou de nome para *Mighty Big TV*, antes do definitivo *Television Without Pity*, produzindo resenhas cômicas de vários programas televisivos de diversos formatos e públicos. Além de um simples espaço para crítica, o portal era uma comunidade de fóruns em que espectadores podiam discutir e compartilhar suas impressões sobre os mais diversos programas. De *reality shows* conhecidos pela exploração do grotesco como *Jersey Shore* (MTV, 2009-2012), a dramas seriados altamente reconhecidos como *Game of Thrones* (HBO, 2011-presente), os fóruns do *Television Without Pity* sempre traziam uma alta dose de acidez e engajamento de seus participantes. Adquirido em 2007 pela Bravo Media, divisão da rede NBC, o portal encerrou as atividades em 2014, mas o formato de críticas, resenhas e de relacionar-se com a TV, nascidos com ele, foram reproduzidos e hoje se espalham pela web, como mais uma das práticas que ampliam o efeito semântico da série durante a espera entre episódios (SILVA, 2014).

Já *PLL*, concebido em um momento mais estabelecido da cultura convergente do que *DC*, não é somente um dos *teen dramas* mais hábeis em lidar com redes sociais e convergência, mas um dos maiores fenômenos de *social media* de sua época. *PLL* destaca-se pelo seu apelo exemplar dentro da cultura das séries, sua mistura de gêneros narrativos e sua narrativa enigmática, transformam os episódios em peças de um quebra-cabeça. Tornando assim *PLL* um seriado propício para ser discutido e analisado e não apenas assistido, sua narrativa “pede” pelo engajamento de seus espectadores, com o

---

<sup>118</sup> Duas questões devem ser levantadas em relação à aplicabilidade de tal pesquisa. A primeira é apontar que esta investigação foi publicada em 2001 e deve-se levar em consideração a rápida mudança nas tecnologias e no acesso a elas desde então. A segunda é um questionamento em relação à estratégia de pesquisa etnográfica utilizada na busca por responder qual a extensão do engajamento dos respondentes nesta “interatividade estruturada” proposta pelos websites oficiais do programa. O autor utiliza dois grupos, um grupo de jovens de classe média e alta dos EUA e outro de jovens de classe trabalhadora no Reino Unido. É de nosso entendimento que, ao explorar duas variáveis em relação ao grupo, o autor possa perder o impacto que cada uma dessas variáveis tem em relação a suas perguntas de pesquisa.

<sup>119</sup> Disponível em <http://www.televisionwithoutpity.com/>. Acesso em: 2 fev. 2016.

consumo de paratextos<sup>120</sup> e discussões em fóruns online. Ainda mais, a intrincada gama de detalhes de sua narrativa é ideal para a elaboração de teorias. Além destas características, a produção de *PLL* tem uma presença online maciça e ostensiva, preenchendo o espaço não apenas entre episódios, mas entre temporadas, com vídeos, trailers, matérias de entretenimento, informações de bastidores, promoções etc.

**Figura 11:** #FaceToFace: cartazes promocionais de final de temporada. “-A é desmascarado” (acima, E); “Cinco dias – quem é Red Coat?” (Acima, D); “2 dias – Por que -A está perseguindo as PLLs?” (embaixo, E); “Amanhã – onde você estará?” (embaixo, D).



Fonte: Montagem elaborada pela autora (2016).

A expectativa por parte dos fãs era grande na semana que antecedeu o episódio *Game Over, Charles* (6x10), apresentado em 11/08/2015, que prometia revelar de uma vez por todas quem era -A, marcando o encerramento da temporada 6A. Enquanto suas mídias sociais<sup>121</sup> compartilhavam uma contagem regressiva para a série de respostas a ser revelada (Figura 12), no dia da estreia, o site PLLFinale<sup>122</sup> prometia uma pista da grande revelação a cada 100 mil *tweets*. As pistas dividiam-se entre aquelas vagas (“Você

<sup>120</sup> Textos auxiliares e de orientação.

<sup>121</sup> *PLL* é o seriado com o maior número de seguidores no Instagram e no Pinterest, e possui contas oficiais em todas as principais redes, Twitter, Facebook, Snapchat, todas com números expressivos.

<sup>122</sup> Em um *crossmarketing* de promoção do filme *Maze Runner – Prova de fogo*, disponível em <http://www.pllfinale.com/FaceToFace>. Acesso em: 3 fev. 2016.

reconhecerá -A quando for revelado”) até óbvias (“-A morou em Rosewood”) e (mesmo) algumas reveladoras (“-A tem apenas um ajudante”), porém ajudou o programa a manter-se como assunto nas redes sociais no decorrer do dia, além de atizar a curiosidade dos fãs.

Outro exemplo, entre o final da 5ª e o início da 6ª temporada (de março a junho de 2015), foi criada a *Pretty Little Campaign*<sup>123</sup>, site para o qual as pessoas podiam submeter sua própria *fanart* e criar seu próprio vídeo promocional, com uma mistura de clips disponíveis de forma rápida e fácil, e compartilhar nas redes sociais. Tal tipo de campanha, centrada totalmente nos fãs, mantém o interesse dos mesmos durante longos períodos entre uma temporada e outra. Em janeiro de 2013, quando da estreia da temporada 3B, a emissora (à época ainda ABC Family) realizou uma gincana com base no Twitter, em que a personagem Mona postava pistas através de um perfil oficial<sup>124</sup> e os usuários tinham a chance de desbloquear um vídeo exclusivo da personagem. Durante o hiato entre as temporadas 6A e 6B (de agosto de 2015 a janeiro de 2016), foi apresentado um especial televisivo falando dos próximos passos da narrativa. No entanto, durante os cinco meses de recesso, uma campanha com base na web preparou o terreno para uma grande mudança na narrativa, um pulo temporal de cinco anos. O muito antecipado #5YearsForward foi preparado com extenso material por trás das câmeras e detalhes de produção falando sobre as mudanças que podiam ser esperadas na vida dos personagens, seu figurino, sua aparência, os cenários e novos dramas a ser enfrentados.

A vice-presidente de marketing da emissora de *PLL*, Danielle Mullin, explica que a equipe observa interações entre usuários para construir sua forma de endereçamento online e aponta para uma visão da convergência direcionada a fãs:

Pensamos nestas plataformas de mídia social como fã-clubes modernos. Quando você se junta a um fã-clubes, quer algo em troca pelo seu envolvimento. Agradecendo a eles quando o programa vai bem, dando pedacinhos por trás das câmeras, fotos exclusivas, tendo talento para mandar um ‘alô’ – tudo isso cria uma lealdade duradoura que você não consegue com publicidade direta (CASTILLO, 2015, tradução nossa).

O posicionamento da executiva mostra a adaptação da indústria midiática ao processo convergente. Uma relação, na realidade, de troca entre as partes: o espectador recebe bem mais do que uma hora de entretenimento semanal, seja consumindo diferentes materiais, seja criando e engajando-se de diferentes formas, e em troca proporciona o tão desejado “*buzz*” em torno do programa – um incremento de marketing que se traduz na

<sup>123</sup> Disponível em <http://www.prettylittlecampaign.com/>. Acesso em 3 fev. 2016.

<sup>124</sup> Disponível em <http://twitter.com/MonaVanderwaal>. Acesso em 3 fev. 2016.

importância hoje dada ao “*social ratings*”, medida de audiência com base nas redes sociais.

Além deste envolvimento da emissora de forma estruturada, outro elemento que se destaca ao apontar o sucesso de *PLL* nas mídias sociais é a forte presença do elenco online. Todos os protagonistas têm contas bastante ativas nas principais redes sociais, onde divulgam seus trabalhos diversos e interagem com os fãs. Esta interação fortalece um senso de intimidade entre fãs e celebridades (BROZEK, 2013). Uma espécie de amizade virtual, cultivada pelos artistas cientes da importância deste relacionamento, para o sucesso do programa e também de suas carreiras, com uma base fiel de fãs.

A produtora executiva e *showrunner* de *PLL* Marlene King tem um relacionamento ativo e engajado com o público e, como voz autoral do programa, responde a questões e anseios do mesmo. É também a ela que são direcionadas as críticas ao programa, particularmente quando decisões narrativas não agradam aos espectadores. A abertura para a conectividade também pode ser, segundo Lange (2011), uma dor de cabeça para a produção, pois abre o espaço para cobranças por poder da parte do público, que se coloca como parte interessado no andamento de um programa isto é, interessado em que o programa se desenvolva conforme suas ideias particulares.

Uma pesquisa feita por Andrejevic (2008) com os usuários de um fórum online sobre seriados mostra que, enquanto alguns fãs tem a tendência de exagerar o seu real poder (considerando que possíveis mudanças feitas em determinado programa podem ter sido fruto de seus comentários nos fóruns de discussão), uma boa parcela se mantém cética sobre a promessa tecnológica de “poder compartilhado” entre produtores e público. Marlene King (DAVIS, 2016), por sua vez, diz que considera recompensador o *feedback* do público e que a reação de fãs já levou-a a tentar novas tramas. Vale destacar que posturas de entusiasmo sobre poder compartilhado devem ser vistas com cuidado, mesmo porque a interferência do público quanto ao processo criativo pode não ser necessariamente um avanço positivo.

*PLL*, também apresentou uma minissérie de web entre agosto e setembro de 2012 (durante o recesso em meio à 3ª temporada, entre seu o 12º e 13º episódios), de forma transmidiática. *Pretty Dirty Secrets* apresentou oito pequenos episódios (que variam entre um e três minutos de duração), disponibilizados semanalmente no site da emissora ABC Family<sup>125</sup>. A websérie tinha como cenário uma loja de fantasias e se passava às vésperas

---

<sup>125</sup> Toda a temporada está disponível legendada em <https://www.youtube.com/watch?v=A3kpd3hEVI4>. Acesso em: 4 fev. 2016.

do dia das bruxas, anunciando o episódio regular do seriado *This is a dark ride* que se passava durante uma festa de dia das bruxas. Nenhum dos protagonistas participa de *Pretty Dirty Secrets*, mas diversos personagens recorrentes passam pela loja e uma nova personagem, Shana Fring (que viria a ter relevância entre a 3ª e a 4ª temporadas), é apresentada. A narrativa é absolutamente paralela à *PLL*, mas introduz algumas pistas da trama de mistérios.

Embora constitua uma exploração das possibilidades transmídia<sup>126</sup> - ainda que sem muita criatividade de fato - a experiência da websérie revela um dos problemas que os seriados televisivos têm encontrado em incorporar elementos apresentados em diversas mídias, de acordo com Mittell (2012-13). Como acrescentar elementos relevantes para recompensar aquele consumidor que utiliza diversas plataformas, sem “punir” aqueles que consomem somente um dos meios? Ou seja, os limites da indústria televisiva e suas normas de consumo restringem as possibilidades de uso transmídia.

Uma questão relevante ao analisar o uso da convergência de mídias no caso de *PLL* é exatamente a qualidade enigmática e os detalhes de sua narrativa. Conforme mencionado, *PLL* “pede” engajamento de seus telespectadores em fóruns e paratextos, sendo muito difícil para uma pessoa dar sentido a todos as peças do “quebra-cabeça” assistindo apenas uma vez e aguardando semanas (ou meses) até o próximo episódio ser desvelado. Entra aqui também a importância dos “paratextos de orientação”, criados pela própria comunidade de fãs online. Como explica Mittell (2012-13), ao invés de perder tempo na tela explicando referências e contextos do mundo diegético, tal tarefa é “terceirizada” para que o espectador, caso tenha interesse, busque-as online - um dos mais ilustrativos exemplos disto são as *wikias* de séries<sup>127</sup>. Como sugere o nome, inspirado na Wikipédia, são enciclopédias colaborativas que dissecam e organizam o universo ficcional.

Uma reflexão que deve ser feita em relação a tais produtos “paratextuais” se relaciona à geografia do consumo midiático. Mesmo que a convergência de mídias proporcione aos consumidores acesso aos textos em si, nem sempre o acesso a determinados paratextos é tão simples. Desde vídeos que não são disponíveis no país a

---

<sup>126</sup> Especialmente a composição de elementos que indicavam os perigos que o policial Garrett estava correndo, prevendo seu assassinato no episódio seguinte de *PLL* e a interação entre Jason e Cece - então somente sua ex-namorada -, que trocam acusações a respeito do relacionamento de ambos com Alison, antes de seu desaparecimento.

<sup>127</sup> Como exemplo, a *Pretty Little Liars Wiki*, disponível em: <http://pretty-little-liars.wikia.com>. Acesso em: 4 fev. 2016.

produtos que não podem ser encontrados à venda fora dos EUA, a ideia do acesso universal nem sempre se confirma (CURI, 2012). O próprio acesso à comunidade de endereçamento formada por canais oficiais, apesar de não ser necessariamente limitada, não garante ao espectador mundializado todos os “privilégios”. A estratégia de *live tweeting* perde bastante do impacto quando boa parte da comunidade internacional não assiste concomitantemente a exibição americana. Algumas promoções ou sorteios promovidos por redes sociais também não são abertas a todos, por questões geográficas. Um exemplo do quanto a audiência internacional não está necessariamente contemplada pela convergência está no final da temporada 5A de *PLL*, que prometeu acontecimentos impactantes ao desenvolvimento da história com a morte de um personagem<sup>128</sup>. Durante a exibição nos EUA de tal episódio em 26/08/2014 (horário referente à costa leste daquele país), a página oficial da série no Facebook destacou em várias postagens a morte da personagem, incentivando os telespectadores a usarem nas redes sociais a *hashtag* #RIPMona, em referência à personagem assassinada. A página foi prontamente criticada, principalmente por telespectadores da comunidade internacional que demonstraram seu desacordo e sua frustração com o *spoiler* revelado pelo próprio canal oficial, ciente do fato que grande parte de seus seguidores não assistem aos episódios junto da exibição original<sup>129</sup>.

Tal exemplo levanta questionamentos a respeito da real relevância desta audiência mundializada em termos de planejamento, isto é, por mais que as séries sejam produzidas para serem mundializadas, esta audiência mundial não é necessariamente levada em consideração quando da produção de seus paratextos (e de seus textos). Ao menos até o momento, por mais que os programas sejam vendidos para exibição internacional, os números de audiência fora dos EUA dificilmente pesam para determinar o cancelamento ou não de uma série, por exemplo.

Todas estas variáveis que conectam a web à televisão nos mostram que longe de ser uma oposição, a internet é uma forma de receber e perceber a TV, e que as novas tecnologias não afastam o público da televisão, mas sim a promovem, podendo se tornar um trunfo à mesma (MILLER, 2009). A web se tornou um campo de ação indispensável para os produtos da cultura da mídia, porque através dela são construídas relações multifacetadas e distintas entre produto e consumidor – relações que ajudam a manter a

<sup>128</sup> 05x12, *Taking This One To the Grave*, I. Marlene King.

<sup>129</sup> É necessário apontar, no entanto, que desde tal acontecimento, a página parece ter “aprendido a lição” e deixou de fazer tal tipo de postagem.

produção televisiva como meio que ao mesmo tempo se alimenta e é alimentado pelo ambiente online.

Uma nova realidade à qual o mercado ainda está se adaptando é a internet também como meio produtor de formatos consagrados na televisão. Além das webséries, realizadas por produtoras independentes ou não que já circulam na rede desde a popularização da internet 2.0, o mais novo passo neste sentido parte de serviços de *streaming de video on demand* para filmes e séries. O maior e mais popular deles é o Netflix, que desde 2012 produz seriados originais disponíveis a seus assinantes<sup>130</sup>. Em 2015 o Netflix superou 65 milhões de assinaturas, sendo 42 milhões só nos EUA (FOLHA, 2015) e no Brasil mais de 2,2 milhões (HAMMERSCHMIDT, 2015). Até o momento o formato é o mesmo veiculado por séries originárias da televisão, utilizando um modelo similar ao da HBO e tendo em vista a audiência global e não específica de cada show, com a diferença de que ao invés de lançar um episódio por semana, o Netflix libera todos os episódios de uma temporada ao mesmo tempo e o assinante pode assisti-la no momento que desejar.

Pelo potencial mostrado em seus poucos anos de vida, pode estar nesta nova forma de produção televisiva mais um marco na evolução da narrativa seriada, mas ainda pode ser muito cedo para apontar mudanças profundas em questões estéticas e temáticas desenvolvidas pelo sistema Netflix. No entanto, Silva (2014) aponta alguns reflexos da nova forma de produção e circulação proposta pela empresa como, por exemplo, na série de comédia *Arrested Development*. Veiculada pela FOX entre 2003 e 2006 e cancelada sob o protesto de muitos fãs, em 2013 teve uma nova temporada lançada exclusivamente pelo Netflix. O que demonstra também uma estratégia de captação de assinantes do Netflix, que faz extensas pesquisas de mercado, buscando dar aos seus assinantes aquilo que não conseguiriam de outra forma, isto é, uma série de volta. Para o autor, a narrativa desta nova temporada dialoga tanto com o modelo anterior apresentado pela televisão aberta dos EUA quanto reflete um modelo narrativo que leva em conta seu novo meio principal da internet. O Hulu produz desde 2013 o primeiro *teen drama* norte americano feito inteiramente para uma plataforma de *streaming* oficial, *East Los High*. Considerando a popularidade do Hulu entre a comunidade de origem latinoamericana residente nos EUA, o seriado é o primeiro drama *teen* a se focar em adolescentes de origem latina.

---

<sup>130</sup> A Amazon Instant Video, serviço de streaming da Amazon, e o Hulu também já começam a apresentar programação original, mostrando que tal negócio tende a se expandir.

É necessário, antes de passarmos a um enfoque mais objetivo nas ações e na resposta dos telespectadores a este cenário convergente, ponderarmos o alcance desta maior abertura ou autonomia do público. Ainda que muitos possam ter ultrapassado o padrão televisivo tradicional, o sistema de produção, como um todo, da televisão ainda não foi superado. Ainda mais, é a produção televisiva que alimenta, em muito, os sites de compartilhamento de vídeo, como o YouTube, que segue uma lógica de classificação e hierarquização similar às da TV: ganha mais destaque o vídeo que tem maior audiência. Portanto, não se pode descartar o poder não apenas de adaptação, mas de reprodução do sistema de mídias tradicional.

### **2.3.2 Consumo em contexto: espetatorialidade e fãs dentro do cenário convergente**

A terceira e última base da tríade de elementos que sustentam a cultura de séries são as novas dimensões espetatoriais, o consumo destes seriados através da cultura e interação entre fãs que emergiu com a conectividade proporcionada pela web. Como *fandom* e recepção não são pontos centrais deste trabalho, optamos por analisar a atividade de espectadores de *PLL* no Twitter e o que tais ligações podem dizer sobre o consumo convergente. Antes, no entanto, levantamos algumas questões a respeito do estudo de fãs como parte do consumo de seriados.

Embora *fandoms* não sejam novidades na cultura midiática, a internet permitiu seu crescimento como fenômeno cultural. A interação via rede trouxe visibilidade a este aspecto da recepção e vivência dos produtos midiáticos, aos fãs e ao ambiente cultural no qual interagem, os *fandoms*. A própria ideia de “Cult TV”, já em desuso hoje, propõe uma narrativa que induz a participação. Os *fandoms* televisivos surgem, na realidade, na década de 1960, no entanto, suas ações até a propagação da internet na década de 1990 são um tanto restritas. *Fanzines*<sup>131</sup>, *fan fictions*<sup>132</sup> distribuídas por correio e vídeos caseiros são alguns exemplos de ações dos fãs neste período.

Com a internet, tudo mudou: os fãs não apenas cresceram em número – fato também causado pelo aumento de distribuição e acesso aos produtos midiáticos em questão – como suas ações multiplicaram-se e tornaram-se mais visíveis. As ações dos

---

<sup>131</sup> *Fanzines* são publicações impressas amadoras e não oficiais produzidas por fãs de algum fenômeno cultural.

<sup>132</sup> *Fanfiction*s são narrativas em prosa, feitas por fãs com histórias e/ou personagens extraídos de conteúdos da cultura da mídia (JENKINS, 2009).

fãs nunca foram tão populares e integradas à cultura midiática como no presente. Estes também nunca foram tão visíveis e espalhafatosos. Isto é possível graças à audiência comunitária que deriva da convergência de mídias. Por outro lado, certos níveis de engajamento, antes apenas referentes aos fãs, podem ser também aplicados hoje a outros membros da audiência que não se identificam como fãs, o que faz aumentar a projeção das *fandoms* (ZACCONE, 2011). Para o mercado cultural, os fãs são altamente valorizados. Em uma indústria cada vez mais dependente de consumidores ativos, os fãs são *commodities* preciosas, pois são os membros mais engajados e fieis em uma audiência em constante busca por diferentes ofertas de entretenimento.

Se hoje os *fandoms* são mais visíveis e mais populosos e suas ações são muitas vezes exaltadas e procuradas mercadologicamente, este não foi sempre o caso. A figura do fã geralmente é ligada a gêneros pouco considerados pela hierarquia cultural, como ficção científica, música pop, romance, entre outros (GRAY, 2003). Embora pesquisas em diversas áreas acadêmicas tenham procurado dissolver a ideia de patologização de seu comportamento, ainda perdura a imagem do fã como um grupo “anormal” e “bobo” (HARRIS, 1998).

Para Freire (2007), a relação da academia com os fãs, desde a década de 1990, foi de buscar retirar o estigma destes grupos, enaltecendo e muito frequentemente superestimando a resistência e o posicionamento político de suas atividades e (re)leituras. As *fandoms* começaram a ser exaltadas por pesquisadores dentro dos Estudos Culturais como uma maneira de grupos marginalizados expressarem resistência, alterando sentidos hegemônicos e reformatando produtos midiáticos que reproduziam hierarquias tradicionais de poder através da subversão destas hierarquias. Um exemplo disso é a visão sobre os escritores de *slash fiction*<sup>133</sup>, que sempre foram saudados pela pesquisa acadêmica como os mais criativos e contestadores consumidores da cultura midiática. Ainda que hoje os pesquisadores do tema sejam mais ponderados em relação ao significado político, liberdade e subversão das criações e relações dos fãs, estes ainda são interpretados por alguns autores – Freire utiliza Jenkins como exemplo – como principais beneficiários, agentes e heróis da nova cultura convergente (FREIRE, 2007).

Embora a relação entre a própria indústria da mídia, isto é, os detentores dos direitos sobre personagens, programas, filmes etc., e os fãs destes seja por vezes

---

<sup>133</sup> *Slash fiction* é um gênero dentro da produção cultural feita por fãs que fantasia relações homoeróticas entre os personagens (JENKINS, 2009).

conflituosa, com processos buscando restringir a liberdade criativa dos fãs<sup>134</sup>, as diferentes formas de engajamento e, muitas vezes, devoção do público têm sido aproveitadas de modo vantajoso para a indústria do entretenimento. A socialização via Twitter é um destes casos, o que é pode ser percebido com o engajamento das emissoras e produção dos seriados em fomentar este *buzz* social. A Nielsen (uma das maiores empresas de medição de audiência do mundo) expandiu suas medições de audiência também para as menções no Twitter, o que demonstra a importância mercadológica de tais práticas.

Como falado anteriormente, a conectividade abre espaço para a ideia de “poder nas mãos do público”, e isto já fica claro ao substituir-se a palavra espectador, com clara conotação passiva, para usuário. Para Jenkins (2009, p. 188), “Os fãs são o segmento mais ativo do público das mídias, aquele que se recusa a simplesmente aceitar o que recebe, insistindo no direito de se tornar um participante pleno.” Ser um participante pleno para o autor é sair da posição de consumidor passivo para a posição de participante cultural. Porém, devemos questionar também os significados desta participação, conforme Freire Filho (2007), pois é a homenagem, e não a subversão do material original, a regra da maior parte das criações dos fãs.

O outro lado do paradoxo de empoderamento do público está na crescente transformação do esforço de engajamento e do trabalho criativo dos fãs em produto das próprias empresas midiáticas de entretenimento. Isso tem sido cada vez mais comum conforme o mercado descobre novas formas de aproveitar tal engajamento. Martens (2011) escreve sobre a “comodificação” de fãs adolescentes pelo mercado de literatura infanto-juvenil (jovens adultos, segundo o termo criado pelas editoras norte-americanas). As editoras promovem e utilizam o trabalho de produção de conteúdo realizado pelas jovens fãs a seu proveito. Como, por exemplo, narrativas, críticas e o próprio compartilhamento entre pares, transformados em formas de marketing, pesquisa de mercado e até mesmo conteúdo original a ser apropriado pelas empresas. Andrejevic (2008) usa o termo “*digital enclosures*” (“cerco digital”, em tradução livre) para referir-

---

<sup>134</sup> O crescimento de tecnologia e circulação permitido pela digitalização dos meios tem fomentado as discussões sobre direitos autorais especialmente nos EUA, onde a indústria de entretenimento busca pressionar por leis que regulem o “uso aceitável” de seus produtos protegidos por direitos autorais. Leis como o Digital Millennium Copyright Act de 1998 e as arquivadas SOPA, PIPA e ACTA de 2011 e 2012 buscam proteger os interesses econômicos dos produtores dos meios massivos, argumentando sua defesa frente à concorrentes comerciais. No entanto, tais medidas tem também servido a tentativas de restrição da produção de fãs, vistos como simples piratas que usurpam os produtores sem contrapeso (JENKINS, 2009; REIS, 2013).

se a formas de interatividade promovidas pela mídia corporativa, em que a produtividade dos fãs gera valor para as empresas. Ao referir-se aos fóruns de discussão do Television Without Pity, o autor lembra como tais fóruns são excelentes ferramentas de pesquisa de mercado, uma vez que os consumidores disponibilizam nestes locais suas preferências, visões e opiniões a especialistas de mercado que recolhem e podem utilizar tais dados. O previamente citado *Dawson's Desktop* recebia a colaboração de fãs ativos de DC. Os responsáveis pelo projeto mantiveram contato com grupos de fãs e estes tiveram participação na criação da interface do portal. Além disso, a equipe consultava continuamente sites de fãs e lia *fan fictions* de forma a ter certeza que os fãs estavam recebendo o que desejavam (JENKINS, 2009).

Para Martens (2011), esta possibilidade de ser ouvido, de validar sua experiência através da criação e reprodução e até de conectar-se aos produtores e artistas que trabalham ou trabalharam no objeto de sua adoração<sup>135</sup>, é uma opção empoderadora para os fãs, especialmente adolescentes. Estes, muito frequentemente não percebem que estão participando deste “cerco digital” criado para proveito corporativo, em que seu poder se estende até onde se encaixarem nos objetivos gerais de tais ações promovidas pela produção midiática.

É claro que muitos dos espaços de interação entre os fãs não são institucionais, nem controlados necessariamente pelos produtores da cultura midiática – o que transforma, como mencionado, a relação entre fãs e produtores da cultura da mídia num campo de batalha por controle do produto e do consumo. Além de ser uma forma de marketing e de manter e cativar consumidores e espectadores, o empenho oficial (isto é, dos produtores culturais e, no caso envolvendo nosso trabalho, das emissoras e produtoras de televisão) é também uma forma de manter controle sob a produção cultural midiática. Este controle nem sempre está nas mãos destes produtores midiáticos, afinal muitos dos usos dados pelos fãs a seus objetos de culto, não estariam necessariamente de acordo com a ideia oficial de sua produção. No entanto, não convém diminuir a capacidade do mercado de adaptar e incorporar práticas originárias dos consumidores em seu favor.

---

<sup>135</sup> No caso, a autora fala dos escritores de livros voltados ao público infanto-juvenil, mas podemos adicionar também produtores televisivos, atores ou até músicos, entre outros, que promovem a conexão entre os criadores e responsáveis por produtos midiáticos e público.

Para tomar como exemplo o engajamento de espectadores de *PLL* via Twitter, coletamos *tweets* em português<sup>136</sup> somente durante o período de exibição original nos EUA – portanto espectadores que estavam assistindo “ao vivo”, possivelmente por meio de canais de *streaming* online. Foram seis episódios da temporada 6A, entre 9 de junho e 4 de agosto de 2015, a partir das *hashtags* #PLL, #SummerOfAnswers (o slogan para tal temporada) e outros sugeridos previamente conforme o episódio (como #PLLChat ou #PLLisBack)<sup>137</sup>. Porém, não adicionamos à procura as *hashtags* sugeridas na decorrência do episódio.

Conforme foi falado anteriormente, *PLL* tem uma forte presença online nas redes sociais, e um de seus mecanismos mais ágeis de engajar o público é através do Twitter. Em 2014, *PLL* foi o terceiro seriado com mais movimentação no Twitter nos EUA (NIELSEN, 2014) e em 2015, o sétimo (NIELSEN, 2015)<sup>138</sup>. O seriado também detém o recorde de episódio único mais tuitado de todos os tempos, com o episódio *Now you see me, now you don't* (4x12) que foi ao ar em 27 de agosto de 2013. Na realidade, *PLL* ocupa as seis primeiras posições deste ranking (KISSELL, 2015). Estes números são certamente decorrência dos fatores mencionados na seção anterior, entre estrutura narrativa, ações da produção e presença online do elenco, que claramente “cumpram seu papel” na promoção do programa.

Isto, por exemplo, fica bastante claro com ações recorrentes como o #PLLChat, em que um membro do elenco interage com os espectadores via Twitter, durante a exibição do episódio. No caso do episódio *No Stone Unturned* (6x06), exibido originalmente em 14/07/2015, o ator Ian Harding (intérprete de Ezra Fitz) foi o convidado do chat. Embora alguns *tweets* fizessem realmente perguntas tanto pessoais, quanto em relação ao seriado para o ator, pode-se perceber pouca criatividade por parte do público, com questões sobre “Que personagem você mais gosta?”, ou “O que você acha de *tal* atriz?” sendo um tema comum. Chama a atenção que o mais comum entre os espectadores que participavam do chat sejam “declarações” ao ator e especialmente pedidos de interação (Figura 13). Isso demonstra, de certa forma, que é a simples menção ou interação com a celebridade que mobiliza a participação em tais práticas. Frustrações

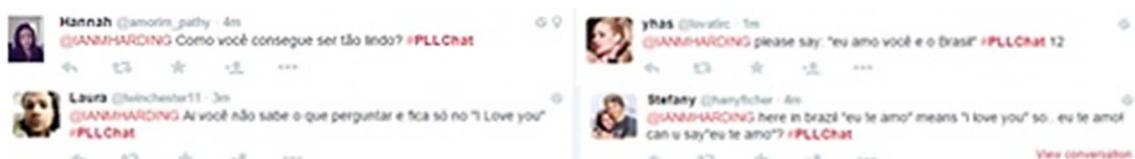
<sup>136</sup> Nossa primeira tentativa foi restringir o mecanismo de busca da plataforma como dentro do território nacional brasileiro, no entanto, o sistema do Twitter simplesmente não permitiu tal busca. Portanto fizemos a procura pelo idioma.

<sup>137</sup> Chamamos a atenção, no entanto, que esta não é uma pesquisa quantitativa.

<sup>138</sup> É importante destacar que o programa mais tuitado, *The Walking Dead* (AMC) tem uma média de audiência cerca de 4 a 5 vezes a média de *PLL*.

como a barreira linguística e possíveis problemas técnicos ou de interação também são comuns.

**Figura 12:** #PLLChat: à esquerda, “Como você consegue ser tão lindo?”, “Aí você não sabe o que perguntar e fica só no ‘I love you’ ”; à direita, Please say...: “Eu amo você e o Brasil”, “Eu te amo”.



Fonte: Captura de tela do Twitter gerada pela autora (2016).

Saindo da interação entre público e celebridades para o restante das referências a *PLL* através do Twitter, percebemos que a maior parte das postagens se refere a: *elogios*, tanto referindo-se a questões estéticas (beleza, roupas, cabelo) quanto a personalidade ou ações dos personagens; *críticas*, algumas a cabelo ou roupas, porém mais frequentes a personalidade de personagens dos quais não se gosta ou ações as quais se reprova; “*shipping*”<sup>139</sup>, com comentários tanto de aprovação quanto reprovação de casais; *sentimentos* a respeito dos personagens como pena, ódio, fastio; sentimentos que a série causa em *si mesmo*, como espanto, choque, “desalento”; *juulgamentos* relativos a escolhas narrativas; e simples *narrações* ou *perguntas* sobre o que se passa na tela. Muitos *tweets*, porém, combinam mais de um entre estes elementos.

**Figura 13:** Personagens odiados<sup>140</sup>



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

<sup>139</sup> Uma “*ship*” no universo *fandom* significa um pareamento romântico do qual se gosta. Na forma verbal “*to ship*” ou “*shipping*” (em português percebe-se traduções como “*shipar*”) é torcer por aquele casal, para que fiquem juntos.

<sup>140</sup> De cima para baixo (SIC para todas as transcrições): “Alguém mata esse Lorenzo, ainda dá tempo.”; “PAREM DE TENTAR FAZER O LORENZO ACONTECER”; “Emily e Sara de novo não cara”; “Eu gosto da Sara, é uma personagem com um plot incrível, mas que Emily fica chata com ela, isso fica.”

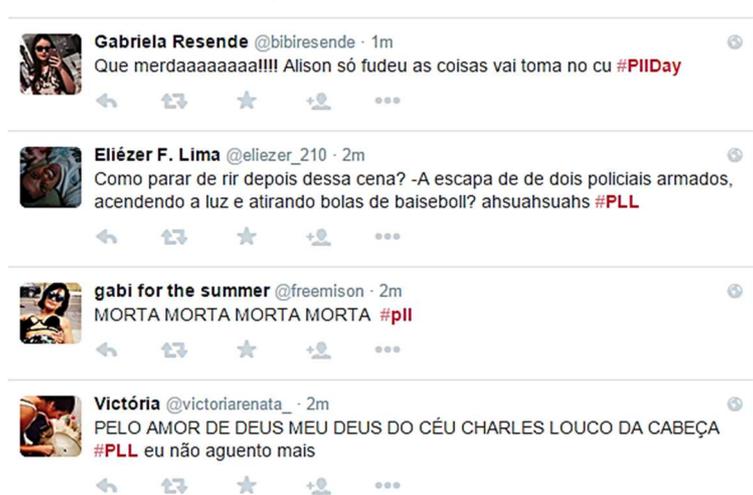
Figura 14: Elogios e críticas estéticas<sup>141</sup>



Fonte: Captura de tela do Twitter gerada pela autora (2016).

A principal característica que se ressalta de tais postagens é seu caráter superficial, com certa dose de humor, trazendo à tona certas incoerências e especialmente frustrações da narrativa. Não transparecem em tais posts possíveis negociações ou interpretações culturais. Porém, ao desistir de buscar um conteúdo que realmente expressasse pontos de vista mais articulados sobre o programa, e levando em consideração as restrições e natureza do Twitter (com seus 140 caracteres), fica claro que tais interações devem ser abordadas em seu sentido comunitário.

Figura 15: Sentimentos e julgamentos: diferentes reações a uma mesma cena.<sup>142</sup>



<sup>141</sup> De cima para baixo: “Não entendo como a Hanna se veste como uma mulher de 40 anos e ainda é considerada fashion e a cara do curso de moda, que afronta.”; “A Aria de Snow White tá tão fofinha”; “ELAS ESTÃO LINDAS”; “ELAS TÃO MUITO LINDAS DEIXA EU BEIJAR VCS”.

<sup>142</sup> De cima para baixo: “Que merda! Alison só fudeu as as coisas vai toma no cu”; “Como parar de rir depois dessa cena? –A escapa de dois policiais armados, acendendo a luz e atirando bolas de baiseboll”; “MORTA MORTA MORTA MORTA”; “PELO AMOR DE DEUS MEU DEUS DO CÉU CHARLES LOUCO DA CABEÇA eu não aguento mais”.

Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

**Figura 16:** Trouxa: a sensação de ser enganado pelo seriado é um tema comum, e se refere ao formato narrativo enigmático e suas muitas promessas.<sup>143</sup>



Fonte: Captura de tela do Twitter gerada pela autora (2016).

Jost (2011) destaca como, apesar da digitalização ter possibilitado e compartilhamento de material através das redes sociais, o compartilhamento de televisão (e de cultura midiática em geral) já existia antes disso. Para o autor, o compartilhamento via redes sociais permite o retorno às comunidades imaginárias proporcionadas pela televisão, pois entre uma multiplicidade de opções e canais, elas permitem que pessoas que veem a mesma coisa integrem-se aos mesmos assuntos. Isto é, tais postagens podem ser abordadas, de certa forma, como comentários realizados familiarmente no “sofá da sala”. As tecnologias que têm substituído o hábito de assistir TV em conjunto no ambiente doméstico viabilizam esse hábito comunitário no ambiente virtual. O que substitui a conversa doméstica é uma conexão efêmera, baseada em alguns pontos em comum e uma linguagem particular.

Esta linguagem, extremamente coloquial, é repleta de intertextualidades, trazendo elementos de uma cultura midiática própria da internet. Embora o sentido de comunidade nas fandoms quebre barreiras (geográficas, linguísticas etc.), pudemos perceber que esta conexão via Twitter pesquisada mantém-se dentro de algumas fronteiras. Supõe-se certo nível de compreensão do inglês para tais espectadores, uma vez que esta audiência simultânea à exibição original nos EUA não possui legendas ou dublagem<sup>144</sup> e tais

<sup>143</sup> De cima para baixo: “Essa ft me define, principalmente em PLL”.

<sup>144</sup> Embora não seja incomum *tweets* mostrando frustração por pouca compreensão devido ao idioma, como “Vou ter que rever amanhã legendado, porque não tô entendendo nada”.

usuários postam em português. Além disso, muitas destas referências intertextuais mencionadas são particularmente locais, o que configura uma forma de localização virtual.

**Figura 17:** Uma “cor” local: intertextualidade com memes da internet brasileira.<sup>145</sup>



Fonte: Captura de tela do Twitter gerada pela autora (2016).

**Figura 18:** *Shipping*: torcer ou não por cenas de um casal é uma das práticas mais comuns entre os espectadores/comentaristas.<sup>146</sup>



Fonte: Captura de tela do Twitter gerada pela autora (2016).

Uma análise em profundidade das práticas dos fãs possivelmente levantaria maiores aspectos de resistência e de subversão do conteúdo – o que não transpareceu em

<sup>145</sup> De cima para baixo: “Toby ‘Por que ela está lá?’ ‘PORQUE ALISON NASCEU PARA DERRUBAR OS FORNINHOS’”; “Como eu me sinto nesse exato momento #Emison”.

<sup>146</sup> De cima para baixo: “ALGUÉM ME ABANA EU NÃO AGUENTO COM EZRIA”; “Spoby dançando”; “EZRIA DANÇANDO AI MEU CORAÇÃOOOO”; “Será que eu sou a única pessoa do universo que não shippa #MikeandMona”.

nossa análise destas interações via Twitter. As interpretações sobre o conteúdo narrativo limitam-se em geral a críticas ou elogios, demonstrações de que elementos são preferidos pessoalmente e apontamentos de incongruências. No entanto, tal caminho permite aprofundar nas características das novas formas de consumo possibilitadas dentro da convergência que compõe a cultura das séries. Especialmente no sentido comunitário que estas conexões proporcionam. Por mais que a atividade de assistir TV possa ser fisicamente solitária, socializar impressões do que se assiste, por mais inócuas que estas possam parecer, continua sendo uma atividade prazerosa. Nem todos os espectadores que comentam via Twitter irão engajar-se além de tais comentários (e talvez nem todos se identifiquem como fãs). Porém considerando que os “não fãs”, ou fãs que se engajam somente em um nível superficial, são uma maioria (GRAY, 2003), trata-se também de contextualizar este cenário convergente das fandoms, muitas vezes percebido apenas através de seus pontos “fora da curva”, ou seja, de suas práticas mais complexas e que demandam um nível de engajamento maior.

### 3 “NÃO ESTAVA ME TRANSFORMANDO EM OUTRA PESSOA. ESTAVA ME TRANSFORMANDO EM QUEM REALMENTE SOU”: POLÍTICAS DE IDENTIDADE E DIFERENÇA NOS TEEN DRAMAS

Uma característica dos dramas *teen* é ser ao mesmo tempo um produto midiático *mainstream* e de nicho (STEIN, 2008), e isto pode levantar, entre outras questões, uma ambiguidade em termos políticos. Mais do que outros produtos, mesmo voltados primariamente para o público adolescente, tais seriados conseguem, por vezes, tensionar temas sociais conflitantes, adotando posicionamentos progressistas. Enquanto, por exemplo, a diversidade sexual é uma questão que vem sido tematizada sob o viés de uma política de identidades, outros temas (como diversidade étnica, classe social e mesmo gênero) são expostos de forma mais controlada. Percebe-se, ao analisar tais seriados, diferentes abordagens e formas de endereçamento a esta alteridade<sup>147</sup>, existe desde a tematização narrativa de uma questão até a sua mera topicalização. A primeira envolve certa recorrência do assunto em questão, geralmente apoiando-se na multiplicidade ou na sobreposição de arcos narrativos, possibilitada pela complexidade narrativa serial, e permitindo diferentes ângulos de enfoque sobre tal tema social. A segunda é geralmente muito mais limitada, restringindo-se à menção, abordagem episódica e solução muito mais simples e individualizada.

Entre as diversas questões sociais abordadas nas diferentes séries, podemos encontrar assuntos frequentemente ligados à juventude como, por exemplo, abuso de álcool ou consumo de drogas ilícitas<sup>148</sup>, AIDS<sup>149</sup> ou gravidez na adolescência<sup>150</sup>, ou outros menos associados estereotipicamente à juventude, como a deficiência física<sup>151</sup>. Porém, como estes são programas que lidam especialmente com a formação de uma identidade própria frente a desafios contemporâneos, com a dissolução de identidades pré-fixadas, a multiplicidade de estilos de vida e a (con)vivência com a diversidade, escolho aqui

---

<sup>147</sup> Alteridade aqui, conforme Silva (2000, p. 16) é “[...] a condição daquilo que é diferente de mim, a condição de ser outro.” Complementarmente, é conferir ao outro existência como sujeito, reconhecendo-o não como objeto, mas com respeito às diferenças individuais e sob a garantia de direitos iguais aos meus (AMARAL, 2007).

<sup>148</sup> O consumo ou o abuso de substâncias é abordado com diferentes graus de intensidade ou problematização em todos os programas analisados.

<sup>149</sup> Abordado topicamente em *BH90210*.

<sup>150</sup> Abordado de forma tópica em *DC* e *BH90210*, e tematicamente em *Glee*, por exemplo.

<sup>151</sup> Tematizado em *Glee*.

analisar quatro grandes questões identitárias e a forma como são abordadas nos seriados do gênero: etnia, classe social, papéis de gênero e diversidade sexual.

Partindo do pressuposto que abordar as questões sociais tematizadas nos seriados é tão importante quanto considerar aquelas que são somente topicalizadas e mesmo ignoradas. Por mostrarem quais assuntos a cultura da mídia voltada aos adolescentes considera relevantes ou próprios a serem tratados (KELLNER, 2001), estas quatro questões sociais apresentam diferentes graus de abordagem nas séries. Enquanto a diversidade sexual deixa de ser um tópico para transformar-se em temática estrutural com o passar dos anos, classe social e etnia seguem sendo questões amplamente silenciadas, no máximo abordadas de forma superficial no gênero. Já os papéis de gênero, tema obrigatório nas narrativas, encontram uma diversidade de abordagens ainda maior, conforme veremos.

### 3.1 DIFERENÇA E APAGAMENTO ÉTNICO E DE CLASSE SOCIAL

Conforme mencionado anteriormente, as comunidades apresentadas nos *teen dramas* são predominantemente brancas e de classe média. Personagens de outras classes sociais ou etnias frequentemente rodeiam o grupo de protagonistas, porém mesmo quando o integram tais fatores são amplamente marginalizados nas narrativas.

Nos cinco seriados analisados, apenas cinco protagonistas não são brancos<sup>152</sup> e desses, três pertencem ao elenco de *Glee* e dois ao de *PLL*. Tomando dados do censo norte americano de 2010<sup>153</sup>, contabiliza-se cerca de 63% de brancos na população deste país. Entre os não brancos, os principais grupos são os afrodescendentes (12%), os latinos (16%) e os asiáticos (4,7%). Destes cinco personagens dos programas analisados, Mercedes de *Glee* é negra, Santana é latina e Tina é asiática (de origem coreana). Em *PLL*, tanto Mona quanto Emily têm ascendência miscigenada (de diferentes etnias asiáticas)<sup>154</sup>.

Apesar desta maior representatividade étnica em seriados de anos mais recentes – provavelmente uma busca por maior apelo a diferentes grupos – em nenhum dos seriados

---

<sup>152</sup> Embora a classificação racial seja um tema de amplo debate, tomo neste trabalho a forma classificatória conforme aparece nos seriados, baseadas nos conceitos dominantes americanos. Isto significa que “hispanico” ou “latinoamericano” serão consideradas origens étnicas unas e a mestiçagem racial é menos subjetiva do que no Brasil.

<sup>153</sup> USA Gov. Census, 2010. Disponível em <https://www.census.gov/quickfacts/table/RH125214/00>.

<sup>154</sup> Em termos de referência, nas mesmas cinco séries, contamos cinco personagens centrais de origem judaica, sendo que cerca de 1,7% da população dos EUA é de judeus.

este aspecto da diversidade toma uma proporção temática. *Glee*, que tem de longe o grupo com identidades mais heterogêneas entre as séries analisadas, inclui fragmentos destas identidades étnicas em diferentes episódios<sup>155</sup> ou em estilos de vida dos personagens (como as escolhas musicais de Mercedes, por exemplo). O seriado também topicalizou elementos étnicos com personagens secundários<sup>156</sup>. Porém não existe um comprometimento na narrativa com este elemento de diferença que, de certa forma, cai em uma “vala comum” de diversas diferenças dos personagens do seriado – um dos elementos que caracteriza o grupo de “excluídos” de *Glee*.

Tais pequenos fragmentos de identidade ou problematização da diferença étnica na narrativa de *Glee*, no entanto, representam mais do que o discorrido sobre o tema em *PLL*. Emily é uma das quatro protagonistas centrais, porém sua diferença étnica em relação às outras protagonistas não é apresentada em quase nenhum elemento narrativo ou diálogos<sup>157</sup>. Tal qual Mona, sua diferença é perfeitamente inserida no universo branco, anglo-saxônico e protestante (WASP<sup>158</sup>) do programa. A homogeneização dos traços raciais em *PLL* se dá de tal forma que, mesmo os atores que possuem ascendência étnica não branca<sup>159</sup>, passam por um branqueamento. As próprias Shay Mitchell e Janel Parrish (Emily e Mona, respectivamente), apesar de darem diversidade racial ao programa, têm traços bastante próximos a um padrão europeu de beleza<sup>160</sup>.

Este apagamento étnico de *PLL* contrasta com a simples negação de tal diversidade em alguns dos programas da década de 1990. *BH90210*, *BTVS* e *DC* não contam com nenhum protagonista não branco. *BTVS*, que se passa na Califórnia, um dos estados norte-americanos com a maior proporção de diversidade racial (especialmente de população de origem latinoamericana), jamais aborda a questão racial e nem a mostra como tópico. *DC* topicaliza tal questão com o preconceito velado que a comunidade de Capeside demonstra com a família racialmente miscigenada de Joey e particularmente

---

<sup>155</sup> No episódio *Spanish Teacher* (3x12, Ian Brennan), por exemplo, Santana questiona os métodos de ensino de espanhol de Will (que também é professor de espanhol da escola), repletos de estereótipos sobre a cultura latino-hispânica. No entanto, no episódio, a identidade latinoamericana é utilizada especialmente como pretexto para a participação especial do cantor Ricky Martin.

<sup>156</sup> Jake, da segunda turma de alunos do *Glee club*, na 4ª e 5ª temporadas, mostra-se desconfortável em ser mulato. Mike, que é de família chinesa, enfrenta a pressão do pai em desistir da dança por desejar que o filho siga uma carreira tradicional.

<sup>157</sup> Somente em um episódio (4x05, *Gamma Zeta Die!*) em uma breve passagem, Emily confirma sua ascendência parte filipina, parte coreana, parte irlandesa-escocesa, diz a personagem.

<sup>158</sup> White, anglo-saxon protestant.

<sup>159</sup> Os intérpretes dos protagonistas Spencer e Caleb, Troian Bellisario e Tyler Blackburn também têm origens raciais miscigenadas.

<sup>160</sup> Shay Mitchell é descendente de mãe filipina e pai europeu e Janel Parrish descende de chineses e europeus.

com os eventos que levam à demissão do diretor Green da escola dos protagonistas. O programa consegue demonstrar algumas nuances do preconceito racial e hierarquias de poder social quando Green, um homem negro, expulsa um aluno (branco e rico) por ter vandalizado um mural escolar feito por Joey, uma garota branca e pobre. Tal fato repercute e é levado ao conselho escolar, Joey tenta defender a posição do diretor perante um grupo liderado pelo pai do garoto expulso – marcadamente caracterizado por homens brancos e engratados – e é imediatamente rechaçada por este que condescendentemente lembra a Joey e ao resto do público do conselho a não conformidade de sua família com os “valores tradicionais” da comunidade. Quando Joey fala sobre o caso com sua irmã e cunhado, este imediatamente toca na questão racial denunciando que a comunidade não teria tantos problemas com a decisão do diretor se este não fosse negro. Nikki, a filha do diretor (e amiga de Dawson) também levanta tal ponto. Ainda que o diretor Green admita apenas indiretamente a relevância da questão racial em sua demissão, o programa deixa clara uma postura crítica neste ponto, mas sem chegar a de fato tematizar este potencial contra hegemônico, uma vez que tal questão nunca mais é abordada (BINDIG, 2008).

A despeito do fato da opulência ser uma marca de *BH90210* e de ter o grupo de protagonistas mais homogêneos – em todos os aspectos – entre as séries analisadas, é este o programa que mais aborda questões raciais e de classe, com diversos episódios discutindo-as topicamente – conforme mencionamos este programa é muito mais episódico do que os demais. Em contraste com o elenco principal totalmente branco, os protagonistas de *BH90210* confrontam-se de tempos em tempos com colegas negros ou latinos, envolvendo a questão racial. Assim como outros temas sensíveis envolvendo minorias ou problemas sociais, as questões raciais são tratadas com muito cuidado e correção política (para a época, ao menos), porém a diferença é sempre marcadamente “o outro”, neste seriado. Em *BH90210* estas questões se apresentam, são discutidas em um nível superficial, resolvidas individualmente e transformam-se em uma lição para personagens e espectadores, logo desaparecendo e tornando-se elemento simplesmente simbólico – e que também posicionava criticamente o programa frente o contexto sociocultural da época<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Na 2ª temporada (2x09, *Ashes to Ashes*, Darren Star, Charles Rosin) o programa fez um episódio que envolvia a mudança de uma família negra para a vizinhança dos Walsh, em uma trama que fazia referência ao então recente caso envolvendo Rodney King, um homem negro brutalmente espancado por policiais. Na temporada seguinte, após os eventos que ficaram conhecidos como “L.A. Riots”, em que a absolvição dos policiais que espancaram King gerou uma série de revoltas na cidade, outro episódio (3x10, *Home and Away*, Chip Johannessen), em que a violência nas comunidades pobres da cidade afeta a vida escolar em Beverly Hills, termina numa demonstração de união dos alunos – brancos e negros.

Os exemplos apresentados em *BH90210* e *PLL* mostram dois pontos “extremos” da identidade racial: o distanciamento quase que completo do primeiro dá espaço para a integração altamente calculada do segundo. Em *BH90210*, a discussão episódica mostra e problematiza diferenças, de forma a reconhecer certas questões – no caso as minorias étnicas, mas o mesmo poderia ser dito de várias outras questões sociais apresentadas no seriado – sob um ponto de vista tolerante e liberal, mas mantendo-as a determinada distância, de maneira a reforçar a hegemonia de um *status quo* de “normalidade” aos personagens – branco, heterossexual etc (MCKINLEY, 1997). Já a abordagem de *PLL* apaga qualquer problematização da questão, de forma a normalizar e certa maneira também “embranquecer” a multirracialidade.

**Figura 19:** Diferença de abordagens. Enquanto em *PLL*, Emily (dir., frente) ser de origem étnica diversa dos outros personagens não faz diferença em sua representação, em *BH90210* (esq., Brandon conversa com Jordan), as diferenças raciais são claramente marcadas em sua “diferença”.



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

A classe social é tratada de forma ainda mais tabu nos seriados analisados, sendo diferenças sociais ou culturais proporcionadas pela riqueza ou pobreza simplesmente desconsideradas em todos eles. *BH90210* novamente é o que mais aborda esta questão, considerando que nas primeiras temporadas a diferença de estilo de vida entre os Walsh e seus amigos era uma das temáticas gerais do programa. Assim, apesar de um tanto “açucaradas”, havia na trama certa consciência sobre as diferenças em estratos sociais (ROCKIER, 1999). Os irmãos Brenda e Brandon conversam sobre a vida de classe média à qual estão acostumados e a realidade de seus colegas, e mesmo ainda sobre aqueles

menos privilegiados<sup>162</sup>. Porém não se trata aqui de uma disputa entre “burguesia *versus* classe trabalhadora” por avanço econômico, mas entre classe alta *versus* classe média – média alta, vale lembrar – por valores morais, nos quais o segundo grupo era claramente superior, com virtudes como ética de trabalho, honestidade e justiça.

Nos demais programas, a falta de dinheiro como problema familiar é abordada, como o desemprego dos pais de Sam em *Glee* que leva a família a perder a casa onde moram, refletindo a crise econômica contemporânea à série. Em *DC*, todas as caracterizações de personagens ricos são bastante negativas, o que pode configurar, assim como em *BH90210*, uma crítica aos “valores corrompidos” da classe alta. Contudo, parece mais consistente fazer uma leitura de tal abordagem como parte de uma crítica a um ideal de sucesso, seja ele na forma de *status* econômico ou escolar, conforme veremos no capítulo 5.

É generalizada, entretanto, uma grande inconsistência com relação à situação econômica, familiar e pessoal, e bens de consumo. Por exemplo, em *PLL*, Hanna e sua mãe recorrentemente passam por problemas financeiros mas, à exceção de alguns episódios ainda na 1ª temporada, o ímpeto consumista da menina jamais necessita ser freado.

A classe social é, de acordo com Lawler (2010), um dos grandes tabus na cultura americana. Presente, mas não considerado, o que se reflete nas identificações televisivas. Indo mais além, Gillan (2008) fala como a TV *teen* tende a achatar as diferenças sociais, corroborando para a manutenção de uma fantasia cultural que põe os EUA como país onde todo mundo é da mesma classe, ou ao menos aparenta ser<sup>163</sup>. Mesmo quando um personagem é devidamente apresentado como pertencente às camadas sociais mais baixas, este parece ter hábitos de consumo similares aos personagens pertencentes às classes mais altas. Joey em *DC*, por exemplo, embora sempre se lembre das dificuldades financeiras de sua família, tem em seu estilo pessoal um apagamento de sua classe de origem, de tal forma que sua realidade de classe somente entra em questão quando relacionada a sua família (BINDIG, 2008).

---

<sup>162</sup> Um exemplo que mostra a introdução do tema pelo seriado é a personagem Andrea, que não mora no distrito de Beverly Hills (e por isso não poderia frequentar a West Beverly High School), o que traz à tona as diferenças entre as oportunidades educacionais de diferentes classes sociais. Andrea finge morar com a avó para poder estudar na West Beverly, que tem uma qualidade de ensino superior às demais escolas públicas do condado de Los Angeles.

<sup>163</sup> Apesar de ser necessária maior investigação, esta não parece ser uma característica somente da TV *teen*, mas uma realidade generalizada da televisão.

Ao contrário de alguns temas, tais quais sexualidade e gênero, que foram gradualmente ganhando maior espaço nos *teen dramas*, raça e classe social continuam sendo majoritariamente apagadas. Não apenas há pouca diversidade neste sentido, como mesmo quando tal diversidade existe é diminuída e desproblematizada. Em nenhum dos seriados analisados etnia configura um tema amplo, e em algumas (*BTVS*, especialmente) este não é nem topicalizado. Mesmo que apresente peculiaridades especiais, classe social é um tema recorrente em *BH90210* (ao menos em suas primeiras temporadas), o que não acontece no restante dos programas, onde a importância social do dinheiro pode ser reconhecida, porém rapidamente deixada de lado.

Entretanto é conveniente apontar que, ao menos no que se refere a etnias, há hoje uma maior representatividade de grupos minoritários, ainda que predominantemente desvinculada de problematização ou tomando forma de *tokenismo*<sup>164</sup>, existe um apontamento em direção à integração. É interessante também assinalar que outros seriados do gênero podem mostrar lados diversos ou mesmo ser mais incisivos em suas abordagens a tais questões, como por exemplo, *South of Nowhere* e *90210 (spin-off de BH90210)*, que lidam com adoções inter-raciais, ou *Veronica Mars* e *The O.C.*, que evidenciam uma separação social entre classes. Contudo, tais questões ainda são amplamente interditas na televisão *teen* e dificilmente extrapolam limites culturais já estabelecidos.

### 3.2 CONQUISTAS DE IDENTIDADE E DIVERSIDADE SEXUAL

Com sua ênfase na identidade pessoal e uma agenda centrada em liberdades individuais, os *teen dramas* têm sido um dos gêneros mais vanguardistas quando se trata de identidades sexuais na televisão americana. Apesar de diversas ressalvas, as quais serão também abordadas adiante, este parece ser o tema em que a evolução sociocultural dos últimos 25 anos mais se sobressai. Mostrando um avanço (ou acomodação) não hegemônico por qual o tratamento da homossexualidade passou na mídia mundializada e sua transformação desde um tópico tolerado, porém predominantemente circunscrito ao “outro”, até uma temática geral e posicionada politicamente.

*BH90210* situa-se historicamente em um momento em que gênero e identidade começavam a ser discutidos de maneira diferente pela mídia, proporcionado por fatores

---

<sup>164</sup> Derivado do inglês *token*, que toma o significado de incluir um personagem, geralmente secundário, de alguma minoria, como forma de mostrar aceitação e representatividade, sem que haja nenhuma contextualização, e frequentemente sirva para reforçar uma “normalidade” da identidade hegemônica.

como a mudança nas concepções acadêmicas de gênero, estimulando debate, e o fim da era Reagan e do pânico inicial causado pela epidemia de AIDS (JENNER, 2011). A mudança no cenário midiático que abriu espaço para a segmentação da programação televisiva também compõe um panorama contextual que permitia ao programa abordar questões sociais delicadas – ainda que, conforme mencionado anteriormente, a diferença em *BH90210* fosse tratada apenas de maneira tópica. Mesmo jamais se aprofundando sobre o assunto, a narrativa confrontou a “normalidade” heterossexual dos protagonistas com a homossexualidade diversas vezes ao longo de suas temporadas<sup>165</sup>, geralmente tendo como função narrativa ressaltar a tolerância dos protagonistas. Desta maneira o programa lidava com a crescente aceitação dos homossexuais por parte da sociedade e acenava para uma política de tolerância, mas sempre estabelecendo limites claros entre a heterossexualidade a homossexualidade, e utilizando estratégias narrativas para evitar possíveis interpretações homoeróticas entre os protagonistas (JENNER, 2011).

Após *BH90210*, já em meados dos anos 1990, diversas séries *teen* começaram a incluir personagens LGBT entre seus protagonistas<sup>166</sup>. *BTVS* e *DC*, contemporâneos na rede WB, abordaram o assunto e introduziram protagonistas homossexuais. Jack em *DC* foi personagem do primeiro beijo homossexual na televisão americana em maio de 2000. *BTVS* não apresenta uma problematização da homossexualidade de Willow. O espectador jamais presencia questionamento ou crises que a garota possa ter tido a tal respeito, ele é gradualmente informado através de sua crescente intimidade com Tara. A sexualidade das personagens é alinhada e problematizada junto à crítica patriarcal e diversas formas de violência contra as mulheres, que é uma das temáticas gerais do seriado<sup>167</sup>.

Em *DC*, ao contrário, a homossexualidade de Jack é extremamente problematizada e discutida e, embora a revelação de sua sexualidade tanto para o público quanto para os demais personagens<sup>168</sup> tenha sido repentina, ao longo de apenas dois episódios, foi de certa maneira explosiva. Lidando com o preconceito na família e na escola e com seus próprios sentimentos, Jack finalmente aceita sua sexualidade, porém

<sup>165</sup> Alguns exemplos: em um dos arcos da 5ª temporada, após sobreviverem a um incêndio juntas, Kelly vê-se como objeto da afeição de uma garota. Em um episódio (8x13, *Comic Relief*), David ajuda um adolescente gay cujo pai o havia expulsado de casa.

<sup>166</sup> A primeira foi *My so called life*, de 1994, com o personagem Ricky.

<sup>167</sup> Por exemplo, no episódio *Family* (5x06, Joss Whedon), a família de Tara, em sua única aparição no seriado, tenta aprisioná-la por ela supostamente ser um demônio – uma mentira elaborada para controlar as mulheres da família. Tal episódio pode ser lido como uma metáfora para o controle da sexualidade feminina pelo patriarcado, algumas das palavras usadas para descrever a suposta “condição” de Tara são “nojento”, “egoísmo” e “estilo de vida”.

<sup>168</sup> Jack, recém chegado à trama em meados da 2ª temporada, namorava Joey à época.

jamais deixa de negociar sua identidade, com uma abordagem a sua própria sexualidade em termos de aceitação social. Para Jack sua orientação sexual informa identidade, ao invés de constituí-la, visto sua resistência a integrar-se a grupos politicamente engajados (MEYER, 2003). Suas principais tramas na série envolvem sua tentativa de não ser percebido apenas como “o rapaz gay”, mas ser um “rapaz como qualquer outro” e integrar-se a ambientes tipicamente masculinos, como o time de futebol da escola ou uma fraternidade na universidade.

**Figura 20:** *Homecoming* (3x02, Greg Berlanti): O pai de Jack, ao vê-lo no time de futebol, se desculpa com o filho e diz ter se visto no garoto pela primeira vez em muito tempo.



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

**Figura 21:** *True Love* (3x23, Tom Kapinos et al.): Kerr Smith (D) e Adam Kaufman, Jack e Ethan, protagonizam um beijo apaixonado, o primeiro entre dois homens, na história da televisão americana.



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

Em sua análise sobre *DC* e a homossexualidade, Bindig (2008) considera o tratamento do programa por demais “seguro”, com a rejeição de uma política ou de uma discussão de direitos e a priorização de uma aceitação dos personagens heterossexuais. Na realidade, por diversas vezes são os personagens heterossexuais que validam a orientação de Jack. A recusa de Jack de vincular-se a uma política ou uma comunidade gay, assim como sua constante luta para reforçar sua masculinidade, podem de fato ser lidas como opções “seguras” do programa, na tentativa de aprofundar e normalizar a homossexualidade e ao mesmo tempo não afastar telespectadores potencialmente mais conservadores.

Novamente, duas abordagens diferentes se mostram presentes em *DC* e *BTVS*, a problematização e a incorporação, respectivamente. Em *DC*, a presunção da heterossexualidade demanda uma problematização e frequente reiteração, já em *BTVS*, essa não é uma necessidade inerente. Apesar dessa obrigação de problematização da homossexualidade – seguindo um princípio de que ela, como desvio da norma, precisa ser debatida (NASCIMENTO, 2015) – tal qual aparece em *DC*, o debate e as dificuldades pelos quais passam o personagem na busca por estabelecer sua identidade são propícios, considerando que para muitos jovens homossexuais a mídia é a única fonte de informação e de modelos disponível para a formação da identidade sexual, de acordo com estudos apresentados por Meyer (2003) e Collier *et al* (2009).

Ainda em *DC*, na 3ª temporada Jen fica braba com as tentativas de Jack em se meter em sua vida amorosa. Ela então vira o foco para o amigo e pergunta se na realidade não é ele quem está procurando um relacionamento. Jack responde à amiga que, ainda que isto seja verdade, as coisas não são tão fáceis assim: “Aqui é Capeside, a população gay é UM. Sou eu. Só eu”<sup>169</sup>. Apesar de Jack eventualmente encontrar amor em Capeside, tal passagem ilustra a solidão da “diferença” de Jack. Embora Kurt, um dos protagonistas de *Glee*, tenha mais de uma vez se sentido só – por ser o precursor em assumir sua sexualidade na escola – a “raridade” de personagens homossexuais não é um problema dos personagens em *Glee* ou em *PLL*, ambos seriados mais contemporâneos. Entre todas as diferenças do grupo nuclear de *Glee*, é a diversidade sexual a única que compõe uma das temáticas gerais do seriado. O programa lida com diversas questões relevantes à comunidade LGBT, como aceitação social e autoaceitação, *bullying*, estigma e violência contra os homossexuais, políticas públicas e identidade. Além disso, mostra entre

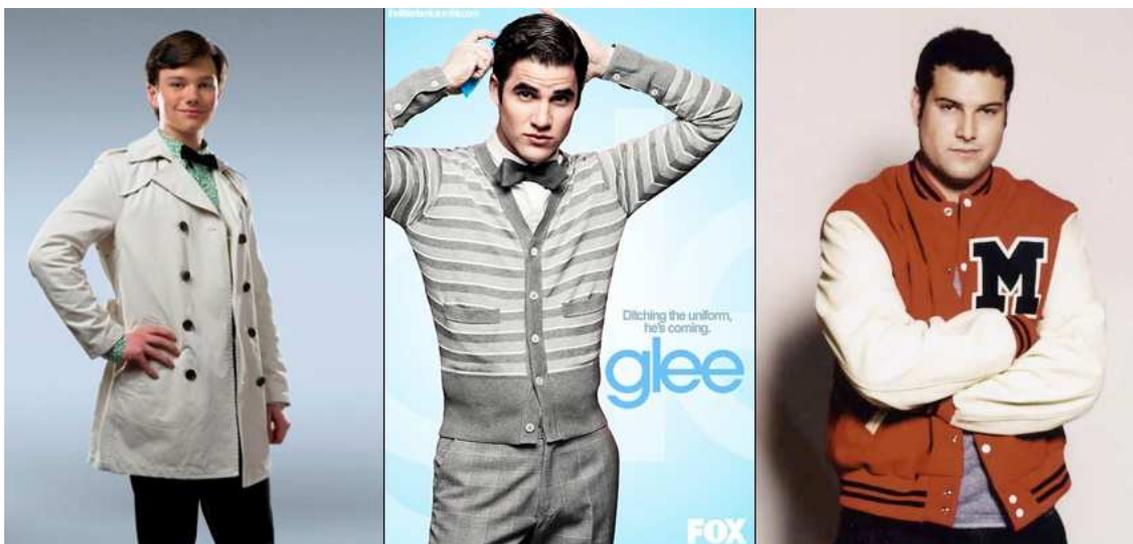
---

<sup>169</sup> 3x05, *Indian Summer*, Gina Fattore e Tom Kapinos.

protagonistas e secundários, personagens homossexuais e bissexuais, e eventualmente também travestis e transexuais.

Ao contrário de outras séries aqui estudadas, *Glee* apresenta diversas formas de ser LGBT e não apenas uma. Em muito devido a restrições impostas pelo contexto cultural de sua época, em *BTVS* e *DC*, ser homossexual era uma identidade única. Isto é, Jack e todos seus interesses românticos e namorados ao longo das temporadas eram absolutamente homonormativos, sem qualquer trejeito ou característica que pudesse ser interpretado como afeminação. Se tal perspectiva é positiva por desvincular a homossexualidade de estereótipos, é também restritiva em termos de diferentes identidades masculinas. Já *Glee*, através da reivindicação de uma estética *camp* (GONZALÉZ, 2011), apresenta uma gama de diferentes identidades de homens gays (Figura 23). Kurt é bastante afeminado em voz e trejeitos; Blaine é um tanto mais másculo. Ambos fazem parte do grupo central de protagonistas e são os que menos lutam para aceitarem-se, identificando-se como gays desde suas primeiras aparições. Outro personagem recorrente é Karofsky, um jogador de futebol que agride Kurt como forma de ocultar e lutar contra sua própria homossexualidade – ele tenta cometer suicídio quando é descoberto pelos colegas. Wade/“Unique”, da segunda turma de alunos do *Glee club*, traveste-se e identifica-se como mulher em suas performances musicais. Estes são apenas alguns dos homens não heterossexuais apresentados na série. Através das temporadas, vários outros adultos e jovens homossexuais são apresentados com diferentes ídolos e personalidades.

**Figura 22:** Três diferentes formas de ser um garoto homossexual em *Glee*: O afetado Kurt (E), o símbolo sexual Blaine e o enrustido “bear” Karofsky (D).



Fonte: Divulgação.

Tal é o comprometimento da série com uma política sexual de identidades que, em sua 6ª e última temporada, *Glee* faz uma autorreflexão sobre sua própria relevância neste universo<sup>170</sup>. Quando Kurt e Rachel tentam recrutar Spencer, novo jogador de futebol da escola, abertamente gay, Spencer explica sua atitude em relação ao *Glee club* e seus antigos membros dizendo “A representação positiva de gays pela mídia me deu a segurança para ser eu mesmo, e no caso, eu sou um idiota arrogante”<sup>171</sup>. Em outro momento:

KURT: Eu sei que não temos muito mais em comum, mas só um homem gay sabe como são as coisas para nós por aí.

SPENCER: Eu sei que quando você estava na escola, ser gay era sua fonte primária de identidade, mas eu não sou assim.

KURT: Mas você não acha que todo o resto das pessoas é assim?

SPENCER: Quando eu revelei pras pessoas que eu era gay, apenas dois caras tiveram problema com isso. A treinadora Beiste expulsou os dois do time.

KURT: Você está sendo ingênuo se acha que não está sobre os nossos ombros. Você deve ao *glee club*.

SPENCER: Eu devo a *Modern Family*<sup>172</sup>. [...] Eu não tô dizendo não ao seu *glee club* porque acho que é gay ou hetero, eu tô dizendo não porque eu acho que é babaca.<sup>173</sup>

Enquanto Kurt observa que a aceitação do rapaz na escola (e na sociedade) é um resultado direto do que ele e seus contemporâneos do *Glee club* lutaram para construir, uma comunidade mais tolerante e inclusiva, a negação de uma identificação estereotipicamente gay e a referência à mídia por parte de Spencer<sup>174</sup> é uma forma meta-narrativa de a série reivindicar a si mesma a importância e a legitimidade que um dia teve.

Posteriormente, ao fim do episódio que marcou o casamento duplo de Kurt e Blaine e Brittany e Santana (ambos relutantemente com uma “mãozinha” de Sue), Sue chama os recém-casados para uma conversa e entrega-lhes um presente dizendo que os vê como filhos e que considera ambos os casais seu legado. No último episódio, Sue novamente agradece Kurt por ensinar-lhe coisas sobre si mesma e por abrir a sua cabeça.

<sup>170</sup> *Glee* recebeu dois prêmios de melhor série de comédia (2010-2011) pela Glaad Aliança Gay e Lésbica Anti-Difamação, além de ter concorrido ao prêmio durante todo o período em que foi produzido, de 2010 a 2015.

<sup>171</sup> 6x01, *Loser like me*, Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan.

<sup>172</sup> Série de comédia contemporânea a *Glee*, que tem como temática a redefinição da família tradicional, tendo como um de seus núcleos centrais um casal de homens que adota um bebê. Ambos os programas disputaram diversos dos mais relevantes prêmios da televisão.

<sup>173</sup> 6x02, *Homecoming*, Ryan Murphy.

<sup>174</sup> Vale dizer que alguns episódios depois, Spencer confessa a Sam que tem vontade de entrar no *Glee club*, mas tem medo de ser percebido como um não-homonormativo, reconhecendo como é frágil a fronteira entre a aceitação e a tolerância que ele usufrui, e eventualmente se une ao coral.

Observando-o passar pelas dificuldades de assumir sua identidade, o preconceito e o *bullying*, ela começou a refletir e posicionar-se sobre questões as quais jamais havia ocorrido-lhe pensar anteriormente. Sue exerce uma função narrativa de autorreferencialidade na trama e também, de certa forma, de representação do cinismo do espectador e da sociedade ao dizer para Kurt que “Então eu comecei a conhecer você e, apesar de você ainda me irritar constantemente, eu vi o que você passou [...]. Eu nunca soube que tinha ideias e sentimentos sobre essas coisas até ver você passar por elas”. Sue reconhece (e o seriado por extensão) a agenda política por trás do personagem. Kurt manteve-se ao longo do seriado um dos personagens centrais e um dos poucos cuja trajetória manteve uma linha coerente durante toda a trama. Apesar dos demais personagens LGBT, era Kurt que conduzia as principais reflexões sobre o tema, algumas vezes de forma presunçosamente moralizante – o que também já foi referenciado na narrativa por outros personagens e, como ela mesma observa, reconhecendo seu lado irritante. Kurt é também um dos principais exemplos do *camp* em *Glee*, assumindo uma identidade gay não normativa, cheia de exageros e extravagâncias<sup>175</sup>. Tal posição do personagem e do seriado é importante, pois problematiza e promove um debate além do binarismo das identidades de gênero, reivindicando um caráter político transgressor ao *camp* (NASCIMENTO, 2015).

Após duas temporadas particularmente sofríveis em que *Glee* perdeu audiência, fãs e qualidade – sendo criticada cada vez mais não apenas por sua inconsistência narrativa, mas também por sua errática representação de gêneros (crescentemente problemática) –, sua derradeira temporada lembra objetivamente um dos papéis que o seriado tomou na cultura midiática e reivindica sua relevância em tematizar a diferença de tal forma.

Por outro lado, a sexualidade feminina em *Glee* é apresentada como menos rígida e não totalitária, isto é, apesar dos diversos formatos em que um homem pode ser gay na série, eles são ou homossexuais ou heterossexuais, não havendo dúvidas ou escalas intermediárias. Já entre as garotas, Santana gradualmente assume ser lésbica, Brittany é abertamente bissexual e Quinn tem um breve caso com Santana (admitindo que sempre teve curiosidade, mas que via tal experiência como única). Apesar deste aspecto, as mulheres não heterossexuais do seriado são muito mais homogêneas em seus estilos de vida e comportamento. As três personagens femininas com experiências homossexuais

---

<sup>175</sup> Embora em mais de uma instância o garoto acabe cedendo a medos tanto seus quanto de outros e “diminuindo” suas extravagâncias como forma de não confrontar a cultura estabelecida.

são, curiosamente, as três amigas líderes de torcida que se juntam ao *Glee club* (Figura 24). As três são populares, atléticas, fazem *bullying* com os colegas e eram integrantes do clube de celibato da escola – ainda que hipocritamente, pois todas quebravam os votos de abstinência. As três também apresentam performances de identidade de maneira extremamente feminina e são indiscutivelmente as personagens mais sexualizadas do seriado. Durante boa parte das cenas em seus anos escolares, elas trajam o uniforme de líder de torcida e apresentam diversos números musicais sensuais e com roupas reveladoras – o que exemplifica a complacência da série com um fetiche cultural envolvendo duas mulheres numa relação romântica/sexual.

**Figura 23:** *The Unholy Trinity*: apelidando-se de Trindade Profana, Santana (E, em ambas as fotos), Quinn e Brittany (D), são as personagens mais convencionalmente dentro dos padrões de beleza em *Glee*.



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

Da mesma forma que há 15 anos não havia espaço para um personagem masculino homossexual em um drama *teen* que não fosse homonormativo, como em *DC*, parece ainda não haver espaço para personagens homossexuais femininas não-homonormativas. Dhaenens (2013) critica esta homonormatização das identidades LGBT por criar uma falsa consciência que apenas “tolera” a homossexualidade, enquanto reproduz estereótipos de gênero. O mesmo acontece em *PLL*, em que Emily e as diversas garotas homossexuais, bissexuais e mesmo transexuais que povoam o seriado são todas convencionalmente atraentes e expõem sua sensualidade de forma convencionalmente feminina. Isto é, as mulheres podem fugir da heterossexualidade, desde que não fujam de uma identidade feminina tradicional. No seriado, estas garotas são tão preocupadas com a aparência quanto suas amigas heterossexuais, e elas também não mostram interesses diferentes ou qualquer outro pertencimento cultural do que qualquer outra garota. Novamente, se isto é positivo por separar orientação sexual de marcas identitárias

indelévels, ainda assim eterniza a ideia de que uma garota pode se envolver com quem – ou melhor com que gênero – quiser, desde que continue apresentando uma feminilidade tradicional.

Já para os rapazes LGBT, *Glee* abre espaço para apresentações variadas de gênero, mas reforça a representação da fragilidade da heteromasculinidade que não permite espaço para dúvidas. Isto é, no momento que um garoto questiona sua sexualidade, ele já é indiscutivelmente gay, pois no ideal romântico heterossexual não há espaço para que um homem tenha qualquer dúvida.

A homossexualidade em *PLL* não é tematizada da mesma forma que em *Glee* em sua celebração da diferença. *Bullying*, violência contra os homossexuais e direitos políticos não são abordados diretamente. A problematização da (homo)sexualidade de Emily relaciona-se mais com a nuances de sua identidade do que com a narrativa sobre “o que significa ser um adolescente homossexual” como em *Glee*, ou em menor grau em *DC*, por exemplo. Como o mistério é a peça central que move *PLL*, a sexualidade de Emily é apenas um catalisador de uma série de eventos expostos na narrativa – assim como os segredos iniciais de suas amigas também o são – e a trama consegue se afastar da centralidade da homossexualidade nas narrativas envolvendo LGBTs (BINGHAM, 2013). Ser homossexual é uma das questões com as quais Emily lida, porém não é a única, e especialmente não é a principal, na *totalidade* da narrativa. Entre os seriados analisados, isto ocorre apenas com Willow em *BTVS*. Porém, embora Willow fosse uma personagem central, a narrativa era sempre alinhada a Buffy, enquanto em *PLL* a centralidade é dividida entre quatro protagonistas.

Isto não significa que em *PLL* a homossexualidade não seja uma quebra no padrão presumido que deve ser discutida. Emily, especialmente no início da trama, tem de lidar com suas próprias ansiedades sobre o assunto, assim como as de seus pais. Uma vez que estas são majoritariamente superadas, ela vê-se também confrontada com as angústias de diversos de seus interesses românticos sobre suas próprias identidades sexuais. Apesar de cada personagem LGBT apresentada trazer nuances e intersecções específicas e nem todas estarem romanticamente relacionadas a Emily<sup>176</sup>, uma das questões mais interessantes é levantada através de sua relação com Alison. Previamente a seu desaparecimento, Ali era o objeto da afeição de Emily e alternava momentos de intimidade e vulnerabilidade com a amiga, com provocações e humilhações contra a

---

<sup>176</sup> Jenna, por exemplo, é cega; Talia é latina e toma coragem para separar-se do marido ao aceitar que tem interesse em mulheres; Maya é negra e bissexual e é assassinada por um rapaz que não aceita sua rejeição.

garota, garantindo-a que não retribuía os mesmos sentimentos<sup>177</sup>. Quando Alison “volta à vida”, é de Emily que ela parece mais próxima, mas assim como as outras amigas Emily também se mostra reticente em relação a Alison, à luz de todos os acontecimentos. Alison, que diz querer se redimir com as pessoas que havia tratado mal, confessa a Emily que seus sentimentos não eram unilaterais. Emily acaba lembrando seus sentimentos pela amiga e as duas “ficam”. Porém pouco depois disso, novas descobertas (e armações de - A) levam as amigas a se voltarem contra Alison, e Emily conclui que ela a estava manipulando. Mesmo após reatarem a amizade, Ali e Emily não voltam a se envolver e jamais discutem ou conversam sobre seus sentimentos ou o que aconteceu entre as duas. Logo após, Alison começa a namorar o policial Lorenzo<sup>178</sup>.

A sexualidade de Alison toma matizes distintas do que comumente ocorre em seriados do gênero, especialmente pela negação do diálogo e, portanto, da problematização da mesma (embora o seriado ainda não tenha sido finalizado, é ainda possível que na continuação da história tal arco seja retomado ou problematizado). Neste momento da narrativa, no entanto, Alison não se identificou com relação a sua sexualidade, se seus sentimentos por Emily eram verdade ou de fato manipulação, se eram físicos ou emocionais ou mesmo curiosidade, se sua reação ambígua era fruto de confusões com seus próprios sentimentos ou do ambiente cultural e familiar repressor. Tal abordagem se mostra interessante exatamente por esta indefinição, que rompe com a necessidade de esclarecimento completo. Nestes seriados, a sexualidade que desvia da “norma” é sempre anunciada, seja verbalmente ou através de ações que deixam claro para espectador e demais personagens (mesmo quando não problematizada a fundo, pois tratando de um personagem secundário ou por opção narrativa)<sup>179</sup>.

Por fim, gostaria de abordar ainda outra questão que demonstra o quanto, apesar das diversas mudanças culturais dos últimos anos, a diversidade sexual ainda é um tema extremamente sensível na televisão norte-americana: a exibição de demonstrações de afeto LGBT. Em uma entrevista (BIRNBAUM, 2015)<sup>180</sup>, o criador e roteirista de *BH90210* Darren Star revelou que houve resistência por parte da emissora em abordar

<sup>177</sup> Boa parte dos *flashbacks* de Emily sobre Alison são etéreos, sob iluminação suave, mostrando as ambiguidades dos diálogos da segunda para com a primeira.

<sup>178</sup> Informações já liberadas da continuidade do programa revelam que Alison está noiva de um homem.

<sup>179</sup> Por exemplo, em *BTVS*, Willow não se anunciou lésbica ou bissexual, porém após o término de seu relacionamento com Oz e início e fim de seu relacionamento com Tara, ela jamais mostrou-se interessada em homens novamente, e sim exclusivamente de mulheres.

<sup>180</sup> BIRNBAUM, Debra. Darren Star on the Struggles of Showing Gay Characters in ‘90210,’ ‘Melrose Place’. *Variety*, 28/06/2015. Disponível em: <http://www.variety.com/2015/tv/news/darren-star-showing-gay-characters-in-90210-melrose-place-1201529700/>. Acesso em: 20 fev. 2016.

topicamente a homossexualidade no programa, ainda na 2ª temporada, quando a questão foi introduzida pela primeira vez com Kelly se interessando por um rapaz que a confessa estar em dúvida sobre sua sexualidade<sup>181</sup>. Porém, interessado em mostrar histórias que considerava relevantes no seriado e introduzir a reflexão sobre a diversidade sexual no universo adolescente do programa, Star aceitou as recomendações da emissora (“fale sobre, mas não mostre” disse o autor, tradução nossa) e disse ter se sentido satisfeito com a reação positiva do público. Na mesma entrevista, ele compara as diferenças do tratamento do tema na época com a sua experiência atual de roteirista em que, segundo ele, não há diferença no tratamento de demonstrações de afetividade homossexuais ou heterossexuais. Vale ressaltar que o programa a que Star se refere, *Younger*, tem como público preferencial adultos e é apresentado em um canal pago (TVLand). Mesmo com o icônico beijo em *DC* e outros beijos e demonstrações de afeto entre Jack e seus namorados, tais eram extremamente regulados, assim como em *BTVS* – ainda que neste último, a narrativa tivesse mais criatividade (ou permissão da emissora) para mostrar sinais de afeto.

*Glee* e *PLL* mostram que nem tanto se avançou neste sentido. *Glee*, com seus diversos personagens homossexuais, calculava tais demonstrações para momentos determinados e raros. É irônico que o episódio em que Santana finalmente assume sua homossexualidade em público, intitulado *I Kissed a Girl*<sup>182</sup> (3x07, Matthew Hodgson) – em alusão à música homônima da cantora pop Katy Perry, que é cantada pelos personagens –, não mostre beijo algum entre a garota e sua namorada, Brittany<sup>183</sup>. *Glee*, porém, mescla tal interdito, obviamente distinto das demonstrações de afeto heterossexuais, com cenas bastante provocantes, embora ainda mais raras, como na Figuras 25 e 26. Isto demonstra as ambiguidades não apenas do programa, mas da própria cultura midiática a tal respeito. Ambas as cenas se passam após os personagens apresentados terem terminado o colégio, o que pode significar uma demarcação simbólica, uma vez que teoricamente seriam considerados adultos – vale lembrar que *Glee* não apresenta cenas de sexo entre seus personagens, de qualquer orientação.

---

<sup>181</sup> 2x03, *Summer Storm*, Darren Star, Steve Wasserman.

<sup>182</sup> Em livre tradução, “Eu beijei uma garota”.

<sup>183</sup> Apenas alguns episódios depois (3x13, *Heart*, Allison Adler), em que as garotas são repreendidas pela direção do colégio por trocarem um beijo, é que as personagens finalmente aparecem se beijando.

**Figura 24:** Sexualidade em *Glee*: Santana e Quinn conversam após transarem.



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

**Figura 25:** *Sexy Santa* – Rachel e Santana flagram Kurt com um stripper (5x08, *Previously unaired Christmas*, Ross Maxwell).



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

O tabu, porém, parece impedir que o assunto (a diferença entre apresentações de relações homossexuais e heterossexuais) seja abertamente reconhecido. A criadora e *showrunner* de *PLL*, Marlene King, diz não ter sofrido pressão por parte da emissora para suprimir ou “atenuar” a homossexualidade em *PLL* (HALTERMAN, 2014)<sup>184</sup>. Porém, embora o programa não tenha as mesmas aparentes restrições que *Glee* e outros de seus contemporâneos da televisão aberta com relação a demonstrações de afetuosidade como beijos, novamente é clara as diferenças entre as demonstrações de intimidade sexual de casais hetero e homossexuais. Joseph M. Dougherty, um dos produtores executivos e

<sup>184</sup> HALTERMAN, Jim. The TV Showrunners: Creating LGBT Characters, Telling LGBT Stories (Part One). XFinity, 17/09/2014. Disponível em: <http://my.xfinity.com/blogs/tv/2014/09/17/showrunner-feature-part-one/>. Acesso em: 20 fev. 2016.

também roteirista e diretor da série, contraria a alegação de King revelando que a primeira versão do episódio *Shadow Play*<sup>185</sup> foi editada a pedido da emissora devido a uma cena de sexo entre Emily e Paige. Longe de mostrar uma sequência que possa ser considerada pornográfica, a cena era bastante suave e o programa já havia apresentado sequências semelhantes, ou ainda mais gráficas, entre casais heterossexuais. De acordo com ele:

A emissora achou a versão do diretor muito explícita e longa para um programa na ABC Family. [...] Fomos e voltamos o máximo possível, mas não queria pôr em risco a sequência inteira. Achei que era algo importante para os personagens e audiência, mesmo em uma versão mais suave (SHADOW..., [2014], tradução nossa).

Como resultado, embora seja possível dar certos detalhes sobre a vida sexual das outras protagonistas com seus namorados e “ficantes”, o mesmo não pode ser dito sobre Emily, cuja narrativa jamais deixa claro se ela e a namorada de longa data, Paige, chegaram a ter relações sexuais<sup>186</sup>.

Percebe-se aqui que há uma conjunção de fatores como foco demográfico e natureza da emissora. Outros programas também da TV aberta nos EUA, assim como *Glee* mas voltados a um público mais velho, parecem ter restrições muito menores em termos de representações de afeto entre pessoas do mesmo sexo, assim como em cenas mais ousadas em geral. Por outro lado, a ABC Family, mesmo sendo um canal pago e tendo como slogan “Um novo tipo de família”<sup>187</sup>, ainda é um canal com foco e teor mais ameno e menos controverso para questões polêmicas do que em relação a outras emissoras fechadas como HBO ou Showtime. Resta ver se tal política será alterada uma vez que a emissora mudará de nome e modificará seu foco a partir de 2016, como Freeform. A MTV, por exemplo, sempre apresentou programas muito mais explícitos e moralmente chocantes, muito mais focado em jovens do que nos demais públicos, mas frequentemente se estendendo ao restante da família.

A diversidade sexual é uma das questões identitárias mais reivindicadas dentro dos *teen dramas* e segue uma progressão clara entre os seriados analisados: em *BH90210* é apenas um tópico, um pouco mais integrado de forma temática em *DC*, plenamente tematizado em *PLL* e uma das temáticas principais em *Glee*. Estas abordagens, contudo,

<sup>185</sup> 04x19, Joseph Dougherty.

<sup>186</sup> Tal interdito faz com que os fãs muitas vezes recorram a informações extra-diegéticas dos produtores sobre detalhes, buscando “esclarecimento” através das redes sociais, como a respeito do previamente referido relacionamento entre Emily e Alison, por exemplo.

<sup>187</sup> O que se reflete também em vários programas que dão importância à representação homossexual como o drama *The Fosters* sobre um casal de mulheres e seus filhos.

podem tomar a perspectiva dos personagens heterossexuais que validam as experiências homossexuais. Percebe-se, no entanto, como progressivamente tais seriados navegam entre abordagens de autoaceitação, identidades próprias e diferentes nuances de sexualidade, negociando e pressionando valores hegemônicos – o que demonstra uma diferença na abordagem deste tema em relação a das demais relacionados neste capítulo.

### 3.3 DIFERENÇAS DE PONTO DE VISTA: IDENTIDADE E OPRESSÃO DE GÊNERO

Ao lado que questões como preconceito racial ou classe social têm sido continuamente marginalizadas ou abordados somente como tópicos nos *teen dramas* e a diversidade sexual tem sido crescentemente tematizada em tais seriados, uma das questões sociais mais ambíguas apresentadas refere-se a papéis de gênero e direitos da mulher. Enquanto existe a possibilidade de escolher por apresentar personagens de minorias de orientação sexual ou étnicas, e dentro disso, como abordar estes pontos, não há a opção de não apresentar personagens de ambos os sexos, e questões relativas a gênero naturalmente aparecem em espaços como família, e relações de afetividade, que são centrais nestes seriados. No entanto, a abordagem que é dada a dinâmica entre gêneros e possíveis questionamentos que estas produzem é muito mais variável.

Isto porque na década de 1990, quando os *teen dramas* se estabelecem, as mudanças culturais provocadas pela revolução de costumes ocorrida especialmente nas décadas de 1960 e 1970 já estão bastante estabelecidas, ressignificando a posição social e a identidade da mulher. De fato, das garotas representadas nos seriados analisados não é esperado que tivessem um papel social secundário em relação aos meninos. Elas de forma geral têm ambições profissionais e pessoais e frequentemente utilizam-se de uma retórica feminista. Entretanto, quando se trata das relações entre os gêneros e das identidades masculinas e femininas, algumas destas séries apresentam posições bastante conservadoras.

Os anos 1990 também foram um momento de forte *backlash*<sup>188</sup> em relação ao feminismo e isso se reflete de uma forma ou outra nos seriados desta época, compondo uma das causas desta ambiguidade. Na segunda década do século XXI, embora o feminismo viva um momento de efervescência em diversos âmbitos da sociedade,

---

<sup>188</sup> Reação contrária, no caso conservadora, que visa diminuir ou minar os ganhos políticos do movimento.

politicamente esta é ainda uma posição extremamente regulada pela cultura midiática. Assim, embora um programa como *Glee* possa ter uma política abertamente pró-direitos LGBT, o mesmo não ocorre em relação ao feminismo, que é quase completamente apagado mesmo quando a narrativa aborda temáticas pertinentes aos direitos femininos. Tal despolitização, porém não significa que tais seriados não possam questionar ideologias dominantes, apresentando posicionamentos capazes de pressionar contra-hegemonicamente o *status quo*.

Embora estes seriados, conforme mencionado, tenham um público preferencialmente feminino, não é este fator que matiza a abordagem das séries analisadas sobre o tema, mas sim o protagonismo predominantemente feminino. *PLL* e *BTVS*, ambas protagonizadas por mulheres, têm como uma de suas temáticas principais a opressão e a violência exercida contra a garota adolescente. Apesar de tais problemas aparecerem de uma forma ou outra em todos os demais seriados, a abordagem dada é muito mais individualizada e não problematizada. Nestes dois programas em específico, diferentes instituições, indivíduos e circunstâncias – explícitas ou metafóricas – mostram o alcance e a profundidade das diferentes formas de violência de gênero e as repercussões que elas podem ter na individualidade.

Nesta seção evitarei deter-me em algumas questões frequentemente abordadas quando se tematiza gênero em *teen dramas* (como a reprodução do padrão de beleza dominante e de uma ideologia de consumo), não por considerar tais questões superadas, mas para evitar incorrer em argumentos paradoxais. Isto é, assume-se que a cultura midiática, especialmente a voltada para os jovens, promove determinado padrão estético, assim como o consumismo desproblematizado. Portanto estes elementos mostram-se presentes, em todos os seriados analisados aqui<sup>189</sup>. No entanto, observo que sua constante problematização tende a desconsiderar qualquer indicação anti-hegemônica que tais seriados possam acenar individualmente em termos gênero.

Entre os muitos mistérios e dramas que circundam a trama de *PLL*, a identidade de -A é o principal e o mais perene<sup>190</sup>. Porém, mais do que o mote para a trama de suspense, -A é o resultado de um conjunto de problemas, e representa negligências e

---

<sup>189</sup> *Glee* é exceção, a ser o único a trazer alguns protagonistas que não estão necessariamente dentro dos padrões estéticos ocidentais dominantes.

<sup>190</sup> Ao longo de cinco temporadas e meia, -A teve diversos ajudantes, incontáveis suspeitos e duas verdadeiras identidades: Mona Vanderwaal (nas duas primeiras temporadas) e Charlotte DiLaurentis/Cece Drake (nas temporadas 3, 4, 5 e 6A), também culpadas pelos crimes que dão início à série, o sumiço de Alison DiLaurentis e sua suposta morte.

injustiças sistemáticas. Uma das funções de -A na narrativa é trazer à tona as falhas de sociedade, família e instituições representantes de ordem social e segurança. Através das ações de -A também são reveladas hipocrisia e abusos sociais sobre a figura da garota adolescente. Isto porque este vilão anônimo e onipresente se aproveita não somente do descaso, mas de uma cultura regradada em cima do sexismo e da vitimização da condição feminina. Indo ainda além, a onipresença de -A pode também ser lida como uma metáfora dos constantes monitoramento e pressão ao quais garotas e mulheres estão sujeitas.

Em *BTVS*, ao contrário de um grande vilão, mesmo que multifacetado, são vários os monstros que incorporam as diversas formas, literais ou metafóricas, institucionais e culturais de violência contra as mulheres. Vilões que Buffy, com seu corpo franzino e ar despreocupado, destrói a cada episódio, representando cada um algum tipo de masculinidade obsessiva e criando assim um “catálogo caricatural de machistas pomposos” (ESQUENAZI, 2011, p. 164). No entanto, boa parte de tais monstros não são demônios mas sim humanos, ou criados a partir da humanidade. Desde vilões episódicos como o robô Ted, que quer estabelecer uma rigidez patriarcal para Buffy e Joyce, à Warren Mears, líder do “trio de nerds” da 6ª temporada, cuja obsessão por controlar as mulheres vai sendo apresentada gradualmente, transformando-o de vilão cômico para um dos mais marcantes vilões sexistas do programa. E, finalmente, o ex-padre e assassino em série, que corporifica os poderes do Primeiro Mal (mal essencial e elementar), Caleb, é o personagem mais abertamente misógino de toda série<sup>191</sup>. Sua derrota, portanto, é demonstrativo da mensagem que sugere o empoderamento de todas as mulheres do final do seriado.

O grande contraste entre as duas séries está no fato de que Buffy transforma aquilo que a desempodera – seu corpo que foi marcado e destinado a ser “a caça-vampiros” e a suposta fragilidade feminina – numa fonte de poder, reiterando sempre sua escolha de lutar por mais alto que lhe custe, e vai literalmente vencendo um a um os vilões. Já as garotas de *PLL* têm em -A a epítome de tudo que continuamente as desempodera: o seriado mostra uma pletera de personagens vulneráveis e como eles lidam com esta constante inconstância. Alison, como personagem e através de sua trajetória na narrativa, é em si denunciante desta vulnerabilidade especialmente relativa às mulheres jovens e das questões culturais que problematizam sua identidade no seriado.

---

<sup>191</sup> A visão de Caleb sobre as mulheres em *Dirty Girls* (Em livre tradução “Garotas Sujas”, 7x18, Drew Goddard): “Você nasceu suja. Nasceu sem alma, com aquela bocarra aberta que quer sugar um homem até os ossos. Me dá vontade de vomitar, só de pensar.”

Alison é o personagem mais ambíguo em um seriado cheio de ambiguidades. Um protótipo de “mulher fatal”, ao mesmo tempo fascina e desperta medo naqueles que a conhecem. Durante quatro temporadas Alison é uma memória: sabemos dela através de conversas, lembranças, diários, vídeos, pistas, anotações e especialmente *flashbacks* – nenhum deles necessariamente confiável, pois são sempre apresentados sob o viés de algum outro personagem<sup>192</sup>. Todos esses fragmentos memoriais mostram uma garota maldosa, obcecada por segredos, esforçando-se ao máximo para dominar as pessoas a seu redor, causar inveja nas outras garotas e despertar desejo dos homens. Mas também é uma personagem obviamente acuada e desconfiada em relação aos outros a sua volta, objetificada e hiperssexualizada, ameaçada física e psicologicamente por diversas pessoas e com problemas domésticos. O contexto da história mostra como para a comunidade de Rosewood seu desaparecimento e suposto assassinato foram tratados como tragédias (como a perda de uma jovem aparentemente inocente), embora, para muitos que a conheciam, ela procurou ou mesmo mereceu tal fim. Esta culpabilização de Alison por tudo que lhe aconteceu, e aconteceu com outros a seu redor, também fica mais clara com seu retorno a Rosewood com vida, a partir da 5ª temporada. A Alison que retorna à cidade é um rascunho daquela à qual temos acesso através das lembranças e *flashbacks*. Ela ainda tenta usar seu charme para manipular as pessoas, assim como para exigir que as amigas sigam-na. No entanto, devido a todas as mudanças e descobertas ocorridos nos dois anos e meio em que esteve desaparecida, sua posição fica ainda mais frágil. Boa parte do tempo em que temos acesso à perspectiva e aos processos emocionais de Alison, o que se vê é uma garota de extrema fragilidade emocional tentando contornar uma situação aparentemente inescapável.

Um fator característico da serialidade por conta do tempo de duração e formato narrativo específico de *PLL*, narrado através de *flashbacks*, ajuda a compor esta imagem de fragilidade de Alison. A atriz Sasha Pieterse, intérprete de Alison, realmente é uma adolescente<sup>193</sup>, contrastando com suas colegas de elenco que já no começo da série tinham todas mais de 20 anos. A aparência mais juvenil, uma minoria entre os atores do *teen drama*, é ainda mais pronunciada pela escolha do vestuário da personagem, claramente

---

<sup>192</sup> É possível ter outra perspectiva da história através dos *flashbacks*, compilados entre as temporadas 1-4A disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RNsVe4-YWaM>, acessado em 19/01/2016.

<sup>193</sup> A atriz nasceu em 1996, quando da gravação do episódio piloto da série ela tinha apenas 12 anos. No restante dos *flashbacks* ela tem entre 13 e 17 anos, enquanto Alison tem 15. Entre a quinta e sexta temporadas, quando Alison deixa os *flashbacks* para voltar ativamente à narrativa, ela tem 18 anos, a mesma idade da personagem.

maduro demais para sua idade. Ou seja, Alison aparenta uma criança tentando fingir-se de adulta.

Embora em *PLL* quase todos os personagens sejam inerentemente ambíguos, as atitudes de Alison parecem ter um julgamento maior. Assim, ela precisou redimir-se na narrativa, não apenas perante as amigas, mas também perante o público, sendo isolada, presa e maltratada na cadeia. Seu julgamento e condenação são apresentados como uma metáfora para as consequências de seu “mau comportamento” – de tanto mentir e manipular as pessoas, ninguém mais acredita nela<sup>194</sup>. A intrincada trama que envolve Alison expõe estes dois lados, seu mau-caratismo e sua vitimação. No entanto, a narrativa não se mostra muito propensa a perdoar automaticamente seus erros, insistindo para que ela passe por um processo de humilhação e regeneração, para então transformar-se em uma “pessoa melhor”.

Enquanto a narrativa assume a perspectiva adolescente das quatro protagonistas, que constantemente se mostram imaturas na avaliação daqueles a sua volta, o ressentimento que Alison provoca é compreensível. Se a avaliação dos pares é central na vida dos adolescentes (o que discutiremos no capítulo 5), faz sentido que alguém que abuse deste poder, quaisquer que sejam suas motivações pessoais, seja absolutamente vilanizado. A relação entre o restante da comunidade e Alison é mais crítica deste estado de permanente vitimização das adolescentes. Enquanto Alison consegue manter a fachada de inocência e conformidade com as regras sociais impostas, ela é “celebrada” como ideal de adolescência. Porém, no momento em que por autopreservação suas atitudes ameaçam expor o lado obscuro deste delicado equilíbrio social, ela não somente se transforma em um perigo social como também é marginalizada. Alison representa o extremo de situações as quais as outras meninas também sofrem.

Alison é um dos pontos de intersecção entre as duas –A. Porém não o único, ambas as personagens que encarnam o vilão anônimo se entrecruzam em um sanatório para doentes mentais<sup>195</sup>. Abro aqui uma digressão para problematizar a ligação de ambas as –A com doenças psiquiátricas. A suposta doença de Mona é apresentada de forma muito vaga, relacionando-a com um desempoderamento possivelmente causado pelo *bullying* que a garota sofria – o que pode estabelecer Alison como merecedora dos tormentos que

---

<sup>194</sup> -A incrimina Alison do suposto assassinato de Mona e, na realidade, -A havia raptado Mona. Quando a verdade sobre -A é exposta para a polícia, Alison é libertada.

<sup>195</sup> O Sanatório Radley é um dos cenários mais sombrios da trama, com uma aparência de abandono e desolamento que parecem combinar com uma atmosfera de estigmatização da doença psicológica.

passou e remete diretamente a uma culpabilização da garota adolescente. Mona, porém, mesmo após teoricamente “curada”, continua frequentemente atormentando as quatro protagonistas<sup>196</sup>. Em relação a Charlotte, tal questão toma outras dimensões, primeiramente pois há muita ambiguidade envolvendo seu encarceramento e sua trajetória no hospital<sup>197</sup>. Até o ataque e desaparecimento de Alison, Charlotte – uma mulher transexual – podia ser interpretada como vítima de uma série de mal-entendidos e de um sistema e sociedade perversos, uma vez que desde a infância foi destituída de qualquer autonomia sobre sua vida e corpo. A partir do momento em que assume a identidade de -A, Charlotte passa de vítima a algoz. É evidente que em algum momento Charlotte tornou-se numa pessoa perigosa, porém, se isto era um componente nato conforme pensava seu pai, ou se foi efeito dos inúmeros abusos médicos, familiares e sociais pelos quais passou, esta não é apenas uma incógnita neste ponto da trama, mas uma questão subjetiva – no capítulo 4 abordaremos esta questão familiar e suas ligações com os problemas apresentados no seriado.

Uma segunda problemática envolve a transexualidade da personagem e sua associação aos motivos que a levaram a atormentar as cinco adolescentes. Logo após a revelação da identidade e história de -A, no final da temporada 6A (6x10, *Game Over, Charles*), muitas críticas foram feitas à decisão de colocar o grande vilão como uma pessoa transexual, devido à já grande vulnerabilidade social além da baixa representação desta parcela da população na mídia. Conforme o texto do episódio já indicava e Marlene King, foi rápida em confirmar, o vilão na verdade era Kenneth que, por rejeitar a filha Charlotte, possibilitando que ela passasse por todos os abusos que sofreu e se transformasse em -A. Somente a partir do desenrolar da trama poderemos ver se o seriado toma uma posição definitiva sobre tal tema. Porém, devido à ligação de *PLL* com a comunidade LGBT, parece improvável que a versão de seu pai seja validada e Charlotte seja retratada como uma vilã diabólica que sempre teve inveja da irmã e por isso perseguiu a ela e a suas amigas. Mas sim como mais uma vítima da opressão de gênero, a que o programa sempre retorna. Em seu relato, Charlotte deixa claro que via “-A” como um

---

<sup>196</sup> Afora os poucos meses que passa no hospital, Mona não sofre outras sanções por seus crimes que incluem, além das chantagens, atropelar Hanna, ameaçar Alison e contribuir para seu desaparecimento, e envolvimento na morte de Bethany. No decorrer do seriado, Mona mostra-se um dos mais dúbios personagens de uma trama habitada por diversos personagens dúbios.

<sup>197</sup> Para seu pai Kenneth DiLaurentis, o filho representava um perigo para sua irmã, portanto, precisava ser afastado, para Charlotte, o pai agiu por preconceito em relação a sua transexualidade, e seu problema nunca foram os diagnósticos médicos, porém o estigma.

jogo e as meninas como bonecas, um jogo com o qual ela não conseguia parar, o que refoça uma ideia de empoderamento a qual voltaremos a abordar no capítulo 5<sup>198</sup>.

Como se percebe, nos dois programas o problema permeia diversas instâncias da sociedade e se reflete em família, escola etc. Buffy deve seguir ordens da estrutura arcaica e patriarcal do Conselho de Observadores, instituição responsável por recrutar e instruir a caçadora na luta contra o mal. O Conselho, britânico e extremamente tradicional, choca-se com o mundo moderno em constante transformação da juventude americana. Com exceção de Giles – que apesar de certo desdém e incompreensão pela cultura jovem, compreende e ama Buffy – todas as outras apresentações do Conselho são empedernidas, paternalistas, autoritárias e, por fim, inúteis. Desde os feiticeiros pré-históricos responsáveis por criarem a linhagem da caçadora até os chefes de Giles – que em suas poucas aparições expressam o lado mais opressor de tal instituição – o Conselho e as forças mágicas que lhes deram origem representam uma maneira de controle do feminino e da juventude, colocando a incumbência de “proteger a humanidade” a uma pessoa (no caso sempre uma mulher jovem), moldando e controlando seus poderes e instintos. Crescentemente em atrito com as regras “mais antigas do que a civilização” da entidade, para evoluir e tornar-se adulta, Buffy desliga-se do Conselho ao final da 3ª temporada, num episódio que coincide com sua formatura colegial<sup>199</sup>.

Paralelamente, em *PLL* outra instituição ajuda a representar o alcance e a permeabilidade da opressão de gênero. A polícia de Rosewood, além de incompetente, corrupta e intimidante, é o símbolo de alguns dos principais problemas daquela comunidade, a condenação social da garota adolescente. Quase todos os policiais do sexo masculino relevantes à trama tiveram relações impróprias, e em alguns casos ilegais, com as personagens adolescentes<sup>200</sup>. Além disso, os policiais em Rosewood perseguem e ameaçam de forma contumaz as adolescentes. O Detetive Wilden, um dos principais encarregados por investigar a suposta morte de Alison, além de corrupto, passa boa parte do seu tempo em uma cruzada contra as quatro protagonistas. Mesmo sabendo que Aria,

---

<sup>198</sup> No entanto, os crimes de Charlotte – seja qual for a leitura que se faça de seus transtornos – não são poucos. Como –A, ela incriminou sua irmã por assassinato (devido ao qual Alison passou meses na cadeia) e articulou para que ela fosse intimidada através de espancamentos na prisão. Ela também quase matou diversos personagens, executou perigosos ataques à propriedade, matou o detetive Wilden e manteve Mona, Aria, Spencer, Hanna e Emily sob cativo e tortura psicológica durante semanas. Ela afirma para Alison que não pretendia matar nenhuma das garotas e sempre tomou cuidado para que todas saíssem ilesas de seus “jogos”.

<sup>199</sup> 3x21-3x22, *Graduation Day*, parte 1 e 2, Joss Whedon.

<sup>200</sup> Darren Wilden, já policial a esta época, teve um caso com Alison, então com 15 anos, no verão anterior a seu desaparecimento. Garrett Reynolds namorava secretamente Jenna Marshall. Gabriel Holbrook envolve-se com Alison quando ela reaparece em Rosewood, na 5ª temporada.

Spencer, Emily e Hanna não estão envolvidas na suposta morte da amiga<sup>201</sup>, ele parece ter uma sádica satisfação em perseguir e expô-las, como, por exemplo, ao forçar Emily a revelar publicamente os verdadeiros sentimentos que nutria por Alison, numa tentativa de incriminar a garota. Apesar disto, Wilden jamais é oficialmente punido por seus crimes ou conduta imprópria<sup>202</sup>. Ele chantageia e ameaça as garotas até ser morto ao final da 3ª temporada.

**Figura 26:** As garotas de *PLL* sofrem tortura nas mãos de –A



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

**Figura 27:** *Helpless*: privada de seus poderes, passa por diversos perigos.



<sup>201</sup> Afinal conforme se descobre no decorrer do seriado ele aceitou suborno de Jessica DiLaurentis para encobrir o envolvimento de Charlotte/Cece na suposta morte de Alison.

<sup>202</sup> Ele é brevemente afastado por interrogar menores sem a presença de um responsável, por pressão da mãe de Spencer, que é advogada. Porém, em pouco tempo retorna ao caso.

Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

Holbrook é o único membro da polícia a ser oficialmente punido por sua conduta irregular em relação às adolescentes, sendo afastado pela corregedoria por se envolver com Alison, que estava então sob investigação policial. Até ser exposto seu envolvimento com ela, Holbrook era representado como um policial bom e comprometido, ao contrário de seus colegas. Quando as garotas descobrem seu envolvimento com Alison – que neste ponto acreditam ser -A – Hanna procura desculpas para ele, dizendo às amigas que se ele está ajudando Alison é porque ela deve tê-lo manipulado. Porém, em um dos raros momentos em que a narrativa endereça e acusa diretamente uma das questões mais profundas que permeiam a história, a relação problemática entre homens mais velhos e garotas adolescentes repercutindo numa cultura que normaliza situações de abuso, Hanna acaba mudando de ideia sobre o policial. E quando ele a persegue, indignado por ter sido afastado do cargo e culpando a ela e a Alison pelo que aconteceu, Hanna defende-se e responde a suas insinuações: “Você não pode se fingir de vítima. Você é o policial adulto, ela é só uma menina!”<sup>203</sup>.

O Conselho de Observadores e a polícia, ambas organizações que deveriam proteger as jovens, reforçam a ideia de incapacidade institucional (e adulta) em realizar tal tarefa e o isolamento juvenil, que é ainda mais forte nestas duas séries. Mas mais do que este isolamento, estas instituições representam a institucionalização da opressão de gênero a que as garotas estão sujeitas. Enquanto em *BTVS*, a violência patriarcal é corporizada em seus vilões, o que a torna um pouco mais explícita do que em *PLL*. Tanto pela falta de poder das garotas frente a esta exposição, conforme mencionado, quanto pelo fato de que elas têm uma relação mais íntima com os vetores desta violência (pais, irmãos, namorados), elas se tornam incapazes de combater a violência patriarcal da forma que Buffy a faz. A objetificação da mulher adolescente no seriado é exposta de forma epidêmica porém velada, dificilmente é punida ou às vezes não é sequer condenada<sup>204</sup>.

*PLL* e *BTVS* também possuem diversas ambiguidades em relação a tal questão de gênero, presentes especialmente quando se trata dos relacionamentos amorosos entre os sexos, o que exploraremos mais no capítulo 6. Um fator que diferencia possíveis análises

<sup>203</sup> 5x18, *Oh, what hard luck stories they all hand me*, Joseph Dougherty.

<sup>204</sup> Um exemplo de tal conduta é que Jason DiLaurentis cria com os amigos, Garrett e Ian, um “clube” (N.A.T - Nós vemos tudo) com o objetivo de filmar anonimamente as garotas adolescentes da cidade em momentos íntimos. Enquanto Jason afirma que foi apenas o mentor e nunca executor da ideia, ele ainda assim contribuía para a invasão de privacidade e objetificação da irmã e suas amigas, e tanto Garret quanto Ian envolviam-se romanticamente com as mesmas garotas as quais filmavam.

sobre ambas as séries é que enquanto *BTVS* não assume um feminismo de forma aberta e política –devido a restrições culturais e comerciais – o posicionamento de Joss Whedon, seu criador, como feminista, tem influência na extensa bibliografia sobre o seriado (BERRIDGE, 2013). O mesmo não acontece em *PLL*: tal agenda jamais foi mencionada por seus criadores, embora sua narrativa aponte diversos tipos de violência de gênero e suas repercussões, essa leitura é apenas uma das possíveis dentro das ambiguidades do texto<sup>205</sup>.

*BTVS* é um produto cultural de meados da década de 1990, quando o feminismo passava por um forte “*backlash* cultural”, uma reação conservadora que procura apagar suas conquistas, negando sua importância política. O estereótipo ou conotação negativa do feminismo era tal que seria inconcebível um programa direcionado a jovens dizer-se abertamente feminista. Hill (2013a) argumenta que a visão de Whedon é interessante porque ele reconhece as limitações impostas por este contexto cultural, construindo a série dentro destas contradições e resultando em um texto que mistura diferentes visões do feminismo e, também mais conservadoramente, aspectos pós-feministas – particularmente o movimento *girl power* que emergia na época. O *girl power* é um movimento cultural de empoderamento feminino que resgatava dispositivos identificados com um estereótipo de feminilidade e frequentemente denegridos não apenas pela cultura *mainstream* mas também pelo movimento feminista como simbólicos de uma ideologia patriarcal<sup>206</sup>. Apesar do viés despolitizado do *girl power*, sua mensagem dizia pela primeira vez a garotas adolescentes que elas podiam ser qualquer coisa que desejassem e sentirem-se confiantes sendo elas mesmas (HILL, 2013a). Baseado em irreverência e individualidade, Buffy é sem dúvidas um ícone do *girl power*, ainda hoje – em que tal movimento dá passos dentro de uma versão mais midiática do movimento feminista – ela constantemente é subestimada por ser “apenas uma garota” e por seu tamanho e aparência física, antes de “arrebentar” os vilões.

---

<sup>205</sup> Uma recente postagem no site oficial da produtora do programa é intitulada “12 motivos pelos quais *PLL* continua sendo um dos programas mais feministas da televisão”. Embora o conteúdo do artigo seja relativamente simplista, chama a atenção que os veículos oficiais de marketing do programa se mostrem dispostos a fazer tal ligação com o feminismo, relacionando aspectos como a união entre as personagens, a sua independência e a opressão que sofrem a questões feministas. Isso pode ser um sinal, ainda que tímido, de que a cultura midiática pode estar se abrindo a certas reivindicações feministas, e também de uma aceitação a tal pensamento entre os espectadores de *PLL*. Disponível em <http://prettylittleliars.alloyentertainment.com/pll-most-feminist-television-series-11416/#10>. Acesso: em 19 jan. 2016.

<sup>206</sup> Como, por exemplo, bonecas Barbie, música pop, a cor rosa.

Tal elemento é interessante, pois, embora outros seriados abordem problemas sociais como a violência contra a mulher – *BH90210* desenvolve o tema algumas vezes, conforme exploro abaixo –, estes são desenvolvidos a partir de um problema social de certa forma circunscrito. Ou seja, é uma aberração no sistema geralmente incorporada por “homens maus” com a qual se lida e depois se segue em frente. Em *BTVS* e *PLL* em particular, a violência e a opressão são problemas culturais com diferentes perspectivas e consequências muito mais profundas. Apesar de suas contradições, a temática da opressão da garota adolescente, e por extensão do feminino, é um elemento constante e recorrente sobre o qual as tramas se desenvolvem.

Voltando-nos ainda para a abordagem da violência contra a mulher nos seriados analisados, *BH90210* trouxe diversas narrativas sobre o assunto dentre a variedade de questões sociais apresentadas ao longo de suas temporadas, algumas somente episódicas, outras envolvendo arcos narrativos maiores e mostrando o desenvolvimento emocional dos protagonistas a esta questão. Um exemplo é a tematização de um relacionamento abusivo entre a 5ª e 6ª temporadas, quando Donna namora Ray, um rapaz aparentemente amável mas com problemas em controlar sua raiva e ciúme. A crescente vontade de controlar a vida da namorada transforma-se rapidamente em agressão física. Apesar de a resolução da questão ser utilizada como forma de avançar o relacionamento de Donna com outro rapaz, a narrativa apresenta os conflitos da garota, a mais cordata e submissa entre as personagens, até decidir terminar com Ray.

O programa também aborda o tema da violência sexual diversas vezes. Kelly, ainda na 1ª temporada, confessa para as amigas que sua primeira experiência sexual foi na realidade um estupro. Na 9ª temporada, Kelly é novamente estuprada, desta vez por um desconhecido, na rua. Assim como Kelly, Valerie também é vítima de violências sexuais repetidas vezes<sup>207</sup>. É interessante que nesta abordagem individual do seriado sobre o assunto, para ambas as garotas, a “solução” para a situação é tomar de volta a agência que lhes foi tirada por seus estupradores, matando-os. Valerie confessa que seu pai não cometeu suicídio antes de sua mudança para Beverly Hills, mas sim que ela o matou em legítima defesa. Alguns episódios após o estupro da 9ª temporada, Kelly vê-se

---

<sup>207</sup> Conforme mencionado anteriormente, ela foi estuprada repetidamente pelo pai na adolescência. Na 8ª temporada, ela acusa um dos rapazes do grupo, Noah, de tê-la drogado e estuprado. O que aconteceu na realidade é que o irmão de Noah colocou drogas na bebida de Valerie, com o objetivo de estuprá-la e Noah, sem saber de nada, transa com Valerie. Para novamente marcar a diferença entre os homens “normais” do grupo e aqueles capazes de violar ou se aproveitar sexualmente de uma mulher, Noah na ocasião também não está em plena consciência pois havia bebido demais.

novamente frente a frente seu agressor, que a ameaça com uma faca. Kelly saca uma arma que lhe havia sido dada para sua defesa pessoal, e atira no criminoso.

Berridge (2010; 2013) ao analisar as narrativas de violência sexual nos *teen dramas* (em seus diversos tipos), aponta as diferentes nuances que estas podem tomar, dependendo de características como, por exemplo, se tal enredo é episódico ou em forma de arco narrativo, ou se o seriado é protagonizado por personagens femininos ou masculinos. A autora observa que, de forma geral, nos *teen dramas*,

A violência sexual frequentemente se transforma em um espaço para a demonstração de masculinidade ideal, com os protagonistas masculinos heroicamente protegendo e confortando as vítimas destes ‘homens maus’ (BERRIDGE, 2010, p. 210, tradução nossa)<sup>208</sup>.

É frequente em textos midiáticos com protagonismo feminino a discussão se tais seriam ou não feministas o suficiente, porém, ao mesmo tempo em que se espera um posicionamento político idealizado destes produtos midiáticos, deixa-se de lado as negociações entre hegemonia e contra-hegemonia que estas têm potencial de provocar, principalmente em relação aos demais textos midiáticos dentro de seu gênero. As garotas em *PLL* e *BTVS*, por exemplo, são menos dependentes da ajuda masculina e as relações de amizades entre mulheres não são marcadas por competição, o que assinala uma diferença em relação aos demais programas analisados. Ambos os seriados também, apesar de apresentarem características e modelos “desejáveis” sobre o que é ser uma garota ou garoto, não apresentam uma hierarquização de tais modelos, o que acontece em *BH90210* e *DC*.

*DC* é o único entre os seriados analisados que tem como principal protagonista um garoto<sup>209</sup>. Embora Joey tenha com o passar das temporadas ganhado mais e mais centralidade narrativa, o programa é criado sob a perspectiva masculina e este elemento não se modifica – o que pode ser um fator determinante na criação de modelos de gênero. Em tal seriado não há dúvidas sobre qual modelo feminino é “vitorioso”: Joey é continuamente estabelecida como o modelo ideal de garota pós-moderna. Na realidade, a “superioridade” de Joey em relação às outras garotas do seriado é tão pronunciada que ela é a única das protagonistas femininas a não ter problemas psicológicos sérios, levando-as a serem percebidas como pessoas falhas. Isto é, as outras três garotas do grupo

---

<sup>208</sup> “Indeed, sexual violence frequently becomes the domain for a display of ideal masculinity, as central male characters heroically protect and comfort female victims against these individual ‘bad’ men”.

<sup>209</sup> Em *BH90210* e *Glee* o protagonismo central é misto.

nuclear de *DC* já entram na série como essencialmente defeituosas, apesar de serem muito jovens. Andie é tão interessada academicamente quanto Joey, porém seu histórico e problemas familiares fazem com que a garota seja instável emocionalmente. Ao final da 2ª temporada, ela tem uma forte crise emocional e é enviada para uma clínica. Mesmo superando tal crise, esta instabilidade segue sendo um dos principais motes da personagem. Já Audrey é alcoólatra, questão possivelmente relacionada ao relacionamento moralmente abusivo com a mãe.

Apesar de os problemas de Andie e Audrey levarem a seus respectivos rompimentos com Pacey<sup>210</sup>, a ambas é dada a possibilidade de recuperarem-se e seguirem suas vidas. Já a trajetória e o futuro de Jen jamais são desconectados de sua moral sexual<sup>211</sup>. Jen entra na história como uma garota “perdida”, tanto em termos de sua própria identidade quanto pelo fato de que “não há possibilidade de recuperação” para ela. Entre os altos e baixos de seu percurso, Jen jamais supera o estigma e os traumas de seu passado rebelde (repletos de sexo e drogas). O estigma porque, nem mesmo se esforçando para mudar e mudando de fato seu comportamento (ao tornar-se uma pessoa mais madura e responsável, o que no seriado está intimamente ligado a sua vida sexual), ela continua sendo frequentemente marcada como promíscua e sofrendo sanções por isso. Os traumas porque ela jamais consegue abandonar a personalidade autodestrutiva e autodepreciativa. Todas as suas tentativas de ter um relacionamento saudável com alguém que realmente a apreciava, terminam com ela sendo magoada. No último episódio da série, que se passa após um salto no tempo de cinco anos, Jen morre vítima de uma condição cardíaca congênita agravada durante a gravidez<sup>212</sup>.

Segundo o criador da série, Kevin Williamson, a morte da personagem por um problema de coração não é um acaso, mas sim uma metáfora de sua tumultuada trajetória romântica e sexual (BINDIG, 2008). Um diagnóstico crítico do final de Jen não abre muito espaço para diferentes interpretações. Na melhor das hipóteses é o final triste para uma personagem que nunca conseguiu encontrar seu espaço no mundo, entre julgamentos e decepções. A própria Jen quando pede a Jack para que ele tome conta de sua filha após sua morte, reflete com o melhor amigo:

---

<sup>210</sup> O ideal de masculinidade do programa.

<sup>211</sup> Vale lembrar que quando do começo da série, os protagonistas têm 15 anos.

<sup>212</sup> Quando Jen reencontra os amigos após o salto temporal, ela é mãe solteira de uma menina de um ano.

Do momento que eu desci daquele táxi eu fui a agitadora, sabe?<sup>213</sup> A garota que causou problemas e balançou o equilíbrio delicado de Capeside, e eu não quero que Amy seja esta pessoa. Eu quero que ela faça parte. Eu me sinto como se nunca tivesse me encaixado.<sup>214</sup>

Outra interpretação possível (ou complementar) é a narrativa da morte de Jen como um preço a pagar por seu comportamento desregrado, e que os problemas da garota jamais poderiam ser solucionados pois estão em sua essência. De qualquer forma, a sexualidade de Jen é sempre um espaço para punição no program, e não celebração. O mesmo não acontece, por exemplo, com Jack e Pacey, ambos personagens cuja vida sexual não envolve necessariamente casos amorosos. Adicionando ainda mais à problemática da narrativa moralizante da personagem, Williamson acrescenta que a ideia de Jen ser mãe solteira foi desenvolvida para que Jack se tornasse pai, na morte desta (BINDIG, 2008). Embora o final promissor de felicidade doméstica para Jack seja uma forma progressiva, à época, de apresentar a trajetória de homossexuais<sup>215</sup>, o autor admite fazê-lo marcando ainda mais a personagem de Jen como uma mulher problemática.

Esta diferença entre as duas principais protagonistas femininas não seria tão notável, não fosse a oposição dada entre as duas personagens desde os primeiros episódios. Tal oposição supera a rivalidade narrativa das primeiras temporadas assumindo um significado implícito. Ao início da série Joey é a única personagem de origem pobre em um ambiente marcadamente de classe média. Órfã de mãe e com o pai na cadeia, a infância de Joey é indiscutivelmente mais difícil que a de seus pares. Ela, porém, compensa sua condição familiar e socioeconômica sendo decididamente esforçada e inteligente e mantendo princípios ético-morais inabaláveis. Joey tem um temperamento forte, mas possui uma inerente vulnerabilidade, é modesta, honesta e “naturalmente” bonita. Jen, em oposição, é uma garota de classe média-alta de Nova York, o que imediatamente a faz ser percebida como mais sofisticada por todos ao chegar na cidade. Ela também tem um passado nebuloso e uma moral sexual condenada pela narrativa<sup>216</sup>. Isto não significa que as duas garotas não tenham também diversas coisas em comum, como a fragmentação familiar, o pensamento independente e o fato que ambas serem

<sup>213</sup> Referência a sua chegada na vida dos três amigos, Joey, Pacey e Dawson, quando desce de táxi na casa da avó, chamando a atenção de Dawson.

<sup>214</sup> 6x24, ...*Must come to an end*, Kevin Williamson.

<sup>215</sup> A adoção de Amy por Jack estimula seu namorado Doug (o delegado de polícia da cidade) a assumir publicamente o relacionamento dos dois.

<sup>216</sup> A objetificação de Jen marca sua entrada na narrativa, com Pacey e Dawson prontamente abandonando Joey para conhecer a nova vizinha. A cena e o visual de Jen tem forte semelhança com a introdução de outra personagem neste mesmo episódio, a professora Tamara Jacobs, também marcada como uma mulher de moral sexual duvidosa uma vez que vem a ter um caso com seu aluno, Pacey.

estigmatizadas pela comunidade. Só que no caso de Joey, o estigma se dá em relação a questões as quais ela não tem controle nem culpa, a sua família. Joey compensa tal condição trabalhando e se esforçando para superar os problemas familiares. Se ao início, ela é apresentada como uma garota em situação de fragilidade, em luta para ser percebida e reconhecida por seu valor (não só pelo rapaz que gosta, mas pelo mundo), rapidamente ela passa de “moleca” rejeitada para ideal feminino e ferozmente disputada por diversos homens ao seu redor.

*DC* empenhou-se em apresentar uma ressignificação da masculinidade, também presente em diversos outros *teen dramas*, trazendo o novo herói adolescente, uma recombinação de arquétipos culturais já existentes, estabelecidos em reflexo ao melodrama *teen* masculino personificado por James Dean em *Juventude Transviada* (BANKS, 2004). Os dois principais protagonistas masculinos, Pacey e Dawson complementam um ao outro, porém ambos mantêm características-chave como a sensibilidade em comum. Pacey é irreverente, impulsivo e visto como malandro, e sem muito futuro pelos pais e professores. Já Dawson é reflexivo, idealista e romântico, e intitula-se um bom rapaz. Enquanto o principal interesse de Pacey ao início da trama são as mulheres, Dawson é mais objetivo e tem grandes sonhos para seu futuro. Pacey, no entanto, amadurece mais rápido do que Dawson, e evolui muito mais narrativamente.

Em *DC* a verdadeira masculinidade, é apresentada como heroica e também frágil, sendo aquela que os protagonistas incorporam e almejam, viril porém sensível. Mesmo antes de o principal foco do programa passar para o triângulo amoroso entre os três personagens principais, Dawson e Pacey já sentiam insegurança em relação a sua performance de masculinidade frente a outros rapazes e mesmo entre si. Pacey a princípio parece mais preocupado com tal questão, constantemente buscando impressionar mulheres e preocupado com o que elas pensam dele. Dawson, parece mais confortável com sua identidade, não se interessa por atividades estereotipicamente masculinas e nem finge tal interesse, porém é intensamente inseguro quando se sente ameaçado por outros rapazes em relação as garotas que gosta.

Para ambos, a resposta à insegurança a respeito de sua masculinidade é a agressão, mais frequentemente verbal mas por vezes também física. Ainda no primeiro episódio, quando Pacey acredita ter sido dispensado por Tamara ele a ofende verbalmente. Quando Pacey tira sarro de Dawson a respeito a sua falta de habilidade esportiva buscando impressionar garotas na escola, ele joga uma bola de basquete na cara do amigo, fraturando-lhe o nariz. A luta pelo modelo masculino hegemônico no seriado chega ao

auge na 3ª temporada quando eles passam a disputar o amor de Joey, numa agressiva disputa. Tais são alguns exemplos que mostram o quanto a identidade de gênero é um pano de fundo a história de *DC*.

Mesmo Jack, cuja homossexualidade coloca-o imediatamente atrás de seus amigos como modelo de masculinidade hegemônica, sente-se inseguro em relação a sua masculinidade, conforme mencionado na seção anterior. Porém, ao contrário de Dawson e Pacey que andam sempre no limiar em termos dos limites em que é aceitável demonstrar sua masculinidade, Jack rapidamente ultrapassa tais limites. Esta fronteira entre o que representa uma masculinidade desejável e indesejável é constante em *DC*.

Turnbull (2008) sugere que o herói adolescente elaborado midiaticamente nas últimas décadas, e com bastante força em diversos *teen dramas*, seria um “andrógino emocional”: um personagem que combina a sensibilidade “feminina” com a agressão e a violência “masculinas”. Como obviamente tal dicotomia é falsa, pois a maioria das pessoas (e dos personagens) de ambos os sexos são capazes de emoções variadas e aparentemente opostas, o andrógino emocional pode, na realidade ser tanto do sexo feminino como masculino. Buffy de *BTVS* seria um exemplo disso, de acordo com a autora. Aqui, este seriado se destaca dos demais por, além de sua proposta de subversão de papéis de gênero, expor uma visível problematização da masculinidade, que frequentemente é apresentada como uma força destrutiva na narrativa (BERRIDGE, 2013).

Este posicionamento de *BTVS* pode ser exemplificado tomando Xander em comparação com os demais protagonistas masculinos. Xander é o único personagem jovem masculino a participar do seriado do começo ao fim e o único membro da *scooby gang* a não ter nenhuma habilidade especial<sup>217</sup>. Ele é constantemente objeto de ridicularização no texto em geral devido a sua masculinidade “falha”. Ele sente-se desconfortável quando confrontado com demonstrações de masculinidade estereotipadas, seja em relação aos colegas de escola, seja em relação a entidades demoníacas. No entanto, é exatamente em suas falhas para manter uma *performance* masculina estereotipada que estão suas principais qualidades e também sua importância no grupo. Depois de Buffy, Xander é o personagem mais corajoso do seriado, sendo constantemente confrontado com sua falta de poderes e sua insistente busca por ajudar na luta contra o mal da melhor forma possível, ainda que seja de maneira essencialmente coadjuvante.

---

<sup>217</sup> Willow e Tara são bruxas; Oz, um lobisomem; Giles, o expert em demônios; Spike e Angel, vampiros; Anya tinha um experiência milenar como ex-demônio e Riley era um soldado altamente treinado.

Todos os outros rapazes do grupo encarnam identidades masculinas mais dominantes: Riley tem a retidão de um soldado ideal; Oz tem um ar inerentemente “descolado”; e Angel e Spike ambos representam versões do delinquente juvenil das décadas de 1950 e 1970, um através de sua alma torturada e o outro em sua rebeldia. No entanto, é somente a Xander a quem a narrativa permite o amadurecimento de fato. Ele deixa de ser um adolescente e transforma-se em um homem, com defeitos e qualidades, o que não acontece com Angel e Spike, principais referências masculinas do seriado. Para Howell (2004), enquanto os dois namorados vampiros de Buffy incorporam ideais ficcionais do que seriam “homens de verdade”, *eles não o são*, sendo esta personificação sintomática das limitações de sua juventude eterna<sup>218</sup>.

Com o personagem de Xander, *BTVS* busca não normalizar a agressividade ou a dominação como características masculinas. Sempre que Xander incorpora (ou tenta incorporar) uma masculinidade hegemônica, seja por ciúme ou possessão demoníaca, ele afasta e magoa suas melhores amigas, Buffy e Willow. Já em *DC*, embora seja proposto, conforme mencionado, limites entre a masculinidade desejada e indesejada, tais limites não são na realidade bem delineados. Suas contradições problematizam esta ideia de uma nova forma de masculinidade ideal apresentada no seriado, pois os garotos em *DC* podem ser mais sensíveis e visivelmente confusos do que o estereótipo de masculinidade hegemônica, no entanto suas ações muitas vezes não diferem de uma apresentação clássica de “masculinidade” – o que pode explicar porque a característica mais definidora de masculinidade no programa termine por ser os atos de heroísmo e proteção. Pacey assume este papel para todas as mulheres com as quais se relaciona, resgatando-as física e emocionalmente. É esta bravura frente as limitações a que os outros lhe impõe e a seus próprios problemas emocionais que o transformam no modelo masculino ideal em *DC*.

**Figura 28:** Masculinidades: Dawson e Pacey (E); Brandon e Dylan; Xander com Willow e Buffy



<sup>218</sup> Embora seja uma temática interessante a relação do vampirismo e o eterno adolescente, ela não se adapta à proposta deste trabalho. Diversas pesquisas discorrem sobre a representação de masculinidades de Angel e Spike na série e sua ligação com o protótipo do delinquente juvenil eternizado por James Dean. Sobre o assunto sugere-se Howell (2004), Jenkins e Jenkins (2006) e Hill (2013) (cf. bibliografia deste trabalho).

Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

De forma semelhante a *DC*, *BH90210* também promovia esta hierarquia de masculinidades e especialmente de feminilidades. Porém devido ao elenco central muito maior (assim como diversas mudanças em tal elenco), tal aspecto tende a ser um pouco mais diluído. Entre os rapazes, eram Dylan e Brandon os principais modelos de masculinidade do programa, assim como seus intérpretes foram dois dos principais galãs adolescentes do princípio da década de 1990. Apesar da narrativa do rebelde adolescente ser amplamente utilizada nos seriados do gênero, Dylan é seu mais característico representante. Sua caracterização, tanto física quanto de personalidade, claramente aproximava-o da figura de James Dean<sup>219</sup> e sua vulnerabilidade emocional e passionalidade remetem ao andrógino emocional a qual Turnbull (2008) se refere, sensível e viril. Enquanto Dylan era rebelde e emotivo, Brandon era tranquilo, racional e gentil, representando uma masculinidade menos vulnerável. Este pareamento, um garoto “bem comportado” e um amigo mais rebelde, é, como se pode ver, um recurso recorrente em tais seriados. Quaisquer que sejam as diferenças individuais entre estes dois modelos, estes rapazes – exemplares do “novo herói adolescente”, a que Banks (2004) se refere – não se envergonham em demonstrar sentimentos e são mais propensos a refletir sobre suas próprias emoções.

Entre as quatro protagonistas femininas das primeiras temporadas, a narrativa claramente privilegiava Brenda como modelo de identificação para as garotas adolescentes. Ela não era superficial e por vezes esnobe e alheia ao mundo ao seu redor como Kelly e Donna, e também não era uma “nerd” como Andrea. Pelo contrário, Brenda conjugava inteligência e compaixão pelos outros com personalidade individual e feminilidade. A partir da 3ª temporada, no entanto, pode-se perceber uma gradual mudança no alinhamento da narrativa, enquanto Kelly torna-se menos egocêntrica e mais sensível, Brenda é crescentemente impulsiva e “má-comportada”, envolvendo-se em inúmeros problemas. Um sintoma desta mudança de perspectiva é que Brenda perdeu a “preferência” no coração de Dylan, um dos rapazes mais disputados no programa, que começa a namorar Kelly.

Tomando em consideração outros pontos já abordados nesta tese, não é surpresa que *BH90210* apresente uma percepção de papéis de gênero mais claramente

---

<sup>219</sup> A imagem pública construída para o ator Luke Perry também destacava tal semelhança.

conservadora do que os demais seriados. Isto não significa que os demais não apresentem elementos hegemônicos, pelo contrário, e nem que *BH90210* não utilize a mesma estratégia narrativa individualista e superficialmente liberal, da qual se vale no trato de outras questões sociais, para tratar do tema gênero. Em relação a direitos femininos e relações entre gêneros, o programa parece ter mais facilidade em recorrer a uma lógica da naturalização de diferenças entre os sexos.

Enquanto nenhum dos quatro outros seriados analisa-se abertamente favorável a uma agenda feminista, *BH90210* é o único a posicionar-se, nem tão veladamente, contra tal agenda. Como sua narrativa mais episódica permite uma abordagem de tópicos mais variados, entre as diversas questões sócio-políticas que *BH90210* apresenta (algumas das quais já mencionadas como racismo, homossexualidade, ou mesmo AIDS e antissemitismo), o feminismo é abordado na 4ª temporada, especialmente através de Lucinda, interesse romântico de Brandon e professora de estudos de gênero de Kelly. Brandon rejeita os avanços de Lucinda enquanto ela é casada com outro professor, mas os dois têm um relacionamento quando esta se divorcia. Ao mesmo tempo, Kelly começa a demonstrar interesse no feminismo a partir das aulas de Lucinda. No entanto, enquanto Lucinda claramente expõe sua visão antimonogâmica, os demais personagens abertamente julgam a moral (ou amoralidade) da professora: não apenas ela perseguiu Brandon enquanto era casada como, concomitantemente a seu relacionamento com Brandon, tentou seduzir Dylan para que ele patrocinasse seu documentário. A aproximação de Kelly às ideias feministas termina quando ela descobre os avanços de Lucinda sobre Dylan (então seu namorado)<sup>220</sup>. O programa assim abandona a oportunidade de apresentar o feminismo como uma ideologia positiva para as mulheres, mostrando que uma mulher que fala sobre a independência feminina em relação aos homens não é confiável (ROCKIER, 1999).

Embora o arco envolvendo Lucinda e Kelly seja o mais explícito em suas implicações feministas, outras passagens apresentam descrédito a reivindicações feministas. Na mesma 4ª temporada, um episódio trata de *date rape*<sup>221</sup>, introduzindo a questão de maneira didática com um evento promovido pela universidade para abordar o

---

<sup>220</sup> Tal episódio sugestivamente termina com Kelly dizendo sentir-se lisonjeada pelo fato que Dylan resolveu “tirar satisfações” de Brandon, pois este a havia beijado, dizendo que no fundo ela é uma “garota tradicional”.

<sup>221</sup> Como não existe um termo que traduza homogeneamente tal situação, optei por manter o termo em inglês, cuja significação seria estupro cometido durante um encontro, que é tema de muito debate devido às implicações de responsabilidade da mulher em tais ataques.

assunto e incentivar a quebra de silêncio sobre a violência sexual. Kelly faz amizade com Laura, que diz ter sido vítima de *date rape*. No entanto, Kelly descobre que o acusado é Steve, que nega a acusação, dizendo que não forçou Laura a nada. Mesmo tendo dúvidas, Kelly termina acreditando no amigo e, no comício contra a violência sexual em que Laura planejava acusar publicamente o rapaz, fala em defesa de Steve:

Eu sei que *date rape* é real porque aconteceu comigo. Há alguns anos um cara que recém tinha conhecido tentou me estuprar. E o que eu estava usando, ou o que ele achou que estava implícito, não era minha culpa. Mas houveram outras vezes que terminei na cama de alguém, e apesar de me arrepender, foi minha responsabilidade. Eu não disse sim, mas eu também não disse não. E culpar outra pessoa, não faz que seja um erro dele. De qualquer maneira, eu nem lembro o nome do cara que tentou me atacar, mas eu lembro o nome do cara que me salvou aquela noite. E ele está aqui hoje. Seu nome é Steve Sanders. Talvez se existissem mais pessoas como o Steve, nós não precisaríamos fazer um protesto para nos sentirmos seguras na rua a noite.<sup>222</sup>

Após o discurso de Kelly, Laura desiste de acusar Steve, admitindo que havia inventado o estupro, pois se arrependeu de ter transado com ele. A problemática aqui não está em se Steve estuprou ou não Laura (o que é deixado claro que não aconteceu), mas que um episódio que se discutia uma grave questão social reforce o mito de que mulheres alegam estupro quando se arrependem de suas escolhas sexuais. Kelly ainda individualiza o problema, ressaltando o heroísmo de Steve em salvá-la, esquecendo a participação de Brenda e Donna neste episódio<sup>223</sup>. Embora durante toda sua trajetória *BH90210* tenha mostrado posições hegemônicas em relação a questões de gênero, percebe-se que a partir da transição dos protagonistas para a universidade, na 4ª temporada, o programa vai tendo cada vez mais foco na vida amorosa dos personagens e o “embate” entre os sexos, com as mulheres sendo posicionadas sempre como conciliadoras e de maneira passiva, torna-se cada vez mais marcante. Sobre as mulheres em *BH90210*,

Ela deve usar táticas passivo-agressivas para atrair e manter um homem. Assim, por fim, as mulheres são superficialmente apresentadas como iguais aos homens, mas de diversas maneiras elas relegam a si mesmas a um papel pré-feminista como inferiores, incompletas, ou ao menos defeituosas se não tiverem um homem. Esse papel, discutivelmente, infecta a televisão da Geração X mais virulentamente do que a televisão pré-feminista pois as

---

<sup>222</sup> 4x11, *Take back the night*, Chip Johannessen.

<sup>223</sup> A série já havia apresentado a história de uma garota que acusa um de seus professores (um “mentor” para Andrea e Brandon) de abuso. Quando o caso é investigado os jovens descobrem que na realidade a menina sofria abuso de um tio e não do professor, que quase tem sua carreira arruinada (3x11, *A presumption of innocence*, Karen Rosin).

diferenças de gênero não são explícitas (McKINLEY, 1997, p. 28, tradução nossa)<sup>224</sup>.

Apesar de a crítica ser específica para *BH90210* e para centralidade dos homens na definição de uma identidade feminina apresentada pelo programa, McKinley toca em uma questão que problematiza o ponto de vista pós-feminista assumido por diversos produtos midiáticos focados especialmente em mulheres a partir dos anos 1980 e 90: a presunção de uma igualdade entre os gêneros, que de fato não ocorre, tanto socialmente quanto em tais representações culturais. Enquanto *PLL* e *BTVS* abordam a tal problema destacando a opressão presente no cotidiano das garotas, opressão às vezes explícita, às vezes velada, *BH90210* e *DC* desconsideram as implicações sociais da desigualdade entre gêneros, por mais que possam por vezes referir-se a elas. Assim, ambos os programas naturalizam as diferenças entre homens e mulheres (ou meninos e meninas), mostrando-os como iguais, porém separados. Garotos se divertem bebendo, realizando atividades físicas ou indo atrás de mulheres, enquanto garotas se divertem com compras, rituais de beleza e falando sobre rapazes.

Se ao analisar um conjunto de séries através de um período de tempo podemos perceber certas mudanças culturais na abordagem de determinadas questões, ao comparar seriados de uma mesma época se pode perceber mais nuances de discursos dominantes ou conflitantes de determinado período. Ainda que *PLL* e *Glee* não se mostrem tão distantes em relação a sua abordagem dos gêneros quanto *DC* e *BTVS*, *Glee* apresenta uma política contraditória a respeito ao papel da mulher. O seriado reconhece as diferenças sociais existentes entre os sexos e o componente cultural em tal diferença. Em um exemplo, quando Quinn engravida de Puck, é ela quem sofre as repercussões sociais, tanto se “invisibilizando” dentro do sistema de *status* escolar quanto em relação a sua família. O programa também subverte expectativas de gênero não apenas através do elemento *camp* em sua abordagem da diversidade sexual mas também falando de questões como autoimagem em relação a ambos os sexos – assunto que quando abordado em outros seriados, como *BH90210*, é uma preocupação exclusivamente feminina.

Em um episódio da 1ª temporada de *Glee*, o professor Will se impressiona ao ouvir as garotas do grupo conversando sobre como sentem que os rapazes, em especial seus

---

<sup>224</sup> “She must use passive-aggressive tactics to attract and keep a man. Thus, ultimately, the women are superficially presented as equal to males, but in many ways they relegate themselves to the pre-feminist role of inferiors, incomplete, or at least marred if they don’t have a man. This role arguably infects generation X television more virulently than pre-feminist television because the gender inequalities are unstated”.

namorados, as desrespeitam. Quinn, em resposta à interpelação do professor, afirma: “As mulheres ainda recebem 70% do que os homens recebem pelo mesmo trabalho. Esse tipo de atitude começa na escola”<sup>225</sup>. Determinado a fazer algo a respeito, Will propõe como lição da semana a apresentação de canções de Madonna sobre empoderamento feminino. Enquanto as garotas ficam animadas com a proposta do professor, boa parte dos meninos demonstra desconforto e escárnio com o pedido do professor para que se coloquem no lugar das garotas. Enquanto eles ensaiam *What it feels like for a girl*<sup>226</sup>, Puck rejeita a ideia de fazer tal *performance* dizendo que ele gosta de ser um garoto. Finn responde que isto se deve ao fato de que ser um garoto é mais fácil. Os rapazes do grupo refletem e percebem que têm realmente tratado as garotas mal e resolvem se desculpar. No entanto, Puck reitera que se recusa a cantar aquela música em público. Finn diz então que ele não precisa cantar, somente precisam reparar a situação com as garotas – de certa forma individualizando o problema, uma vez que cada um pede desculpas especificamente à garota que magoou<sup>227</sup>. Bavidge (2004) anota que a mensagem da cultura popular direcionada às garotas transformou-se, na pós-modernidade, de um explícito “seja boazinha” para o questionamento de “como uma garota se sente” – uma abordagem mais intimista e focada na identidade das garotas. Embora ela se refira especificamente a *BTVS*, tal passagem de *Glee* ilustra as dificuldades e especialmente as pressões que a condição feminina traz para as jovens, mais do que o título da canção e tema do episódio.

No entanto, *Glee* é repleto de contradições. As garotas, de forma geral, não se deixam ser definidas em relação aos rapazes e quando isto acontece é mostrado como um problema, seja pessoal, seja da sociedade de *status* escolar<sup>228</sup>. Porém ao mesmo tempo, elas quase sempre recorrem a um rapaz para a solução de seus problemas: mais notavelmente, embora não exclusivamente, a Finn<sup>229</sup>. Um outro problema no seriado

---

<sup>225</sup> 1x15, *The Power of Madonna*, Ryan Murphy.

<sup>226</sup> Canção de Madonna cuja letra fala sobre a opressão cultural às garotas.

<sup>227</sup> Isto é, Finn desculpa-se com Rachel, e Artie com Tina.

<sup>228</sup> Quinn, por exemplo, frequentemente busca validação através de um relacionamento amoroso. No entanto, tal característica é apresentada como um problema e não como algo natural ou desejável para uma garota.

<sup>229</sup> Em um arco da 4ª temporada, Rachel, Kurt e Santana dividem um apartamento em Nova York. Rachel namora um rapaz de quem Santana não gosta e desconfia. Após ajudar Rachel a lidar com um susto por uma possibilidade de gravidez, Santana pede para a amiga repensar suas decisões, lembrando que ela está se afastando muito da pessoa decidida que ela sempre foi, e novamente pedindo para a amiga terminar seu relacionamento. Rachel se recusa e pede para Santana deixar o apartamento. Quando Santana descobre que Brody se prostitui, ao invés de avisar a amiga, ela chama Finn (ex-namorado de Rachel), que dá uma surra em Brody e ordena que ele se afaste de “sua futura esposa”. Santana, Kurt e Finn decidem não contar a Rachel sobre Brody, que vai embora. Porém após ver Rachel falar sobre reconquistar Brody, Santana revela a verdade e Rachel que acaba agradecendo a ela por ter chamado Finn para “defender sua honra”.

confronta sua política pró diversidades sexuais, com um certo desdém por questões que tocam em direitos das mulheres. Isto é, enquanto a narrativa toma cuidado para representar diversos ângulos da problemática envolvendo particularmente direitos e identidade de homens homossexuais, de forma por vezes didática, o faz impondo-se sobre questões feministas. Um exemplo é um episódio em que o professor Will faz uma *performance* da música *Blurred Lines* com os alunos da escola<sup>230</sup>. A música do cantor Robin Thicke foi alvo de grande controvérsia pois sua letra supostamente falaria sobre estupro e como um “não” pode querer dizer “sim”. *Glee* não ignora a controvérsia e a expõe na figura da diretora Sue, que aponta tal problema. Will, porém, se recusa a aceitar a impropriedade da canção, confundindo a intervenção da diretora com uma parte de outra decisão sua para banir o “rebolado” da escola. Ele somente concede à pressão dela quando torna-se necessário pedir a ajuda a ela para acomodar um banheiro especial para um garoto travesti<sup>231</sup>. O programa traz à tona a discussão em torno da canção, mas ao mesmo tempo trabalha para desacreditá-la, comparando-a a uma cruzada moralista.

Em termos gerais, *Glee* apresenta-se como o mais contraditório em relação a papéis de gênero pois ao mesmo tempo em que *reconhece* as desigualdades e não se fecha em expectativas ou modelos de “masculino vs. feminino”, sua narrativa na realidade opta por *não problematizar* tais desigualdades. *BTVS* e *PLL*, ao contrário, evidenciam tais desigualdades, tematizando a violência num universo que a exacerba e, em consequência, dão destaque para sua consequente opressão. Não existe uma diferença notável entre as formas de ser homem ou mulher apresentados nestes dois programas, aspecto que pode ser decorrente da cultura de consumo a que todos estes seriados estão ligados. São diferenças sutis, a fraternidade entre as personagens femininas é maior, assim como sua independência. Mais do que em suas protagonistas, o que destaca os seriados é evidenciado no mundo ao redor dos personagens e em como a narrativa posiciona as garotas e também garotos em relação a este mundo. De outro lado, o mundo aparentemente igualitário em relação aos gêneros em que habitam os jovens de *BH90210* e *DC*, acaba naturalizando as diferenças entre homens e mulheres. Quer dizer que se as mulheres e os homens são julgados de forma diferente em relação a suas condutas sexuais, isto é causado pelas próprias falhas femininas em atenderem a um ideal de feminilidade.

---

<sup>230</sup> 5x05, *The end of twerk*, Michael Hitchcock.

<sup>231</sup> Chamo aqui Wade/Unique de travesti porque não chega a ficar claro no seriado como ele de fato se identifica.

Este tópico, diferente dos demais abordados neste capítulo, mostrou-se mais interseccionado. Não foi necessariamente a linha temporal que fez a diferença no tratamento dado pelos programas a esta questão (embora esta não possa ser desconsiderada), mas o olhar, ponto de vista, masculino/feminino. Os seriados protagonizados especialmente por garotas apontam para um viés de denúncia cultural arraigada e, portanto, permanentemente tematizada, embora este não seja um embate declarado. Isso não acontece nos demais programas, onde violência ou possíveis desníveis sociais são, quando muito, apenas topicalizados. Este olhar feminino<sup>232</sup> nos seriados não está livre de ambiguidades – muitas delas relacionadas ao envolvimento romântico (o que será abordado no capítulo 6) –, o que, contudo, demonstra como a experiência juvenil feminina é, muitas vezes, distinta da masculina. Enquanto a adolescência pode ser desempoderadora para ambos os sexos, é nesta fase que a consciência dos desníveis de poder social e dos significados mais amplos de ser “homem” ou “mulher” em termos culturais fica mais clara. O empoderamento e a aceitação identitária que frequentemente vem de maneira natural nos rapazes com a transição para a idade adulta, muitas vezes precisa ser reivindicado “à força” para as garotas.

Neste capítulo tratamos de quatro assuntos que apresentam força nas reivindicações identitárias da sociedade global pós-moderna. Minorias socioculturais até pouco tempo silenciadas e apagadas da cultura midiática, através de disputas e movimentos sociais passam a exigir espaço e clamar suas agendas políticas. Nem todas, porém, são “atendidas” da mesma forma.

Enquanto há espaços dentro da mídia e especificamente dentro dos seriados televisivos mundializados em que a diversidade racial é melhor explorada, há também nichos em que a heterossexualidade permanece absolutamente compulsória. É neste ponto que se ressalta a importância de abordar ambos os temas neste trabalho. Em *PLL*, uma mesma personagem possui duas diferenças essenciais do restante das protagonistas: Emily não é branca e não é heterossexual. Estas condições minoritárias não a diferenciam ou separam do restante das personagens. Emily é um membro pleno do grupo e da

---

<sup>232</sup> Claramente deve ser investigado mais a fundo através de outros exemplos de *teen dramas* protagonizados por mulheres para ser possível um posicionamento mais concreto sobre a validade de tal viés.

narrativa, ela não é “o outro” e nem se configura uma fronteira clara entre ela e os demais protagonistas. Porém, enquanto sua identidade homossexual é reivindicada e tematizada, o mesmo não acontece com a sua diferença étnica. Trago este exemplo não apenas pela intersecção que proporciona, mas também porque ele é demonstrativo das mudanças possíveis após 25 anos de dramas juvenis televisivos. Não apenas Emily enquanto personagem homossexual não existiria como em um passado recente a atriz que a interpreta não teria a oportunidade de ser protagonista de um seriado deste gênero, devido a sua origem étnica.

Este “privilégio”, dado para a identidade sexual frente à identidade étnica pelas séries do gênero como um todo, também se vê nos demais tópicos abordados neste capítulo. Esta questão evidencia de maneira mais clara o progresso em direção a um posicionamento menos conservador, com múltiplas abordagens e inclusive a possibilidade de uma reivindicação política mais transparente (como em *Glee*), o que está relacionado a uma mudança cultural, mas também a uma integração ao consumo. Reconhecer a diversidade sexual e regulá-la sob determinados parâmetros sob os quais esta seria “aceitável” significa validar um expressivo contingente, assimilando-o a uma cultura *teen*. Por outro lado, ao ignorar ou apagar diferentes identidades étnicas e de classe, a cultura da mídia continua marcando estas camadas da sociedade como periféricas e suas experiências como irrelevantes para uma identidade *teen* (BARKER, 2012).

A questão da identidade feminina, conforme apontado anteriormente, é mais ambígua. Em termos de sexualidade ou mesmo etnia e classe, o simples fato de apresentar personagens diversos pode ser – levando em conta texto e principalmente contexto – um ato transgressor ou mesmo político. O mesmo não acontece com a identidade feminina, uma vez que abordá-la não é opcional nos *teen dramas* (assim como a masculina). A transgressão neste caso precisa partir necessariamente de uma escolha por problematizar as identidades de gênero como tema. Ao mesmo tempo, porém, uma agenda abertamente feminista é interdita à cultura midiática *teen*. Forma-se então um paradoxo: como problematizar a identidade da garota adolescente sem tomar um viés político? Para *BTVS* e *PLL* a resposta está na constante reiteração da violência e opressão cultural contra a mulher.

Um dos motivos desta interdição ao feminismo nos remete, novamente a questões de poder cultural e econômico, permitindo-nos abrir o tema da imposição de padrões de beleza e incentivo ao consumismo. O sistema econômico do capitalismo de consumo e a estrutura social que o sustenta estão intrinsecamente ligados à cultura patriarcal. E dentro

desta, as convenções da feminilidade estereotípica, apresentadas como estilo de vida, são necessárias a estes programas como parte de sua promoção ao consumo. Os jovens corpos femininos nos *teen dramas* são propagandas para o consumo de diversos produtos relacionado, o que não quer dizer que os rapazes nestes mesmos programas também não estejam expostos a padrões igualmente opressores em termos de estética e consumo. Conforme expõe Wolf (2002), as mulheres estão mais propensas a serem pressionadas por imagens e ideais de beleza devido à dominância cultural da valorização da estética feminina. Embora o apelo ao consumo seja mais evidente – o marketing e o merchandising são elementos constantes nestes programas –, a promoção de ideais hegemônicos de beleza é mais oblíqua e naturalizada. Com o esforço por uma aparência dentro dos padrões é raramente endereçado. Ao mesmo tempo em que reforçam um padrão de beleza e consumo, os seriados trazem arcos narrativos que buscam reiterar que estes são valores secundários, abordando algumas ansiedades comuns entre os jovens a respeito da aparência<sup>233</sup>.

Diversas ponderações podem ser feitas sobre as questões e contradições que os seriados analisados trazem, expostas nos parágrafos anteriores. A ligação de identidade e diferença a sistemas de poder, estão nestas articulações. Conforme esclarece Tomaz Tadeu da Silva: “Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (2011, p. 91). Embora tais séries possuam autores múltiplos<sup>234</sup>, seu conteúdo final ainda é muito vinculado a decisões empresariais de megaconglomerados de mídia, isto é, o poder de definir que identidades estão ou não vinculadas a esta adolescência apresentada pelos dramas seriados *teen* é restrito e endereçado a um grupo específico.

Este aspecto claramente mercadológico e hegemônico da cultura midiática, porém, não é o único a ser levado em consideração nesta análise. Nunca a cultura midiática foi tão aberta a diferentes identidades quanto hoje, e a exposição desta linha temporal dos *teen dramas* demonstra isso. Por mais que os espaços para a diferença ainda sejam regulados, estes não são simples concessões “de cima para baixo”, mas sim resultado de lutas sociais. A hegemonia cultural, conforme descreve Hall (2008), não é uma questão de dominação pura, mas de um equilíbrio de poder nas relações culturais. Para ele, é uma armadilha menosprezar tais conquistas, colocando o foco em suas falhas,

---

<sup>233</sup> *BH90210*, *Glee* e *PLL* trazem breves arcos narrativos sobre transtornos alimentares, por exemplo, mas suas implicações são sempre superficiais.

<sup>234</sup> Geralmente a autoria dos seriados atuais vincula-se a seus produtores executivos, ou *showrunner*. Contudo, devido às especificidades do trabalho televisivo serial, na prática esta autoria se mostra muito mais difusa (MITTELL, 2012-2013).

enquanto mais importante são as posições conquistadas. Apesar do policiamento intenso que as identidades minoritárias ainda sofrem dentro dos programas analisados, mudanças ocorreram. Basta observar, conforme fizemos neste capítulo, a diferença entre o distanciamento da alteridade em *BH90210* para a celebração da mesma em *Glee*. *BTVS* manteve-se no ar durante sete temporadas disfarçando uma proposta feminista que em alguns aspectos apresentava-se mais claramente e em outros era substituída por perspectivas hegemônicas de consumo e feminilidade. Ambas as leituras são possíveis e ambas se entrecruzam na narrativa.

Este cruzamento abre também um questionamento sobre a própria ambiguidade de enfoques. O didatismo que ainda é muito frequente em relação às abordagens da diferença pode ser substituído pela simples integração desproblematizada. Enquanto o primeiro peca em sua superficialidade e seu enfoque por demais centrado na diferença, o segundo falha em não reconhecer a existência de circunstâncias sociais distintas. Ambas as abordagens também possuem méritos, o que demonstra a existência de certa subjetividade quando falamos de questões de identidade e mídia.

Percebe-se, de tal forma, que as articulações de identidade na análise midiática possuem intersecções diversas, o que fica ainda mais evidente quando são cruzadas por diferentes elementos. A transgressão de valores hegemônicos tem sido cada vez mais enfatizada, porém certas noções tradicionais como de feminilidade e masculinidade ainda predominam. Nos próximos capítulos abordaremos como estas negociações se apresentam dentro dos espaços específicos em que os seriados exploram a identidade adolescente.

#### 4 “SÃO OS ANOS 1990, AS ÚNICAS FAMÍLIAS FELIZES ESTÃO EM REPRISES DA TV”: A VIDA FAMILIAR NOS *TEEN DRAMAS*

Neste capítulo faremos uma análise a respeito das relações familiares nos *teen dramas*, o primeiro elemento em comum entre os seriados analisados. Ao elencar as características mais relevantes apresentadas nos seriados analisados sobre a família estão: o afastamento entre pais e filhos, formando uma separação entre mundo adulto e juvenil; a desestruturação da família contemporânea; e, por outro lado, a importância da aceitação familiar. Isto já demonstra que, por mais que filhos briguem com ou estejam desconectados dos pais, causar orgulho e ter deles compreensão é extremamente importante. O caminho natural para o qual as narrativas familiares tendem a apontar é o perdão, por mais que falhas sejam cometidas.

É importante considerar, porém, que mesmo para erros ou abusos parentais, o perdão tem limites. São pouquíssimos os casos, nas séries analisadas, de abuso físico ou sexual, especialmente entre os protagonistas. *BH90210* é a única série a abordar o abuso sexual parental – com Valerie – e espancamento infantil – com Ray. Ambos os personagens se juntam ao elenco quando os protagonistas já são adultos. Ambas as situações estão no passado dos personagens, porém os traumas gerados por estes abusos repercutem em seu presente. Afora estes dois casos cuja gravidade o seriado não arrisca tratar no presente, o abuso físico no seio familiar não constitui um tema abordado nos seriados analisados, embora o abuso moral e a negligência sejam bem mais frequentes, conforme veremos.

Outra consideração necessária é que as relações familiares aqui analisadas são focadas em pais e filhos especialmente, pois são essas as relações às quais é dada maior importância nas narrativas. Outras relações de parentesco são pontualmente relevantes em um ou outro caso – por exemplo, entre avó e neta em *DC*. Os relacionamentos entre irmãos são relativamente pouco explorados, e há uma grande incidência de filhos únicos ou filhos que são criados como únicos, isto é, ao lado de meios-irmãos distantes ou muito mais novos. Algumas exceções notáveis são Brenda e Brandon em *BH90210* que além de irmãos são grandes amigos, se apoiam mutuamente para compreender as mudanças relacionadas ao amadurecimento, à vida em Beverly Hills e às frustrações com seus pais<sup>235</sup>. A relação familiar mais explorada de Pacey em *DC* é com seu irmão mais velho,

<sup>235</sup> Apesar de Jack e Andie de *DC* também serem gêmeos e amigos, tal relação é muito menos explorada.

Doug, com quem forma uma amizade ao longo das temporadas. Doug se mostra frequentemente disponível para ajudar o irmão. Em *PLL*, devido à incompletude e aos mistérios do seriado, ainda não se pode fazer uma análise da relação entre Alison e seus irmãos. No entanto a trama dos três envolve abuso moral parental, violência e inveja.

A importância dada narrativamente ao cotidiano familiar varia muito de série para série. Em *PLL*, por exemplo, os pais – principalmente as mães – dos cinco protagonistas, fazem parte da narrativa participando ativamente da trama de suspense. Mas *Glee*, ao contrário, é entre os seriados analisados o que menos apresenta as relações familiares, pois a trama enfoca particularmente o cotidiano escolar e as relações entre os jovens. Mais comum, porém, é que a narrativa tenha maior foco nas famílias de algum dos jovens, e outras relações familiares tenha relevância secundária. Essa família protagonista, geralmente a que pertence o personagem principal, é na maioria das vezes apresentada como a família modelo. Isto não significa que sejam livres de muitas das mesmas características problemáticas de outras famílias, como veremos mais detalhadamente a seguir, nos três eixos apontados no início desta seção.

#### 4.1 DISTANCIAMENTO E CONFLITO DE GERAÇÕES

*BTVS* é uma série que tem no distanciamento e na incompreensão geracional uma de suas principais temáticas, abordando-as sob diferentes ângulos. O isolamento dos jovens em relação ao mundo adulto é ainda mais visível quando se trata daqueles adultos mais próximos aos adolescentes, os seus pais. Em *BTVS*, a única presença parental real é Joyce Summers, mãe da protagonista Buffy.

No começo da série, Joyce é recém divorciada e resolve mudar-se de Los Angeles para Sunnydale devido às confusões em que a filha se envolvia. Durante a 1ª e 2ª temporadas, ela não sabe sobre o *status* de caçadora de Buffy<sup>236</sup> e frequentemente vê a filha como uma adolescente problemática. A mãe se esforça para racionalizar e, de certo modo, ignorar diversos acontecimentos que envolvem a vida da filha. Buffy justifica a ilusão da mãe dizendo que ela se especializou em desenvolver uma memória seletiva sobre os acontecimentos ao seu redor. Embora a narrativa deixe clara a afeição, a ligação e mesmo a semelhança entre as duas, o impedimento de contar a verdade a Joyce forma

---

<sup>236</sup> Buffy não pode contar sobre sua identidade secreta aos outros, supostamente para não os colocar em perigo, embora não fique exatamente claro o porquê de tal regra, uma vez que os amigos de Buffy sabem de suas habilidades. O público é convidado a aceitar tal norma como um fato consumado, como na vida de qualquer outro super-herói.

uma barreira intransponível entre mãe e filha (BOLTE, 2008; WEE, 2008). Por mais que Joyce pergunte e tente entender as causas da angústia de Buffy, o que lhe resta é teorizar sobre problemas "normais da adolescência". Ela cobra da menina mais disciplina e responsabilidade, questiona se ela não pensa em mais nada além de "roupas e garotos" ou, em outra ocasião, diz a Buffy que o mundo não vai acabar se ela não for a uma festa. Enquanto isso, tanto Buffy quanto a audiência sabem que há um perigo real de o mundo acabar caso ela seja impedida de agir – e também sabem que seus problemas e preocupações, assim como responsabilidades, vão muito além de roupas e rapazes.

A situação torna-se insustentável entre ambas e culmina com a revelação da verdade à Joyce e o consequente confronto entre mãe e filha, deixando clara a incompreensão mútua. No último episódio da 2ª temporada, Buffy é procurada pela polícia por um assassinato que não cometeu. Ao ver a filha cravar uma estaca no coração de um vampiro que se transforma em pó, e sem mais possibilidades de se enganar, Joyce afinal pergunta o que está acontecendo. Buffy tem pouco tempo para explicações: ela conta à mãe que é uma caçadora de vampiros e fica aborrecida quando Joyce dá a entender que acredita que a filha havia mesmo cometido tal assassinato. Joyce, por sua vez, tem dificuldades de compreender o que ouve e se recusa a aceitar o que a filha está dizendo a ela. A discussão entre as duas intensifica-se e Joyce quer chamar a polícia.

BUFFY: A polícia não pode lutar contra demônios. Eu tenho que fazer isso.

JOYCE: Fazer o quê? Buffy, o que está acontecendo?

BUFFY: [Não querendo lidar com a mãe, e dando as costas para ela] Tome outro drink.

JOYCE: [Joga seu copo no chão e levanta a voz] Não fale assim comigo! Você não pode jogar essa informação em mim e fingir que não é nada.

BUFFY: Sinto muito, mãe, mas não tenho tempo para isso.

JOYCE: Não! Estou cansada de 'não tenho tempo', ou...ou 'você não entenderia'. Eu sou sua mãe, e você vai fazer tempo para se explicar.

BUFFY: Eu já disse. Sou uma caça-vampiros.

JOYCE: Bem, eu não aceito isso!

BUFFY: Abra os olhos, mãe. O que você acha que tem acontecido nos últimos dois anos? As brigas, as ocorrências estranhas. Quantas vezes você limpou sangue das minhas roupas, e ainda não entendeu?

JOYCE: Bem, isso acaba agora!

BUFFY: Não, não acaba! Nunca acaba! Você acha que eu escolhi ser assim? Você faz ideia de como é solitário, perigoso? Eu adoraria estar lá em cima, assistindo TV ou fofocando sobre garotos ou... meu Deus, até estudando! Mas eu tenho que salvar o mundo. De novo.

JOYCE: [Segurando Buffy pelos ombros] Não. Isso é loucura, Buffy, você precisa de ajuda.

BUFFY: [Afastando os braços da mãe] Eu não sou louca! O que eu preciso é que você se acalme. Eu tenho que ir!

JOYCE: Não. Não vou deixar você sair desta casa.

BUFFY: Você não pode me impedir.

JOYCE: Posso sim [segurando Buffy].

[Buffy empurra a mãe, fazendo-a bater-se contra o balcão da cozinha]

JOYCE: [Com raiva] Se sair desta casa, nem pense em voltar!  
[Buffy apenas encara a mãe e vai embora]<sup>237</sup>.

A cena mostra o grau de incompreensão que a relação entre as duas tomou – obviamente marcado pela situação excepcional que envolve a vida das personagens – mas exemplifica também este distanciamento entre pais e filhos, mostrando a frustração de ambas pela falha de comunicação. Joyce irrita-se pela condescendência de Buffy e busca impor sua autoridade materna, mas é lembrada pela filha o quão frágil é tal autoridade, afinal, incontáveis vezes Joyce preferiu acreditar na ficção que havia construído sobre a vida adolescente da filha, apesar dos claros sinais que ela, como mãe, poderia ter percebido. Como Buffy fala, havia pistas inconfundíveis de alguma situação extraordinária.

Esta mesma problemática de distanciamento aparece com força em *PLL*, com os pais cronicamente alienados dos perigos reais nas vidas das filhas<sup>238</sup>, o que contrasta com o quanto a unidade familiar é explorada nesta série. Chega a ser risível a dificuldade desses pais e mães em perceber a constante intimidação e o assédio a que suas filhas são submetidas, mesmo com os vários sinais presentes: cartas anônimas chegam aos pais expondo a vida das garotas, o constante envolvimento e assédio policial, o aumento do número de mortos ao redor, entre outros problemas de gravidade crescente. Ainda assim, apenas no final da 5ª temporada, após as quatro meninas terem sido raptadas, Alison finalmente revela a existência de um novo –A aos pais de Spencer e eles aceitam (relutantemente) a realidade. A mãe da menina culpa-se por novamente não ter percebido o que acontecia, mas é rapidamente desculpada por Toby. Ele faz os pais de Alison lembrarem que “Fazê-las manter segredos de vocês é o que –A faz melhor”<sup>239</sup>.

Veronica, mãe de Spencer, nega que o cotidiano da filha possa apresentar perigos, tratando a ameaça como uma exceção. Ela diz: “Por que iria começar tudo de novo? Não faz o menor sentido. Mona estava doente, por isso ela queria machucar as meninas”. Em realidade, durante as cinco temporadas, pressão, assédio e risco fazem parte do dia a dia da garota, o que também mostra a dificuldade dos pais em reconhecer os perigos na vida dos filhos (OWEN, 1999). Os problemas dos adolescentes são frequentemente tratados como desimportantes ou menores frente aos problemas do mundo adulto, revelando outra

---

<sup>237</sup> *Becoming - part 2*, 2x22.

<sup>238</sup> Embora nos *teen dramas* os perigos enfrentados pelos jovens tomem diversas formas, *PLL* e *BTVS* são os dois únicos em nossa análise cujos jovens passam por constantes perigos de vida.

<sup>239</sup> *Welcome to the dollhouse*, 5x25, I. Marlene King.

faceta da incompreensão entre gerações e efetivando o distanciamento entre pais e filhos/as.

Em *PLL* e *BTVS* a separação entre adolescentes e adultos é bem delimitada, eles pertencem a mundos diferentes. Em *BTVS* tal cisão é mostrada claramente: o mundo de Buffy e seus amigos, o mundo dos jovens, é coabitado por monstros e demônios – na rua, na noite, no escuro. Adultos podem tentar monitorá-la, porém eles não podem jamais compreender ou ajudar, pois isto está fora de sua alçada (RICHARDS, 2004). Ainda que as situações em *PLL* e *BTVS* sejam extremadas, elas são representativas do afastamento social dos adolescentes em relação especialmente ao universo adulto, o que está presente em todas as outras séries. Não é somente a ignorância de certos assuntos que separa filhos e pais, mas uma concreta incapacidade ou inutilidade dos pais frente aos problemas dos filhos, o que agrava tal distância (WEE, 2008).

A falha das famílias em orientar, proteger e apoiar seus filhos reforça nos seriados a unidade de grupo e a identificação os jovens. Eles podem, portanto, contar apenas uns com os outros para enfrentar seus problemas. Em *DC*, Joey e sua irmã são bastante próximas, e Bessie frequentemente dá conselhos amorosos à garota, no entanto, quanto às questões mais complicadas, Joey nunca recorre à irmã (que é sua guardiã legal), mas sim a Dawson ou a Pacey<sup>240</sup>. Em *BH90210*, quando Donna é barrada da formatura por ter sido pega alcoolizada no baile da escola, sua mãe se recusa a ajudá-la, mas seus amigos organizam um protesto contra as regras injustas da diretoria e conseguem reverter a sentença.

Conforme mencionamos, *Glee* não tem grande foco no cotidiano familiar, porém isto não significa que as unidades familiares sejam irrelevantes na série, ou que os jovens não sejam regulados também por elas, mas ajuda na caracterização da adolescência como uma fase desconectada do mundo dos adultos. Mesmo que as dinâmicas familiares não sejam mostradas com frequência, na fala dos jovens percebe-se o desconhecimento que os pais têm sobre a vida dos filhos. Os problemas vividos pelos adolescentes em *Glee* são primeiramente resolvidos entre o grupo nuclear e posteriormente levados à família, tanto para resultar no apoio quanto no repúdio por parte desta. Quando as circunstâncias obrigam Santana a “sair do armário”, é a aceitação e a ajuda do grupo de amigos que lhe dá coragem para contar a verdade a seus pais. Ao final eles mostram não ter problema

---

<sup>240</sup> Quando o pai de Joey recebe liberdade condicional, mas volta a traficar drogas, o que resulta num incêndio criminoso na lanchonete da família, é com a ajuda de Dawson que Joey toma a decisão de denunciá-lo para polícia.

com a identidade da filha, muito embora a garota seja condenada veementemente pela avó.

Observando as séries como representativas de um gênero, percebe-se que não há uma conexão específica entre o isolamento dos adolescentes de suas famílias com a desintegração familiar da pós-modernidade. Tal isolamento é frequentemente um estado, senão inerente, tratado como comum a essa fase da vida, e que não se dá apenas entre pais e filhos, mas sim entre o mundo jovem e o mundo adulto. A exceção acontece em programas que apresentam uma política de representação social mais conservadora, como *BH90210*, em que não há um afastamento entre os jovens e adultos, mas sim um desconhecimento da vida dos adolescentes pelos pais, fruto da derrocada da unidade familiar tradicional. Os Walsh<sup>241</sup>, a família modelo deste seriado, não são os únicos que mantêm uma unidade familiar clássica, porém eles representam valores tradicionais da classe média americana e contrastam com aqueles representados como pertencentes à classe alta (ROCKIER, 1999). Assim, os problemas com os quais os gêmeos Walsh se envolvem são, em geral, resultado do confronto entre o mundo moralmente superior da classe média tradicional com a permissividade e a falta de regras da classe alta californiana. Assim, servem como uma advertência aos perigos da corrupção de valores.

Em resumo, o distanciamento do adolescente do resto da família, em especial de seus pais, é uma característica de absoluto destaque nos *teen dramas*. Em alguns dos seriados analisados, a separação é tão saliente que pais e filhos pertencem (metaforicamente) a sociedades diferentes. Esta distância, porém, não é unilateral, mas fruto de uma incompreensão geracional de ambos os lados e apresentada como inerente ao estágio da adolescência. Tal questão é menos desenvolvida (embora não totalmente ausente) em *BH90210*, cujas problemáticas familiares giram em torno da próxima característica que analisaremos nas séries *teen*: a desestruturação familiar.

#### 4.2 DESESTRUTURAÇÃO E DESINTEGRAÇÃO FAMILIAR

Um tópico que se sobressai ao analisar as relações familiares nestas produções é a desestruturação de tais relações. Tal desequilíbrio e disfunção estão relacionados a diversas características tanto dos pais quanto dos filhos: alguns fatores relacionados ao item anterior, como falta de comunicação ou compreensão, ou também a imaturidade dos

---

<sup>241</sup> Composta pelos protagonistas das quatro primeiras temporadas, Brenda e Brandon, e seus pais Jim e Cindy – ele, um contador; ela, dona de casa.

pais e o desrespeito à autoridade parental por parte dos filhos. Um elemento bastante explorado em tais seriados é a desintegração da unidade familiar. Por *desintegração*, considero aqui a desunião ou fragmentação da família tradicional em decorrência geralmente, porém não exclusivamente, da separação dos pais. É importante distinguir o que tratamos por desintegração e por desestruturação. A *desestruturação* consiste em dinâmicas e relacionamentos familiares problemáticos e pode vir a causar a desintegração, porém, ambas as disfunções podem ocorrer de forma independente uma da outra. Em DC, por exemplo, a família de Pacey não é fragmentada. Seus pais são casados e seus irmãos mantem-se por perto, porém devido as dinâmicas problemáticas da família Witter, o garoto sofre abuso moral e negligência por parte dos pais e irmãos.

Embora a desintegração e a precariedade dos arranjos familiares estejam presentes em todas as séries analisadas, o tema é mais explorado em *BH90210* e em *DC*. Talvez não de forma coincidente, ambas as séries são as que demonstram uma perspectiva mais tradicional sobre relações de gênero, pois a perspectiva se reflete também nas representações familiares, com pontos de vista mais conservadores a respeito dos motivos da desestruturação familiar.

Em *DC*, à exceção de Dawson, todos os adolescentes sofrem negligência ou alguma forma de abandono físico ou emocional por parte de pais e familiares. Joey é, a princípio, a personagem com a situação familiar mais obviamente precária. Sua mãe morreu de câncer quando a garota era mais nova e o pai foi preso por tráfico. Ela vive sob a guarda da irmã adulta, que ainda na primeira temporada tem um bebê com o namorado. Embora o texto do seriado não julgue o fato de Bessie e Bodie terem um filho sem serem legalmente casados e nem de serem um casal inter-racial (Bodie é negro e Bessie branca), estes são claramente fatores que interferem na percepção da comunidade sobre a família Potter. Ademais, Joey é a única personagem que vem de uma família pobre, enquanto os outros protagonistas são todos de classe média ou de classe média alta – sua casa é distintamente carente de diversas das comodidades que seus amigos usufruem. Joey sempre se identifica como “uma garota que nasceu do lado pobre do riacho”. Além disso, seu cunhado viaja constantemente a trabalho (nas duas primeiras temporadas especialmente), o que sobrecarrega Bessie e aumenta ainda mais as obrigações de Joey com a irmã e o sobrinho. Ela passa por diversos trabalhos de meio período durante seus anos escolares e na universidade e, ao contrário dos amigos que trabalham esporadicamente para ter uma renda extra dedicada a seus interesses, o trabalho de Joey é uma necessidade familiar.

Ainda em *DC*, Jack e Andie também sofrem com as decisões do pai. Após a morte do irmão mais velho, sua mãe perde a sanidade e o pai então envia os filhos e a esposa para Capeside enquanto trabalha em outra cidade. A pressão de cuidar da mãe e da casa acaba sendo demais para Andie, que desenvolve problemas graves de ansiedade e depressão – e eventualmente é enviada a uma clínica para tratamento. Quando aparece, o pai dos gêmeos é frio e pouco se incomoda com os óbvios sinais de que seus filhos precisam de ajuda. Já os pais de Jen abandonam parte de suas responsabilidades parentais, devido à conduta “desregrada” que a garota tinha em Nova York, e a enviam para morar com a avó religiosa no interior. Embora, após algum tempo, a relação entre Jennifer e Grams<sup>242</sup> acabe se transformando em um dos grandes arcos de aceitação familiar da série, ela é cheia de conflitos, julgamentos e incompreensão de ambos os lados.

No começo de *BH90210*, Dylan reside em um hotel, pois seus pais, em suas próprias palavras, “não estão muito interessados em serem pais”<sup>243</sup>. Na 2ª temporada, seu pai é preso por crimes de colarinho branco e posteriormente, assassinado (anos depois descobre-se que ele na realidade fingiu sua morte). Essas situações levam Dylan a uma espiral autodestrutiva. O pai de Kelly a abandonou na infância e esteve quase totalmente ausente da vida da filha, constantemente decepcionando-a. Já a mãe da garota é uma ex-modelo, viciada em álcool e drogas. Embora ela se recupere após tratamento, a relação de Kelly com a mãe é marcada pela instabilidade de Jackie. Situações semelhantes vivem alguns de seus amigos: David é distante da mãe e seu pai é pouco confiável, tanto que prefere seguir vivendo com a madrasta e a irmã quando o pai se divorcia desta<sup>244</sup>; e os pais de Steve passaram por diversos casamentos e, como uma compensação para o garoto, mimavam-no.

Em *BH90210* esta desintegração familiar é diretamente responsável pelos problemas que envolvem os jovens, em especial nas primeiras temporadas. No início da série tal questão é ainda mais flagrante particularmente devido à grande diferença entre os valores e as atitudes de Brenda e Brandon quanto ao resto de seus amigos. Até lá, a narrativa ainda não havia desenvolvido outros aspectos de suas personalidades.

---

<sup>242</sup> O nome da avó de Jen é Evelyn Ryan, apesar de “Grams” ser um apelido carinhoso para a avó. Refiro-me à personagem de tal forma por ser desta maneira que todos os personagens se referem a ela.

<sup>243</sup> 1x02, *The Green room*, Darren Star, David Stenn.

<sup>244</sup> Na 2ª temporada de *BH90210*, o pai de David, Mel, e a mãe de Kelly, Jackie se casam e tem um bebê. Os dois, que primeiramente se mostram em desacordo a situação, eventualmente passam a se ver como irmãos.

Nas demais séries, esta desintegração, assinalada por ausência, abandono e separação, é um tema recorrente, porém não é a única causa de desestruturação e disfuncionalidade familiar, muito embora possa ser um sintoma. Em *PLL*, as famílias são apresentadas como essencialmente problemáticas. No seriado, que tem como uma de suas temáticas gerais a mentira e a hipocrisia como base corruptora da sociedade, tais características têm origem no seio familiar, o que se reflete na própria maneira de agir dos adolescentes, que reproduzem tais atitudes. Embora cada família mostre uma dinâmica distinta e diferenças pontuais na educação dos filhos, uma das questões fundamentais que se sobressai em *PLL* é a desonestidade como princípio para o mau funcionamento familiar. Os pais e mães em *PLL* não apenas desconhecem os perigos que rodeiam seus filhos, conforme vimos, mas frequentemente colocam-nos ativamente em perigo, envolvendo-os em seus próprios segredos e mentiras.

Com a exceção dos pais de Emily, todos as protagonistas foram envolvidas, e tiveram seu bem-estar físico e psicológico posto em risco por segredos e mentiras de um ou de ambos os pais. O pai de Aria trai a esposa, a garota descobre e o pai pede que ela mantenha segredo para sua mãe. Isto serve de munição para –A chantagear a menina. A imaturidade de Byron vai ainda além, pois ele esconde da família, da polícia e da sociedade informações importantes sobre o desaparecimento de Alison.

Ao contrário da família de Aria, a família de Spencer Hastings é bastante formal. Peter e Veronica são ricos advogados, extremamente exigentes com suas filhas, de quem esperam sucesso pessoal, excelência acadêmica e envolvimento extracurricular. Os Hastings odeiam a família DiLaurentis, por acreditarem que os segredos da família de Alison são um perigo a seu estilo de vida. Não menos hipócritas, os Hastings não veem problema em manter graves segredos para proteger sua própria família. Ademais, parte dos segredos que envolvem a família de Alison, envolve também a família de Spencer. O irmão de Alison, Jason, é fruto de um caso extraconjugal entre Peter Hastings e Jessica DiLaurentis. O rapaz descobre a verdade quando adulto e tenta se aproximar de Peter, que não demonstra interesse. Quando Spencer descobre tal fato – e que sua mãe sabe disso –, ela fica extremamente magoada e aponta a hipocrisia dos pais.

Ainda em *PLL*, a mãe de Hanna, Ashley Marin, é apresentada como a figura parental mais presente, protetora e compreensiva entre os protagonistas. No entanto as tentativas de Ashley em proteger a filha a qualquer custo não são apenas ineficientes, mas

frequentemente inconsequentes. Ainda no 1º episódio<sup>245</sup> da série, quando Hanna é presa por furto em uma loja, Ashley transa com o inescrupuloso detetive Darren Wilden, para que as acusações sejam retiradas. Mesmo após o relacionamento terminar, Wilden utiliza isso para assediar a garota e a mãe, que acaba quase sendo presa pela morte do policial. Em mais uma decisão duvidosa que repercute na vida de Hanna, ao ver-se sem meios para pagar a hipoteca da casa<sup>246</sup>, como gerente de uma agência bancária, Ashley rouba dinheiro do cofre pessoal de uma cliente. Apesar da intenção de devolver o dinheiro, a cliente morre e ela jamais repõe totalmente a quantia. Tal fato também é usado como munição para –A continuar as chantagens a Hanna.

O epítome do desequilíbrio familiar em *PLL*, porém, é exatamente a família que mais tentava se aproximar de um ideal suburbano norte americano (Figura 30). Como já mencionado, Kenneth DiLaurentis é um dedicado pai de família com um negócio próprio, a esposa Jessica é envolvida na comunidade, seus filhos Alison e Jason parecem exemplos de jovens bem-sucedidos. Ainda mais, apesar de tais qualidades serem subjetivas, os personagens mencionam diversas vezes como os membros da família DiLaurentis são excepcionalmente bonitos. Contudo, nenhuma outra família em Rosewood esconde tantos segredos, e expõe mais a vida de seus filhos quanto os DiLaurentis.

A cadeia de eventos que levou ao sumiço de Alison, mortes e chantagens, tem início há quase 20 anos, quando Jessica e Kenneth passam a esconder a existência do filho mais velho, Charles, internado em um sanatório para doentes mentais. De acordo com Kenneth, eles fizeram isso porque Charles era perturbado e apresentava perigo à irmã, tendo ele próprio evitado que o menino (com cerca de cinco anos) afogasse Alison, ainda um bebê, na banheira. No entanto, a versão de Charlie é de que ele amava a irmã e estava somente tentando acalmá-la na banheira. O verdadeiro motivo de sua internação seria o fato de o pai rejeitá-lo por ele demonstrar, já naquela idade, ser transexual. Charles cresceu preso e distante da família e da sociedade “normal”<sup>247</sup>, tendo contato apenas com a mãe que o visitava regularmente e com outros pacientes que se mostravam perigosos. Um deles é a garota Bethany, que o incrimina pela morte de outra paciente quando ambos são ainda crianças. Jessica interfere, subornando um policial para decretar tal morte como

---

<sup>245</sup> 1x01, *Pilot*, I. Marlene King.

<sup>246</sup> Após o divórcio Ashley compra a parte do marido na casa da família. A desvalorização do negócio e o alto padrão de consumo de mãe e filha levam-nas a dificuldades financeiras.

<sup>247</sup> Enquanto Alison não tem recordação nenhuma de Charles, quando questionado pelas garotas quem seria Charles DiLaurentis, Jason diz que Charlie era seu amigo imaginário na infância. Na realidade, os pais haviam “maquiado” a existência do irmão, convencendo Jason de que ele jamais existiu.

suicídio. Indo mais além em seus segredos, Jessica forja um atestado de óbito para Charles aos 16 anos, dizendo ao marido que o garoto se suicidou. Então, ela apoia e autoriza sua mudança de sexo.

Charles “morre” para ressurgir como Charlotte, que continua interna no hospital, mas recebe permissão para frequentar a universidade. A esta altura, Charlotte tem pouco interesse na universidade e prefere reaproximar-se da família, seduzindo o irmão, a quem se apresenta como Cece Drake. Após um atribulado verão convivendo com a família, mesmo a contragosto da mãe, Charlotte acidentalmente fere Alison, confundindo-a com Bethany. Presenciando tudo e acreditando que Alison estava morta, Jessica enterra a garota viva<sup>248</sup> e, mais uma vez protegendo Charlotte, suborna novamente o policial Wilden. De volta ao sanatório, desta vez abandonada também pela mãe que não conseguia perdoá-la pela suposta morte de Alison, Charlotte conhece Mona, quando ela é internada e toma seu lugar como –A, fugindo de vez do hospital.

**Figura 29:** Duas versões da família “ideal”. Na foto à direita, a família Walsh e agregados (*BH90210*). À esquerda, os DiLaurentis (*PLL*), atrás de seus “piores segredos”.



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

Revelado o grande mistério da trama, a identidade e as motivações de –A, as amigas (e a própria narrativa) apontam Jessica e Kenneth como os principais culpados por tudo o que aconteceu. Kenneth rejeitou Charlotte e a privou do convívio familiar, e Jessica a ensinou a “tratar as pessoas como bonecas”, protegendo-a a qualquer prejuízo, em detrimento de outros. As atitudes e os segredos que envolvem a família são os responsáveis pelos desequilíbrios comportamentais de seus outros filhos, que recorrem a mecanismos de fuga para não ter que lidar com isso. Jason teve problemas com drogas, o

<sup>248</sup> Alison foi salva do sufocamento ao ser desenterrada por uma misteriosa médium, a Sra. Grundewald. Posteriormente foge da cidade, com medo que voltem a atacá-la.

que despertava sua raiva, frequentemente deslocada em direção à Alison. Já a garota, manipula e usa as pessoas da mesma forma que os pais.

Estes exemplos mostram como a desestruturação das dinâmicas familiares tem potencial destrutivo na vida dos adolescentes, maior do que a fragmentação causada pelo rompimento do ideal familiar tradicional. Em *PLL*, o divórcio, acaba sendo a repercussão (e não causa) dessas dinâmicas desestruturadas, causadas por desonestidade, hipocrisia, imaturidade, preocupação excessiva com as aparências etc.

As narrativas das séries *teen* fazem uma clara conexão entre a maneira de agir dos jovens e as relações problemáticas em suas famílias. Por exemplo, em *DC*, a família de Pacey abusa-o moralmente e o vê como um fracassado, o que faz com que ele mesmo acredite nisso, tornando-se incapaz de superar tal estigma academicamente. Em *BTVS*, o receio de Xander em ter uma vida familiar infeliz como a de seus pais, leva-o a abandonar Anya no altar. Em *PLL*, tal relação é bastante explícita no caso de Alison, com a trama cuidadosamente construindo o passo a passo da família DiLaurentis como essencialmente problemática<sup>249</sup>. No entanto esta relação é muito mais subjetiva em relação às outras garotas, especialmente, pois os pais das outras personagens são representados sob um enfoque muito mais positivo – ou ao menos passível de diferentes leituras – do que os pais de Alison. Tomemos como exemplo os pais de Hanna, em termos gerais, sua mãe, Ashley, apesar de todos seus erros, é representada majoritariamente de forma positiva, em suas melhores qualidades – dedicada, compreensiva, e disposta a qualquer coisa pela filha. Já seu pai é apresentado quase unicamente de forma negativa, deixando-a de lado e constantemente decepcionando-a, pelo menos essas são as características que se sobressaem a seu respeito. As dinâmicas desestruturadas entre as famílias dos protagonistas são afetadas pelo viés de suas próprias perspectivas, pelas quais a série é enfocada. Isto é, o relacionamento afetivo entre pais e filhas afeta a percepção de tais relações. Ainda assim, da mesma forma como em *BH90210* há uma relação entre desintegração familiar e problemas da juventude, em *PLL* há uma correlação entre hipocrisia e dissimulação, que é aprendida dentro dos lares com o comportamento das garotas.

---

<sup>249</sup> Já na primeira temporada, através das lembranças das quatro amigas, descobrimos como a mentira e a simulação eram importantes para Alison – o que é corroborado por diversos detalhes ao longo do seriado. Na 5ª temporada vemos um *flashback* de Jessica ensinando uma Alison ainda criança a esconder a verdade do pai pois senão este iria deixá-las.

Assim como *PLL* apresenta as famílias mais problemáticas como aquelas que mais prezam pela perfeição, em *Glee* sua contemporânea, o mesmo acontece, embora as tramas familiares não sejam tão presentes. O pai de Quinn orgulha-se de sua família, a esposa dona-de-casa devotada a ele, e suas filhas dedicadas ao estudo e aos preceitos cristãos. Porém, ele coloca Quinn para fora de casa quando descobre que ela está grávida, revelando os problemas da dinâmica familiar. Quinn afirma: “Eu precisava da minha mãe. E você estava tão assustada com o que ele (referindo-se ao pai) iria fazer quando descobrisse que você só ignorou, como fazemos com todos os sentimentos ruins nessa casa. Se não falarmos, não existe.”<sup>250</sup>

A crítica a um ideal de perfeição familiar (e pessoal) é comum às séries do gênero. Os Walsh de *BH90210* não se autoproclamam perfeitos, na realidade, Brandon e Brenda constantemente expõem aos amigos o quanto sua família tem problemas. Eles fazem isso para serem lembrados pelos amigos que, perto dos abusos e negligências pelos quais eles passam, as cobranças de Jim e Cindy seriam até bem-vindas<sup>251</sup>. Portanto, é abrindo espaço para a imperfeição que tal família consegue manter o equilíbrio.

Da mesma forma acontece com a família de Dawson em *DC*, que é retratada como praticamente ideal no começo da série, invejada por seus amigos que se irritam com Dawson por sua dificuldade em reconhecer isso. A família precisa ser “des”-idealizada para encontrar o equilíbrio. Mitch e Gail são pais amorosos, compreensivos e liberais, sempre abertos a dialogar, mas a estabilidade familiar muda quando um caso extraconjugal de Gail vem à tona. Para Gail, é exatamente a perspectiva de perfeição que a levou a trair o marido: “Eu descobri que a obtenção da perfeição é um estado incômodo [...] Eu não desejava mais nada”<sup>252</sup>. A imaturidade dos pais é desconcertante para Dawson, que vê suas referências desaparecerem (Mitch parece muitas vezes mais perdido e confuso que o filho) e precisa lembrá-los que “Eu sou o adolescente aqui, e às vezes posso até agir como um”<sup>253</sup>.

É especialmente marcante em *DC* o quanto a desestruturação familiar é relacionada à figura materna. Apesar dos problemas familiares apresentados não serem

<sup>250</sup> 1x10, *Ballad*, Brad Falchuk.

<sup>251</sup> No episódio *Perfect Mom* (1x07, Darren Star) Brenda deslumbra-se com a maneira “descolada” de Jackie e com sua relação moderna com a filha, Kelly. No final, após Jackie causar vexame em um evento da escola por estar intoxicada, Kelly revela os problemas da mãe, se desculpa com Cindy por ter desejado que ela fosse mais parecida com a mãe das amigas. Cindy responde que ela, como Jackie e como todas as mães, não é perfeita, somente tenta fazer o melhor que pode.

<sup>252</sup> 1x05, *Hurricane*, Kevin Williamson e Dana Baratta.

<sup>253</sup> 3x04, *Home Movies*, Jeffrey Stepakoff.

de responsabilidade necessariamente das mães, elas são, de forma geral, figuras marcadamente fracas ou incapazes em relação a seus filhos<sup>254</sup>. Gail, mãe de Dawson, ainda que presente na vida do filho e disposta a aconselhá-lo, é a principal responsável pela desintegração familiar. A família Leery possui uma divisão de papéis não tradicional: no início da série, Gail trabalha como âncora de um telejornal local e Mitch ocupa-se do lar enquanto planeja indefinidamente a abertura de um restaurante. Embora a narrativa não responsabilize Gail abertamente pelos problemas que ao casal revela, mostrando a insatisfação mútua do casal, ainda que dormente, o fato de a família Leery possuir uma divisão de papéis não tradicional pode sinalizar um velado julgamento desta relativização de papéis. Gail trai o marido com um colega de trabalho. A partir da revelação da traição, as discussões do casal giram em torno da infidelidade de Gail que, em troca, recrimina o marido por não prover o sustento para a família.

De fato, o casal se separa. Gail acaba perdendo o emprego, pois estaria “velha demais” para o telejornal, e decide associar-se ao ex-marido (agora professor na escola do filho) para enfim abrir seu tão sonhado restaurante. A reaproximação faz os dois reatarem o casamento. A narrativa de tal forma mostra uma confusão entre individualização econômica e comportamento tipicamente masculino (BECK, 2011, p. 171). É expressivo o conservadorismo em relação aos papéis de gênero apresentados pelo programa: somente quando Gail assume um espaço profissional secundário em relação a Mitch, o relacionamento dos dois é restaurado. Afinal, o restaurante era um sonho compartilhado por ele, e ainda que tome a gerência do negócio, ela segue uma carreira profissional envolvida pela família.

Ao analisar tal desintegração corre-se o risco de incorrer em uma crítica moralizante, tal qual, mencionado anteriormente, ocorre em alguns casos. Apesar de a fragmentação e a desestruturação familiar estarem relacionadas, elas não são expostas como necessariamente interdependentes nos seriados como um todo. O que tenta se refletir é que a ilusão de um ideal é o que tem maior potencial desestruturador nas famílias e, ainda, que a flexibilidade, tanto para valores quanto para identidades, são mais importantes neste contexto, conforme veremos na próxima seção.

---

<sup>254</sup> A exceção seria a mãe de Joey, falecida quando a garota tinha 13 anos, mas sempre lembrada por ela como uma figura forte e presente.

### 4.3 COMPREENSÃO E PERDÃO

Nas seções anteriores falamos sobre o isolamento dos adolescentes em relação a suas famílias, bem como da desestruturação familiar como características gerais da representação familiar nos *teen dramas*. Uma terceira característica marcante nos seriados analisados é a importância do apoio e da aceitação entre pais e filhos. Esta é a característica mais valorizada em termos familiares nestes programas. Conforme mencionado no início deste capítulo, é comum a quase todas as séries que uma unidade familiar seja tomada como modelo ou exemplo no núcleo narrativo central. Em geral, é a família da protagonista, e também é nesta família que o apoio é mais valorizado. Convém aqui diferenciar apoio de orientação, embora muitos personagens precisem lutar para conquistar o primeiro, o segundo é ainda mais difícil de ser encontrado em tais séries.

No entanto, os *teen dramas* possuem alguns casos excepcionais de pais que realmente se mostram “úteis” frente os problemas de seus filhos. Em *Glee*, o pai de Kurt, Burt Hummel é uma exceção em relação à distância que os pais têm dos jovens na trama. Ele é a figura parental mais presente na narrativa, além de constantemente interceder por seu filho e ajudá-lo a resolver seus problemas. Burt é um mecânico, viúvo e aparentemente simples, mas que mostra seu amor apoiando incondicionalmente o garoto quando este revela ser homossexual. Sempre que pode, ele defende Kurt (personagem mais inerentemente vulnerável do grupo) contra os preconceitos, busca acompanhar os interesses do garoto, mesmo que sejam diferentes dos seus, e tenta guiar o filho – não deixando de apontar seus erros, mesmo em assuntos que o deixam desconfortáveis, como sexo. Em suma, Burt é o exemplo de como um pai deve ser, na perspectiva do seriado, e talvez este seja o motivo pelo qual ele é o único a ter maior relevância na trama<sup>255</sup>.

Os Walsh, em *BH90210*, buscam guiar seus filhos gêmeos nas dificuldades da transição entre infância e maturidade e na complicada vida social de Beverly Hills. Além disso, também recorrentemente exercem a função de orientarem os amigos dos filhos, cujos pais não estão presentes para fazê-lo. O mesmo acontece em *DC*, apesar dos problemas e da imaturidade que seus pais muitas vezes demonstram, Dawson frequentemente aconselha-se com eles. Grams também é constantemente lembrada como avó de todo o grupo e até os pais de Dawson recorrem a ela para aconselharem-se.

---

<sup>255</sup> Burt se casa com a mãe de Finn, Carole Hudson, também viúva, e formam um lar aberto e reconfortante para seus filhos que, após um estranhamento inicial, passam a ver-se como irmãos.

Obviamente estes não são os únicos personagens capazes de socorrerem seus filhos em seus dilemas e confusões. Outros personagens contam ocasionalmente com a orientação parental, porém, isto é uma exceção no gênero. Tal caracterização mostra uma ideia da “solidão” durante a adolescência. Não importam quais sejam os problemas – vampiros ou desastres amorosos – *crescer* é uma tarefa pessoal ou, no mínimo, cindida do mundo adulto.

Ainda que, de forma geral, o amadurecimento se dê mais frequentemente sem a ajuda explícita dos pais, muito mais relevante nas séries do que tal orientação é o apoio dos pais. Em *Glee*, a maior preocupação dos adolescentes em relação à família é a aceitação ou a desaprovação dos pais – e eles se mostram presentes para dar a aprovação quando chamados para isso. Carole é compreensiva com Finn quando descobre que Quinn está grávida (supostamente dele). A mãe de Mike incentiva-o a persistir na dança apesar da objeção do pai. Em *PLL*, o pai de Emily é retratado com a figura paterna mais positiva entre os protagonistas (ainda que esteja quase sempre ausente mesmo em situações extremadas<sup>256</sup>), especialmente por ter apoiado e defendido a garota quando esta revela sua homossexualidade.

É ainda mais comum as histórias de redenção materna e paterna, em que os pais são levados a rever suas expectativas e valores por causa dos filhos, desculpando-se pela incompreensão inicial. Em *DC*, a relação entre Jen e a avó é um dos mais relevantes retratos familiares. Grams é no princípio uma personagem pouco amável. Ela julga a neta por sua conduta passada e não respeita sua maneira de ser, assim como mostra valores relativamente conservadores em relação aos amigos da neta<sup>257</sup>. Conforme Jen vai ficando mais e mais rebelde durante a 2ª temporada, fica explícito que o problema entre as duas não é unilateral, mas uma falta de compreensão mútua – questão que cobrimos no primeiro ponto deste capítulo. Grams não consegue compreender os problemas da neta e a garota rejeita e desdenha dos valores da avó. Tal situação se intensifica até que Grams manda Jen embora de casa. Alguns episódios depois, as duas fazem as pazes e inauguram uma nova fase do relacionamento, admitindo que ambas precisam de mudanças. É quando

---

<sup>256</sup> Um exemplo é quando Emily é resgatada após ter sido raptada por –A. Wayne explica para a menina por telefone que não pode se ausentar de seu trabalho no exército.

<sup>257</sup> Bastante religiosa, o principal atrito entre as duas é o ateísmo de Jen, que Grams não consegue aceitar. Ainda assim, ela fica do lado de Jen quando esta recrimina um amigo por usar a Bíblia como motivo para discriminar Jack a respeito de sua homossexualidade, demonstrando que seus valores não são tão rígidos quanto a garota pensava e que, antes de tudo, ela tem compaixão pelos outros.

Jen finalmente endereça os reais problemas entre as duas e pede à avó mais compreensão e menos julgamento, e assim a garota termina aceitando a importância da família.

JEN: O que preciso que você entenda, Grams, é que eu não preciso de um guardião legal para sobreviver, e posso lidar com muito mais do que você imagina. Mas o que eu quero é viver aqui com você. Eu quero uma família. Quero que cuidemos uma da outra e não quero mais ficar só<sup>258</sup>.

Embora as duas ainda passem por alguns atritos, esta relação de fato muda, com ambas sendo tolerantes uma com a outra e mostrando apoio e cuidado incondicional.

A mãe de Buffy, após um momento de choque, estranhamento e rompimento ao descobrir a verdade sobre a filha, reconhece as falhas de comunicação entre as duas, e chama a garota a reconhecer as dela. “Você não me deu tempo, só jogou tudo em cima de mim e esperou que eu compreendesse. Adivinhe só? Mamãe não é perfeita. Eu lidei mal. Mas isso não lhe dá o direito de me punir fugindo.”<sup>259</sup> A partir daí, ela gradualmente tenta redescobrir seu papel como mãe da Caçadora, buscando compreender e participar mais do outro mundo ao qual a filha pertence – apesar de perceber que isto é impossível. Ela negocia o temor e as expectativas que tem a respeito do futuro da filha e eventualmente passa a confiar nela e em sua liderança. Ela continua não podendo ajudar Buffy em sua missão, mas passa a dar todo o apoio à garota e ainda busca exercer um papel materno em outras áreas de sua vida<sup>260</sup>.

A relação entre Buffy e Joyce, de distanciamento, rompimento, aceitação e reconciliação, faz paralelo a diferentes histórias de aceitação da homossexualidade nos *teen dramas*<sup>261</sup>. Joyce é levada a rever sua percepção a respeito da filha e de si mesma e a aceitar algo que tem a ver com a própria essência da garota, assim como outros pais são forçados a fazer ao descobrirem a orientação sexual dos filhos (JENKINS; JENKINS, 2006). Em DC, quando Jack toma coragem para assumir a homossexualidade, seu pai o rejeita, culpando o garoto por adicionar problemas à já frágil estrutura da família McPhee. Gradualmente a relação entre os dois passa da rejeição para o respeito às diferenças e, enfim, a aceitação e o orgulho do pai pelo filho, confortando-o com problemas que o garoto passa por ser gay.

<sup>258</sup> 2x22, *Parental Discretion Advised*, Greg Berlanti.

<sup>259</sup> 3x02, *Dead Man's Party*, Marti Noxon.

<sup>260</sup> No final da 3ª temporada, preocupada com o futuro da garota, Joyce procura Angel e deixa claro que espera que ele tenha responsabilidade para tomar as decisões que Buffy é imatura demais para tomar. Buffy jamais fica sabendo que Joyce indiretamente pediu a Angel para partir.

<sup>261</sup> Tanto que o próprio texto de *BTVS* usa esse paralelo para comicidade.

Da mesma forma, é mostrado o sofrimento da mãe de Emily quando a menina revela ser lésbica. Ela a recrimina e termina por separá-la da namorada. No entanto, ao ver o quanto isso a afastou dela mesma e ao vê-la passar por situações preconceituosas na escola, Pam, apesar de sua formação tradicional, revê seus valores e passa a apoiar Emily<sup>262</sup>. Em *Glee*, a avó de Santana faz este papel, recusando-se a manter um relacionamento com a neta por causa de sua orientação sexual, apesar das tentativas da garota de reconciliação. Eventualmente ela percebe que sua aprovação não importa e que está perdendo a chance de estar presente na vida da neta, e comparece, enfim, a seu casamento. Todos os familiares acabam tendo na revelação da identidade dos filhos uma oportunidade para melhorarem, tanto como pessoas quanto como pais.

Conforme mencionado no início deste capítulo, tais séries prezam por uma narrativa de aceitação familiar acima de tudo. As mães de Emily, ou Buffy, e mesmo a avó de Santana e o pai de Jack, são mostradas como pessoas imperfeitas que, quando confrontadas com uma reavaliação de valores, reagem mal, ressentem-se pelos filhos obrigarem a passar por tal mudança de valores. No entanto, seus erros são pontuais e o perdão, de certa forma, é simples – ainda que a solidão e o isolamento (e em alguns casos, também a vergonha) pelos quais os adolescentes passam devido a essa rejeição sejam fonte de grande sofrimento.

Muito mais complexos, contudo, são os grandes arcos de aceitação parental, geralmente reservados a pais e mães extremamente relapsos em relação aos filhos. *BH90210* é particularmente propensa a tais narrativas, em acordo com a perspectiva geral tradicional da série em relação à família. Conforme mencionado anteriormente, a relação de Kelly com a mãe é marcada por conflitos e acusações, mas, ao final da série, tal relação aparenta uma relativa estabilidade. Jackie parece ter abandonado o vício em drogas e álcool e ter encontrado certa harmonia na vida dando à filha mais nova a atenção e o cuidado que nunca deu a Kelly, ao lado do novo marido. No entanto, no *spin-off*<sup>263</sup> 90210, ambientado oito anos após o término da série original, Kelly e Jackie, após diversas brigas e recriminações, não mantêm mais contato. Ainda mais, Kelly descobre que a mãe voltou aos velhos vícios e negligencia sua irmã, agora uma adolescente – e uma das protagonistas

---

<sup>262</sup> A família de Emily é retratada como muito tradicional: o pai militar e a mãe que se ocupa somente do lar e controla de perto a vida da filha, julgando pais que não fazem o mesmo. Portanto, embora a reação inicial de Pam seja julgada pelo texto, é também elogiada a evolução da personagem e a adaptação àquilo que de início parecia-lhe uma perda.

<sup>263</sup> Programa derivado de outro programa. Com personagens em comum, ou parte do mesmo universo ficcional.

deste *spin-off*. Então, Kelly leva a garota para morar com ela. Quando Jackie, recuperada novamente da bebida, adoece, Kelly se recusa a retomar relações apesar da insistência da irmã. Para Kelly, seu problema com a mãe ia além dos vícios, pois, mesmo sóbria, Jackie jamais foi uma boa mãe para ela e constantemente recordava o quanto Kelly a desapontava como filha. Ela eventualmente decide que é importante despedir-se da mãe e fazer as pazes com ela. Em seu leito de morte, escuta-a pedindo perdão por não ter sido uma boa mãe e dizer orgulhar-se dela, e Kelly a desculpa por tudo.

Mais do que uma chance de paz aos pais, arrependidos pela forma que trataram os filhos<sup>264</sup>, tais histórias mostram a importância da reconciliação com o passado e de aceitar os pais como pessoas, humanos em seus erros e acertos. Para Birchall (2004), há uma forma reacionária e controlada de rebelião nestas séries, em que os adolescentes tentam ser uma versão um pouco melhor dos antigos valores paternos, centrados na família nuclear.

Embora boa parte dos exemplos citados ao longo deste capítulo generalize nos seriados analisados a negligência e a, francamente, falta de bom senso dos pais, é importante lembrar que os adolescentes destas séries rotineiramente desobedecem, mentem e omitem situações de diferentes níveis de gravidade. Embora incompreendidos, não se esforçam muito em compreender os pais e julgam suas motivações ainda mais rapidamente. Em *PLL*, um dos programas onde essa displicência é mais evidente, as protagonistas tiveram oportunidades de revelar a verdade aos pais repetidas vezes, porém por diversos motivos preferiram continuar enganando-os, além de muitas vezes desrespeitando-os e colocando-se em franco risco. Embora tais programas tenham um ponto de vista fortemente alinhado aos seus protagonistas adolescentes, e por isso as perspectivas dos pais fiquem em segundo plano, a maioria dos pais em tais seriados, apesar de seus erros e defeitos, amam e buscam o melhor para seus filhos. Poder-se-ia sugerir que uma leitura de tais programas pelo viés dos pais revelaria um temor de que, não importa o que for feito, os jovens irão enfrentar problemas sérios e perigos que os pais não poderão remediar.

Analisando os cinco seriados selecionados como representativos do gênero *teen drama*, algumas características em comum se sobrepõem: o distanciamento e a

---

<sup>264</sup> Dylan e seu pai, e Valerie e sua mãe passam por narrativas semelhantes em *BH90210*, assim como Pacey e Joey com seus respectivos pais em *DC*.

incompreensão geracional; a desestruturação familiar; e a importância da aceitação entre pais e filhos. Tais características não são apresentadas necessariamente da mesma forma nos cinco diferentes programas e são exploradas conforme as temáticas preferenciais de cada seriado individualmente.

Por exemplo, em *BTVS*, que tem como uma de suas temáticas gerais a distância entre os adolescentes e os adultos, pais e filhos habitam mundos distintos, e as tentativas de misturar tais mundos são em geral catastróficas. *PLL* se utiliza da hipocrisia como um elemento corruptor da base social, portanto as famílias são o principal espaço elementar para o desenvolvimento desta conduta. Em *BH90210* valores e caráter firmes, que iniciam na família, são a única maneira de conter os aspectos problemáticos da juventude metropolitana. Em *DC* a desestruturação familiar é apenas uma peça das dificuldades de amadurecer frente um mundo confuso. Em *Glee*, onde a aceitação social é uma conquista, o melhor que os pais podem oferecer é o apoio.

Outra questão que se destaca nesta análise é a evolução dos contextos temporais, ao longo das duas décadas e meia, através dos seriados. Em *BH90210* existe uma diferenciação bastante evidente entre os valores familiares tradicionais da família Walsh, dos gêmeos Brenda e Brandon e do resto dos personagens. Em uma sociedade em que a desintegração familiar era a origem de tantos problemas, os bons pais são aqueles que protegem e guiam seus filhos, enquanto permitem a eles certo espaço para crescer e cometer seus próprios erros. Os Walsh não eram a única família tradicional ou não fragmentada do seriado, os pais de Donna eram também casados e mais conservadores do que os Walsh. No entanto, a mãe de Donna não somente era um tanto esnobe (um traço sempre condenado pela narrativa) como também era extremamente controladora, sufocando a garota e, portanto, se aproximando de uma família que, longe de ser “ideal”, buscava, na realidade, um ideal de perfeição. Os Walsh, pelo contrário, equilibravam a cobrança com a compreensão de seus filhos, fórmula ideal de acordo com a narrativa.

O fato de que a composição familiar superior seja aquela imbuída de um modelo e de valores tradicionais e conservadores – ainda que generosos com aqueles que não o são – é simbólica de uma agenda conservadora do início dos anos 1990. Os Walsh são a única família retratada positivamente nas cinco séries observadas, em que há uma distinção de tratamento sutil, mas consistente, entre o gênero dos filhos. Brandon não apenas é o filho “bonzinho” e responsável – e é assim tratado especialmente pelo pai – em oposição à personalidade mais impressionável e rebelde de Brenda. Como existe

também uma normalização da óbvia diferença de tratamento da sexualidade de cada um dos irmãos.

Nos dois programas da segunda metade da década de 1990, qualquer ideal de perfeição é inexistente. Todas as famílias de *DC* e de *BTVS* possuem dinâmicas disfuncionais e o isolamento dos adolescentes em relação aos pais é quase generalizado. Tais características entram em acordo com os adolescentes mais responsáveis, mas também mais cínicos e críticos à sociedade, na qual a desestruturação da família nuclear já é dada como um fato, e um fato que é problemático.

Em *Glee* e *PLL*, do início da segunda década do século XXI, a fragmentação é apenas um dos problemas enfrentados pelas famílias e o distanciamento dos jovens é inevitável. As diferentes representações sobre família nas duas séries acontecem em razão dos diferentes focos dos programas. No entanto, ambos fazem uma crítica à hipocrisia do modelo patriarcal rígido e mostram que, se os pais pouco podem ajudar seus filhos em seus dilemas, o melhor que podem fazer é apoiá-los incondicionalmente. Se em *PLL* todos os pais negligenciam ou expõem seus filhos a ambientes problemáticos, os pais mais compreensivos e protetores são também os que são representados mais favoravelmente na narrativa.

Ao observar tal evolução, percebe-se que os *teen dramas* acompanham o enfraquecimento do modelo familiar patriarcal que entra em declínio nas últimas décadas do século XX, devido a mudanças econômicas, sociais, tecnológicas e culturais. Em 1994, apenas 7% dos lares norte-americanos apresentavam a configuração da “família ideal” de *BH90210* (pai como único provedor do lar, mãe dona de casa e filhos) e apenas 25% dos lares era constituído por um casal heterossexual com filhos (CASTELLS, 2008).

Se tomarmos, conforme sustentam Beck (2011) e Castells (2008) que a família patriarcal é central para os sistemas econômico e político-social, e a perspectiva de eliminação de tal modelo apresenta a inexorabilidade de uma transformação de todos os aspectos da sociedade como a conhecemos, a defesa de um modelo familiar patriarcal – de forma disfarçada como se percebe em *DC* ou mais patente como em *BH90210* – remete a uma reação conservadora em relação a tais mudanças socioculturais, com um viés político de manutenção do *status quo*. No entanto, as diversas formas de desestruturação e desequilíbrio familiar que os *teen dramas* expõem – abandono e negligência, imaturidade, ou simplesmente más decisões ou exemplos por parte dos pais – remetem a um problema recorrente nas sociedades pós-modernas: o enfraquecimento dos papéis tradicionais das famílias e suas consequências. O que acontece com a educação dos jovens

em um mundo em que as obrigações familiares são mais flexíveis, em que os filhos muitas vezes sabem mais do que os pais e em que a satisfação pessoal é um dado que frequentemente se sobrepõe ao coletivo? Castells (2008) propõe que a solução não está na reestruturação da família patriarcal, mas sim na reconstrução de modelos familiares mais igualitários, e na responsabilidade das instituições públicas em assegurar apoio material e psicológico às crianças. De forma parecida, Beck (2011) também propõe a necessidade de soluções institucionais de apoio que aliviem a aparente contradição entre vida profissional e vida familiar, tão marcante a partir do momento em que as mulheres (de classe média) deixam de estar confinadas à vida doméstica. Beck ainda propõe que, embora os conflitos “explodam” sempre na família, na relação entre os sexos, este é apenas o lugar onde eles ocorrem e não o motivo para ocorrerem.

Os *teen dramas*, longe de apontarem uma solução para tais questões, apontam alternativas de cunho individual – em conformidade com a cultura de seu país. Se o ideal não existe mais, a flexibilização, parece ser desejável. Em geral as famílias que são apresentadas como mais rígidas em tais séries, não apenas próximas a um modelo tradicional, mas que *supervalorizam* tal modelo tradicional familiar, são as mais frágeis ou mais criticadas. Já as unidades familiares, sejam elas tradicionais ou não, que abrem espaço para imperfeições, ou mesmo para diferentes identidades, são representadas como as mais equilibradas.

O maior conservadorismo em relação à família nuclear que *DC* e *BH90210* apresentam não significa que o restante dos seriados analisados seja necessariamente progressista. Os protagonistas de todas as séries partem de representações familiares de certa forma conservadoras: os filhos são sempre fruto do casamento legítimo entre homem e mulher, as mães obrigatoriamente tomam o sobrenome do marido<sup>265</sup>, a maternidade ou paternidade monoparental ainda é vista como um problema e estigma para as mulheres e seus filhos, e são às mães de quem se espera o cuidado familiar em geral<sup>266</sup>. No entanto, aponta-se para uma dissolução da importância deste núcleo patriarcal. Em *BTVS* que tem como uma de suas características a crítica à sociedade

---

<sup>265</sup> Embora esta regra seja flexibilizada quando os próprios protagonistas contraem matrimônio.

<sup>266</sup> Uma exceção notável a tal estrutura familiar de origem é a protagonista de *Glee*, Rachel, filha de um casal de homens gays que utilizaram uma “barriga de aluguel” para gerar a menina. Embora tal família seja pouco explorada na narrativa, é apresentada da mesma maneira que as outras unidades familiares da série.

patriarcal, a família modelar é formada por mãe e filha<sup>267</sup>. Apesar dos problemas que as duas enfrentam, tal relacionamento é claramente marcado como melhor e mais comunicativo – ao menos após a revelação da verdade a Joyce – do que o relacionamento de seus amigos em suas estruturas familiares tradicionais. Em *PLL* as famílias têm mais problemas relacionados às estruturas familiares patriarcais do que à crise ou desintegração desta, e é também tal rigidez que causa boa parte dos problemas familiares. Não por acaso, estas são as duas séries com protagonismo de mulheres, conforme foi abordado mais detalhadamente no capítulo 3.

O principal valor destacado sobre a família no decorrer de tais séries é, além de sua importância, a sua relativização. Isto é, a reconfiguração (e expansão) de um conceito de família não diz somente respeito a novos modelos de família nuclear, mas a questão que a família na realidade se construiria (ou deveria se construir) por afinidades em vez de obrigações. Todos os programas, em algum ponto, estabelecem o grupo de jovens amigos como uma família, e os jovens estabelecem seu próprio conceito de família. Kellner (2007), Hill (2013) e Owen (1999) falam sobre como séries como *BTVS* mostram os adolescentes unindo-se na criação de uma família substituta frente à desintegração da unidade familiar tradicional. Porém não me parece que exista uma postura generalizadamente nostálgica em relação ao modelo familiar tradicional, com seus papéis bem definidos, mas sim uma visão de que a família, seja ela fragmentada ou não, não consegue satisfazer as necessidades emocionais e psicológicas de seus filhos, em grande parte devido ao isolamento e ao estranhamento que a adolescência sugere, capaz de ser suprida apenas por seus iguais.

---

<sup>267</sup> O pai de Buffy, Hank, é crescentemente ausente da vida de sua filha. Sua presença na narrativa se dá mais por sua ausência e abandono. Tanto que no início da 6ª temporada, Dawn (já órfã de mãe) menciona não contar para o pai sobre a morte da irmã pois prefere continuar sob os cuidados dos amigos de Buffy do que ir morar com ele em Los Angeles.

## 5 “COMO FOI NA ESCOLA HOJE? O DE SEMPRE. PRÉDIO QUADRADO, CHEIO DE TÉDIO E DESESPERO”: A VIDA ESCOLAR NOS *TEEN DRAMAS*

Um dos principais cenários da vivência adolescente, a escola, é um ambiente importante para o drama *teen* televisivo, onde é ao mesmo tempo um espaço saudado e condenado. Saudado porque é o espaço da sociabilidade, onde se formam as amizades e os grupos, e, portanto, positivo a nível pessoal para os jovens. Saudado também porque nenhum dos textos analisados contesta a importância da formação educacional para a vida dos jovens. Mesmo os personagens que se mostram desinteressados pelo estudo formal, prezam, e por fim se esforçam, para conseguir completar as etapas do ensino médio. Se não pela perspectiva de futuro que a educação formal pode proporcionar, se esforçam pela completude de uma etapa importante da vida. Mas tal espaço também é frequentemente condenado por sua estrutura institucional opressora e injusta, e pela estrutura social padronizadora.

Ao contrário do capítulo anterior sobre relações familiares, as questões escolares são tratadas de forma menos coesa nos *teen dramas*. Destacam-se dois elementos, interligados, porém distintos, e é desta maneira que este capítulo se subdivide: a relação entre os alunos e a escola como instituição de ensino, seus professores e diretores, que levanta questões como o reconhecimento da autoridade *versus* o autoritarismo ou o sistema educacional; e as relações entre os alunos protagonistas e o restante do corpo discente, que possibilita reflexões a respeito de estigma e integração, *status* e também *bullying*.

Uma característica comum à representação escolar em tais seriados é a escola como uma extensão da comunidade, ou sociedade, em que os jovens se inserem. Portanto embora algumas características sejam possíveis de se perceber somente devido às circunstâncias escolares específicas, boa parte das questões e problemáticas que envolvem o ambiente colegial reflete a sociedade geral em que os protagonistas habitam.

Vamos então a algumas caracterizações básicas das comunidades apresentadas nos seriados. *BH90210* é a única série que tem como cenário uma cidade grande<sup>268</sup> (Los Angeles), todos os outros se passam em cidades pequenas ou regiões suburbanas, das

---

<sup>268</sup> Tecnicamente Beverly Hills não é um bairro de Los Angeles como é comumente considerado, mas uma pequena cidade dentro de Los Angeles (ambas fazem parte do condado de Los Angeles, no estado da Califórnia). No entanto, apesar de a narrativa centrar-se no afluyente distrito, o fator metropolitano é claramente marcado.

quais três são cidades fictícias: *BTVS* em Sunnydale, uma pequena cidade na Califórnia; *PLL* em Rosewood, um subúrbio de Philadelphia na Pensilvânia; *DC* em Capeside, uma pequena cidade litorânea de Massachusetts<sup>269</sup>. Já *Glee*, por sua vez, situa-se em Lima, uma pequena cidade real do estado de Ohio, no meio-oeste americano<sup>270</sup>. Ainda que não seja a intenção neste trabalho discutir o viés geográfico da cultura da mídia, tais dados são relevantes, pois contextualizam social e culturalmente tais comunidades. A cidade pequena (ou subúrbio) é uma tendência dentro do gênero<sup>271</sup>, refletindo um ideal de “infância tranquila” deste país. Vê-se também que há um favorecimento das regiões costeiras dos EUA, do sudoeste da Califórnia e do nordeste, regiões mais populosas e geralmente menos conservadoras do país. Embora a Pensilvânia não seja um estado litorâneo, localiza-se na região chamada Meio-Atlântica. Novamente a exceção é *Glee*, situada em uma das regiões mais conservadoras do país, o que marca culturalmente a narrativa. São nessas situações geográficas que a escola está inserida. Ainda que todos os programas estendam sua duração além do ensino médio, com os personagens passando pela universidade<sup>272</sup>, a ênfase no ambiente universitário não é um elemento marcante em geral. Portanto, embora possam ser utilizados como exemplos de circunstâncias sociais, não será realizada uma análise de tal ambiente.

## 5.1 A ESCOLA COMO INSTITUIÇÃO

Como os seriados são protagonizados por adolescentes e assumem as perspectivas desses personagens, a escola é vista como um ambiente injusto, limitante e limitado de forma geral. Neste sentido, *BTVS* é o mais pungente em representar a escola como uma das estruturas de cerceamento e policiamento da juventude – embora não seja a única – com uma crítica, ainda que superficial, à estrutura escolar a que os jovens americanos são sujeitos. A série encontra uma maneira original de representar sua metáfora de que a escola é uma experiência difícil, localizando um portal para o inferno, literalmente a “Boca do Inferno”, no subterrâneo da escola secundária de Sunnydale – com precisão narrativa exatamente sob a biblioteca onde o grupo de amigos de Buffy resolve seus casos.

<sup>269</sup> Mas na 5ª e na 6ª temporadas, boa parte da trama acompanha os jovens em universidade de Boston.

<sup>270</sup> Muito embora seja presumível que a versão de Lima no seriado seja tecnicamente tão inventada quando as fictícias Sunnydale, Rosewood ou Capeside.

<sup>271</sup> Todas estas comunidades têm entre 30 e 40 mil habitantes. Rosewood, conforme aparece no seriado, tem cerca de 8 mil residentes.

<sup>272</sup> À exceção de *PLL*, em que, após o término do ensino médio, a narrativa dá um salto temporal de cinco anos, pulando os anos universitários dos personagens.

Embora tal portal esteja fechado, sua energia atrai todo tipo de ocorrências místicas e demoníacas, que se transformam em alegorias para diversos tipos de experiências escolares<sup>273</sup>.

Esta distinção geográfica faz com que a cidade e a escola tenham características peculiares. No entanto, se as forças místicas influenciam tal ambiente acadêmico, os jovens de Sunnydale não têm que lidar apenas com estas. O diretor Snyder é um déspota caricatural, detesta seus alunos e o que a juventude representa, sente prazer em ditar regras e, literalmente, acabar com sua alegria. Ele antagoniza especialmente Buffy, pois a vê (como os professores e outros adultos em geral) como uma garota-problema. O diretor concretiza uma aparente contradição do sistema educacional: figuras que mostram desdém pelos alunos são as responsáveis por educá-los<sup>274</sup>.

Tal contradição não é abordada apenas em *BTVS*, DC mostra uma visão similar a respeito da escola. O sistema escolar é apresentado como baseado em injustiças. Quando o novo diretor do colégio se recusa a ceder ao conselho escolar que pretendia dar privilégios a um aluno por pressão de seu pai, um rico membro da comunidade, ele é demitido. Essa história mostra o sistema escolar como uma estrutura que reproduz injustiças sociais das mais variadas formas e também como avessa a mudanças. Outra questão abordada em DC é a inadequação da escola frente a alunos com problemas. Pacey é decididamente apresentado como inteligente, porém suas notas são péssimas. Ele mais de uma vez entra em conflito com professores que o tratam, como sua própria família, como estúpido e fadado ao fracasso. No entanto, durante toda sua carreira escolar, Pacey jamais se importou de fato com suas notas<sup>275</sup>, e quando no último ano do colégio é obrigado a encarar que precisará se esforçar nos estudos caso queira se formar junto com os amigos, ele se ressentido da falta de ajuda e empatia que a escola poderia oferecer-lhe. Sob determinado ponto de vista, tal exemplo pode ser lido como uma tentativa falha de crítica que o programa busca apresentar. Porém, a situação pode ser melhor compreendida se observada a partir da perspectiva juvenil – em que a narrativa se baseia. É esse ponto

---

<sup>273</sup> Por exemplo, a menina que se sente ignorada por todos acaba tornando-se invisível e buscando vingança por anos de rejeição. Ou ainda, a equipe de natação, que repentinamente começa a ganhar suas competições – e seus membros começam a comportar-se mal –, se vale de um tipo de *doping* que os transforma em monstros marinhos.

<sup>274</sup> É também simbólico que Snyder, como boa parte dos adultos mais autoritários da série, tenha uma morte violenta ao tentar controlar forças das quais não tem compreensão. O diretor é engolido vivo pelo prefeito Wilkins, recém transformado em uma demoníaca serpente gigante, na cerimônia de formatura, enquanto clamava ao mesmo por ordem.

<sup>275</sup> Um dos principais problemas que ele enfrenta é por ter não ter comparecido à recuperação, pois foi viajar no verão entre o penúltimo e o último ano escolar.

de vista adolescente que contribui para uma percepção de falta de poder, opções e arbitrariedades aos quais os adolescentes estão sujeitos.

De forma similar, Steve em *BH90210* também é apresentado como “malandro” e frequentemente se envolve em problemas na escola – ainda que o motivo não seja a falta de preocupação com as notas, mas sim a falta de vontade de esforçar-se por elas – e Donna apresenta problemas de aprendizado. Mas, ao contrário dos demais seriados, neste a escola é vista como um ambiente mais compreensivo, disposto a ajudar e formar os alunos, não apenas academicamente, mas moralmente. Mesmo os professores que são duros e aparentemente inflexíveis com os alunos, o fazem por bons motivos, e sempre parecem se importar com os estudantes.

Isto não significa que os adolescentes de *BH90210* não lidem com arbitrariedades e injustiças. Próximo à formatura, os amigos lideram um protesto por discordarem das novas regras conservadoras, que tomam Donna como bode expiatório. Contudo, é ressaltado pelos estudantes o fato de Donna ser uma aluna que nunca teve problemas de comportamento, mostrando que o principal a ser levado em consideração é a individualidade, e não necessariamente as regras conservadoras. De forma que, apesar das falas inflamadas dos personagens contra a injustiça, tal arco parece servir mais como uma expectativa de luta contra a injustiça por parte da juventude do que um verdadeiro desafio contra a autoridade. A diretora, amiga dos protagonistas, se esforça para ajudar Donna e é um professor que incentiva Brandon a liderar um protesto, dizendo-lhe que se ele quer mudar o mundo, deve começar pelo conselho escolar. Para caracterizar definitivamente que este não é um ato de rebeldia contra o sistema, Brandon também consulta seu pai antes de organizar o protesto.

*BH90210*, no entanto, é uma exceção na percepção da escola como uma instituição fundamentalmente justa. Apesar da narrativa de *PLL* ser a que menos enfoca a vida escolar<sup>276</sup>, com o passar das temporadas a escola vai perdendo a importância para os protagonistas conforme elas têm suas vidas cada vez mais consumidas pela trama de suspense. A instituição também é apresentada como passível de corrupções e injusta, em conformidade com todo o resto da comunidade de Rosewood. Isto é, as injustiças e o

---

<sup>276</sup> Esta é uma contradição da série, pois é nesta em que as protagonistas passam a maior quantidade de temporadas e episódios, como alunas do ensino médio. Enquanto somente no 130º episódio as meninas de *PLL* partem para a universidade, em *BTVS* são 56 episódios, e em *BH90210* e *DC* são 80 episódios até a formatura colegial. Como *Glee* possui uma estrutura diferente, a escola jamais deixa de ser um dos centros da narrativa, mesmo com a graduação dos personagens.

estigma os quais as protagonistas sofrem frente à polícia e à família são reproduzidas também institucionalmente na escola<sup>277</sup>.

*Glee*, por sua vez, é entre os seriados analisados o que propõe de forma um pouco mais ampla a discussão sobre o sistema escolar. Em primeiro lugar, é a única a lidar com problemas orçamentários, falar de cortes na educação e como o cenário econômico também afeta a educação – considerando que o programa se passa durante uma recessão. Em segundo lugar, *Glee* adota uma política sobre a importância das artes no currículo escolar, o que fica ainda mais claro na última temporada, que culmina com a escola McKinley transformando-se em uma escola de artes e o professor Will sendo nomeado diretor. Além disso, a narrativa também enfoca membros do corpo docente, abrindo espaço para algumas discussões sobre o papel da escola<sup>278</sup>. Ainda que algumas questões abordadas em *Glee* apareçam em outros seriados (a decadência do ensino com a falta de dinheiro, o tratamento privilegiado dado aos atletas), é esta configuração distinta apontada acima que permite que em *Glee* apresente-se, de fato, um juízo sobre o sistema escolar, ainda que de forma estereotipada e superficial tal qual é característico de sua narrativa.

Um personagem que funciona como condensador desta perspectiva educacional no programa é Sue, treinadora das líderes de torcida e posteriormente diretora do colégio. Em suas diversas funções na narrativa, ela é uma representante do pragmatismo e de uma ideologia de alto desempenho, por isso, para ela, as artes não deveriam ter espaço. Ela é a primeira a separar todos, não apenas os alunos, em fracassados e vencedores. Will seria um fracassado por ter seus próprios sonhos de estrelato perdidos. Ela, treinadora mult campeã e uma espécie de celebridade local em Lima, é uma vencedora. Ela acredita também na pressão e não na compreensão como método de ensino (ao contrário de Will). Apesar de todas estas características, Sue também tem outro lado. Ela ajuda Will e o *Glee club* diversas vezes (assim como é ajudada por eles)<sup>279</sup>. Além disso, durante sua direção (a partir da 5ª temporada), a escola McKinley melhora sensivelmente em termos

---

<sup>277</sup> Elas são, por exemplo, proibidas de irem ao baile de formatura, devido a impossibilidade de garantir a segurança do evento, uma vez que havia sido revelado ao público que elas estavam sendo perseguidas por –A.

<sup>278</sup> Por exemplo, quando Dave Karofsky tenta o suicídio, diretor e professores se perguntam se não deveriam ter notado que o rapaz tinha algum problema. O diretor Figgins diz que não era papel deles saberem, ao que a orientadora pedagógica responde que se não era responsabilidades deles, não sabe de quem seria.

<sup>279</sup> Ela é especialmente compreensiva e inclusiva às pessoas com deficiência – especialmente intelectual, pois tem uma relação familiar com pessoas com Síndrome de Down. Ela ajuda, também, a técnica de futebol americano Shannon Beiste a sair de um relacionamento abusivo e posteriormente, quando esta passa por uma transição de gênero, Sue é receptiva e compreensiva, assim como a todos personagens LGBT.

acadêmicos, transformando-se em uma das melhores do estado nos resultados de testes padronizados. Ela também institui uma política de tolerância zero em relação ao *bullying* – ao menos àquele praticado contra os homossexuais. O *bullying* é um dos principais problemas da escola, e ela mesma se encarrega de humilhar os alunos acima do peso em seu projeto de valorização *fitness*.

Uma educadora falastrona e determinada por resultados e métodos infalíveis de sucesso, mas que eventualmente mostra um ponto fraco pelos mais frágeis; uma raivosa e persistente opressora e padronizadora; uma *bully*, mas com coração mole, uma hipócrita, mas também uma combatente incansável por aquilo em que acredita. Estes diferentes lados de Sue podem ser lidos como simbólicos da sociedade em que ela e os alunos vivem. Tanto que em diversas lições de Will e seus alunos, Sue se transforma na incorporação de todos aqueles que os maltratam e riem de seus sonhos. No entanto, seus pontos positivos fazem de Sue um mal necessário que deve ser enfrentado, um estímulo aos brios daquele grupo às margens da sociedade escolar e uma poderosa aliada. Como expressa Rachel na última temporada: “Se trata de andar pelos corredores e enfrentar Sue Sylvester, qualquer Sue Sylvester que vocês possam encontrar na vida. E saber que nós podemos nem sempre vencer, mas não desistiremos sem lutar”<sup>280</sup>. Desta forma, Sue se torna uma representante de outros obstáculos à frente daqueles jovens, em especial a sociedade que divide as pessoas em vencedores e perdedores. Ela é, na realidade, ao mesmo tempo uma amiga e uma inimiga, pois seus obstáculos por fim se tornam úteis no caminho dos jovens para superar o estigma que lhes é imposto.

Estes exemplos mostram que, ainda que não exista uma crítica padronizada à escola como instituição, os *teen dramas*, de forma geral, apresentam o lado educacional como fonte de desempoderamento. Isto é, a escola é um espaço repleto de obrigações e autoridades questionáveis, porém, por fim, necessárias ao desenvolvimento profissional e humano.

## 5.2 A ESCOLA COMO SOCIEDADE

O foco desta subseção é o relacionamento entre os jovens protagonistas de cada série, aos quais chamo “grupo nuclear”, e o restante do corpo escolar. Embora o *bullying* tenha se tornado um tema proeminente socialmente apenas no novo milênio, questões de *status* escolar e integração ou alteridade estão presentes ainda antes da última década.

---

<sup>280</sup> 6x04, *The Hurt Locker, part one*, Ian Brennan.

É importante aqui destacar a diferença entre a premissa com a qual um seriado diz se comprometer e o que de fato apresenta em seu texto. Por exemplo, embora *BH90210* tenha sido criado sob a problemática do ajuste dos irmãos Brenda e Brandon à comunidade de Beverly Hills, e os dois mostrem certa diferença de valores e hábitos em comparação a seus amigos ou ao grupo de pares, os jovens que compõem o grupo nuclear do programa são notável e confortavelmente bem integrados a sua comunidade, incluindo os gêmeos Walsh.

A partir da segunda metade dos anos 1990, a separação entre os jovens do grupo nuclear e o restante de seus pares transforma-se em mais do que um cumprimento à diferença, mas uma questão de identidade e, às vezes, até de orgulho. Em algumas dessas séries, a diferença se dá principalmente pelo estigma de serem “perdedores” como em “*Glee*”, “encrenqueiras” como em *PLL*, ou “esquisitões” como em *BTVS*. No entanto, nestas narrativas existe também um desejo de integração por parte destes jovens estigmatizados.

Os jovens hipercríticos e sarcásticos de *DC* não demonstram muito interesse em pertencer a tal comunidade escolar. Embora alguns de seus personagens sejam também estigmatizados<sup>281</sup>, o que claramente incomoda-os, tais adolescentes constantemente reiteram, ao menos em discurso, suas críticas aos principais símbolos de integração escolar. Em *DC*, o sistema de *status* escolar é deixado de lado e todos os personagens supostamente populares, ou que se esforçam para tanto, se revelam superficiais e insípidos. Depois de fazer um discurso público em que criticava o espírito maldoso e preconceituoso da capitã das líderes de torcida, Jen é apontada como sua nova capitã. No exercício da nova função, ela explica a Jack por que os novos cantos do grupo estavam pessimistas e desanimados:

JEN: Acredite, eu tentei. Você acha que eu quero ser responsável por acabar com os últimos vestígios de entusiasmo escolar de Capeside? Quer dizer, desde que elas me elegeram líder de seu esquadrão, elas só querem fazer esses cantos deprimentes, sarcásticos e autorreflexivos. E o que é pior, elas começaram a se vestir como eu. *É como se fossem geneticamente predispostas a ter uma só identidade.*<sup>282</sup>

Considerando que Jen, assim como seus amigos, é sarcástica, autorreflexiva e pouco otimista ou entusiasta do “espírito escolar”, fica claro que ela se refere às garotas querendo imitá-la, assim como faziam com sua antiga líder.

<sup>281</sup> Jack, como homossexual, é o exemplo mais claro.

<sup>282</sup> 3x02, Homecoming, Greg Berlanti.

Mesmo em *BTVS*, que traz muitas das mesmas características, a ironia e o sarcasmo dos protagonistas e a crítica ao *status* escolar, há duas questões essenciais que diferenciam a forma com que as séries falam sobre a sociedade escolar. Buffy tenta repetidas vezes integrar-se a tal comunidade, porém sua posição de caça-vampiros simplesmente a impede de fazê-lo, obrigando-a a resignar-se à sua diferença. A segunda questão é que mesmo criticando o sistema de *status* escolar e aqueles que se esforçam para ter sucesso dentro dele, *BTVS* apresenta uma ponderação, mostrando como é frágil tal sistema e como ele é fruto de uma sensação de desempoderamento generalizada entre os adolescentes. Essa é uma crítica que também se apresenta em seriados mais recentes, como *PLL* e *Glee*.

A interpretação que *BTVS* constrói ao longo de suas três primeiras temporadas a respeito da sociedade escolar mostra, apesar das hierarquias e *status*, um grande equalizador: a insatisfação generalizada de seus alunos. Em *Earshot*<sup>283</sup>, Buffy é infectada por um demônio e passa a escutar o pensamento daqueles à sua volta. Passada a excitação com o novo poder, a impossibilidade de controlar o “barulho” a atordoia, principalmente, ao ouvir que alguém pretende assassinar a todos na escola. Curada, Buffy encontra Jonathan com um rifle na torre da escola e revela a ele o que aprendeu ao ouvir o pensamento alheio:

BUFFY: Eu não penso nem um pouco em você. A maioria das pessoas não pensa. Incomoda, não? Você com todo esse sofrimento, todos estes sentimentos e ninguém está prestando atenção. [...] Acredite ou não, Jonathan, eu entendo sobre sofrimento. [...] Acontece que ocasionalmente a minha vida é completamente horrível. Mais do que posso aguentar, às vezes. E não é só comigo. Cada pessoa lá embaixo está ignorando a sua dor, porque estão ocupados demais com a própria. Os belos, os populares, os caras que atormentam você... todo mundo. Se pudesse ouvir o que eles estão sentindo – a confusão, a solidão... Parece calmo lá embaixo. Mas não é. É ensurdecedor.

Em episódios seguintes que marcam o encerramento do ciclo escolar dos protagonistas, o corpo discente de Sunnydale, geralmente apresentado como apático, fútil e egocêntrico, mostra-se surpreendente. No baile de formatura, Buffy, que diversas vezes preocupou-se em não deixar qualquer marca pessoal na escola, é surpreendida, pelo clamor de seus colegas de classe, com um prêmio de “Protetora da Turma”. É um reconhecimento pelas tantas vezes que salvou os colegas ainda que estes, teoricamente, não soubessem de seu segredo. Na formatura, a *scooby gang* conta com a ajuda de toda a

---

<sup>283</sup> 3x18, *Earshot*, Jane Espenson.

turma de formandos, que corajosamente pega em armas para deter o Prefeito e seus asseclas.

A geração de adolescentes dos anos 1990, continuamente mostrada como apática pela mídia, incluindo estas próprias séries, mostra-se capaz de união em prol de uma causa que realmente importa-lhes. Conforme mencionado anteriormente, em *BH90210* Brandon consegue mobilizar os colegas a ajudar Donna. E mesmo em *DC*, cujos protagonistas mantêm uma opinião um tanto ruim a respeito de seus pares, Joey lidera um protesto dos alunos na tentativa de evitar que o diretor seja demitido injustamente.

Ainda assim, é comum os *teen dramas*, especialmente após a Warner Bros reconfigurar o padrão do gênero, caracterizarem seus protagonistas como distintos de seus pares. Eles são, portanto, mais sensíveis, conscientes e críticos do que os outros jovens ao seu redor, mesmo que o desejo de integração seja quase sempre mais forte. Embora seus amigos mais próximos pareçam mais confortáveis na condição de diferentes, Buffy, que é estigmatizada por colegas assim como por professores, não se furta em esclarecer que sua marginalização não é exatamente uma escolha, mas sim uma condição inerente a sua identidade de caçadora e assim busca diferenciar-se daqueles que seriam realmente “merecedores” de tal estigma<sup>284</sup>.

Em *Glee*, cuja premissa desenrola-se sob o estigma da diferença daqueles que são considerados fracassados pelo sistema escolar e social, a ambígua mensagem que se destaca, não é sobre o fim de uma hierarquização escolar e social, mas sim sobre a subversão da mesma. Os adolescentes de *Glee* querem deixar de ser “fracassados” para tornarem-se vencedores sociais. Isto é, eles desejam que as características que os fazem aderir a tal estigma sejam valorizadas socialmente, em detrimento de marcadores tradicionais de sucesso para aquela comunidade. Um exemplo está em *Loser Like Me*, uma das poucas canções originais do programa, composta pelos jovens do grupo em resposta aos ataques que sofrem diariamente:

Me empurre de novo contra o armário  
 Mas eu não vou nem me importar  
 Eu vou descontar em você quando eu for o seu chefe  
 Não estou pensando em vocês, seus invejosos  
 Porque eu poderia ser um superstar  
 Te vejo quando você for lavar o meu carro

---

<sup>284</sup> No episódio *School Hard* (2x02), o diretor Snyder ordena a Buffy que ela ajude a organizar a reunião entre pais e professores junto a Sheila. Ambas são para o diretor as piores alunas da escola, e Buffy se ressentida de ser comparada a Sheila, cuja reputação por ser rebelde e problemática fazem com que Buffy e os amigos também a julguem.

Todas as pedras que você está jogando no meu caminho  
 Não é difícil de aguentar, isso mesmo  
 Porque, eu sei que um dia você vai gritar o meu nome  
 E eu vou ignorar, isso mesmo<sup>285</sup>

*DC* não dedica tempo a discorrer sobre hierarquias escolares, seus protagonistas são os únicos a rejeitarem por opção uma integração a tal sistema. Embora em outras séries alguns personagens possam também fazê-lo, em *DC* é uma identificação de grupo optar pelo desdém e pela crítica ao sistema. O que, no entanto, não significa que o grupo nuclear de *DC* diferencie-se de forma marcante de seus pares. Exceto pela própria identificação com a alteridade.

Ainda nos primeiros episódios deste seriado, Dawson sente ciúmes de Jen, pois ela aceitou o convite de Cliff para um baile – ao qual Dawson não tinha intenções de ir. Ao reclamar da decisão de Jen, Dawson caracteriza Cliff como um jogador de futebol sem nada na cabeça<sup>286</sup>. Decidido a ir atrás da garota no baile, diz a Joey que “Ela devia estar beijando a mim, e não àquele catálogo da J. Crew”, referindo-se negativamente ao visual de Cliff, supostamente “*preppy*” – termo que diz respeito a uma espécie de “mauricinho” na cultura norte-americana. Ironicamente, *DC* tinha forte merchandising da loja J. Crew<sup>287</sup>. Seus personagens eram conhecidos por personificar este estilo “mauricinho”, ainda que o recusassem retoricamente. Esta passagem, aparentemente sem muita importância, mostra a relevância não somente da diferença para a formação da identidade, mas do consumo.

Este cinismo e esta rejeição à cultura escolar por parte dos protagonistas também é uma contradição dos personagens, pois mesmo insistindo que não são o tipo de estudantes que participam de atividades de integração tipicamente escolares, eles acabam sendo sempre persuadidos a participar. Mesmo que por poucos episódios, Jen foi líder de torcida e eleita a rainha do baile. Jack foi convencido a juntar-se ao time de futebol, mesmo com receio de sofrer retaliações devido a sua sexualidade. E todos foram convencidos a participar de diversos bailes e eventos aos quais não tinham intenção atender. Isto é, mesmo que prezem por demarcar indiferença e rejeição à sociedade

<sup>285</sup> Em livre tradução “*Um perdedor como eu*”. Letra original, tradução e vídeo disponíveis em: <http://letras.mus.br/Glee/1841347/traducao.html>. Acesso em: 22 jan. 2016.

<sup>286</sup> Dawson e Cliff são colegas na aula de cinema da escola. Dawson ressentido porque o filme do rapaz, um filme “comum e sem inspiração” sobre um time de futebol escolar, é escolhido para ser produzido pela turma, e não o filme que ele mesmo escreveu.

<sup>287</sup> Os atores/personagens de *DC* inclusive modelavam para catálogos da marca.

escolar e aos interesses dos colegas, os adolescentes de DC pouco se diferem, de fato, de seus colegas.

### 5.2.1 Desempoderamento juvenil como fonte de violência: *bullying* e *status*

O *bullying* é uma temática recorrente no enfoque midiático sobre a adolescência na mídia americana. Diversos filmes e séries apresentam o sistema hierárquico nas escolas com crueldade e implicações dificilmente comparáveis. A recorrência da tematização, discussão ou mesmo menção do sistema de *status* juvenil – não somente em discussões sobre a adolescência, mas em tantos diferentes produtos midiáticos – mostra a relevância do assunto para a cultura americana. Não cabe aqui uma análise dos motivos pelos quais o sistema hierárquico na adolescência parece ser mais pungente na sociedade estado-unidense do que, por exemplo, na brasileira<sup>288</sup>, mas é preciso sim destacar que esta é uma questão marcante em tal sociedade e tem sido crescentemente problematizada e discutida nos *teen dramas*, ao invés de simplesmente apresentada. A hierarquia escolar e sua faceta mais claramente violenta, o *bullying*, é uma das principais temáticas de *Glee*. Em *PLL*, embora o ambiente escolar não tenha tanto destaque quanto nos demais seriados analisados, o *bullying* está claramente vinculado às dinâmicas e acontecimentos que movem a narrativa.

Milner (2006) argumenta a necessidade de utilizar uma teoria de *status* para compreender antropologicamente a sociedade construída dentro das escolas de ensino médio americanas<sup>289</sup>. Para o autor, apesar de possuírem mais autonomia do que crianças, os adolescentes têm pouco poder político, econômico e também em relação a suas próprias vidas. Eles são obrigados a diversas coisas das quais frequentemente não compreendem o objetivo, recebem ordens e mensagens ambíguas em relação a como ser/agir e são constantemente vigiados por adultos.

Em uma esfera, no entanto, seu poder é supremo; eles controlam suas próprias avaliações um do outro. Isto é, o tipo de poder que eles têm é poder de *status*: o poder de criar seu próprio sistema de status baseado em seus próprios critérios (MILNER, 2006, p. 25, tradução nossa)<sup>290</sup>.

<sup>288</sup> O que não significa que não exista no Brasil ou que o *bullying* não seja uma preocupação crescente na sociedade brasileira.

<sup>289</sup> O autor compara a estrutura hierárquica entre os alunos nas escolas com o sistema indiano de castas.

<sup>290</sup> "In one realm, however, their power is supreme; they control their evaluations of one another. That is, the kind of power they do have is status power: the power to create their own status systems based on their own criteria".

Desta forma, os adolescentes estabelecem normas complexas e arbitrárias, para fixar hierarquias dentro dos colégios. Em *BTVS*, o primeiro episódio deixa claro o quanto aparências e guerra por *status* regem a escola. Recém chegada de Los Angeles – o que a confere um aspecto de “cosmopolitismo” desejável – Buffy conhece Cordelia, que é do grupo de adolescentes populares da escola, que a alerta sobre algumas regras sociais do local: “Primeira regra para se dar bem aqui: saiba quem são os perdedores”. Mais tarde, ao tentar fazer amizade com Willow – que é do grupo dos “perdedores” – ouve da própria seu entendimento sobre seu lugar na escola:

WILLOW: Você não estava conversando com a Cordelia?  
 BUFFY: E não posso conversar com as duas?  
 WILLOW: Não legalmente.<sup>291</sup>

Tais exemplos mostram a compreensão ampla, por parte dos jovens da estrutura hierárquica existente em Sunnydale High. Em *BTVS* as normas as quais os alunos se impõem são estritas, e o pertencimento a cada grupo – populares e não populares – é destacado e óbvio. Willow e Cordelia apontaram à novata Buffy o que era claro aos membros daquela comunidade e que configura um dos principais elementos componentes do *status*, conforme aponta Milner (2006): a associação social. Associar-se com pessoas de *status* elevado aumenta o *status* do indivíduo, enquanto associar-se a pessoas de baixo *status*, o diminui.

Cordelia, que é membro da *scoobie gang*, ainda que frequentemente a contragosto, vê seu poder de *status* ameaçado conforme sua relação com Xander progride. Ela podia manter relações instrumentais com o trio de amigos (ajudando-os em seus casos), ainda que para tanto ela continuamente fizesse *bullying* contra eles na frente de seus amigos populares. Porém a partir do momento em que assumiu um relacionamento amoroso (ou seja, íntimo) com alguém de “*status* inferior”, viu seu *status* cair. Quando suas, até então, amigas, perceberam-na como alguém que rompeu as normas sociais, imediatamente tentam a “rebaixar” na hierarquia. Cordelia, porém rompe seu ciclo de submissão às regras arbitrárias da hierarquia, impondo a vontade de ficar com Xander.

Assim como em *BTVS*, *Glee* também deixa bastante clara diferença de *status* de seus alunos no 1º episódio, quando Sue explica para Will por que ele não pode misturar as líderes de torcida, as quais ela treina junto dos jovens do *Glee* club:

---

<sup>291</sup> 1x01, *Welcome to the Hellmouth*, Joss Whedon.

SUE: O que você está fazendo se chama apagar as fronteiras. O ensino médio é um sistema de castas. As crianças se encaixam em determinados nichos. Os atletas e os populares estão na cobertura. Os invisíveis e os garotos que jogam RPG com trolls e druidas: no térreo.

WILL: E onde ficam os garotos do *Glee*?

SUE: Abaixo do porão.<sup>292</sup>

Embora fique claro que existem outros grupos intermediários na escola McKinley, os dois únicos grupos relevantes em *Glee*, são os populares jogadores de futebol e líderes de torcida, e os “fracassados” do *Glee club*. Mesmo que eventualmente estes grupos se misturem (metade dos alunos do *Glee club* é composto por atletas ou líderes de torcida), esta divisão mantém-se até o final da série<sup>293</sup>. Estar no topo desta hierarquia significa conquistar a admiração dos pares e a segurança de não sofrer *bullying*.

Segundo Milner (2006), outro elemento-chave do sistema de *status* é sua inexpandibilidade. Isso significa dizer que o *status* é um recurso limitado. Tal característica significa que se o *status* de alguém sobe, o de outra pessoa desce, e o inverso também é verdade. Desta forma, uma pessoa pode subir colocando os outros para baixo, o que cria um ambiente de pequenas e frequentes crueldades, agressões e violência. Esta é uma das implicações do sistema hierárquico mais presente nos *teen dramas*, pois relaciona-se diretamente ao *bullying*:

Na competição por status as pessoas (especialmente líderes), frequentemente hesitam entre serem legais e maldosas, dependendo se veem as pessoas como um partidário ou uma ameaça. Contrariamente, os seguidores são geralmente agradáveis com aqueles acima deles na esperança de serem aceitos como íntimos, e assim aumentarem seu próprio status. Ao mesmo tempo eles frequentemente se ressentem da deferência que precisam demonstrar. Comumente, aqueles de status elevado são assunto de conversa e invejados, mas antipatizados. Do ponto de vista do líder, seguidores de status elevado são essenciais, mas eles apresentam uma ameaça, e de tempos em tempos precisam ser colocados ‘no seu lugar’. Isto, é claro, pode os transformar em inimigos ao contrário de apoiadores. Para complicar ainda mais, se aqueles de status elevado mantiverem os outros a muita distância, correm o risco de serem considerados esnobes. Em suma, status elevado requer a administração cuidadosa de distanciamento social e intimidade. Estas contradições e dilemas

<sup>292</sup> 1x01, *Pilot*, Ryan Murphy, Brad Falchuk, Ian Brennan.

<sup>293</sup> Muitos dos atletas e líderes de torcida que fazem parte do *Glee club* e são personagens do grupo nuclear, continuam atacando seus colegas com ofensas.

frequentemente levam a tratar as pessoas bem em um contexto e mal em outro (MILNER, 2006, p. 89-90, tradução nossa)<sup>294</sup>.

As interrelações observadas pelo autor e descritas acima sobre o ambiente agressivo que o sistema escolar de *status* produz, são um resultado largamente atribuído ao contexto social, que pode ser percebido, em diferentes graus, em todas os seriados analisados – embora em *BH90210* e *DC* o *bullying* e o *status* sejam assuntos somente episódicos e não tematizados. Em *BTVS*, a própria Cordelia admite a Buffy que ser popular não evita que se sinta só, pois a maioria das pessoas apenas se aproxima dela por seu *status*. Em *PLL*, a descrição de Milner reflete perfeitamente a situação que se forma entre Alison, suas amigas e outros a quem ela atormentava. No seriado, os crimes e os segredos relacionavam-se também às ações dos personagens, porém Alison antes de seu desaparecimento é a garota mais popular da escola de Rosewood e também a maior *bully*. Além de todos os segredos e manipulações da garota, ela também podia ser extremamente maldosa com aqueles que via como competidores ou mais fracos. Tal crueldade entretanto não se limitava apenas a pessoas externas a seu próprio grupo, mas existia também em sua relação com as quatro melhores amigas.

Ainda que em *PLL* o *bullying*, possa tomar repercussões mortais, é em *Glee* que tal fenômeno se mostra de forma mais cotidiana e integrada a uma estrutura escolar. O *bullying* na McKinley High é violento e endêmico. A principal forma de *bullying* entre as meninas são as agressões verbais e morais, que vão desde pequenos comentários sobre aparência a ataques de extrema crueldade. Os garotos também sofrem agressões verbais, especialmente referentes à sua masculinidade – ou suposta fragilidade na masculinidade, significando neste ambiente a homossexualidade. Contudo, a forma mais comum de *bullying* entre os garotos é a agressão física, e esta é a mais problematizada na série. O símbolo do *bullying* na escola e entre os personagens é o arremesso de “raspadinhas”<sup>295</sup> na cara dos alunos de baixo *status* de ambos os sexos.

---

<sup>294</sup> “In the competition for status people (especially leaders), often vacillate between being nice and being mean, depending on whether they see the other person as a supporter or as a threat. Conversely, followers are usually nice to those above them in the hope of being accepted as an intimate, and hence raising their status. At the same time, they often resent the deference they have to show. Frequently, those with high status are talked about and envied, but disliked. From the leader’s point of view, followers of high status are essential, but they pose a threat and from time to time must be ‘put in their place’. This, of course, may turn them into enemies rather than supporters. To further complicate things, if those of high status hold others at too much a distance, they run the risk of being labeled snobs. In sum, high status requires the careful management of social distance and intimacy. These contradictions and dilemmas often lead to treating others positively in one context and negatively in another”.

<sup>295</sup> Uma bebida que mistura gelo e água com algum tipo de corante ou suco, chamada ‘*slushee*’ na série.

Embora o *bullying* seja um problema grave na vida dos personagens, acompanhado por agressões físicas e reconhecido pelo sistema escolar, nenhuma fonte de autoridade na escola, seja professores, treinadores ou direção toma atitude a respeito. O único momento em que a escola tenta tomar controle da situação é quando Kurt, a maior vítima de violências entre os garotos, é ameaçado de morte por Dave Karofsky. Após o pai de Kurt se inteirar da situação, ele leva a questão para a direção e o agressor é expulso. No entanto, o conselho escolar indefere a decisão da diretoria e o pai de Kurt decide garantir a segurança do filho transferindo-o para uma escola particular por algum tempo.

O *bullying*, assim como as outras questões que afetam os jovens de *Glee*, é um problema que fica entre os alunos e cabe a eles resolverem. O próprio pai de Kurt quando descobre as ameaças que o filho está sofrendo, questiona porque Finn, seu enteado, não havia ajudado o garoto, assim como todos os colegas do *Glee club* esperam que Finn (consideravelmente maior fisicamente, e um líder dentro do *Glee club* e do time de futebol) tome uma atitude contra Karofsky.

O paradoxo que a sociedade e comunidade escolar apresenta aos jovens em *Glee* é que ao mesmo tempo em que em que eles são confrontados a não deixarem ser dominados pelas diversas formas de violência que sofrem, espera-se também que eles aceitem as agressões como parte do mundo em que vivem. Quando membros do coral de outra escola jogam uma raspadinha com vidro moído em Blaine, ferindo seus olhos e quase o cegando, a direção de ambas as escolas não toma atitudes apropriadas, provocando indignação nos membros do *Glee club*, que querem revidar a agressão. O professor Will tenta dissuadi-los, dizendo que tem uma política de tolerância zero com violência. Artie rejeita a atitude do professor respondendo que, apesar de o resto do mundo não vê-los com respeito, dói quando eles são constantemente atacados pelos outros, e sentem-se cansados de mostrar a outra face na tentativa de convencerem-se de sua superioridade moral. Com medo das possíveis repercussões caso realmente revidem a agressão e recusando a violência como forma de resolver os problemas, eles usam a esperteza para gravar uma confissão do rapaz que orquestrou o ataque. Porém ao invés de usá-la para levá-lo a punição, Kurt pondera que correr atrás de vingança sempre que alguém lhe trata mal não é a solução, preferindo ensinar uma lição aos seus algozes<sup>296</sup>.

A maneira com que o grupo lida com tal questão está diretamente relacionada à mensagem geral da série de que a auto aceitação lhe dá força para enfrentar um mundo

---

<sup>296</sup> Kurt é um dos mais desejosos por justiça, já que é namorado do rapaz machucado.

hostil, no entanto, também normaliza a opressão. Em nenhuma outra das séries analisadas o problema do *bullying* é tão discutido quanto em *Glee*, o que certamente mostra a importância social que o tema tomou nos últimos anos, e faz parte de um conteúdo pedagógico a que o programa se propõe. Embora o *bullying* na série seja praticado por jovens ou adultos da sociedade em geral, como parte de um problema social de intolerância à diferença. Como os jovens do *Glee club* são todos diferentes, por um motivo ou outro, eles estão particularmente expostos a isso – embora a maioria dos personagens tenha também em algum momento sido *bullies* uns dos outros. Certamente o programa apresenta diversas ocasiões em que a intolerância é causa de *bullying*, e o comprometimento do programa com uma mensagem de aceitação é um de seus maiores trunfos. Porém, ao analisar mais detalhadamente como a temática aparece no programa, percebe-se que o *bullying* é resultado direto do desempoderamento social dos jovens que o praticam.

Os personagens adolescentes que mais praticam *bullying* são exatamente aqueles que não conseguem lidar com a falta de poder que têm sobre suas vidas. Karofsky, o garoto que constantemente agredia Kurt e ameaçou-o de morte por ele ser gay, está ele próprio tentando lutar contra sua homossexualidade. Embora ele lentamente comece a aceitar-se, quando é exposto e maltratado pelos colegas, ele tenta o suicídio. Puck, que jogou lixo e raspadinhas nos colegas inúmeras vezes, nunca teve apoio ou atenção dos pais, de quem foi abusado moralmente, e admite sentir-se sem qualquer perspectiva de futuro ou valor. Quinn sente imensa pressão por parte de seus pais para ser “casta” e bem-sucedida e para preencher todos os requisitos de popularidade pelos pares – até ficar grávida e ver tudo que tinha desaparecer. Santana agride verbalmente diversos colegas e corrói-se por dentro por temer as consequências de admitir que está apaixonada pela melhor amiga.

Esta ligação de *bullying* e agressividade com desempoderamento faz-se presente também em *BTVS* e *PLL*, os três programas entre os analisados que tematizam a questão. Em *BTVS* a falta de poder na vida dos adolescentes é um elemento expressivo e a insatisfação e angústia é generalizada. Como exposto anteriormente, uma dicotomia juvenil simplista de que ou você oprime sendo um *bully* ou é oprimido, sofrendo *bullying* é usada por diversos personagens no decorrer do programa (COVER, 2005). Porém, é no desenvolvimento no arco narrativo de Willow que a questão de empoderamento se entrecruza com a violência do *bullying*. Enquanto Buffy é uma personagem que contrabalança seus poderes físicos e ativos com a falta de poder que tem sobre sua vida,

Willow passa do desempoderamento para o poder completo e perde os limites neste caminho – similarmente ao que acontece com Faith. Muito embora a Dark Willow (como é chamada Willow sob a influência entorpecedora da magia) seja frequentemente descrita como um paralelo à adição de drogas, Cover (2005) argumenta que tal leitura é por demais simples e propõe os eventos da 6ª temporada como uma reação de tomada de poder<sup>297</sup>. Willow, que ainda se lembra dolorosamente de seu passado sofrendo *bullying* na escola, encontra a partir de seus anos universitários uma nova identidade, ela está finalmente em seu elemento, tanto academicamente quanto socialmente, e seu crescente domínio da magia *wicca* a oferece uma fonte de poder. Ao ser confrontada com o maior desempoderamento possível, perder sua namorada, Tara, por um motivo humano e torpe, Willow passa por uma reação de hiper-empoderamento através da magia<sup>298</sup>. A raiva e a fúria de Willow, na impossibilidade de controlar novamente seu ambiente, levam-na a cruzar a fronteira de vítima a *bully* numa tentativa definitiva de controle.

Em *PLL*, novamente, a ligação do *bullying* com desempoderamento é nítida. A instabilidade do ambiente familiar e social de Alison (constantemente agredida e objetificada) faz a garota ansiar por controlar os outros a sua volta. Uma leitura que pode ser feita de -A é como uma forma hiper-reativa de *bullying*: as duas personagens que encarnam -A fazem-no como forma a de ter um poder que socialmente lhes foi negado. Seguindo o ciclo dos fatos: Mona criou -A como forma de ter poder sobre quem a atacava, Alison, com a conivência de suas amigas. Alison, por sua vez, atacava Mona como forma de manter um poder entre os pares. Copiar de Mona o personagem com o qual controlava as garotas, foi a forma de Cece/Charlotte exercer sobre a vida dos outros o poder que nunca teve sobre sua própria vida. Por sua vez, o motivo do desempoderamento de Charlotte estava relacionado à mesma problemática familiar (mas também social) que faz de Alison uma personagem em busca de empoderar-se através de segredos e opressão a terceiros. Na 5ª temporada, na cadeia por um crime que não cometeu, Alison passa a refletir sobre suas ações e pede desculpas a Hanna:

Quando cheguei aqui, eu ficava pensando, ‘Como isso aconteceu? O que eu fiz pra merecer isso?’ Eu achava mesmo que estava ajudando vocês. Dizendo pra vocês o que vestir, de quem gostar. E quando pararam de ouvir, eu encontrei outras pessoas para isso. Aqui? Ninguém me ouviu. Eu não posso nem decidir

<sup>297</sup> Para chegar a tal conclusão – muito bem argumentada – o autor defende a sobreposição de arcos narrativos envolvendo álcool e drogas ao longo do seriado, bem como a relação entre magia e empoderamento e a própria trajetória de identidade da personagem.

<sup>298</sup> Querendo a vingança de Buffy por ter sido derrotado por ela, Warren descarrega uma arma contra ela e um dos tiros mata Tara.

o que vestir, o que comer... quando tomar banho. Tudo é decidido por mim. E tudo é uma ordem. Eu nunca percebi como era ruim, estar do outro lado disso. Então eu sinto muito. Você acha que podemos começar de novo?<sup>299</sup>

É bastante revelador da sensação de impotência dos personagens, que o discurso de Ali sobre a prisão tenha tanto em comum com a experiência da adolescência. Outro exemplo desta relação empoderamento/desempoderamento, *bully/vítima* e os diversos personagens que giram ao redor destes binômios em *PLL* é uma passagem em que -A chantageia Hanna em um baile escolar e ordena que ela continuamente rejeite seu namorado, dançando com Lucas – um garoto apaixonado por ela, mas a quem ela via somente como amigo. Emily, bêbada e sofrendo por amor, a confronta, dizendo que ela está torturando o garoto da mesma forma que Alison fazia com ela, dando a Lucas falsas esperanças. Emily pergunta a amiga se isso a faz sentir-se poderosa. Hanna, que não pode contar sobre a chantagem para amiga, responde que se sente exatamente o oposto de poderosa.

Muitos dos casos citados são extremos em relação à violência moral entre os adolescentes, porém a relação entre a hierarquia escolar, *bullying* e desempoderamento juvenil é central naqueles programas que aprofundam o tema. Ainda que personagens e a própria narrativa dos programas não mostrem, necessariamente, uma consciência desta implicação – como mencionado acima, *Glee* limita a causalidade do *bullying* à falta de aceitação social da diferença. Obviamente, isto não significa que o desempoderamento seja a única causa de *bullying* ou mesmo do sistema hierárquico escolar, tanto na sociedade quanto na forma de ser apresentadas nos *teen dramas*. Embora Milner (2006) relacione o desempoderamento juvenil como um fator essencial para a centralidade do status para os adolescentes, o autor também aponta a importância do consumismo neste sistema de *status*<sup>300</sup>, questão que é praticamente ignorada nestes seriados embora eles tenham um papel ativo nesta demanda por consumo, como é documentado na associação de tais programas a merchandising e marketing (BROOKER, 2001; BINDIG, 2008).

Por fim, vale destacar que a mídia tende a privilegiar a representação de sistemas hierárquicos mais tradicionais, enquanto Milner (2006) alerta para a existência de uma variação na importância de tal sistema, dependendo do contexto de cada escola ou comunidade. Escolas maiores tendem a ser mais pluralistas, se não pelo simples tamanho do corpo escolar, por poderem proporcionar alternativas extracurriculares que diminuam

<sup>299</sup> 5x21, *Bloody Hell*, Maya Goldsmith.

<sup>300</sup> Consumir os itens e marcas “certos” é um fator muito relevante na aquisição e manutenção de status nas escolas.

a importância de atividades tradicionalmente vinculadas à popularidade – como basquete, futebol americano, líderes de torcida. A pluralidade de estilos de vida é um dos fatores que leva a uma diminuição da centralidade do status, conforme aponta o autor. Retomo aqui a relevância da descrição feita no princípio deste capítulo, que situa quatro dos cinco seriados analisados em comunidades relativamente pequenas, a maior comunidade entre as retratadas, a de *BH90210*, é também aquela em que a disputa por *status* parece ser menos relevante e única em que a crítica ao modelo hierárquico é inexistente. É claro que é também neste seriado em que os jovens são os mais estavelmente populares entre os cinco analisados<sup>301</sup>.

O *status* escolar que já era um tema recorrente na cultura da mídia de origem norte americana, nos últimos anos tomou muito mais visibilidade, geralmente acompanhada de um de seus ângulos mais prejudiciais, o *bullying* – o que se reflete nos *teen dramas*. Para compreender tal questão, buscamos o estudo do antropólogo Murray Milner Jr. (2006), que propõe uma abordagem através de uma teoria de *status*. Tal enfoque determina muitos dos comportamentos reproduzidos nos seriados pela disputa entre alunos por um recurso escasso, o *status*, que está intimamente ligado ao poder, reafirmando o desempoderamento ou a sensação de desempoderamento gerada pela estrutura escolar. Tal situação parece fazer alusão a uma “panela de pressão”: a escola é um espaço onde jovens são colocados para, entre outras coisas, aprenderem a seguir regras (sejam institucionais, sejam sociais). Tais regras pouco se preocupam com as inclinações ou o desejo individual, mas são generalizantes e ambíguas. Com pouca maturidade para lidar com tais arbitrariedades, formas “alternativas” de conquistar algum tipo de poder, que refletem valores importantes da cultura em que estão inseridos, geram tal sistema físico e moralmente agressivos. Embora os seriados consigam endereçar a tais questões, eles não conseguem fugir da dicotomia “vencedores/perdedores”, arraigado no centro de tal cultura.

Ao contrário das ponderações feitas sobre a família, em que se puderam identificar mais claramente eixos sobre os quais as problemáticas são posicionadas nas narrativas,

---

<sup>301</sup> Ao contrário por exemplo de *Glee*, em que diversos personagens têm que se esforçar para manter sua popularidade, e oscilam em seu status. Em *BH90210* eles estão consistentemente posicionados entre os grupos populares da escola.

os problemas envolvendo as escolas parecem ser menos coesos. A escola, como principal contato que o adolescente tem com o mundo exterior, toma dele suas características. Se a sociedade que se apresenta para estes jovens parece ser injusta e arbitrária, a escola aparece como instrumento de reprodução de tais injustiças e arbitrariedades.

Novamente é *BH90210* que mais se diferencia do restante dos programas na relação entre os adolescentes e escola. Isto é, ainda que seja uma extensão da sociedade em que vivem, ao contrário dos outros seriados, quando de seu funcionamento “adequado” a escola consegue suprir o que dela se espera e ser um ambiente baseado em preceitos equilibrados, onde é dada a todos os seus alunos oportunidade de aprender tanto academicamente quanto pessoalmente. Esse destaque de *BH90210* mostra mais uma vez a mudança de valores culturais e o enfoque de mercado entre início da década de 1990 e a partir do final da mesma década. Questionar a escola em seus métodos e como estrutura que tolera a agressividade passa a ser mais condizente com a identidade adolescente que vai sendo privilegiadas nestes seriados.

Os *teen dramas* apresentam, de forma geral, escolas predominantemente frequentadas por jovens brancos e de classe média-alta. Estas escolas não enfrentam em sua maioria problemas de investimento, mantem-se imunes à criminalidade e diversos outros desafios causados por sucessivas políticas de preterimento econômico do ensino (KELLNER, 2014; THOMAS, 2014). *Glee*, o único que endereça fatores socioeconômicos na manutenção do ensino, consegue levantar questões mais diversas a respeito do mesmo, ainda que de forma caricatural. Mesmo abordando tal elemento, *Glee* privilegia, neste ponto também, quais questões sociais são mais relevantes a serem tratadas (assim como todos os seriados) – no caso, as artes e uma crítica a uma educação focada em resultados instrumentais. Esta reflexão socioeconômica no programa, por fim, afeta muito pouco seus protagonistas. Apesar de diferentes personagens reiterarem que as opções de futuro para os estudantes da McKinley High eram limitadas em termos de acesso ao ensino superior – ou busca ao estrelato, conforme a temática do seriado – nenhum dos protagonistas deixa de frequentar o ensino superior por questões econômicas, alguns inclusive entram em universidades de ponta.

Ao relegar questões socioeconômicas da educação, os programas acabam se centrando em críticas um tanto vagas sobre o “sistema”. Isto é, ao mesmo tempo em que apontam o autoritarismo, abstêm-se a uma reflexão sobre as estruturas de poder nas instituições escolares. Enquanto questionam o sistema de *status* e sua crueldade, apresentam jovens que constantemente são recompensados, de uma forma ou outra, por

tal sistema. Tais críticas, que se aproximam muito de uma percepção juvenil de aborrecimento com as obrigações escolares<sup>302</sup>, podem ser lidas precisamente através deste viés juvenil, já mencionado, das narrativas. Uma leitura adicional, porém, é a de manutenção de valores sociais correntes: não somente uma opção por não problematizar questões político-econômicas em relação à educação, mas uma dispensa a críticas mais substanciais em relação à estrutura tradicional de escola, de forma a não desafiar valores sociais atuantes.

Conforme já foi mencionado no capítulo 1, a televisão *teen* é vinculada a uma suposta responsabilidade frente aos valores que passam para seu público imaginado ou a respeito deste público adolescente. A educação formal é, portanto, altamente valorizada – não apenas o ensino médio, mas também a formação superior – com a maioria dos protagonistas frequentando a universidade ou eventualmente mostrando arrependimento dos personagens em não ter prosseguido os estudos.

Mais importante nas narrativas do que a parte educacional da escola é a sociabilidade que ela permite. A relação apresentada nos distintos seriados entre os protagonistas e o resto do corpo escolar tem características mais marcantes, com os jovens do grupo nuclear sendo claramente definidos como “diferentes”, seja por escolha, seja por estigma. É recorrente na bibliografia sobre seriados *teen* a ideia de separação, alienação – no sentido de alienígena, extraterreno – dos adolescentes em foco, para com o resto da sociedade (RUTHERFORD, 2004; BADMINGTON, 2004). Vimos anteriormente o quanto este afastamento aparece claramente em relação aos pais, estendendo-se aos demais adultos no cotidiano escolar destes jovens. Richards (2004) se refere a diferença geracional em *BTVS* comparando, de certa forma, os adolescentes aos monstros da série, ambos com corpos e mentalidades que precisam ser normalizados. Bolte (2008) descreve Buffy como uma exilada, despejada de sua “vida anterior”, que encontra um sentimento de comunidade com outras figuras também marginais ao centro da sociedade. Tal imagem do exilado adolescente não é incomum em seriados do gênero e pode ser utilizada para descrever outros personagens como Jen Lindley em *DC* ou Alison DiLaurentis em *PLL* – muito embora, no caso de Buffy seu olhar de personagem principal evidencie esta perspectiva de exílio. As três garotas, uma vez parte do centro

---

<sup>302</sup> Entre as séries analisadas, *BVTS* é a que mais critica o autoritarismo a que os jovens estão sujeitos, encerrando a carreira escolar de seus protagonistas com a emblemática explosão da Sunnydale High School durante a formatura de Buffy e seus amigos.

social e agora periféricas a este, por diferentes motivos, conseguem ver aspectos da sociedade e de seu próprio comportamento anterior de forma diferente dos demais.

A grande característica que marca as relações entre protagonistas e seus pares é a identificação através da diferença. Esta diferença é bastante explorada discursiva e simbolicamente. Mais do que qualquer estigma de exclusão, que muitos dos protagonistas de fato carregam, eles são diferentes principalmente por verem-se como diferentes. Reguillo (2007, p. 41, tradução nossa) observa a diferença em relação ao “exterior” como uma questão comum no estudo sobre a juventude – e que podemos destacar como reforçada nos *teen dramas*.

Um tema recorrente nos estudos sobre a juventude, (...) é sobre “outridade”, ou “o outro”, para fazer referência – quase sempre – ao “antagonista”, ou “alteridade radical”, que outorga mais além das diferenças, por exemplo socioeconômicas ou regionais, um sentimento de pertencimento a um “nós”. A identidade é centralmente uma categoria de caráter relacional (identidade-diferença). Todos os grupos sociais tendem a instaurar sua própria alteridade

<sup>303</sup>

Para Woodward (2011), esta identidade na diferença pode ser positiva e celebrada, com os amigos, formando um sentido de comunidade, (conforme veremos no capítulo 6), mas também pode refletir negativamente nas questões de *status* e exclusão escolar. Uma das problemáticas levantadas por tal tema é a normalização e consequente hierarquização das identidades no ambiente escolar. Conforme propõe Tomaz Tadeu da Silva, “Aquilo que é deixado de fora, é sempre parte da definição e da constituição do ‘dentro’” (2011, p. 84), o que abre espaço para os abusos morais ou físicos que podem ser infringidos por aqueles de ‘dentro’, ou seja, aqueles cuja identidade é considerada não somente “normal”, mas suficiente, daqueles que são taxados como diferentes, ou insuficientemente “normais”.

Embora, conforme vimos, o *bullying* e o *status* escolar nos seriados reflita o desempoderamento dos personagens, o que confirma Milner (2006) a respeito da falta de poder social dos adolescentes, como um motivador para a centralidade do sistema de *status*, é relevante também apontar contra quem esta violência gerada pelo desempoderamento termina se voltando. Ela se volta contra aqueles que são tomados como diferentes. Por isso, apesar das nuances que a hierarquização das identidades no

---

<sup>303</sup> “Un tema recurrente en los estudios sobre juventud, [...] es el de lo otro o "el otro", para hacer referencia -casi siempre- al "antagonista", o "alteridade radical", que otorga más allá de las diferencias, por ejemplo socioeconómicas y regionales, un sentimiento de pertenencia a un "nosotros". La identidad es centralmente una categoría de carácter relacional (identificación- diferenciación). Todos los grupos sociales tienden a instaurar su propia alteridade”.

ambiente escolar possa tomar, não se pode separá-la não somente do desempoderamento social e da afirmação de uma normalização de identidades.

*Glee* deixa clara tal conexão entre a diferença e o *status*, no entanto mantém uma individualização de tal problema. A postura do programa, que conforme mencionado anteriormente normaliza a violência do *bullying* e da hierarquização, vai ao encontro de um discurso anti-*bullying* contemporâneo que individualiza e limita tal problema aos “pátios escolares” (sugerindo que pouco pode ser feito para mudar tal situação). Carlson (2014) aponta como campanhas (tais como o projeto “*It Gets Better*”<sup>304</sup>, citado mais de uma vez em *Glee*) apesar de seus pontos positivos, não endereçam as reais causas do *bullying*, especialmente contra os homossexuais e reforçam um velho discurso em torno da vitimização. É especialmente preocupante, pois se em muitas instâncias o *bullying* é confinado a um estágio de desenvolvimento, as consequências sociais da normalização da agressão à diferença não o são.

Em sua proposta de não generalizar os adolescentes dentro daquilo que é sobre eles dito (política, sociológica ou mesmo midiaticamente), os *teen drama*, tendem a identificar seus protagonistas como “ilhas” de diferença dentro de grupos homogêneos identificados a modelos geracionais genéricos. Se não existe uma postura uniformizada a respeito da “escola” nos seriados analisados, o que se uniformiza é o entendimento de que este é sempre um espaço difícil, particularmente para estes alunos que não se identificam com tal padrão. Criticar a escola, porém posicionando-a como um “mal necessário”, parece ser a alternativa encontrada na impossibilidade seja econômica, seja cultural de engajar os jovens em uma crítica social a seu respeito.

---

<sup>304</sup> A campanha *It Gets Better* foi criada em 2010 pelo ativista Dan Savage como reação a uma onda de suicídios de jovens homossexuais, e parte de uma série de vídeos de personalidades LGBTs e simpatizantes da causa, afirmando que se os jovens “aguentassem” os difíceis anos da infância e adolescência, tudo melhoraria, pois o *bullying* é um estágio confinado aos anos escolares. Página da campanha disponível em: <http://www.itgetsbetter.org/>

## 6 “É SIMPLEMENTE DIFERENTE PARA MENINAS”: RELAÇÕES DE AMIZADE, AMOR E SEXO NOS *TEEN* *DRAMAS*

Após abordar o relacionamento entre os adolescentes nos seriados e as instituições “adultas” (a família e a escola), assim como a caracterização de como são abordadas algumas questões sociais proeminentes para a relação dos protagonistas com o mundo a sua volta, iremos agora apresentar os laços entre o grupo, a amizade, o romance e a sexualidade e como estes servem à identidade dos jovens.

O romance é uma peça tão fundamental do melodrama adolescente, que para alguns dos seriados analisados são os únicos elementos capazes de movimentar a trama<sup>305</sup>. Embora cada seriado tenha individualmente seus enredos e arcos temáticos, os relacionamentos entre o grupo nuclear, sejam de amizade ou românticos, são geralmente a principal forma de desenvolvimento e crescimento dos personagens. São também dentro destes laços que se apresentam algumas das questões mais relevantes em termos de formação das identidades de gênero.

Embora muitos elementos sejam comuns – uma vez que amigos, parceiros românticos e/ou sexuais, frequentemente se confundem – dividimos este capítulo em três seções, pois ressaltam-se características diferentes para cada uma destas formas relacionais. Damos início com os laços de amizade, posteriormente tratamos dos românticos, finalizando o capítulo com as problemáticas apresentadas a respeito da sexualidade.

### 6.1 A AMIZADE COMO FORMA DE PERTENCIMENTO

As características identificadas nos seriados em relação à amizade são mais homogêneas do que aquelas encontradas nos demais domínios da vida adolescente. O que talvez possa significar que as percepções midiáticas sobre as relações de amizade e sua importância na formação de uma identidade na adolescência tenham mudado menos no último quarto de século do que as relações entre os adolescentes e o mundo ao seu redor.

Uma primeira característica encontrada em todos os seriados analisados é a importância da amizade ou, melhor expresso, a amizade como um valor. Em todas as narrativas o grupo nuclear de amigos é construído como uma irmandade e corroborado

---

<sup>305</sup> Isto é, os roteiristas parecem não saber o que fazer com os personagens a não ser constantemente apresentar-lhes novas opções ou problemas românticos.

em diversas situações. Este aspecto é reflexo direto das características apontadas sobre a família no capítulo 4, a desintegração familiar e o distanciamento do jovem da família. Na falta de uma relação entre familiares capaz de ajudar o adolescente a solucionar seus problemas, o grupo de amigos supre esta necessidade e toma esta posição. É simbólico que esta construção do grupo de amigos como uma “família” seja frequentemente tematizada em episódios natalinos ou que mostrem o dia de ação de graças – ambas festas que são tradicionalmente passadas em família nos EUA.

Em mais de uma ocasião, os personagens de *Glee* expressam tal relacionamento fraterno, resignificando seu conceito de família: as pessoas que aceitam você como você é, o amam, mesmo com suas falhas, e podem perdoar seus erros. Muito embora, desde o começo o grupo tenha esta autoproclamada função de ser um espaço de aceitação dos desajustados, a harmonia entre o grupo é frágil. Como parte da característica paródica e do *camp* de sua narrativa, os personagens de *Glee*, são também histriônicos, e são frequentes brigas envolvendo disputas românticas e destaques musicais. No entanto, a narrativa melodramática *teen*, exige que a amizade seja um valor acima de desejos e ambições pessoais, portanto as constantes deslealdades, brigas e até maldades cometidas uns contra os outros são ciclicamente seguidas por desculpas e reconciliações – que, embora nem sempre pareçam à altura das ofensas, sobrepõem-se a estas e mantêm o grupo como uma unidade perene, mesmo com as distâncias físicas e de personalidade.

*Glee* não é o único a mostrar constantes brigas e traições de confiança – boa parte das traições nestes seriados está relacionada a troca de casais – porém o desfecho “natural” das narrativas é propor uma reconciliação. Um bom exemplo é a amizade entre Pacey e Dawson em *DC*, amigos desde criança. Os dois rompem na 3ª temporada por causa de Joey. A briga de egos entre os dois termina com Dawson extremamente magoado e de coração partido ao perceber que Joey ama mais a Pacey do que a ele. Ainda que Dawson e Joey nunca cheguem a romper a amizade (por mais que esta tenha sido estremecida), tanto Dawson quanto Pacey não parecem dispostos a manter qualquer relação, apesar da insistência dos amigos. Joey pergunta a Dawson por que, se os dois foram responsáveis por magoá-lo e ele conseguiu perdoá-la, não faz o mesmo com Pacey. Dawson então responde que, enquanto ela pediu desculpas e mostrou algum remorso em magoa-lo, Pacey em momento algum demonstrou o mesmo, ele simplesmente não pareceu se importar com a amizade entre os dois. No entanto, no mesmo episódio<sup>306</sup>,

---

<sup>306</sup> 4x03, *The two gentlemen of Capeside*, Jeffrey Stepakoff.

Dawson arrisca sua vida para salvar Pacey e Jen de submergirem quando o barco a vela de Pacey está prestes a naufragar em uma tempestade. Pacey então não somente agradece a Dawson, mas expressa seu remorso por ter-lhe causado tanto sofrimento. Ele diz que sente falta da amizade dos dois e que espera que um dia Dawson possa voltar a vê-lo como amigo. A partir daí os dois param de evitar um ao outro e lentamente reatam a amizade<sup>307</sup>.

Ainda que seja discutível se ambos (jamais) conseguem retornar ao mesmo grau de amizade de antes, alguns elementos se destacam. O primeiro é que a verdadeira amizade coloca o sentimento do outro antes do seu próprio e o amor e o afeto sobre os demais sentimentos. Ainda antes de tal passagem, no final da 3ª temporada, Joey desiste de Pacey pois não aguenta a possibilidade de perder a amizade de Dawson. Ele, porém, acaba por deixar seus sentimentos de lado e diz que se ela quer mesmo ficar com Pacey, deve ir atrás dele, pois seria egoísmo de sua parte fazê-la ficar. Mesmo arrasado, Dawson compreende que apesar de amar muito a Joey, ela e Pacey se amam e ele, não deveria ficar no caminho da felicidade dos dois. O segundo elemento que se destaca é: “fazer a coisa certa”, independente de mágoas pessoais. Além do ato de heroísmo frente à tempestade para resgatar os amigos<sup>308</sup>, Dawson já havia deixado a mágoa de lado para tentar ajudar Pacey em seus problemas escolares. O terceiro elemento é a ideia de que o orgulho e o silêncio nunca são a melhor saída. Apesar de nenhum dos três jovens terem reagido de forma madura no desenrolar do triângulo amoroso, foi Dawson quem mais precisou “engolir” os sentimentos e seu próprio orgulho. Pacey, que confessa a Jen quando os dois estão presos em alto mar se arrepender do que aconteceu com sua amizade com Dawson, acredita que tentar conversar com ele não mudará nada – o que se mostra errado, pois este é o primeiro passo para uma nova chance no relacionamento dos dois.

Tal detalhamento é relevante, pois os passos do *script* descrito são recorrentes em diferentes séries e momentos. E tais elementos são transpostos não somente para a amizade ou para situações de traição amorosa, mas são “lições” para diversas ocasiões. Pode-se dizer que a soberania do afeto, a firmeza do caráter e a franqueza de sentimentos são as características primordiais que envolvem todos os relacionamentos, sejam de amizade ou românticos nos *teen dramas*.

---

<sup>307</sup> Não sem antes alguns discursos sobre a importância da amizade, como Andie faz pouco antes de partir para a Itália, pedindo aos dois que lembrem o quanto sua amizade sempre significou (4x07, *You had me at goodbye*, Chris Levinson).

<sup>308</sup> Dawson ainda se coloca em maior perigo para resgatar Pacey, quando este se recusa a abandonar seu barco.

Em *BH90210*, por exemplo, tal processo é frequentemente reproduzido, com a amizade constantemente reiterada acima de falhas e ressentimentos pessoais. Brandon, por exemplo, perdoou Steve e suas constantes “armações”, que beiravam graves repercussões inúmeras vezes<sup>309</sup>. O valor e importância da amizade conectam-se diretamente a outra característica importante presente em todos os seriados, o grupo de amigos como uma referência de pertencimento. Em um cenário em que os protagonistas frequentemente são considerados pelos outros ou consideram a si próprios “diferentes”, separados tanto do mundo adulto quanto dos demais jovens, com os quais eles simplesmente “não se encaixam”, são os laços de grupo que lhes proporcionam espaço para aceitação e fortalecimento da identidade.

Em *BH90210*, ainda que a separação entre o grupo nuclear e o mundo externo não seja uma característica forte, o acolhimento é um componente importante nas amizades. Dylan constantemente diz a Brandon o quanto sua amizade é uma das coisas que o mantém “são”. Andrea desiste temporariamente de ir para a Universidade de Yale, e escolhe a mesma universidade que os amigos por se sentir acolhida por eles, como jamais havia sido.

Em *BTVS*, o grupo nuclear de jovens formado basicamente por Buffy, Willow e Xander é exemplo disso. Quando Buffy chega à escola, mesmo interessada no *status* social que a amizade com Cordelia pode lhe oferecer, identifica-se imediatamente com Xander e Willow – assim como ela, os dois fatalmente não conseguem se encaixar naquela sociedade escolar, ela, por destino e eles por estilo de vida. Willow é um estereótipo da *nerd*, aluna exemplar e tímida, com interesse em ciência, computação e pouco traquejo social. Xander não é um *nerd*, nem é tímido, porém tampouco possui os requisitos sociais necessários para ser popular.

Durante seus anos escolares, Buffy passa por um constante ciclo de aceitação/rejeição de seu destino e do isolamento social que ele provoca. Ela frequentemente procura se integrar mais à sociedade escolar, tentando uma vaga no grupo de líderes de torcida, concorrendo a rainha do baile etc. Todas estas tentativas falham em vista de sua posição como caçadora, o que faz com que ela precise ciclicamente aceitar sua própria diferença em relação aos outros. No primeiro episódio, Buffy já compreende as implicações de seu destino, os perigos, isolamento, sacrifícios e a cada desafio ela vai percebendo novas dificuldades, porém ela continuamente escolhe aceitar tal destino,

---

<sup>309</sup> Em um exemplo, Steve plagia um trabalho de Brandon na faculdade, e é descoberto, o que leva Brandon a ter que se defender frente ao comitê disciplinar da universidade.

apesar de toda a dor e sofrimento que isto traz. Ser caça-vampiros não é um trabalho, algo que ela faz, mas sim algo que ela *é* – e, mais ainda, algo em que Buffy é excepcionalmente boa. Se Buffy não é a melhor aluna ou a personagem mais inteligente, nem a garota mais bonita e popular, é vista como garota-problema pelas figuras de autoridade em sua vida (a exceção de Giles), em uma área, no entanto, ela é totalmente competente e segura: caçar vampiros e demônios. Sempre que Buffy tenta negar tal aspecto de sua identidade, todo o resto se deteriora. No entanto, Buffy não é somente uma caça-vampiros, e a narrativa deixa bastante claro o quanto a excelência de Buffy nesta área de sua vida se deve ao fato de que sua identidade é fragmentada. Família e amigos, e amigos que se transformam em família, fazem parte de sua força. Assim, embora Buffy saiba que suas responsabilidades como caça-vampiros sempre a separarão do restante, a centralidade da amizade em sua vida e em seus deveres é ressaltada do primeiro ao último episódio.

De forma similar, o grupo nuclear de *Glee* é um refúgio para indivíduos marginalizados e diferentes. No seriado mesmo aqueles que parecem se integrar perfeitamente à sociedade têm um lado que os transforma em excluídos sociais. Isso marca a premissa de que todos são na realidade “*losers*”<sup>310</sup>, não apenas porque nenhum dos personagens do grupo nuclear se encaixa em um ideal social, mas porque se encaixar neste suposto ideal não faz de ninguém um vencedor. “*Loser*”, na série, marca então um duplo significado: um primeiro significado superficial, daqueles que não se encaixam na normatização de valores da comunidade; e, um segundo significado, a falta de perspectivas e a mediocridade que a vida oferece à maioria daqueles jovens. No primeiro episódio, ao decidir continuar no *Glee club* apesar da reprovação social de seus colegas do time de futebol, Finn expõe esta realidade:

Você não entende, cara? Nós somos todos *losers* – todos nesta escola. Droga, todos nessa cidade. De todo mundo que se formar aqui, talvez metade vá para a faculdade, e dois sairão do estado para fazer isso. Eu não tenho medo de ser chamado de *loser*, porque eu posso aceitar que isto é o que sou. Mas tenho medo de virar as costas pra algo que me deixou feliz pela primeira vez na minha vida ridícula.<sup>311</sup>

Ao aceitar-se como um *loser*, não nos moldes daquela hierarquia escolar, mas levando em conta a realidade social mais ampla em que vivem e o futuro que os espera, Finn se recusa a continuar fazendo apenas aquilo a que dele é esperado e age para mudar

<sup>310</sup> Perdedor ou fracassado, mas que toma um contexto bastante específico nestas relações escolares, especialmente em *Glee*.

<sup>311</sup> 1x01, *Pilot*, Ryan Murphy, Brad Falchuk e Ian Brennan.

sua própria realidade. Isso reflete outros dois lemas do seriado apresentados ainda neste primeiro episódio: o significado de *Glee*<sup>312</sup> – tanto do grupo musical, quanto do programa. “ ‘*Glee*’ significa abrir-se à alegria”, citação de uma antiga professora de Will –; e o desabafo de Rachel “Fazer parte de algo especial, faz de você especial”. O *Glee club* é, portanto, o espaço de expressão e acolhimento, ambos levando à aceitação pessoal e ao empoderamento através da aceitação de sua diferença. Neste grupo eles aprendem a lidar com as adversidades e a serem fiéis a sua identidade, em quaisquer outros lugares em que escolham estar. É aceitando e abraçando aquilo que os faz diferentes, excluídos e não normativos, que os adolescentes de *Glee* transcendem o suposto fracasso impingido a eles por aquela sociedade, transformando-se em indivíduos especiais.

A importância dos laços que se formam através das vicissitudes e da hostilidade do mundo exterior é também um elemento predominante em *PLL*. Alison, que formou e uniu o grupo no passado, dizia sempre às amigas que os segredos que compartilhavam mantinham-nas unidas. Porém o peso destes segredos termina por desmanchar o grupo após o desaparecimento de Alison<sup>313</sup>. Quando as ameaças começam, com a suposta descoberta do corpo de Alison, elas têm que voltar a se unir e descobrem que, ainda que Alison soubesse todos seus segredos, elas sabiam muito pouco sobre a intimidade dela. Tentando desvendar o quebra-cabeça da vida da amiga, supostamente morta, elas começam a superar seus segredos e a perda de Alison e a passar por um processo de individualização. Isto porque Alison dentro do grupo era ao mesmo tempo uma grande amiga e uma algoz, uma líder que exigia obediência de seus seguidores e alguém que movimentava e dava validação a suas vidas. Ao voltarem a se reunir sem Alison, as personagens conseguem encontrar um equilíbrio e firmar uma identidade pessoal impossível na presença da garota.

Por exemplo, Hanna admirava Alison, ela tinha senso de estilo, beleza e desenvoltura social que a “Pesada Hanna”<sup>314</sup> (apelido derogatório dado por Alison a Hanna por ela ser gorda na época) queria ter. Com o desaparecimento de Alison, Mona a ajuda a passar por uma *makeover* e Hanna se transforma quase numa cópia de Alison. Mas é somente após unir-se novamente com as outras três amigas e sentir-se por elas acolhida e não mais julgada que Hanna começa a superar os problemas de autoimagem.

---

<sup>312</sup> Em inglês o termo tem significado duplo, alegria exultante e canção ou parte musical com três ou mais vozes.

<sup>313</sup> Como por exemplo, um dos principais segredos que elas guardavam era a participação das cinco no acidente que cegou uma de suas colegas de escola, com quem Alison tinha uma rixa, Jenna Marshall.

<sup>314</sup> Tradução livre para “Hefty Hanna”.

Quando Alison volta, Hanna vê-se perder a identidade e entra em uma espiral autodestrutiva. Hanna se recusa a permitir que Alison pressione-a novamente, e questiona sua atual imagem que sempre a faz lembrar Alison. Reclamando de volta sua identidade, ela é a primeira a perder a paciência com os velhos hábitos da garota e romper com Alison e a última a perdoá-la. A jornada de Hanna é em maior e menor grau repetida pelas outras três meninas, que não veem mais espaço em suas vidas para mais alguém que tente dominá-las.

Alison, por sua vez, após passar dois anos e meio fugindo, espera ter tal acolhimento quando retorna a Rosewood na 5ª temporada. No entanto, são exatamente as experiências compartilhadas que a afastam do restante das garotas. Ainda que a confiança nos amigos seja uma questão importante em todos os seriados, as traições de cunho pessoal (como no caso citado entre Pacey, Dawson e Joey em *DC*) são de certa forma mais fáceis de ser perdoadas. Já em *PLL* os problemas enfrentados são de vida ou morte, portanto a falta de confiança em Alison a mantém à margem deste grupo.

Esta unidade de grupo é fortalecida pela hostilidade do ambiente externo. As garotas não podem contar com suas famílias, escola ou polícia para resolver os mistérios que cercam suas vidas. Fora do grupo das quatro meninas (cinco com Ali), elas contam apenas com apoio e ajuda dos namorados para enfrentar -A – o que reforça a ideia que os jovens podem contar apenas um com outro na resolução de seus problemas. Isto é constantemente reiterado pelo programa e fica claro em diversas ocasiões, como quando as quatro amigas são raptadas por -A. Sabendo da ineficiência das fontes de autoridade e segurança que os rodeiam, Alison, Ezra, Caleb e Toby trabalham por trás da polícia para resgatar as garotas, e são eles que conseguem finalmente descobrir seu cativo.

Em *DC*, tal elo de união na diferença está também presente particularmente na amizade entre Jack e Jen. É interessante aqui que a diferença entre os dois está além da hostilidade que enfrentam do mundo exterior ao grupo, mas também em relação à amizade com Dawson, Pacey e Joey. Além da amizade entre estes três ser mais antiga, o fato de os dois “outsiders” (o homossexual e a “vadia”) se unirem numa forte amizade é também sintomático da rivalidade como uma característica da amizade entre meninos e entre meninas que este programa apresenta.

Apesar de não caracterizar todos os programas (*BTVS* e *PLL* não recorrem a tal elemento, conforme mencionado no capítulo 3), esta rivalidade, é uma característica bastante marcante em relação a amizades nos seriados *teen*, especialmente em *DC* e

*BH90210*. Embora esta rivalidade esteja presente nos relacionamentos de ambos os sexos, é muito mais marcante entre as personagens femininas.

Em *DC*, as amigas são fortemente caracterizadas por questões de gênero. Joey começa a série marcada como sendo uma “moleca”<sup>315</sup> – ela tem amizade apenas com rapazes e desdenha de atividades ou características tomadas como femininas. Jen, marcadamente caracterizada como mais estereotipicamente feminina, busca frequentemente a amizade de outras garotas, especialmente Joey, – mas é constantemente rechaçada por esta devido à insegurança de Joey e a competição das duas por Dawson. Esta competição é a tônica do relacionamento entre elas durante a 1ª e 2ª temporadas. Ainda que eventualmente estabeleçam uma amizade genuína entre si e com as outras garotas do grupo (Andie e, posteriormente, Audrey), tais relações são bem menos desenvolvidas e onipresentes em suas vidas do que suas amizades com os rapazes do grupo. Utilizando um recurso recorrente em *DC*, o programa reconhece algumas de suas características problemáticas, porém é hábil em neutralizá-las. Andie, propondo a Joey e Jen uma noite só entre as meninas, observa:

ANDIE: Vocês não acham que é um pouco anormal que vocês duas nunca passem o tempo com ninguém que não tenha um pênis? Ficariam surpresas com o que um pouco de tempo entre mulheres pode alcançar. Vocês nunca viram *Thelma e Louise*?

JOEY: Andie, elas mataram uma pessoa.

JEN: E depois se jogaram de um penhasco.

ANDIE: Sim, mas a questão é que fizeram isto juntas. Solidariedade. Quer dizer, neste mundo frio e cruel, uma garota pode contar com uma coisa: suas irmãs. Eu preciso de um pouco de tempo só com garotas, e vocês também.<sup>316</sup>

Além de a narrativa utilizar uma de suas características mais marcantes (a referência a outros textos da cultura midiática) para fazer uma redução simplista em relação ao filme de Ridley Scott, os momentos de reunião feminina tanto neste episódio quanto em outros são sempre marcados por rituais de embelezamento e pela centralidade de assuntos envolvendo garotos. À bem da verdade, muitos dos momentos de amizade entre Pacey e Dawson são também passados em atividades estereotipicamente masculinas – por exemplo, neste mesmo episódio os dois garotos vão acampar e as meninas são um tema recorrente, ainda que não o único. No entanto, entre os garotos as amizades são melhor exploradas e possuem elos muito mais profundos, o que diminui a ênfase na

<sup>315</sup> *Tomboy* em inglês, termo que significa meninas que preferem atividades estereotipicamente masculinas.

<sup>316</sup> 3x18, *Neverland*, Maggie Friedman.

rivalidade entre os dois – enquanto a falta de relacionamentos de amizade relevante entre as personagens femininas acaba por destacar tal característica.

**Figura 30:** Amizades femininas. Acima, Kelly e Brenda disputam o mesmo vestido. Em uma das tantas cenas em que as protagonistas passam seu tempo entre as lojas da cidade. Abaixo, em um raro momento de intimidade feminina, as meninas de *DC* usam produtos de beleza e conversam sobre garotos.



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

Em *BH90210*, a relação entre Brenda e Kelly é o principal exemplo da rivalidade entre os personagens, embora esta seja uma tônica geral entre as diversas personagens femininas, protagonistas ou não. Em uma passagem, Kelly se desculpa com Brenda por ter sido rude com ela quando esta precisou da sua ajuda e de Dylan, que então estava namorando Kelly.

KELLY: Você está bem?

BRENDA: Não, eu me sinto horrível, Kelly. Como se não tivesse um amigo no mundo.

KELLY: Nós somos todos seus amigos, inclusive eu.

BRENDA: Você disse umas coisas terríveis.

KELLY: Eu sei, eu sinto muito, o monstro da inveja mostra a cabeça em horas bem estranhas.

BRENDA: Você com inveja de mim? Por quê? Quer dizer, você já tem o Dylan.

KELLY: Algo me diz que não terei ele para sempre. Não consigo deixar de pensar que ele sempre lembrará de você como o amor de sua vida.

BRENDA: Eu não sei se isso é verdade, mas eu tive inveja de você desde que me mudei pra cá.

KELLY: Talvez estejamos quites.<sup>317</sup>

Esta passagem mostra como a rivalidade feminina é naturalizada neste seriado. Mesmo antes de competirem por Dylan, as duas garotas já rivalizavam sempre ao redor de questões como beleza, popularidade etc. Embora através dos episódios Brenda e Kelly mostrem-se perfeitamente capazes de se relacionar – e de se divertir – sem a presença ou referência aos rapazes de suas vidas, ou a competição por eles, elas jamais questionam a importância dada à capacidade de atrair ou manter um homem, e é isto que termina por definir sua amizade<sup>318</sup>.

O seriado apresenta também a possibilidade de amizade feminina não baseada em competição. A relação de amizade mais longa e significativa de Kelly é com Donna. Contudo, a função narrativa de Donna nunca foi equivalente à de outras protagonistas (mesmo quando Donna e Kelly ainda eram personagens que existiam basicamente em relação à Brenda)<sup>319</sup>. Até a 5ª temporada o único relacionamento amoroso de relevância de Donna foi com David, um rapaz que não era visto como uma opção romântica pelas outras garotas do programa<sup>320</sup>. Donna também jamais mostrou interesse ou foi alvo de interesse dos principais galãs do programa, Brandon ou Dylan, e um dos principais enredos que a envolveu durante boa parte das dez temporadas foi sua decisão em manter-se virgem por muito mais tempo que os demais personagens.

Em *Glee* muitas das relações femininas também são compostas por rivalidade, exacerbando (e normalizando) uma agressividade em tais relações onde, para um se destacar, outro deve ser colocado para baixo. Esta rivalidade está fortemente misturada à competição por estrelato no seriado e ao mesmo tempo é reforçada como sintoma da disputa por *status* social na escola. No entanto, estes exemplos em *BH90210* e *DC*

<sup>317</sup> 4x24, *Cuffs and links*, Jessica Klein.

<sup>318</sup> Na participação de ambas as personagens no *spin-off 90210*, as duas mulheres, quase 15 anos mais tarde, continuam mostrando-se rivais em relação aos homens.

<sup>319</sup> Para McKinley (1997) a simplicidade dos arcos narrativos envolvendo Donna significam uma tentativa de criar uma identificação da personagem para com um público mais jovem do programa.

<sup>320</sup> David é mais novo que os demais protagonistas, e era visto por eles como um “mané” no princípio do programa. Eventualmente ele é incluído plenamente no grupo, e também tem relacionamentos com outras protagonistas, como Val, Clare e Gina, mas somente a partir de uma segunda fase do programa, quando seu intérprete claramente fica mais “malhado”.

mostram o quanto as relações entre mulheres, mesmo nestes programas cujo público preferencial teoricamente é feminino, tendem a girar ao redor dos homens, reforçando conceitos conservadores sobre feminilidade.

Por outro lado, *PLL* busca desconstruir a rivalidade como uma marca entre as amizades femininas. Ao questionar e relacionar a uma problemática maior de desempoderamento e opressão as ações de Alison – personagem que por essência buscava competir com todas as outras personagens femininas, incluindo suas amigas – a narrativa recusa ativamente a normalização da competição entre mulheres.

A amizade é o elo mais duradouro nos *teen dramas*, e, assim, o mais importante para o amadurecimento dos adolescentes. A amizade transforma-se em um valor intenso, especialmente frente à hostilidade e à incompreensão do mundo exterior. O grupo de amigos, mais do que família e interesses amorosos, representa aqueles com quem se divide a tarefa de crescer. Embora os interesses românticos sejam frequentemente centralizados nas narrativas, e na vida dos jovens representados, os laços de amizade mostram-se os principais contributos na formação de suas identidades. Isso não significa que as amizades não apresentem obstáculos, porém ao contrário dos laços românticos, os laços de amizade jamais acabam. Em nenhuma das séries analisadas encontramos casos de amizades desfeitos que não pudessem ser emendados, ou mágoas e traições de amigos que não pudessem ser perdoadas. Percebe-se também naqueles seriados não protagonizados centralmente por mulheres um forte componente de gênero nas amizades, particularmente nas amizades femininas. Mais do que natural, em algumas séries a competição é vista como desejável, pois tem como “prêmio” a atenção masculina – o que nos leva ao próximo tópico sobre relacionamentos amorosos.

## 6.2 AMORES E PROBLEMAS DE GÊNERO

Assim como os relacionamentos de amizade, não existem mudanças notáveis entre a forma que os relacionamentos românticos são apresentados do começo dos anos 1990 para meados dos anos 2010. De forma geral o romance é uma questão central e volátil, sendo rara a estabilidade dos mesmos, embora existam exceções para ambas as situações. É também dentro dos romances que se manifestam diversas das problemáticas nas relações entre os gêneros – e novamente nesta questão *PLL* e *BTVS* se sobressaem. Ambos os seriados que, conforme já foi mencionado, têm como uma de suas grandes

temáticas a violência e opressão de gênero, mostram através dos relacionamentos amorosos algumas de suas maiores contradições neste sentido.

*PLL*, que entre os seriados analisados é um dos que dá maior centralidade ao romance (as personagens jamais ficam mais do que alguns episódios sem algum interesse romântico<sup>321</sup>), e tem duas características que destacam sua narrativa das demais quanto aos relacionamentos amorosos: a relativa estabilidade e a ausência de fronteiras entre relacionamento saudável e abusivo. À exceção de Emily, todas as outras três protagonistas, têm os mesmos namorados entre a primeira e a sexta temporadas – algo absolutamente atípico em dramas juvenis. Por ser uma série protagonizada totalmente por garotas, a manutenção dos relacionamentos faz sentido como forma de estabilizar a permanência dos personagens masculinos. Ademais, sendo o vínculo entre as garotas uma das principais ênfases do programa, inevitáveis disputas e mágoas devido à troca de casais poderia colocar em risco tal amizade<sup>322</sup>. Essa estabilidade não significa falta de conflitos: todos os três casais tiveram brigas e rompimentos breves e elas chegaram a se interessar e ficar com outros garotos. No entanto, desde que tais relacionamentos começaram, tais rapazes foram as únicas paixões “possíveis” aos olhos das três – e a recíproca também é verdadeira. Para Emily, a situação é diferente. Sendo a única protagonista abertamente homossexual, seus relacionamentos são livres destas funções narrativas previamente mencionadas. E mesmo que ela também tenha conhecido Paige – seu relacionamento mais duradouro – ainda na primeira temporada, o relacionamento das duas é muito mais instável. Emily teve diversos outros interesses amorosos relevantes ao longo da série, sendo sua vida amorosa particularmente marcada por tragédias<sup>323</sup>.

A segunda característica é que nenhuma das jovens de *PLL* sabe reconhecer um relacionamento abusivo ou os limites de um relacionamento saudável. Um reflexo direto da sociedade apresentada no seriado que, conforme vimos, normaliza o abuso, a objetificação e a violência contra a mulher. As consequências disso estão no fato que

---

<sup>321</sup> Por exemplo, ainda que o namoro entre Spencer e Toby tenha começado de fato no 19º episódio da 1ª temporada, ele já era o terceiro potencial interesse amoroso introduzido na narrativa para ela, e a cada distanciamento entre os dois, Spencer flerta com novos ou antigos interesses, ainda que sirvam para reafirmar seu amor por Toby.

<sup>322</sup> Esta estabilidade será possivelmente questionada a partir da continuação do seriado após o salto temporal de cinco anos, em que todos os casais se encontram, ao menos temporariamente, dissolvidos. E também com relacionamento envolvendo Spencer e o ex-namorado de Hanna, Caleb. Ainda assim, o fato que tais relacionamentos se mantiveram durante cinco temporadas e meia, sem competições entre as protagonistas, marca uma diferença notável de *PLL*.

<sup>323</sup> Por exemplo, Alison, sua primeira paixão, fingiu sua morte, Maya sua primeira namorada foi assassinada.

todos os principais interesses amorosos das quatro protagonistas ultrapassaram vez ou outra os limites entre proteção e controle de suas vidas.

As relações de afeto, de qualquer tipo em *PLL* são sempre marcadas pela tentativa de proteção. As garotas buscam a todo custo proteger seus pais, irmãos e namorados – e em geral elas têm mais sucesso em proteger seus entes queridos do que o contrário. De qualquer maneira, o amor, seja familiar ou romântico, está intimamente ligado ao sentimento de proteção no seriado. Tais tentativas de proteção às namoradas, embora inconsequentes, fazem sentido especialmente levando em conta sua ótica juvenil, uma vez que elas também já mentiram e magoaram os namorados/as procurando protegê-los.<sup>324</sup> Algumas atitudes, porém, configuram-se bastante problemáticas, Paige, com problemas em assumir sua homossexualidade, chega a agredir Emily na piscina antes das duas começarem a namorar. Toby ajuda Mona na tentativa de descobrir quem é (a segunda) -A, o que leva Spencer a uma crise nervosa, sendo enviada a uma instituição psiquiátrica.

No entanto, um dos pontos mais contraditórios do programa e que melhor sintetizam os problemas da normalização do abuso está no relacionamento entre Ezra e Aria. No primeiro episódio, Aria vai sozinha a um bar da cidade, onde conhece Ezra. Eles imediatamente começam a conversar, a atração é mútua e eles “ficam”. No primeiro dia de aula ambos levam um choque: Ezra Fitz é o novo professor de literatura de Aria e suas amigas. A narrativa mostra como ambos tentam lutar contra seus sentimentos, especialmente ele. No entanto, sempre que Aria insiste, ele cede e por fim ambos acabam declarando seu amor e começam a namorar escondido. Há um extremo cuidado por parte da narrativa com tal relacionamento (eles começam a ter relações sexuais somente após Ezra deixar de ser seu professor, para lecionar na universidade da cidade) e, especialmente, sempre apresentando Ezra de forma compreensiva e absolutamente respeitosa em relação à Aria. Ela aparece sempre como ativa no relacionamento, isto é, ficar com Ezra é sempre uma escolha dela – e este é seu argumento quando revela a seus pais a verdade sobre o relacionamento dos dois. Depois de várias tentativas de pôr um fim ao namoro, os pais de Aria acabam, relutantemente, aceitando tal relacionamento com

---

<sup>324</sup> Isto é, quando Caleb coloca um rastreador no carro de uma traumatizada e recém liberta do cativeiro, Hanna para que possa saber onde ela está, preocupado com as ações de -A, ele não vê isso como uma forma de controla-la como ela reclama ao descobrir, mas uma maneira compreensível de mantê-la a salvo.

medo de afastá-la da família. Conforme Ella argumenta à Byron: “Nós a criamos para ser independente e ter a cabeça aberta, e não podemos ficar chocados por ela o ser”<sup>325</sup>.

Mesmo com tais cuidados, o relacionamento dos dois é inerentemente problemático devido às dinâmicas de poder envolvidas, além dos constrangimentos do relacionamento secreto. Ademais, Ezra a coloca em situações que exigem muito, como com seus próprios problemas familiares<sup>326</sup> ou ainda alienando-a de certa forma de sua família. Porém, se até a metade da 4ª temporada o relacionamento entre os dois poderia ainda ser interpretado como uma paixão arrebatadora, vitimada por coincidências as quais eles tentaram sempre remediar, uma revelação na trama causa estremecimento e problematiza ainda mais a relação: Ezra, não apenas conhecia Alison e teve um breve relacionamento com ela, como sempre soube que Aria era uma de suas melhores amigas. Ele aproxima-se dela para realizar uma pesquisa para um livro que escrevia sobre a história do desaparecimento de Alison DiLaurentis. E ainda mais: ele possui sofisticados equipamentos de vigilância para espionar Aria e as amigas.

A partir daí toda a sua trajetória na trama precisa ser revista. Apesar de não ser - A, nem ter envolvimento nenhum com o vilão, Ezra era um homem adulto<sup>327</sup>, um professor, que sempre soube da existência de um chantagista assediando as garotas e de todos os perigos que elas correram, jamais alertando a ninguém ou ajudando-as. Se antes Ezra não era visto como um predador sexual, agora ele é exposto como um adulto obcecado por uma jovem de 15 anos a ponto de intencionalmente aproximar-se de outra adolescente e seduzi-la com o objetivo de expor a ela e a suas amigas para obter ganhos em sua carreira. Ele ainda havia feito um acordo com Mona –outra adolescente – que o ajudaria em sua pesquisa em troca de ele manter sigilo sobre seus crimes. Quando Aria descobre, ele conta sua história e mostra-se arrependido. De acordo com Ezra, Alison mentiu para ele sobre sua idade, eles saíram durante algum tempo no verão anterior a seu desaparecimento. Porém, quando soube sua real idade, imediatamente rompeu com ela. Ele também diz que desde que conheceu Aria realmente se apaixonou por ela, e pede perdão e outra chance ao relacionamento. Aria fica arrasada e rompe com ele. Suas amigas, sentindo-se usadas, cortam também os laços de amizade.

---

<sup>325</sup> 2x15, *A hot piece of -A*, Oliver Goldstick, 2012.

<sup>326</sup> Como quando descobre que pode ter um filho com uma ex-namorada e envolve Aria em seu drama de paternidade.

<sup>327</sup> Quando do começo do seriado, Ezra tem entre 22-24 anos.

A partir daí começa um esforço franco e perceptível da narrativa para promover a redenção do personagem. Primeiramente (e mais importante, pois poderia coloca-lo definitivamente como um criminoso sexual<sup>328</sup>), é deixado absolutamente claro na narrativa que Ezra e Alison jamais tiveram relações sexuais. Ele entrega a Aria o rascunho de seu livro, e afirma ter desistido de publicá-lo, tentando ajudá-las a resolver os mistérios de -A. Explicando seus motivos, professa seu amor diversas vezes. O final daquela temporada termina com Ezra levando um tiro para proteger as meninas. A partir da 5ª temporada, Aria, sensibilizada pelo ato de coragem do ex-namorado, volta a se aproximar dele e os dois gradualmente reatam o namoro. Para encerrar sua compunção, pouco antes da formatura, Ezra expressa sua preocupação com o peso que seu relacionamento teve na vida de Aria e sugere que eles deem um tempo quando ela partir para a universidade, para que ela possa viver experiências que seriam impossíveis ao seu lado. Aria reflete e concorda com ele, partindo para a nova etapa apenas como amigos.

Além dos já famosos “*red herrings*” costumeiros a *PLL*, é difícil compreender tal arco. A produção de *PLL* continuamente justifica suas escolhas com base em um cuidadoso planejamento do elemento de suspense da série, porém a realidade não só da narrativa, mas do contexto de produção nem sempre é assim. Como a revelação ao público de que Ezra estava envolvido em algo escuso foi ao ar em um dos finais de temporada, sendo o gancho anterior a um longo hiato, é possível que a reação negativa do público, em relação a ele estar envolvido com -A tenha sido levada em consideração. Ezra e Aria são um dos casais preferidos dos fãs da série e a ideia de o relacionamento ser um plano calculista não foi bem recebida – portanto a redenção do personagem pode ter sido orquestrada para atender expectativas da audiência.

No entanto, é impossível saber de fato a verdadeira intenção de tal escolha narrativa, isto é, se havia um planejamento prévio ou uma mudança de planos. Em uma entrevista online com fãs do programa (KING, 2014), a produtora executiva fala da existência de um planejamento para tal arco. Mas claramente ela evita responder perguntas que problematizem a questão de abuso relacionadas ao personagem, enfatizando o amor de Ezra por Aria. Qualquer que seja o caso, após todo o ocorrido Ezra ainda é visto como uma opção romântica viável, dentro do universo narrativo, e é perdoado por seu amor a Aria. Resta reconhecer, junto com Mittel (2012-13) que reside aí uma das dificuldades em analisar seriados (especialmente ainda incompletos como

---

<sup>328</sup> A idade mínima de consentimento sexual no caso (estado da Pensilvânia nos EUA) seria 16 anos.

*PLL*), pois o sentido do texto muda com a acumulação e a ressignificação dos eventos. Sendo assim, é possível que o significado do texto frente ao abuso que o próprio seriado denuncia continue modificando-se.

Anteriormente é mencionada a constante falta de limites principalmente entre os homens adultos em relação às adolescentes, presente em todas as esferas de autoridade – escola, polícia e família – em alguns casos com a anuência de mulheres adultas. Embora todas as três amigas fiquem magoadas com Ezra, assim como Aria, elas voltam a vê-lo como amigo e aliado. Alison, a mais ostensivamente objetificada das protagonistas, ainda intervém por Ezra, dizendo a Aria que ele é apenas excessivamente romântico, mais um exemplo de como a normalização de relações abusivas e objetificação reflete-se na vida amorosa e pessoal das garotas.

Com dificuldades em ver a violência e os abusos em seus próprios relacionamentos, não é surpreendente que as garotas em *PLL* também não percebam o ambiente sexualmente opressor que as rodeia. Quando Hanna é assediada pelo noivo da mãe de Aria, as amigas acreditam que ela deve ter interpretado erroneamente o que aconteceu (Aria chega a acusá-la de ter dado em cima de Zack). Enquanto Alison é constantemente questionada em relação a sua conduta em respeito aos homens, raramente a conduta dos homens à sua volta é questionada seja por suas amigas, seja pelos adultos presentes em sua vida.

*PLL* trata dessa questão de forma extremamente ambígua. Ao mesmo tempo em que problematiza a identidade da garota adolescente frente aos perigos do mundo, acusando uma realidade predatória em que elas são constantemente acoçadas e vitimizadas de diversas formas e gozando de pouco controle sobre suas vidas, a série também se recusa a firmar um posicionamento a este respeito. Romantiza o abuso quando parte de relações de amor e condena-o quando claramente não há tal sentimento envolvido.

Comparativamente, *DC* também apresentou um relacionamento entre professor e aluno: Pacey se envolve com Tamara, sua professora de literatura. Os dois episódios têm bastante em comum: os professores relutando em aceitar, mas terminando por sucumbir à insistência dos jovens, e os dois adolescentes sendo apresentados como agentes ativos na escolha de perseguir tal relação. Ao contrário de *PLL*, a relação entre Pacey e Tamara embora também afetiva, transforma-se rapidamente em sexual, e a professora não é apresentada como uma possibilidade romântica a longo prazo. Quando rumores começam a circular na escola sobre o relacionamento dos dois, Tamara é chamada para dar

explicações frente ao conselho escolar. Pacey então se apresenta ao conselho e diz que tudo não passou de um mal-entendido e que ele estava apenas tentando contar vantagem a um amigo, inventando tal relação. O assunto é encerrado, porém Tamara resolve terminar o relacionamento por não haver futuro para os dois e vai embora da cidade. A narrativa termina por deixar em aberto certos julgamentos morais a respeito de tal relação, romantizando-a bastante e desconsiderando as potenciais repercussões que trazem a Pacey<sup>329</sup>. No entanto, se Tamara não é apresentada como uma predadora sexual, seu relacionamento com Pacey é, ao menos um pouco, problematizado.

Ambos os seriados enfatizam a agência dos adolescentes em tais relações. Em momento algum problematiza-se a questão ou apresenta-se o desnível de poder entre os alunos e professores. Claramente as diferenças de gênero também devem ser levadas em consideração na percepção dessas relações: enquanto as mulheres são geralmente vistas como vulneráveis, em situações de disparidade, os homens, mesmo adolescentes, são percebidos como predadores e raramente vítimas de um possível abuso.

**Figura 31:** Amores proibidos. Embora em *DC* seja clara uma maior diferença de idade entre Pacey e Tamara (E), o que não acontece em *PLL* devido à proximidade da idade entre os intérpretes de Ezra e Aria (D), o fato que os atores que interpretam adolescentes estejam na casa dos 20 anos, contribui para um “não estranhamento” de tais relações perante os olhos do público.



Fonte: Captura de tela gerada pela autora (2016).

Assim como *PLL*, *BTVS* também apresenta os relacionamentos românticos como problemáticos por natureza. Ao tematizar a violência de gênero de forma tão constante, *BTVS* incorre também na normalização (e glamourização) da brutalidade entre homens e

<sup>329</sup> Como a repercussão familiar e social na escola, quando vira alvo de fofocas, ou com a expectativa de maturidade excessiva do garoto de 15 anos, por parte de Tamara.

mulheres. O programa é recheado de relacionamentos sadomasoquistas, em um nível crescente de violência, seja física seja simbólica (KELLNER, 2007).

Os dois relacionamentos mais relevantes de Buffy na narrativa são marcados pela violência, de ambos os lados. Buffy e Angel passam do amor ao ódio e ao sadomasoquismo. Mesmo que Angel jamais intente conscientemente magoar Buffy, ele o faz frequentemente. Já Angelus (seu alter ego maligno) tem como único propósito machucar Buffy, exatamente pelos sentimentos que ela provocava em seu antigo eu. A relação entre Buffy e Spike é ainda mais repleta de violência sadomasoquista. Ao contrário de Angel, a paixão (ou obsessão) de Spike por Buffy inicia quando este ainda é um vampiro sem alma<sup>330</sup>. Como na 4ª temporada ele se transforma em um vampiro “castrado”, devido ao chip que o impede de machucar qualquer ser humano, Spike é constantemente agredido física e moralmente por Buffy, ao que revida com palavras. A constante humilhação faz crescer seu ressentimento, mas também seu amor. A partir da 6ª temporada, o aparente desequilíbrio na relação muda quando Spike volta a poder agredir Buffy fisicamente. Não coincidentemente somente a partir daí eles finalmente começam a ter um relacionamento sexual secreto. Claramente os superpoderes dão a Buffy plenas condições de defender-se fisicamente, no entanto isso ressalta o aspecto sadomasoquista de tal relacionamento. As agressões tanto físicas quanto morais entre os dois jamais cessam e todo o relacionamento entre os dois assemelha-se um embate. Buffy, que após ser ressuscitada volta à vida e entra em estado de depressão, sente-se envergonhada por tal relação e desabafa com Tara:

BUFFY: Ele é tudo que eu odeio. Tudo que eu deveria ser contra. Mas o único momento em que sinto alguma coisa é quando.... Não conte à ninguém, por favor.

TARA: Não vou contar

BUFFY: Por que eu não consigo parar? Por que continuo deixando ele entrar?

TARA: Você ama ele? Está tudo bem se amar, ele fez muitas coisas boas, e ele realmente ama você. E, Buffy, está tudo bem se não amar também. Você está passando por um momento muito difícil e...

BUFFY: O que? Usando ele? E qual é o lado bom disso?<sup>331</sup>

A relação entre Buffy e Spike é inerente e crescentemente agressiva e violenta. Ela finalmente rejeita Spike de vez, mas ele não aceita, da mesma forma que não consegue aceitar sua negativa em amá-lo. Spike, por fim, quase estupra Buffy em uma cena produzida de forma a marcar a vulnerabilidade da garota, e identifica-lo como homem, e

<sup>330</sup> Enquanto Angelus como vampiro sem alma não possui limites em sua destrutividade, Spike na realidade é mais comedido.

<sup>331</sup> 6x13, *Dead things*, Steven S. DeKnight.

não como demônio, reforçando os paralelos entre demônios e homens a qual a narrativa recorre (BERRIDGE, 2013).<sup>332</sup>

Todos os seriados analisados apresentam conflitos nos relacionamentos, porém *BTVS* e *PLL* destacam-se, evidenciando-os em suas falhas, sem que haja, no entanto, um tom evidente de denúncia, mas sim, frequentemente, uma romantização. Apesar de a própria Buffy admitir que tem a tendência de confundir amor e paixão com dor emocional e conflitos, a narrativa tende a *glamourizar* relações excessivamente tumultuosas.

Diferentemente, em *Glee*, o romance não se apresenta como um “perigo”, mas como uma negociação de poder que idealiza o alcance de igualdade. Contudo, esta negociação frequentemente toma a forma de disputa, evidenciando a imaturidade das partes. Tal disputa, especialmente nas primeiras temporadas, é bastante balizada pelo controle da sexualidade, colocando as garotas teoricamente em posição de poder, pois seriam elas quem regulam os termos em que a atividade sexual pode ocorrer<sup>333</sup>. Esta prerrogativa de que os rapazes estão em uma posição submissa à das garotas em relacionamentos amorosos, seja pelo controle da atividade sexual, seja em outros aspectos, é recorrente nos *teen dramas*, porém mascara um desequilíbrio de poder mais sutil que privilegia os garotos.

Duas características aparentemente contraditórias evidenciam-se aqui: primeiramente, as garotas são retratadas como mais maduras em termos afetivos e por isso constantemente perdoam os erros e “mancadas” deles; ao mesmo tempo, é frequente que sejam retratadas como excessivamente dramáticas e necessitadas de cuidados. Embora possa ser argumentado que estas características podem ser recíprocas de ambos os lados, existe uma clara distinção entre as atitudes de *garotos* e *homens* – e muitas vezes tal transição é narrada objetivamente –, enquanto a posição de *garota* é mais perene e/ou indistinta da posição de *mulher*. Isto não significa que os rapazes nestes seriados estejam interessados em “donzelas indefesas” ou “garotas fúteis” e excessivamente preocupadas com sua aparência, pelo contrário. A namorada ideal é inteligente, companheira e independente – até certo ponto, ao menos (BANKS, 2004). O que torna o fato de eles poderem ser portos seguros emocionais para elas ainda mais relevante<sup>334</sup>. Por exemplo,

---

<sup>332</sup> Após este episódio Spike, decide encontrar uma forma de ter sua alma reinstaurada e mais uma vez o relacionamento entre os dois modifica-se. Sob uma nova perspectiva, Buffy já recuperada da depressão pode permitir-se ter sentimentos por Spike.

<sup>333</sup> Fato que é ressaltado pelo arco narrativo envolvendo o clube de celibato, que será discutido na continuidade deste capítulo.

<sup>334</sup> Isto é, se as garotas fossem estereotipicamente frágeis e excessivamente dependentes, resgatá-las física e emocionalmente seria muito menos impressionante para os jovens protagonistas.

em *BH90210*, Kelly somente se tornou uma opção romântica forte para Dylan e Brandon a partir da 3ª temporada, quando sua personalidade e enredos recebem mais nuances e profundidade.

Assim, uma das “funções” mais relevantes para um namorado em *Glee* ou *BH90210* é validar a namorada, reafirmar seu valor não apenas intimamente – o que acontece de forma recíproca, em geral – mas socialmente, o que se reflete na competição feminina em relação aos rapazes. Outro viés que transparece numa aparente contradição é que, apesar da expressão de busca por uma relação igualitária, os rapazes muitas vezes não conseguem conviver com esta garota independente, inteligente e ambiciosa. Em *DC*, por exemplo, em que a competição masculina é mais acentuada em relação aos demais seriados, uma vez que eles conseguem impor sua masculinidade e conquistar a garota, as inseguranças afloram. As inseguranças de Dawson com respeito a sexo colocam-no em constante conflito com Jen; as inseguranças de Pacey a respeito de seu próprio valor como homem levam-no a sentir-se diminuído frente à excelência de Joey em todos aspectos de sua vida.

Em termos de romance, uma das formas mais utilizadas para criar enredos narrativos entre os personagens é o estabelecimento de triângulos amorosos. Embora estes sejam temáticas narrativas recorrentes, podemos perceber uma ênfase, bem como características em comum nos três seriados mais antigos entre os que analisamos, *BH90210*, *BTVS* e *DC*<sup>335</sup>. Este último, por exemplo, teve toda a sua principal narrativa construída em cima de dois triângulos amorosos com características bem específicas. Primeiramente, o protagonista Dawson encontrou-se dividido entre duas garotas, cada uma representando um modelo de feminilidade, conforme já foi discutido no capítulo 3. A partir do momento em que este triângulo foi resolvido, outro foi introduzido a partir da 3ª temporada (mantendo-se de certa forma até o final do seriado): a protagonista feminina Joey, dividida entre um rapaz obediente e sensível (Dawson) e outro rebelde e sarcástico (Pacey)<sup>336</sup>.

Tal modelo repete-se perfeitamente em *BH90210*, primeiramente na 3ª e 4ª temporada, com Dylan dividido entre uma garota mais rebelde (Brenda) e outra mais ajustada (Kelly); e a partir da 5ª temporada, com Kelly alternando entre o rebelde Dylan

---

<sup>335</sup> Isto não significa que este modelo caiu em desuso em tempos mais recentes, o seriado *The Vampire Diaries* (2009-presente), apresenta um triângulo entre uma garota humana e dois irmãos vampiros, nos mesmos moldes.

<sup>336</sup> Ou informalmente, um garoto “bonzinho” e um “*bad boy*”.

e o “bom rapaz” Brandon. Os dois seriados ainda têm em comum a mudança do protagonismo central, de Dawson para Joey em *DC*<sup>337</sup>, e de Brenda para Kelly em *BH90210*. Não menos importante é a semelhança no desenlace de tais triângulos: em ambos a preferência é pela garota mais “bem ajustada” e pelo garoto “mais rebelde”. Em outras palavras, as narrativas – e, em geral, o público – tendem a privilegiar o pareamento entre a garota retratada como mais “boazinha” e o garoto “rebelde”. Pacey e Dylan eram personagens com muito mais imperfeições e dilemas morais do que Dawson e Brandon, respectivamente. Em suma, eram excessivamente “bonzinhos”, o que de certa forma negava sua masculinidade. Paradoxalmente, Brenda e Jen eram rejeitadas pelo motivo inverso, isto é, ter mais imperfeições e dilemas morais que as garotas mais tradicionais<sup>338</sup>.

*BTVS* também introduziu na sua narrativa um triângulo entre uma protagonista feminina e seus dois amores vampiros, em moldes semelhantes. Neste cenário, Spike incorpora o rapaz rebelde e Angel, o rapaz sensível. Ao contrário dos outros dois seriados, porém, a narrativa não propõe uma escolha definitiva. Buffy é a única protagonista feminina entre os seriados já encerrados a terminar a história solteira. No derradeiro episódio, Angel volta para ajudar Buffy na batalha final e os dois discutem sua relação e seu envolvimento com Spike. Nessa situação, Buffy apresenta uma nova perspectiva sobre sua vida amorosa:

BUFFY: Sabe, no meio de toda essa loucura, algumas coisas começaram a fazer sentido. E o negócio com os homens... Eu sempre tive medo que algo estivesse errado comigo, sabe. Porque eu não conseguia fazer as coisas darem certo. Mas talvez eu não precise.

ANGEL: Porque você é a Caçadora?

BUFFY: É como se eu fosse massa de biscoito. Eu ainda não acabei de assar. Se eu passar por isso, e pela próxima coisa, e pela próxima, talvez um dia eu me dê conta que estou pronta. E daí quem sabe, se eu quiser que alguém coma... ou aproveite os meus biscoitos deliciosos, daí tudo bem. Quando eu estiver pronta.

ANGEL: Alguma ideia de quem irá aproveitar... Eu preciso continuar com a analogia dos biscoitos?

BUFFY: Eu não estou pensando tão adiante. É meio que toda a questão.<sup>339</sup>

Isto mostra não somente o amadurecimento de Buffy, aceitando a própria indefinição sobre si mesma, como alude a um futuro que lhe é, na verdade, incerto. Ao contrário das protagonistas das demais séries, Buffy não tem um futuro doméstico, pela

<sup>337</sup> Com Dawson sendo substituído como referencial de masculinidade por Pacey.

<sup>338</sup> Ambas as personagens Jen de *DC* e Brenda em *BH90210*, foram alvo de comunidades de anti-fãs: “*I hate Brenda*”, e “*I hate Jen*”. A primeira era alvo de uma newsletter, a segunda, já na era da fandom via web, tinha toda uma comunidade com o intuito de reclamar sobre a personagem (BROOKER, 2007)

<sup>339</sup> 7x22, *Chosen*, Joss Whedon, 2003.

natureza (e periculosidade) de sua função, o que lhe dá a liberdade de diferentes experiências (JENKINS; JENKINS, 2006). Ainda mais, ao criar um elo tão forte entre Buffy e Angel, desde as primeiras temporadas, a narrativa nunca consegue desfazer a promessa desta relação não concluída. Buffy, romanticamente, jamais poderá amar a alguém tal qual a Angel (situação a que ela própria repetidamente relembra). Ao final da breve reunião com o ex-namorado, ela completa: “Angel, sim... às vezes eu penso tão adiante”, deixando claro que há possibilidade de um futuro para os dois.

Obviamente, é necessário, ao analisar tais exemplos, considerar quais seriam os exemplos de “rebeldes” ou “bons moços” que tais seriados apresentam. Isso é, como já foi mencionado a relação de Buffy com Angel, também era cheia de riscos e sua “alma torturada” dificilmente os levariam à futura felicidade conjugal que os personagens em tais seriados geralmente almejam. Assim como Pacey em *DC* dificilmente enquadrar-se-ia no estereótipo do rebelde autodestrutivo. Na realidade, todas estas pontas dos triângulos, possuem muito mais em comum do que diferenças. No entanto, creio ser interessante observar esta dualidade de privilégio narrativo distintas em relação aos gêneros. Tais seriados, ainda que mostrem algumas possibilidades diferentes de ser garoto ou garota, privilegiam um determinado modelo que ressalta diferenças entre o feminino e o masculino e, de forma geral, restringe ainda mais as ações das mulheres. Novamente, o que é permitido a um rapaz em termos de comportamento é mais flexível do que o permitido para uma garota.

Percebemos também que, ainda que a narrativa de *BTVS* termine em aberto em relação ao futuro romântico de Buffy, o pareamento Buffy/Spike vs. Buffy/Angel é uma das questões que mais suscitam debate e questionamento entre fãs. Isto demonstra o quanto o romance, muito mais do que outras possíveis questões morais e de identidade, é central também para os espectadores - mesmo quando ele não o é no próprio seriado, como o caso de *BTVS*<sup>340</sup>. McKinley (1997), em uma pesquisa de recepção sobre *BH90210*, também atesta o quanto o romance trouxe muito mais discussão entre as espectadoras do que as temáticas sociais que o programa trazia.

Os relacionamentos românticos mostram-se, nos seriados analisados, um dos principais espaços em que as problemáticas de gênero aparecem. Em ambos os seriados que mais tematizam a opressão feminina, *PLL* e *BTVS*, as principais contradições estão dentro dos relacionamentos amorosos, com uma frequente romantização de

---

<sup>340</sup> Aqui também parece haver uma predileção do público pelo pareamento da caçadora com o rebelde Spike, preferência também expressada pelo criador Joss Whedon.

relacionamentos com características abusivas. No entanto, nestes mesmos seriados, o controle ou agressividade não é uma prerrogativa unicamente masculina, o que realça uma normalização do hipercontrole ou alguns padrões abusivos como naturais em relacionamentos para ambos os sexos. Nos demais programas, as problemáticas envolvendo romances são mais sutis. O romance é continuamente endereçado como um espaço preferencialmente feminino, no qual cabe a elas separar os homens dos garotos.

### 6.3 ‘O MOMENTO CERTO’: A SEXUALIDADE PARA MENINOS E MENINAS

Com respeito à sexualidade adolescente, os seriados analisados podem ser divididos em dois grupos, aqueles que tematizam claramente uma política de sexualidade juvenil e aqueles que não o fazem. Isso não significa que nos dois seriados que não apresentam tal temática, *PLL* e *BTVS*, a sexualidade não tenha relevância ou a abordagem da sexualidade seja necessariamente mais liberal, livre de tabus ou igualitária entre moças e rapazes, conforme veremos. Porém a principal diferença que se percebe é que *DC*, *BH90210* e *Glee* apresentam uma ampla e pública discussão a respeito de questões como “o momento certo” para transar, sexo seguro e repercussões físicas e emocionais de assumir a sexualidade. Desse modo, a sexualidade adolescente é tratada como uma questão pública, o que não ocorre em *BTVS* e *PLL*.

Kelly (2010) identifica três abordagens narrativas para a perda de virgindade em *teen dramas*<sup>341</sup>: o discurso da abstinência, em que a virgindade é vista como um presente e a sexualidade adolescente como um risco a ser controlado através de seu retardamento; o discurso da urgência, em que a virgindade é vista como um estigma e a sexualidade como uma afirmação de identidade feminina ou masculina; e o discurso de gestão, em que a atividade sexual adolescente é percebida como inevitável, ainda que não totalmente desejável, e portanto os potenciais riscos físicos ou psicológicos devem ser administrados, de forma a serem minimizados. Tais discursos podem ser identificados nas diferentes séries analisadas, e é comum que estejam misturados em um mesmo programa. Por exemplo, *BH90210* e *Glee* apresentam entre seus protagonistas todos os três discursos, enquanto *BTVS* e *DC* misturam os discursos de gestão e urgência. O discurso predominante em todas, porém, é o da gestão da sexualidade adolescente, o que não visa

---

<sup>341</sup> Estamos considerando aqui narrativas de perda de virgindade aquelas que são apresentadas no tempo narrativo.

retirar o peso cultural da virgindade, mas propor novos parâmetros em que esta é “apropriada” ou não, levando em consideração a cultura contemporânea.

O que são considerados parâmetros apropriados, dependem especialmente de época e gênero dos personagens, conforme veremos. Em *PLL*, por exemplo as narrativas da perda de virgindade são totalmente desvinculadas de qualquer debate com adultos, e contracepção ou profilaxia não são abordados<sup>342</sup>. No entanto, existe um claro contexto romântico e monogâmico essencial, com todas as quatro protagonistas transando pela primeira vez em relacionamentos estáveis após a troca de “juras de amor”. Tal acontecimento não é posteriormente ou previamente discutido – nem com adultos, nem com amigos. E embora, ao menos para Hanna e Spencer, o início da vida sexual seja imediatamente anterior a uma decepção em relação a seus namorados, esta não chega a desencadear uma consequência negativa do sexo, uma vez que não estão relacionados a tal questão, e pouco tempo depois ambos os casais reatam. *PLL* opta por não problematizar a perda da virgindade, o que pode ser visto como uma naturalização da sexualidade adolescente, com uma abordagem da virgindade como um processo ou rito de passagem íntimo, realizado por jovens conscientes, portanto sem a necessidade de “supervisão” adulta, ou discussão, mesmo entre pares. Em contraste, Alison que não tem uma narrativa de perda de virgindade, embora supostamente tenha transado com algum dos rapazes mais velhos com quem se envolveu antes de seu desaparecimento, em um contexto claramente considerado impróprio<sup>343</sup>, fora de uma relação monogâmica e romântica e jovem demais (ela tinha 15 anos no verão que desapareceu). Ela sofre como consequência um susto de gravidez, além de todos os problemas que sua sexualização precoce lhe trazem.

*Glee* traz uma abordagem bastante diferente, trazendo à tona uma discussão sobre como lidar com a sexualidade adolescente. Logo em seu segundo episódio, diversos de seus protagonistas são apresentados participando do “Clube de Celibato” da escola. Neste grupo, entre slogans religiosos, os garotos tentam contar vantagem uns aos outros e as garotas falam de formas de provocar os meninos sem de fato “satisfazê-los” sexualmente. O grupo é apresentado como uma paródia do uso da abstinência como política para controlar a sexualidade dos jovens. Quase todos os protagonistas membros do clube não

---

<sup>342</sup> A única referência a métodos contraceptivos é quando Hanna pergunta a Caleb se ele tem uma camisinha, ao que ele responde afirmativamente.

<sup>343</sup> As próprias amigas ao descobrirem que Alison poderia estar grávida quando de sua suposta morte, mostram-se preocupadas com o fato que a amiga poderia estar envolvida em uma relação sexual que consideram imprópria, possivelmente com um policial mais velho.

são mais virgens nem prezam o celibato, mas estão no grupo por questões sociais, mantendo uma imagem para pais e demais adultos, que pouco ou nada tem a ver com eles. Rachel, que havia se juntado ao grupo para se aproximar de Finn (que por sua vez participa para agradar a namorada Quinn e “conseguir” transar com ela), irrita-se com a hipocrisia mostrada e expõe aquilo como uma piada:

RACHEL: Pesquisas mostram que a abstinência não funciona em escolas (...)  
A única maneira de lidar com a sexualidade adolescente é estar preparado. É para isso que existem contraceptivos.

QUINN: Não ouse usar a palavra com C!

RACHEL: Vocês querem saber o segredinho sujo que nenhuma delas quer que vocês saibam? As garotas querem sexo tanto quanto os garotos.<sup>344</sup>

No episódio seguinte, Quinn – presidente deste clube de celibato – revela que está grávida. A série ainda questiona a decisão política pela abstinência outras vezes, sempre preterindo-a em nome da educação como melhor forma de lidar com a sexualidade adolescente. A primeira vez entre os dois casais protagonistas do seriado (Kurt e Blaine, e Rachel e Finn) é extremamente negociada e discutida entre ambos os casais, com amigos ou mesmo com adultos<sup>345</sup>. É também apresentada como uma situação “ideal”, como uma expressão de amor e comprometimento e respeitando o tempo e sentimentos de cada um. A abstinência, no entanto, é exposta de forma positiva na narrativa quando reflete uma crença pessoal, seja religiosa ou não, com personagens que decidem esperar pelo melhor momento ou revelam a vontade de esperar até o casamento. Como *Glee*, mistura alunos e professores, apresentando uma perspectiva mais abrangente sobre o sistema educacional, o seriado aborda também a desinformação dos adolescentes a respeito de sexo<sup>346</sup>, evidenciando a importância das políticas educacionais sobre sexualidade, uma vez que os adolescentes nem sempre têm fontes confiáveis às quais recorrer.

*DC* e *BH90210* são ainda mais pedagógicos em relação à sexualidade adolescente. Em *BH90210* as possíveis consequências negativas do sexo – gravidez indesejada e doenças venéreas – são frequentemente abordadas, muitas vezes em tramas episódicas que servem como alerta para os jovens protagonistas, e espectadores. A mídia muitas vezes foi a responsável por aproximar o tema da AIDS da vida doméstica (KNAUTH e GONÇALVES, 2006) e no começo da década de 1990, ainda no auge da epidemia do

<sup>344</sup> 1x02, *Showmance*, Brad Falchuk, Ian Brennan e Ryan Murphy.

<sup>345</sup> O pai de Kurt, conforme mencionado a figura parental mais presente no seriado, faz questão de conversar com o filho sobre sexo, configurando uma rara cena em que se reconhece a importância da informação sobre sexualidade também para adolescentes homossexuais.

<sup>346</sup> Finn, por exemplo, acredita que Quinn está grávida dele mesmo sem jamais terem transado, pois ele ejaculou na banheira de hidromassagem enquanto os dois estavam namorando.

HIV, podia assumir um papel bastante didático neste sentido. Já na metade final da década, a prática de sexo seguro mostra-se praticamente ubíqua em *DC*, com a camisinha incorporada ao cotidiano dos jovens, que se preocupam em ir atrás de informação sobre sexo seguro (BINDIG, 2008). O que não acontece em *Glee*, em que um cenário de despreocupação com a gravidade do HIV e o descaso na educação sexual dos jovens (exemplificado no Clube do Celibato), são abordados através da ignorância que os mesmos demonstram sobre o tema.

Apesar desta diligência em relação à política educacional sobre sexualidade de tais programas, aqueles em que sexo e sexualidade são mais discutidos publicamente, são os que mais apresentam distinções na abordagem da sexualidade feminina e masculina. Em *BH90210*, as diferenças são claras, e podem ser ilustradas nas narrativas de perda de virgindade dos gêmeos Walsh. Brandon tem sua primeira experiência sexual no 4º episódio do seriado, quando sua ex-namorada de Minnesota vem visitá-lo em Beverly Hills. A pedido de Brandon, Sheryl vai até seu quarto no meio da noite e os dois transam. No entanto, Cindy ouve o barulho vindo do quarto do filho e acorda Jim, perguntando-se se deveriam intervir.

CINDY: E se eles estiverem...

JIM: Se estiverem o quê?

CINDY: Sheryl é nossa hóspede, nós temos uma responsabilidade com ela. E se fosse Brenda passando a noite na casa do namorado?

JIM: (Encerrando o assunto e voltando a dormir) A Brenda não tem namorado.<sup>347</sup>

O foco da conversa do casal gira ao redor da “integridade moral” de Sheryl e não através das possíveis repercussões para Brandon. No entanto, Cindy no dia seguinte mostra-se preocupada e pede repetidas vezes que Jim converse com o filho, pois não acha que esse tenha sido um “comportamento aceitável dentro de casa”. Jim, responde que o foco da conversa não deve ser sobre o comportamento ser aceitável ou não, mas a respeito de responsabilidade. Por fim, Jim aborda Brandon enquanto os dois jogam basquete, e este afirma que foi responsável, mas que não tinha nada para conversar com o pai já que haviam conversado sobre sexo quando Brandon era criança – ambos deixando claro que esta é uma preocupação desnecessária da mãe.

A questão, no entanto, não se mostra tão tranquila quando se trata de Brenda. Jim reprova o relacionamento de Brenda com Dylan e chega inclusive a cobrar de Brandon

---

<sup>347</sup> 1x04. *The First Time*, Darren Star, 1990.

que ele mantenha o amigo longe da irmã. Brenda, por sua vez, questiona a diferença que o pai estabelece entre a sua sexualidade e a do irmão, e Jim reitera que as coisas são “simplesmente diferentes para garotas<sup>348</sup>”. Brenda insiste no namoro com Dylan e Jim custa a se adaptar, especialmente quando confrontado com a descoberta de que a filha não é mais virgem<sup>349</sup>. Apesar de Brenda não chegar a questionar a posição do pai sobre meninos e meninas, ela também não aceita ter sua liberdade cerceada por suas visões.

Os anseios de Jim, porém não são a única diferença que o texto apresenta em relação à primeira experiência sexual de Brenda e Brandon – caso fosse, seria somente questionável a ideologia patriarcal do próprio, assim como a de muitos pais em tais séries – mas nas consequências que sucedem cada narrativa. Enquanto Brandon imaginava que transar com a namorada aproximaria os dois, ela se mostra estranha e distante, os dois brigam e ela revela que aquela não tinha sido sua primeira vez. Sheryl conta a Brandon que ele nunca havia pensado em como sua partida iria afetá-la, o que o deixa chateado ao perceber que na realidade não conhecia Sheryl tão bem como acreditava<sup>350</sup>. Essa pode ser considerada uma repercussão negativa, pois não teve para Brandon o romantismo e a proximidade que ele almejava. Porém, antes de voltar para casa, Sheryl também revela a Brandon que se arrependeu de ter transado com outro rapaz, pois não significou nada, e termina afagando o ego do garoto: “Isso me fez perceber que você é um amante maravilhoso, Brandon”.

Já para Brenda, cuja primeira experiência sexual com Dylan ocorre romanticamente em uma suíte de um hotel de luxo onde os protagonistas participavam de um baile, mesmo todos os cuidados com uso de preservativo e conversas entre os dois não a impedem de ficar muito nervosa quando sua menstruação atrasa. Mesmo sendo apenas um alarme falso, Brenda diz que apesar de amar Dylan, o estresse causado pela preocupação não vale a pena. Considerando que não está pronta para aquilo, pede um tempo no relacionamento<sup>351</sup>. Embora Brenda e Dylan reatem, as repercussões emocionais do início da sexualidade para ela, ainda que tenha ocorrido num cenário teoricamente ideal, são graves e apresentados por diversos episódios posteriores, enquanto para

---

<sup>348</sup> 1x10, *Isn't it romantic?*, Darren Star, Karen Rosin, 1991.

<sup>349</sup> Demonstrando uma definitiva diferença na visão de Jim a respeito da sexualidade dos dois filhos, Dylan está hospedado na casa dos Walsh recuperando-se de um acidente, e Jim flagra ele e a filha namorando no sofá e explicitamente acusa o garoto de estar se aproveitando da sua hospitalidade para se aproveitar de sua filha.

<sup>350</sup> Sheryl revela que ele nunca percebeu os problemas que ela tinha com os pais e padrasto, e que havia fugido de casa para encontra-lo.

<sup>351</sup> Brenda também tem que explicar tudo aos pais, pois eles encontram seu teste de gravidez no lixo.

Brandon, qualquer repercussão negativa é rapidamente esquecida<sup>352</sup>. Tal exemplo aponta para uma diferença no tratamento da sexualidade feminina e masculina, questão que também aparece, embora de certa forma mais sutil, no restante dos seriados.

Como, por exemplo em *Glee*. Ao apresentar uma diferença entre as narrativas de perda da virgindade de garotas e garotos – ao menos garotos heterossexuais. Enquanto diversos personagens, tanto femininos quanto masculinos, encaram suas experiências sexuais e falam de sua primeira vez com uma abordagem de “sexo como diversão” de forma desproblematizada, todos os personagens cuja narrativa de perda de virgindade falha em atender os parâmetros de comprometimento e romance têm repercussões negativas<sup>353</sup>. No entanto, novamente as repercussões para as personagens femininas são mais graves. Artie e Finn arrependem-se da falta de sentimentos que marcou suas primeiras experiências sexuais<sup>354</sup>, ambas fora de relacionamentos comprometidos. Mas para Quinn a traição ao namorado e a quebra da promessa de celibato é mais grave, resultando em gravidez e conseqüentemente isolamento social, entre outras sanções.

As diferenças no tratamento da sexualidade feminina e masculina, porém, tendem a ser mais claras nos seriados ainda da década de 1990, assim como as punições por comportamento sexual “inadequado”. O que se percebe em *BH90210* é que os rapazes também sofrem sanções por infidelidade<sup>355</sup>, mas eles raramente ficam marcados por isso ou sofrem repercussões sociais além de seus relacionamentos com as namoradas quanto a sua conduta sexual. O que acontece com as garotas é frequentemente taxarem umas às outras de “vadia” e verem suas atitudes serem questionadas publicamente.

---

<sup>352</sup> Em um artigo da webmagazine *Slate* que fala da herança cultural de *BH90210*, é descrito que após o episódio *Spring Dance*, em que Brenda e Dylan transam pela primeira vez, a emissora recebeu diversas reclamações de pais e mães “preocupados”. O problema era objetivamente o fato de uma garota ter transado com o namorado e expressado satisfação com isso. Como forma de “*mea culpa*” os produtores decidiram pela repercussão negativa com o susto de gravidez e o arrependimento de Brenda. O artigo também relaciona tal fato – Brenda ser apresentada como uma garota que transou com o namorado, ainda que usando camisinha, e não somente gostou, mas ainda enalteceu tal fato com as amigas – como um dos motivos para a crescente marginalização da personagem dentro da narrativa e grupo de amigos. Disponível em: [http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2006/12/when\\_brenda\\_walsh\\_was\\_young.html](http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2006/12/when_brenda_walsh_was_young.html), acesso em 27/01/2016

<sup>353</sup> Uma chave aqui é *falar sobre*, em relação ao passado. Ao invés de narrar um acontecimento no presente dos personagens.

<sup>354</sup> Na primeira temporada, Finn transa com Santana depois de descobrir que Rachel está namorando outro garoto; e Artie, que é cadeirante, fica magoado quando descobre que Brittany pode tê-lo usado para causar ciúmes em Santana.

<sup>355</sup> David e Donna namoram por anos, porém ela não quer transar com ele, David acaba transando com outra garota e explica a Donna que ele tentou, mas não conseguiu dizer “não” quando Ariel se “ofereceu” efetivamente a ele, Donna não aceita a explicação do namorado e termina com ele. David não apenas perde a namorada, mas como punição pela “transgressão” de valores, em não acompanhar a decisão de Donna pelo celibato, pega uma DST de Ariel.

Em *DC*, por exemplo, conforme foi discutido no capítulo 3, a sexualidade de Jen é sempre um motivo de problematização. Quando Jen revela a Dawson que não se encaixa na imagem que ele havia idealizado, abrindo o jogo sobre seu passado, ela própria reconhece como um erro sua hipersexualização.

Eu perdi a virgindade quando tinha 12 anos pra um cara mais velho que me embebedou, eu não lembro o nome dele, mas depois que tive o primeiro susto de gravidez eu comecei a tomar a pílula, e usei camisinha na maior parte das vezes, algumas vezes, eu não sei, é meio confuso. Eu andava bebendo muito e tendo uns apagões e tal. Eu fui sexualizada muito cedo, e não desejo isso a ninguém. Sexo tão cedo quase sempre é uma má ideia. (...) Mas Dawson, eu não sou mais aquela garota. Eu nunca fui na verdade, e eu não sou aquela imagem perfeita de pureza que você tinha também, eu estou em algum lugar no meio disso, e eu ainda estou tentando descobrir.<sup>356</sup>

A descrição que Jen faz de sua vida em Nova York compõe um arcabouço de imagens demonizando a juventude urbana comuns na cultura midiática da década de 1990<sup>357</sup>. Além disso, Jen, que passa boa parte de seus próximos três anos tentando modificar sua imagem, jamais deixa de sofrer repercussões quando assume um papel ativo em sua sexualidade. Quando os personagens entram na universidade, Jack encoraja-a para ir atrás de um rapaz por quem ela está interessada. Quando Jen responde que não pode fazer isso, dando a entender que não quer revisitar sua fama de “vadia”, Jack corrige a amiga dizendo: “Sei, você é uma ‘vadia’, mas o tempo todo que somos amigos, você não transou com ninguém”<sup>358</sup>. Jen vai atrás de Charlie, os dois transam e namoram algum tempo, mas ela acaba se magoando – Charlie, na realidade, tinha outra namorada<sup>359</sup>.

Já Pacey, no mesmo *DC*, cujas primeiras experiências sexuais também ultrapassam os parâmetros do que seria considerado apropriado de acordo com as convencionalidades expostas por Kelly (2010)<sup>360</sup> e que teve diversas experiências de sexo sem compromisso ao longo da narrativa, jamais sofre sanções parecidas. A vida sexual

<sup>356</sup> 1x05, *Hurricane*, Dana Baratta e Kevin Williamson.

<sup>357</sup> Um exemplo está no filme como *Kids* de Larry Clark.

<sup>358</sup> 5x02, *The Lost Weekend*, Gina Fattore.

<sup>359</sup> No decorrer da temporada, Charlie conhece Joey e se apaixona por ela, o que mais uma vez demonstra uma “superioridade” desta sobre Jen, capaz de transformar mesmo os “canalhas”.

<sup>360</sup> De acordo com a autora, nos seriados por ela analisados, dramas teen ou dramas familiares apresentados na televisão americana entre as temporadas de 2003 e 2005, os critérios que caracterizam pertinência na perda da virgindade, observavam elementos como o uso de contraceptivos, a comunicação com adultos, um contexto romântico e monogâmico da relação, e uma idade mínima de pelo menos 16 anos. O não atendimento a tais critérios tendia a produzir consequências negativas. No entanto, tanto em *teen dramas* do final da década de 1990 quanto nos *teen dramas* da década de 2010 analisados, percebemos que tais parâmetros são menos fixos, e conservadores. Uma possível explicação é o contexto social de meados dos anos 2000 (na qual sua pesquisa se situa), em que a sociedade norte americana passa por um momento mais conservador pós atentados terroristas de 11 de setembro de 2001.

de Pacey, na realidade, serve de exemplo para a forma com que a sexualidade do adolescente do sexo masculino é apresentada em diferentes *teen dramas*. Pacey passa de um discurso de urgência em perder sua virgindade, buscando sempre conquistar diferentes garotas, para uma visão romântica da sexualidade em seus relacionamentos com Andie e Joey. Isso não o impede de quando se encontra solteiro transar com diferentes garotas fora de um relacionamento formal.

Tal modelo é recorrente entre os rapazes em diversos seriados e segue um padrão em que o sexo romântico é o ideal, porém a sexualidade masculina está naturalmente desvinculada de sentimentos românticos. Para as garotas, no entanto, é muito mais rara a desvinculação de sexo com romance, mesmo quando não acompanha repercussões negativas, como é o caso de *PLL* e *Glee*, é frequentemente ligada a comportamentos autodestrutivos. E quando se trata da primeira experiência sexual, o romance, é praticamente obrigatório.

Tais seriados, entretanto, mostram-se mais complexos do que uma simples dicotomia entre os sexos. Com situações semelhantes envolvendo sexualidade, podendo ter mais de um significado, ou repercussões diferentes. *BTVS*, por exemplo, que conforme já foi discutido, é um programa que tematiza a opressão feminina e preza o empoderamento da garota adolescente, não demonstra nenhuma política particular sobre sexualidade. Porém, o seriado traz uma narrativa sobre a perda de virgindade com as repercussões mais “catastróficas” possíveis. Buffy, após muita reflexão pessoal, decide transar com Angel. Ele perde sua alma e transforma-se em um dos piores e mais sádicos vampiros que Buffy precisa enfrentar, causando morte, tortura, tormentos emocionais e quase literalmente o apocalipse, até Buffy ser obrigada a matá-lo<sup>361</sup>. Tal narrativa pode ser lida como uma metáfora moralizante a respeito dos “perigos” que o sexo pode trazer a uma garota, porém em momento algum há uma condenação de Buffy ou da sexualidade, na realidade a narrativa busca retirar tal peso do evento. Como por exemplo, Giles como figura adulta e paternal responde a Buffy quando ela afirma que deve tê-lo decepcionado:

Você quer que eu empunhe o dedo e diga que você agiu precipitadamente? Você agiu, eu poderia. Mas eu sei que você amava ele, e ele provou mais de uma vez que amava você. Você não tinha como saber o que iria acontecer. Os próximos meses serão muito difíceis, para todos nós, imagino. Mas se você

---

<sup>361</sup> Sem que eles soubessem, a maldição cigana que restaurou a alma de Angel, possui uma falha. Se ele alcançasse um só momento de felicidade completa, esquecendo dos tormentos que causou, ele perderia a alma novamente.

está procurando por culpa, Buffy, não encontrará comigo. Tudo que você terá de mim é meu apoio... e meu respeito.<sup>362</sup>

Ao mesmo tempo em que esta passagem não necessariamente reflete um posicionamento contrário à sexualidade juvenil feminina, a segunda experiência sexual de Buffy também termina mal. Ela vai atrás de um colega de faculdade e eles transam no primeiro encontro. Com o rapaz tratando-a mal e deixando claro que não quer mais nada com ela – o que a faz questionar-se se todos os homens se transformam após transarem com uma garota.

Por outro lado, *DC* (conforme apresentado, traz uma narrativa bastante conservadora em termos de papéis de gênero e sexualidade), tem em Dawson o único protagonista masculino heterossexual em *todos* os seriados analisados cuja narrativa de perda de virgindade não segue o discurso de *urgência*<sup>363</sup>. Dawson mostra-se reflexivo em relação ao sexo e quanto ao significado de sua primeira vez, e mesmo expressando insegurança quanto a sua masculinidade, dispensa a oportunidade de transar diversas vezes por diferentes motivos. Refletindo sobre o assunto, ele diz a Eve, uma garota com quem “fica” algumas vezes: “Eu não quero que a minha primeira vez seja por qualquer motivo, eu quero que seja por todos os motivos”<sup>364</sup>. Dawson é o último do grupo a perder a virgindade, já na universidade, por iniciativa de Jen, quando os dois voltam a namorar, rompendo com a imagem que coloca os garotos como ativos em busca de encontros sexuais e de que homens jamais recusam sexo (VAN DAMME; VAN BAUWEL, 2013).

Em maior ou menor grau, percebe-se que existe ainda uma diferença em como a sexualidade feminina e a masculina são apresentadas nos *teen dramas*. Ainda que tal diferença seja frequentemente somente subentendida, ela é perceptível especialmente quando se destacam as narrativas de perda de virgindade, onde, de modo geral meninos têm “pressa” e as meninas querem “esperar”. Assim, boa parte dos meninos nesses seriados tem uma primeira experiência sexual que pouco ou nada envolvem sentimentos, ao contrário das meninas, sendo eles geralmente mais experientes sexualmente que suas namoradas. Sendo implícita ou explicitamente, esta divisão é tratada nas narrativas como amplamente naturalizada, corroborando a crença de Jim em *BH90210*, que é “simplesmente diferente para garotas”, - porém sem jamais problematizar ou questionar o que este “simplesmente” significa.

<sup>362</sup> 2x14, *Innocence*, Joss Whedon.

<sup>363</sup> PLL não mostra a primeira experiência sexual de nenhum dos rapazes do grupo.

<sup>364</sup> 3x02, *Homecoming*, Greg Berlanti, 1999.

Os relacionamentos sociais entre os jovens são o principal ponto em comum dos *teen dramas*. Enquanto é possível um apagamento da família, como em *Glee*, ou do ambiente escolar, como em *PLL*, qualquer que seja a mistura entre gêneros narrativos, a amizade e o romance são peças indiscutivelmente centrais e estão envolvidas em todas as outras tramas.

Giddens (1991; 1997), ao abordar as transformações na intimidade na contemporaneidade, fala de como as relações de confiança a partir da modernidade deixam de ser institucionalizadas. Em sociedades pré-modernas, as amizades, antes de tudo, eram instrumentais, baseadas por um princípio de segurança, parte de esforços conjuntos de defesa, conexões econômicas etc. Na modernidade, a natureza da amizade é reconfigurada. A honra que acompanhava estes laços sociais é substituída pela lealdade, apoiada somente pelo afeto pessoal. As relações de amizade, nos seriados analisados, frequentemente adquirem características familiares. Desta forma, elas nem sempre seguem o princípio apontado pelo autor, de existirem somente enquanto durar o prazer na reciprocidade da intimidade, o que pode causar uma inércia por sua indissolubilidade. Conforme mencionado, por pior que sejam as desavenças ou diferenças, as amizades jamais são desfeitas em tais seriados. Porém, tais laços são sempre distanciados daqueles de parentesco, o que configura uma certa dualidade. Ao mesmo tempo em que os amigos são uma família, eles também são uma idealização da família, pois é entre as amizades que estão as principais relações de confiança. Não são os pais ou parentes a quem os protagonistas mais confiam seu bem-estar emocional, mas aos amigos.

Contudo, o que Giddens expõe é válido tanto para relacionamentos de amizade quanto românticos. Nos seriados analisados, “Relacionamentos são laços baseados em confiança, onde a confiança não é pré-dada, mas trabalhada, e onde o trabalho envolvido significa um processo mútuo de autorrevelação” (GIDDENS, 1991, p. 123). Este processo de autorrevelação é bastante enfatizado no sentido de que são através dos relacionamentos pessoais que os protagonistas mais têm a oportunidade de desenvolver sua identidade. A descoberta pessoal, através do amor fraternal e do amor romântico, é a principal característica das narrativas que, em sua estrutura básica, são histórias de amadurecimento através de relacionamentos pessoais. A amizade ensina a aceitar as diferenças, não apenas dos outros, mas de si próprio, e o romance ensina a enfrentar obstáculos – pois o romance no melodrama *teen* nunca é desvinculado de barreiras.

Apesar destes elementos que ilustram os relacionamentos modernos ou ao menos uma idealização dos relacionamentos íntimos modernos, uma característica que se ressalta e perpassa as três formas de relacionamento apresentadas neste capítulo (amizade, romance e sexo) é o gênero. Uma análise que discutisse relacionamentos de amizade, românticos e sexuais somente sob o viés dos personagens femininos ou masculinos, separadamente, apresentaria resultados bastante diferentes. Entretanto, estas questões estão intrinsecamente ligadas a ambos os gêneros. Portanto, qualquer avaliação que busque situar tais programas dentro de uma apresentação politicamente progressista ou conservadora, deve levar em consideração como estas questões são apresentadas para ambos os gêneros, assim como suas construções em relação aos demais programas.

De uma forma geral, pode-se perceber mudanças muito sutis quanto a estas questões de gênero dentro dos relacionamentos desde *BH90210* até o presente, o que toma importância uma vez que a identidade é construída dentro dos discursos (HALL, 2011). Por exemplo, *BH90210* era particularmente marcado pela rivalidade feminina explícita, em *DC* tal rivalidade era implícita e *Glee* apresenta uma rivalidade dentro de um contexto maior. Isso é, este aspecto pode ter sido amenizado e descaracterizado, mas ainda está presente. A questão da amizade é chave dentro do panorama de gênero formado por tais seriados, pois enquanto temas como sexualidade e relações amorosas são ainda muito balizados por tabus, a amizade é um elemento socialmente mais neutro. A insistência em tal roteiro mostra uma opção por criar enredos *entre mulheres que girem ao redor de homens*, ou em sua capacidade de atraí-los – opção que *BTVS* e *PLL*, dois seriados de épocas diferentes, não fazem. Não podemos desta forma, assinalar a rivalidade feminina como uma característica determinante nos *teen dramas*, mas sim um elemento recorrente, em variados graus, e que mostra a persistência, mesmo sutil, de uma imagem de oposição entre mulheres.

Mais explícita é a continuidade de uma separação elementar de gênero em relação à sexualidade. Mesmo nos seriados (*PLL* e *BTVS*, novamente) que destoam do restante e não problematizam a sexualidade adolescente, e por extensão feminina, apresentam o sexo de forma diferente para meninos e meninas. Enquanto a sexualidade feminina ainda é tratada com muito mais cuidado e envolta em tabus, os seriados mostram que os garotos também são moldados por um sistema de dominação, que lhes impõem uma hiperssexualização desproblematizada como forma de manter uma performance masculina apropriada. Goldenberg (2006) aponta como os homens, mesmo jovens, sempre acreditam estar “abaixo da média” em termos de parceiras sexuais e que a imagem

de masculinidade “ideal” seria de um homem promíscuo e infiel. Embora a infidelidade conjugal, seja sempre condenada nas narrativas *teen*, há uma tendência a naturalizar o desejo sexual masculino como uma “força incontrolável”.

Os *teen dramas* frequentemente são alvo de controvérsia quanto a seu conteúdo ou moral sexual. *DC*, por exemplo, com seus diálogos repletos de alusões sexuais, foi alvo de críticas de associações conservadoras preocupadas com a moralidade na mídia. Apesar desse conteúdo que ressalta a preocupação com a sexualidade na vida dos adolescentes, *DC*, na realidade, não apresenta uma narrativa contra-hegemônica. Pelo contrário. *DC* tem uma percepção bastante conservadora em relação à gênero, que se expressa em elementos analisados neste capítulo. Particularmente em comparação a outros textos de sua época, como *BTVS*, cujo conteúdo é menos conservador em relação a gênero. Porém, *BTVS* está longe de representar a totalidade das construções televisivas sobre adolescência dos anos 1990. Portanto, *DC*, ao destacar a importância da sexualidade na vida adolescente, acaba possibilitando também leituras mais progressistas.

Nenhum dos seriados analisados encontra-se livre de contradições, e questões ambíguas quando se trata de gênero e relacionamentos (especialmente sexuais e românticos), o que mostra um embate de diferentes posições. Frequentemente, alguns enredos propõem-se a pressionar hegemonias culturais, em diversos níveis de intensidade, mas o fato de que muitas das mesmas questões envolvendo problemáticas de gênero nos relacionamentos sejam recorrentes mostra a resistência a redefinir tais papéis na cultura midiática *teen*. De modo geral, o amor entre adolescentes é apresentado mediante uma extrema romantização. Mesmo seriados que apresentam críticas à opressão de gênero reproduzem nos relacionamentos amorosos traços problemáticos desta opressão – o que não desmerece críticas a outros posicionamentos que eles possam trazer, mas dá-lhes destaque numa análise, considerando que abrem espaço para ainda mais diversidade de leituras.

## CONCLUSÃO

A adolescência, uma época de transição, desempoderamento e mudanças, é um período complexo. Afinal, quem gostaria, de fato de voltar a adolescência ou viver seus problemas? Talvez por isso observá-la de uma distância segura, por trás das telas, tenha um apelo tão grande. Os *teen dramas* apresentam não apenas tal distanciamento, tanto para jovens quanto para adultos, como também oferecem uma experiência idealizada de aventuras, relacionamentos e amores na adolescência. Os atores que representam adolescentes nestes seriados, com raras exceções, não são na realidade adolescentes, seus corpos não trazem as marcas dessa transição física. Suas muitas atribulações também, frequentemente, parecem distantes daquelas normalmente ligadas a adolescência. Visualmente tais seriados são extremamente atraentes, não somente competentemente bem produzidos, mas muitas vezes magnéticos numa estética que se une a premissas de amor, amizade e angústias.

Neste trabalho, procuramos destrinchar através da narrativa seriada mundializada como o drama *teen* surgiu e evoluiu como gênero há 25 anos, adaptando-se e protagonizando mudanças que levaram a novas formas de produção e consumo, porém sem perder espaço, pelo contrário. Há muito mais espaço para dramas centrados em adolescentes hoje do que quando *BH90210* estreou, apesar da multiplicidade de escolhas de entretenimento doméstico permitidas pela conectividade web, com a crescente intersecção de gêneros narrativos possibilitando que tais seriados encontrem ainda mais nichos de audiência. Mesmo não estando no centro do *frenesi* ao redor dos seriados, com programas que se transformaram em fenômenos culturais mundo afora, e sendo um gênero constantemente depreciado por sua temática e mesmo público<sup>365</sup>, o drama destas narrativas segue uma trajetória, encontrando nichos não apenas dentro do território norte americano, mas ultrapassando barreiras geográficas.

Ao utilizar como perspectiva para a análise a complexidade narrativa (MITTELL, 2012-13) em complemento à ideia de cultura das séries (SILVA, 2013), podemos trazer a um contexto tecno-cultural os significados produzidos pelas narrativas abordadas. A personalização da experiência de assistir televisão e a criação de comunidades fazem parte deste circuito adaptado ao redor dos seriados. O prolongamento do consumo, através de paratextos e todo tipo de material auxiliar ou de criação de fãs em espaços online para

---

<sup>365</sup> BTVS que possui status *cult* é constantemente afastado de seu alinhamento junto ao melodrama *teen* por críticos e pesquisadores, que buscam destacar esta série da herança do gênero.

a discussão, transforma o processo televisivo. A conexão proporcionada pelo simples ato de engajar-se online a um programa – ainda que superficialmente –, recria virtualmente elos comunitários de prática de assistir televisão coletivamente, perdidos devido à própria evolução tecnológica e cultural que permite essa personalização. Mais além, sobressai-se um telespectador que busca se posicionar de forma espirituosa, ao mesmo tempo em que se engaja ainda mais ativamente neste consumo midiático. Ele critica e “tira sarro” dos programas, e por consequência de si mesmo. Assim, a cultura das séries apresenta-se também como um circuito que ao mesmo tempo em que se adapta, constrói mudanças para a experiência televisiva.

Estas mudanças, porém, devem ser analisadas com cautela, devido à reprodução de mecanismos já estabelecidos pelo mercado cultural, oportunizando uma maior agência do público consumidor em esferas muito bem determinadas, enquanto mantém industrialmente o controle e concentração de conteúdo e adaptação a novas práticas.

Reflexos das novas formas de circulação e consumo convergente são mais claros quando levamos em consideração estratégias narrativas como em *PLL*. Um seriado que utiliza a evolução das características da cultura das séries, tanto da reconfiguração e recomposição de gêneros narrativos, quanto de práticas de produção e consumo convergentes em sua forma de contar a história. Tal influência, porém, é menos perceptível em relação ao conteúdo narrativo e à quebra de barreiras geográficas e mesmo de espaço físico de consumo.

Renato Ortiz, em entrevista [2013], fala sobre como era realizada a reedição das telenovelas brasileiras para sua exportação a outros países, em que é suprimido tudo aquilo que é “demasiadamente brasileiro”, para adaptar-se ao que ele chama de um gosto internacional popular e não demasiadamente local. Embora a comparação da reedição não caiba aqui, uma propriedade que os seriados analisados trazem (em maior ou menor grau) são elementos marcadamente caracterizados da cultura norte-americana. *Glee*, por exemplo, inseria-se em um universo fortemente marcado pelo final de uma das décadas mais difíceis da história americana moderna – com recessão econômica e terrorismo. Ademais o programa, que se passava quase completamente dentro do ambiente escolar, mostrando a centralidade da popularidade e de um universo de vencedores e fracassados, características culturais específicas (ou ao menos muito mais fortes) na sociedade dos EUA. Tais aspectos, porém, não impedem a circulação de tal programa em outros países. Isto não significa que determinados programas não possam ser demasiadamente

específicos e seu sucesso no mercado interno não reflita no consumo mundial<sup>366</sup>, porém aponta para o fato que certos aspectos desta cultura americana estão bastante difundidos a ponto de ressoarem a experiências locais.

Ortiz (2000, p. 96) aponta como redutivo o pensamento de “americanização” cultural, que traduz apenas como domínio econômico processos culturais mais complexos: “A circulação de bens culturais ganha maior consistência ao ser pensada em termos de mundialização, e não de difusão. Neste caso, é necessário vincular as expressões culturais ao solo da modernidade que lhes dá sustentação.” No caso dos seriados, a cultura das séries ajuda a situar tal processo de mundialização. Estas cores, assim como valores localizados que são mundializados através da cultura midiática merecem, é claro, consideração específica, porém nesta tese buscamos analisar a apresentação dos *teen dramas* de questões da experiência juvenil que transcendem, metafórica ou factualmente, barreiras culturais e mesmo barreiras etárias na construção de uma identificação. Uma identidade que traz uma sensibilidade que reflete mais do que a experiência restrita de um grupo privilegiado socioeconomicamente de jovens, mas que pondera a existência em uma sociedade incerta, e muitas vezes ameaçadora.

Quando analisamos através de tópicos a identidade teen assinalada em tais programas, podemos perceber que os *teen dramas* buscam apresentar um viés equilibrado da identidade juvenil. O adolescente apresentado nestas séries não é um rebelde contra as normas e instituições sociais<sup>367</sup>, tão destacado na construção de um imaginário de pânico moral contra a juventude. Porém eles também não são conformados ou plenamente inseridos na sociedade a sua volta, como pesquisas de mercado tendem a caracterizar a juventude desde a década de 1980. De forma geral, tais adolescentes misturam um ideal que contestam certos valores culturais, enquanto corroboram, ou acatam outros, objetivando assim um equilíbrio entre diversas forças contraditórias.

Vários exemplos podem ser dados a partir deste viés moderado da adolescência. Enquanto apresentam diversos problemas decorrentes da desintegração ou falta de compreensão familiar, os jovens nos seriados jamais apresentam posições contrárias à manutenção de determinados ideais familiares. A instituição familiar pode ser reconfigurada, porém o casamento monogâmico e filhos são desejos dominantes nos

---

<sup>366</sup> Para fazer tal tipo de diferenciação seria necessário comparar dados de audiência de um a outro país, tomando em consideração diversos aspectos, entre eles a pulverização da audiência.

<sup>367</sup> O que é caracteriza a “rebeldia” em tais programas tem sempre que ser contextualizado, uma vez que boa parte dos atos ou personagens caracterizados como rebeldes, o são de forma extremamente controlada.

seriados. A escola é, por vezes, vista com fastio e críticas, mas a importância da educação formal jamais é contestada, assim como a estrutura geral do ensino.

Esta “moderação” acomoda aspectos mercadológicos da cultura da mídia, que objetiva o consumo massivo, e, portanto, toma cuidados para manter-se o mais “palatável” possível. Mistura-se a isto a regulação e supostos “deveres” impostos a TV voltada primariamente ao público adolescente. No entanto, tais programas, ao mesmo tempo em que são massivos, precisam questionar alguns pontos de tensão se quiserem atrair e manter um público, tanto adolescente como adulto, que procura um eco de sua própria vivência com experiências e identidades distintas.

Assim, certos tensionamentos, especialmente no que diz respeito à inclusão de grupos minoritários, devem ser entendidos sob uma ótica de marketing, isto é reconhecer a existência de determinadas diferenças e apresenta-las de forma controlada, integrando-as como consumidores. Mas devem também ser observados enquanto progressos lutas contra-hegemônicas de grupos e movimentos sociais progressistas. É, no entanto, clara a escolha por determinadas questões a serem abordadas em tal inclusão social. Enquanto a diversidade sexual gradualmente deixou de ser um tópico abordado apenas lateralmente para se tornar um tema central nos seriados analisados, a diversidade étnica continua sendo majoritariamente apagada, assim como as diferenças socioeconômicas, percebidas no máximo como um tópico momentâneo. Gênero e o papel da mulher, porém, mostraram-se questões de análise mais complexas, por sua própria natureza, não podendo ser expostas em uma linha do tempo.

Mas, quem é então, este adolescente cuja identidade é internacionalizada em tais seriados? Em termos gerais ele é branco, abastado e heterossexual. Quando desvia desta norma, o faz de maneira sutil, aproximando-se o máximo possível do modelo majoritário. Este adolescente também é consciente da sociedade a sua volta, e quer contribuir para melhorá-la. Porém, quaisquer reivindicações são acomodadas em uma micropolítica individualizada. Este jovem é sensível e reflexivo, sem, no entanto, deixar de se preocupar com questões consideradas fúteis da adolescência, como status ou reputação escolar.

Nos capítulos temáticos, em que pudemos analisar e comparar o que os seriados construam dentro de seus elementos em comum percebem-se alguns destaques.

No capítulo em que tratamos das relações familiares, sobressai-se o distanciamento entre o adolescente e sua família, simbolizado principalmente na figura dos pais. Este afastamento acontece por diferentes motivos, entre eles a desintegração da unidade familiar. Apesar deste fator ser bastante abordado, o afastamento é apresentado

como “condição” inerente da adolescência, podendo ser interpretado como uma ruptura com a infância. As escolas mostram-se locais opressores, mas apesar de tal opressão vir também de seu lado institucional, é dada maior atenção ao seu lado social, com um forte elemento marcador da diferença entre os protagonistas e seus colegas – o que novamente ressalta o isolamento da adolescência. Recentemente, problemas sociais como *bullying* e intolerância têm sido abordados com mais ênfase, um retrato também da mudança de abordagem sociocultural que estes temas tomaram na última década.

Quanto aos relacionamentos entre os jovens, sejam de amizade, sexual ou românticos, o grande elemento que se sobressai são as relações de gênero. Enquanto tais séries mostram um comprometimento com o protagonismo feminino e com problemas reais que a garota adolescente enfrenta em seu cotidiano, a resposta a estes está longe de ser consistente através deste gênero narrativo. Mais do que uma evolução de conceitos culturais entre épocas distintas<sup>368</sup>, o principal diferencial que encontramos, na realidade, é o viés feminino no protagonismo dos seriados – o caso de *PLL* e *BTVS*. Embora seja necessária uma análise de outros exemplos de *teen dramas* protagonizados por mulheres para caracterizar este como um elemento distintivo como um todo<sup>369</sup>, ambos problematizam, através da recorrência da violência, a opressão de gênero. Não é incongruente, assim, que estes sejam os programas que apresentam os relacionamentos amorosos de forma mais problemática.

Ainda assim, a mensagem sobre gênero que ambos os programas têm é bastante ambígua, especialmente com uma romantização destes relacionamentos problemáticos. Tal questão deve também ser relacionada à predisposição negativa da cultura midiática em relação a uma agenda mais clara de direitos femininos. Existem na realidade dois interditos: um em relação à ideia de que uma mulher ou garota possa ser feliz sem um romance em vista, e outro em relação ao feminismo. Entretanto, em comparação com a abordagem de gênero dos demais programas, *BTVS* e *PLL* mostram-se mais progressistas que *DC* e *BH90210*, ambos duramente conservadores em relação a dinâmicas entre gêneros e a identidade feminina.

---

<sup>368</sup> Embora não seja uma diferença tão expressiva, *Glee* apresenta um progresso nas relações de gênero quanto a *BH90210*; porém ao mesmo tempo, *BTVS* e *DC* que são contemporâneos, tem posicionamentos distintos sobre o tema

<sup>369</sup> Berridge (2013) ao analisar histórias envolvendo violência sexual em *teen dramas*, conclui que aqueles protagonizados por garotas têm mais probabilidade de trazer reflexões próximas a um viés feminista quanto a narrativas de violência sexual, do que aqueles protagonizados por meninos, ou mistos.

Uma das vantagens da comparação entre os programas nas seções de análise temática foi a identificação de semelhanças e diferenças entre os seriados. De uma forma geral, o programa que mais se destacou do grupo entre os cinco analisados é *BH90210*, não somente em seu formato mais episódico, mas em seu próprio conteúdo e proposta. Um reflexo de sua época e pioneirismo, certamente, mas também da reconfiguração no gênero imposta pela rede The WB, que propõe uma formatação mais intimista e reflexiva da adolescência. Embora seus personagens continuem sendo imaturos, suas ações e cotidianos mostram mais independência e reflexão do que é estereotipicamente esperado de adolescentes. Mais do que isso, o modelo que se ressalta após esta reconfiguração é de adolescentes com muito mais questionamentos de identidade e dificuldades de se encaixar na sociedade a sua volta. Em *BTVS* e *DC*, por exemplo, percebe-se uma tentativa de apresentar uma identidade mais questionadora aos jovens; e em *PLL* e *Glee*, os protagonistas buscam, mais do que tudo, integrar-se, porém, com pouco sucesso. Nestes quatro seriados, “quem sou eu frente ao mundo?”, parece ser uma preocupação central para os protagonistas.

Esta autorreflexão, faz com que ainda que nos diferentes cenários em que transita e convive, não apresentem discordâncias de peso com o status quo social, e mesmo suas próprias identidades representem um modelo dominante, os adolescentes que povoam os *teen dramas*, de forma geral, se mostram abertos às diferenças e inclusivos. Buscam também vidas familiares mais equilibradas, e profissões às quais sejam apaixonados e nas quais possam contribuir para melhorar a sociedade. Assim, se em muito tais programas não pretendem apresentar uma subversão do sistema corrente, eles buscam um crescimento de valores humanistas dentro deste mesmo sistema. Apresentando dentro disso pequenos (ou as vezes nem tão pequenos) tensionamentos progressistas, especialmente no que diz respeito às identidades. Por fim, é claro que tais séries constituem apenas um fragmento na representação de identidades jovens, mesmo dentro da cultura juvenil mundializada, existem diversos outros produtos midiáticos que compõem esta cultura teen. Estes são, no entanto, representantes da mesma. E por conta de sua forma específica de produção e narração, com longas temporadas e tempo, podem constituir exemplos mais complexos tanto da identidade jovem, quanto dos próprios nuances da cultura da mídia.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Vera Lúcia do. **Psicologia da educação**. Natal, RN: EDUFRN, 2007.

AMARAL, Adriana; MONTEIRO, Camila. “Esses roquero não curte”: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 446-471, mai./ago. 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/15130/10018>. Acesso em: Mar. 2014.

AMARAL, Adriana. Dialogando sobre mobilizações de fãs e antifãs. **Blog adriamaral.com**. Disponível em: <http://tinyurl.com/73kedr8>. Acesso em: Fev. 2014.

ANDREJEVIC, Mark Watching Television Without Pity: The Productivity of Online Fans. **Television & New Media**: v. 9, n. 24, p. 24-46, jan. 2008. Disponível em: <http://tvn.sagepub.com/content/9/1/24>. Acesso em: Fev. 2014.

ASLINGER, Ben. Rocking prime time: gender, The WB, and teen culture. IN: ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen. **Teen television: essays on programing and fandom**. Jefferson: McFarland, 2008.

BADMINGTON, Neil. Roswell High, Alien chic and the In/human. IN: DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.

BANKS, Miranda J. A boy for all planets: Roswell, Smallville and the teen male melodrama. IN: DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.

BARKER, Chris. **Cultural Studies: theory and practice**. Sage: London, 2012.

BAVIDGE, Jenny. Chosen Ones: Reading the contemporary teen heroine. DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.

BECK, Ulrich. **Sociedade de Risco: rumo a uma outra modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENECCHI, Eleonora; COLAPINTO, Cinzia. 21th Century: TV series go beyond the screens. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A. **Previously On – Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television**. Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, p. 433-446, 2011.

BERRIDGE, Susan. **Serialised Sexual Violence in Teen Television Drama Series**, Tese (Doutorado) - University of Glasgow. School of Culture and Creative Arts. Glasgow, 2010. Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/2326/>. Acesso em: 6 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. Teen heroine TV: narrative complexity and sexual violence in female-fronted teen drama series, **New Review of Film and Television Studies**, v. 11, n. 4, p. 477-496, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2013.809565> Acesso em: 15/02/2015.

BINDIG, Lori. **Dawson's Creek: a critical understanding**. Plymouth: Lexington Books, 2008.

BINGHAM, Patrick. Pretty Little Liars: Teen Mystery or Revealing Drama? **Networking Knowledge**, v. 6, n. 4, p. 95-106, 2013.

BIRCHALL, Clare. 'Feels like home': Dawson's Creek, nostalgia and the Young adult viewer. IN: DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.

BOLTE, Carolyn. "Normal is the watchword": exiling cultural anxieties and redefining desire from the margins. IN: ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen. **Teen television: essays on programing and fandom**. Jefferson: McFarland, 2008.

BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor. Apresentação In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor. (Org.). **Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, p.257-270, 2008.

BOURDAA, Melanie. Quality Television: construction and de-construction of seriality. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A. **Previously on – Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television**. Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, p. 33-43, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção – Crítica Social do Julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2013.

BROOKER, Will. Living on *Dawson's Creek* Teen viewers, cultural convergence, and television overflow. **International Journal of Cultural Studies**, Londres, v. 4, n. 4, p. 456-472, 2007. Disponível em: <http://ics.sagepub.com/content/4/4/456>. Acesso em: novembro, 2012.

BROZEK, Melanie. **#PrettyLittleLiars: How Hashtags Drive The Social TV Phenomenon**. Pell Scholars and Senior Theses. Disponível em: [http://digitalcommons.salve.edu/pell\\_theses/93](http://digitalcommons.salve.edu/pell_theses/93). Acesso em: 25 Jun. 2015.

CARLOS, Cássio Starling. **Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and The City e o impacto das novas Séries de TV**. São Paulo: Alameda, 2006.

CARLSON, Dennis. 'It gets better' Queer youth and the history of the "Problem of the homosexual" in public education. In: IBRAHIM, Awad; STEINBERG, Shirley R (Org.). **Critical youth studies reader**. New York: Peter Lang, 2014.

CASTELLS, Manuel. **Galáxia internet – Reflexões sobre Internet, Negócios e Sociedade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

COLLIER, Noelle R.; LUMADUE, Christine; WOOTEN, H. Ray. Buffy the Vampire Slayer and Xena: Warrior Princess: Reception of the Texts by a Sample of Lesbian Fans and Web Site Users, **Journal of Homosexuality**, v. 56, n. 5, p. 575-609, 2009.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00918360903005253>. Acesso em: 10 fev. 2015.

COULDRY, Nick. **Inside Culture**: re-imagining the method of cultural studies. Londres: Sage, 2000.

COUTINHO, Lúcia Loner; VILELA, Mateus Dias. Os seriados em até 140 caracteres: A Social TV através de Pretty Little Liars. In: Seminário Internacional da Comunicação. XIII, 2015. **Anais XIII Seminário Internacional da Comunicação**, Porto Alegre: EDIPUCRS, no prelo.

COVER, Rob. 'Not to Be Toyed With': Drug Addiction, Bullying and Self-empowerment in Buffy the Vampire Slayer. **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**, v. 19, n. 1, p. 85-101, 2005.

CURI, Pedro. A TV dos outros: programação norte-americana no Brasil. **Actas III Congreso Internacional de la asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual – ASAECA**. Córdoba, p. 1-13, 2012.

DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay. Introduction. IN: DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.

DHAENENS, Frederik. Teenage queerness: negotiating heteronormativity in the representation of gay teenagers in Glee, **Journal of Youth Studies**, v. 16, n. 3, p. 304-317, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13676261.2012.718435>. Acesso em: 11 fev. 2015.

DICKINSON, Kay. 'My Generation': popular music, age and influence in teen drama of the 1990s. IN: DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Preambulo: Algumas considerações sobre a ficção televisiva no Brasil. IN: JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

EISENSTEIN, Evelyn. Adolescência: definições, conceitos e critérios. **Adolescência & Saúde**, v. 2, n. 2, 2005, p. 6-7.

ELLISON, Hannah. Submissives, Nekos and Futanaris: a quantitative and qualitative analysis of the Glee Kink Meme. **Participations – Journal of Audience & Reception Studies**, v. 10, n.1, p. 109-128, mai 2013.

ESQUENAZI, Jean Pierre. **As Séries Televisivas**. Edições Texto & Grafia: Lisboa, 2011.

FEASEY, Rebecca. Charmed: Why Teen Television Appeals to Women, **Journal of Popular Film and Television**, v. 34, n. 1, p. 2-9, 2006.

FECHINE, Yvana. Núcleo Guel Arraes: uma proposta de qualidade na televisão brasileira. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor. (Org.). **Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade**. 1996. 300 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

FISKE, John. **Television Culture**. London: Routledge, 1997.

FREIRE FILHO, João. TV de qualidade: uma contradição em termos?. **Líbero**, São Paulo, v. 4, n.7-8, p. 86-95, 2001.

\_\_\_\_\_. **Reinvenções da resistência juvenil**: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

\_\_\_\_\_. O debate sobre qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor. (Org.). **Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, p. 78-99, 2008.

\_\_\_\_\_. A Comunicação Passional dos Fãs: Expressões de Amor e de Ódio nas Redes Sociais. **Anais do 35º INTERCOM - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Manaus, p. 127-154. 2013.

FURUZAWA, Camila Prado. **Comunicação e indústria audiovisual**: crime, compensação simbólica e outras questões sobre as séries policiais televisivas. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e Identidade pessoal**. Oeiras: Celta Editora, 1997.

GILLAN, Jennifer. Fashion Sleuths and Aerie girls: Veronica Mars' fan forums and network strategies of fan address. IN: ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen. **Teen television: essays on programming and fandom**. Jefferson: McFarland, 2008.

GOLDENBERG, Mirian. O discurso sobre sexo: diferenças de gênero na juventude carioca. IN: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda (Orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, Beatriz. *Glee: el éxito de la diferencia*. **Sesión no numerada**: Revista de letras y ficción audiovisual, n. 1, p. 47-59, 2011.

- GRAY, Jonathan. New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans. **International Journal of Cultural Studie**, Londres, v. 6, n. 1, p. 64-81, 2003. Disponível em: <http://ics.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/1/64>. Acesso em: mar. 2014.
- GREENE, Doyle. **Teens, TV and Tunes: the manufacturing of American adolescent culture**. McFarland & Co: Jefferson, NC, 2012.
- HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, p. 317-330, 2008.
- \_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HARRIS, Cheryl. A sociology of television fandom. In: HARRIS, Cheryl; ALEXANDER, Alison (Orgs.). **Theorizing fandom: fans, subculture, and identity**. Cresskill: Hampton Press, p. 40-54, 1998.
- HILL, Kathryn. S/He's a rebel: The James Dean trope in Buffy the Vampire Slayer, **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**, v. 27, n. 1, p. 124-140, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2012.664117>. Acesso em: 18 mar. 2015.
- HILL, Kathryn. Buffy's Voice, **Feminist Media Studies**, v. 13, n. 4, p. 725-744, 2013a.
- HILLS, Matt. Dawsons Creek: 'Quality Teen TV and 'Mainstream Cult' In: DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs.). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.
- HINE, Christine. **Virtual Ethnography**. London: Sage, 2000.
- HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos – história breve do século XX, 1914-1991**. Editorial Presença: Lisboa, 2008.
- HOLLIS, Erin. "It's the Perfect Story, So They Say": Viewer Participation and the Works of Joss Whedon. **Previously on – Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television**. Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, p. 291-305, 2011.
- HOWELL, Amanda. If we hear any inspirational power chords ...': Rock Music, Rock Culture on Buffy the Vampire Slayer, **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**, v. 18, n. 3, p. 406-422, 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/1030431042000256144>. Acesso em: 15/02/2015.
- JENKINS, Henry; JENKINS IV, Henry G. "The monsters next door": a father-son dialogue about Buffy, moral panic, and generational differences. In: JENKINS, Henry (Org.). **Fans, Bloggers, and gamers: Exploring participatory culture**. New York University Press: New York, 2006.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JENNER, Mareike. “I can’t even imagine what it’s gonna be like here without him” Friendship and Queer Theory in American Teen Soap, **In-Spire Journal of Law, Politics and Societies**, v. 6, n. 1, p. 30-48, 2011.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, p. 7-131, 2006.

JOST, François. Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias? **Matrizes**, v. 4, n. 2, p. 93-109, jan./jun. 2011.

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

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru. EDUSC, 2001.

\_\_\_\_\_. **Buffy, The Vampire Slayer as Spectacular Allegory: A Diagnostic Critique.** UCLA – Graduate School of Education and Information studies, p. 1-21. 2007.  
Disponível em: <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/buffy.pdf> Acesso em: 15 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. Toward a critical theory of youth. In: IBRAHIM, Awad; STEINBERG, Shirley R (Org.). **Critical youth studies reader.** New York: Peter Lang, 2014.

KELLY, Maura. Virginty Loss Narratives in “Teen Drama” Television Programs, **The Journal of Sex Research**, v. 47, n. 5, p. 479-489, 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00224490903132044>. Acesso em: 10/02/2015.

KNAUTH, Daniela Riva; GONÇALVES, Helen. Juventude na era da AIDS: entre o prazer e o risco. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda (Orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KUMPF, Sarah “There has to be something to think about” – The appropriation of quality TV series as a means of distinction. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A (Org.). **Previously On – Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television.** Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, p. 477-489, 2011.

LANGE, Elisa. “We are all Gossip Girl”: *Gossip Girl* and the Promise of Interactive Television. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A (Org.). **Previously On – Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television.** Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, p. 403-419, 2011.

LAWLER, Steph. **Identity – sociological perspectives.** Polity Press: Cambridge, 2010.

MACHADO. Arlindo. Televisão: a questão do repertório. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor (Orgs.). **Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão.** Livros Horizonte: Lisboa, 2008.

MAIO, Barbara. HBO e la politica del network-autore. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A (Org.). **Previously On** – Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television. Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, p. 279-289, 2011.

MARTENS, Marianne. Transmedia teens: Affect, immaterial labor, and user-generated content. **Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies**, v. 17, n. 1, p. 49–68, 2011. Disponível em: <http://con.sagepub.com/content/17/1/49>. Acesso em: Fev. 2014

MARTIN, Jeff. TV Teen Club: teen TV as safe harbor. In: ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen (Orgs.). **Teen television: essays on programing and fandom**. Jefferson: McFarland, 2008.

MCKINLEY, E. Graham. **Beverly Hills, 90210: television gender and identity**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 1997.

MEYER, Michaela D. E. “It's me. I'm it.”: Defining adolescent sexual identity through relational dialectics in Dawson's Creek , **Communication Quarterly**, v. 51, n. 3, p. 262-276, 2003.

MILLER, Toby. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, p. 9-26, 2009.

MILNER JR., Murray. **Freaks, geeks and cool kids: American teenagers, schools and the culture of consumption**. New York: Routledge, 2006.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, v. 5, n, 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, pre-publication edition. **MediaCommonsPress**, 2012-13. Disponível em: <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/> Acesso em: 10/09/2014.

MORLEY, David. **Television, audiences and Cultural Studies**. Routledge: London, 1992.

\_\_\_\_\_. **Medios, modernidad y tecnología**. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura. Gedisa Editorial, Barcelona, 2008.

NASCIMENTO DA SILVA, Fernanda. **Bicha (nem tão) má: representações da homossexualidade na telenovela Amor à Vida**. 226 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Comunicação Social. Porto Alegre, 2015.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mundialização: saberes e crenças**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OSGERBY, Bill. 'So who's got time for adults': Femininity, consumption and the development of teen TV- From Gidget to Buffy. DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.

OWEN, A. Susan. Vampires, Postmodernity, and Postfeminism: Buffy the Vampire Slayer. **Journal of Popular Film and Television**, v. 27, n. 2, p. 24-31, 1999. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/01956059909602801>. Acesso em: 10 fev. 2015.

RAMOS, Marina; LOZANO, Javier. Promoting Lost. New Strategies and Tools of Commercial Communication. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A (Org.). **Previously On – Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television**. Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, p. 421-432, 2011.

REGUILLO, Rossana. **Emergencia de culturas juveniles – estrategias del desencanto**. Bogotá: Cultura Libre, 2007

RICHARDS, Chris. What are we? adolescence, sex and intimacy in Buffy the Vampire Slayer, **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**, 18:1, 121-137, 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/1030431032000181030>. Acesso em: 15/01/2015

ROCKIER, Naomi R. From magic bullets to shooting blanks: Reality, criticism, and Beverly Hills, 90210, **Western Journal of Communication**, v. 63, n. 1, p. 72-94, 1999. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/10570319909374629>. Acesso em: 10 fev. 2015.

ROSS, Sharon Marie. Defining Teen Culture: The N Network. IN: ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen. **Teen television: essays on programing and fandom**. Jefferson: McFarland, 2008.

ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen. Introduction. IN: ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen. **Teen television: essays on programing and fandom**. Jefferson: McFarland, 2008.

RUTHERFORD, Leonie. Teen futures: Discourses of alienation, the social and technology in Australian Science-fiction television series. In: DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.

SANDVOSS, Cornel. Quando estrutura e agência se encontram: os fãs e o poder. **Ciberlegenda**, Niterói, v. 1, n. 28, p. 8-41, jul. 2013. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/639> Acesso em: mar. 2014.

SECRETARIA NACIONAL DE JUSTIÇA. **Classificação indicativa: guia prático**. 2ª Ed. Brasília, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação** - um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2011.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **XXII Encontro Anual da Compós**. Salvador, 2013

\_\_\_\_\_. Arrested Development e o Futuro das Séries (de Tevê?). **Novos Olhares: Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos**, v. 3, n. 1, p. 42-50, 2014.

SILVERSTONE, Roger. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. **Televisión: tecnologia y forma cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2011.

STEIN, Louisa Ellen. Pushing at the margins: teenage angst in teen TV and audience response. In: ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen (Orgs.). **Teen television: essays on programing and fandom**. Jefferson: McFarland, 2008.

STRONG, Catherine. "...it sucked because it was written for teenage girls" —*Twilight*, anti-fans and symbolic violence. **The Australian Sociological Association (TASA) Conference**, Canberra, 2009. Disponível em: [www.tasa.org.au/conferences/conferencepapers09/papers/Strong,%20Catherine.pdf](http://www.tasa.org.au/conferences/conferencepapers09/papers/Strong,%20Catherine.pdf). Acesso em: mai. 2013.

THOMAS, P.L. Schools as prisons: normative youth pedagogies. In: IBRAHIM, Awad; STEINBERG, Shirley R (Orgs.). **Critical youth studies reader**. New York: Peter Lang, p. 461-472, 2014.

TURNBULL, Sue. "They stole me": The O.C.. masculinity and the strategies of teen TV. In: ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen (Orgs.). **Teen television: essays on programing and fandom**. Jefferson: McFarland, 2008.

VAN DAMME, Elke; VAN BAUWEL, Sofie. Sex as Spectacle, **Journal of Children and Media**, v. 7, n. 2, p. 170-185, 2013.

VELLAR, Agnese # Don't Stop Believin #: le performance del *Glee Club* e dei suoi fan. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A (Org.). **Previously On – Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television**. Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 2011.

VIRINO, Concepción Carmen Cascajosa. Ilhas desertas, alcapões subterrâneos e ursos polares: Lost e a consolidação de uma ficção televisiva de qualidade. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor. (Orgs.). **Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 257-270.

WEE, Valerie. Selling teen culture: How American multimedia conglomeration reshaped teen television in the 1990s. In: DAVIS, Glyn; DICKINSON, Kay (Orgs.). **Teen TV: Genre, consumption and identity**. London: Palgrave MacMillan, 2004.

WEE, Valerie. Teen Television and the WB television network. In: ROSS, Sharon Marie; STEIN, Louisa Ellen (Orgs.). **Teen television: essays on programing and fandom.** Jefferson: McFarland, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Televisión: tecnologia y forma cultural.** Buenos Aires: Paidós, 2011.

WINOCUR, Rosalía. **Robinson Crusoe ya tiene celular la conexión como espacio de control de la incertidumbre.** México: Sigla XXI: Uníversidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2009.

WOLF, Naomi. **The Beauty Myth.** New York: Harper Perennial, 2002.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2011.

ZACCONE, Emanuela. TV series and Social Network marketing: The Audiovisual Text as a Wider Experience. In: PÉREZ-GÓMEZ, Miguel A (Org.). **Previously On – Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television.** Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla, p. 387-402, 2011.

### Revistas e jornais

ANATEL. TV paga está presente em 16,9 milhões de domicílios. 08/08/2013.

Disponível em:

[www.anatel.gov.br/Portal/exibirPortalNoticias.do?acao=carregaNoticia&codigo=30031](http://www.anatel.gov.br/Portal/exibirPortalNoticias.do?acao=carregaNoticia&codigo=30031)

ARANTES, Silvana. Brasileiro prefere dispensar legendas e ver filmes dublados na TV por assinatura. **Folha de São Paulo**, 07/07/2013. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1306753-brasileiro-prefere-dispensar-legendas-e-ver-filmes-dublados-na-tv-por-assinatura.shtml>

\_\_\_\_\_. TV paga encara dublagem como recurso para cativar classe C. **Folha de São Paulo**, 07/07/2013. Disponível em

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1306760-tv-paga-encara-dublagem-como-recurso-para-cativar-a-classe-c.shtml>

BIRNBAUM, Debra. Darren Star on the Struggles of Showing Gay Characters in ‘90210,’ ‘Melrose Place’. **Variety**, 28/06/2015. Disponível em: <http://variety.com/2015/tv/news/darren-star-showing-gay-characters-in-90210-melrose-place-1201529700/> Acessado em 10/01/2016.

CASTILLO, Michelle. Pretty Little Liars Shares the Secrets of Its Social Media Success - ABC Family series has garnered more than 100 million tweets. **Adweek**, 17/04/2015.

Disponível em: <http://www.adweek.com/news/television/pretty-little-liars-shares-secrets-its-social-media-success-164098>. Acesso em: 4 fev. 2016.

DAVIS, Janelle. Can your tweets change your favorite TV show? **CNN Entertainment**, 12/01/2016. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2016/01/12/entertainment/social-media-tv-feat/index.html>. Acesso em: 4 fev. 2016.

DOUGHERTY, Joseph. “Shadow Play”: Behind the Kiss. **Jarndyce & Jarndyce**. Disponível em [http://www.jarndyce-jarndyce.com/Jarndyce-Jarndyce/Behind\\_the\\_Kiss.html](http://www.jarndyce-jarndyce.com/Jarndyce-Jarndyce/Behind_the_Kiss.html)

F/NAZCA E DATAFOLHA. Panorama do Brasil da Internet 13ª ed., out. 2013. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/2acesconteudo/pesquisa-fradar-13-fnazca-e-datafolha-20132014>. Acesso em: 20 fev. 2016.

FELTRIN, Ricardo. Na TV paga, Discovery Kids passa Band; canal Viva dispara. **UOL**, 14/01/2015. Disponível em: <http://celebridades.uol.com.br/ooops/ultimas-noticias/2015/01/14/na-tv-paga-discovery-kids-passa-band-canal-viva-dispara.htm>, acesso em 10/02/2015.

FOLHA de S.Paulo. Netflix supera 65 milhões de assinantes e já vale mais que a GM, 16/07/2015. Dados disponíveis em <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/07/1656808-netflix-atinge-marca-de-65-milhoes-de-assinantes-no-mundo-todo.shtml>. Acesso em: 4 fev. 2016.

HALTERMAN, Jim. The TV Showrunners: Creating LGBT Characters, Telling LGBT Stories (Part One). Xfinity, 17/09/2014. Disponível em: <http://my.xfinity.com/blogs/tv/2014/09/17/showrunner-feature-part-one>. Acesso em: 20 fev. 2016.

HAMMERSCHMIDT, Roberto. Netflix: Com 2,2 mi de assinantes, Brasil é o 2º que mais cresce no mundo, 09/02/2015. **Tecmundo**. Disponível em <http://www.tecmundo.com.br/netflix/74839-netflix-2-2-mi-assinantes-brasil-2-cresce-mundo.htm> Acesso em: 20/12/2015.

INFOPLEASE. Population of the United States by Race and Hispanic/Latino Origin, Census 2000 and 2010. Disponível em: <http://www.infoplease.com/ipa/A0762156.html>. Acesso em: 20 fev. 2016.

KING, Marlene. **Interviewly**, 06/2014. Disponível em: <http://interviewly.com/i/marlene-king-jun-2014-reddit>. Acesso em: 15 nov. 2015.

KISSELL, Rick. Ratings: ‘Pretty Little Liars’ hits 2-year highs with big reveal. **Variety**, 21/08/2015. Disponível em: <http://variety.com/2015/tv/news/ratings-pretty-little-liars-hits-2-year-highs-with-big-reveal-1201568791/>. Acesso em: 17 fev. 2016.

LUTZ, Ashley. These 6 Corporations Control 90% Of The Media In America. **Business Insider**, 14/06/2012. Disponível em: <http://www.businessinsider.com/these-6-corporations-control-90-of-the-media-in-america-2012-6>. Acesso em: 20 fev. 2016.

MEAD, Rebecca. The Gossip Mill - Alloy, the teen-entertainment factory. **The New Yorker**, 19/10/2009. Disponível em: [www.newyorker.com/magazine/2009/10/19/the-gossip-mill](http://www.newyorker.com/magazine/2009/10/19/the-gossip-mill). Acesso em: 15 fev. 2016.

MELTZER, Marisa. When Brenda Walsh was Young. **Slate**, 7/12/2006. Disponível em [http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2006/12/when\\_brenda\\_walsh\\_was\\_young.html](http://www.slate.com/articles/arts/dvdextras/2006/12/when_brenda_walsh_was_young.html), acesso em 27/01/2016.

MOORE, Robert. Joss Whedon 101 - Buffy the Vampire Slayer. Pop Matters, 07/03/2011. Disponível em: [www.popmatters.com/feature/137960-joss-whedon-101-buffy-the-vampire-slayer](http://www.popmatters.com/feature/137960-joss-whedon-101-buffy-the-vampire-slayer). Acesso em: 10 out. 2015.

NIELSEN Social Ratings. Tops of 2014: Social TV, 15/12/2014. Disponível em: <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2014/tops-of-2014-social-tv.html>. Acesso em: 17 fev. 2016.

NIELSEN Social Ratings. Tops of 2015: TV and Social Media, 18/12/2015. Disponível em: <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2015/tops-of-2015-tv-and-social-media.html>. Acesso em: 17 fev. 2016.

ORTIZ, Renato. Sobre o livro “Mundialização e Cultura”. Entrevistador: Inimá Simões, TV Câmara. Programa Sintonia, [2013]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gSOcoLTBhDg>. Acesso em: 10 out. 2015.

PRAGMATISMO Político. Os meios de comunicação preferidos dos brasileiros, 28/05/2014. Disponível em: <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/05/os-meios-de-comunicacao-preferidos-dos-brasileiros.html>. Acesso em: 1º ago. 2014

SARAIVA, Alessandra; MARTINS, Diogo. IBGE: acesso a internet chega a 46,5% em 2011. **Valor**, 16/05/2013. Disponível em: <http://www.valor.com.br/brasil/3126418/ibge-acesso-internet-cresce-e-chega-465-da-populacao-em-2011>. Acesso em: 20 fev. 2016.

“SHADOW Play”: Behind the Kiss. Jarndyce & Jarndyce, [2014]. Disponível em: [http://www.jarndyce-jarndyce.com/Jarndyce-Jarndyce/Behind\\_the\\_Kiss.html](http://www.jarndyce-jarndyce.com/Jarndyce-Jarndyce/Behind_the_Kiss.html). Acesso em: 20 fev. 2016.

WIKIPEDIA. Buffy the Vampire Slayer. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Buffy,\\_a\\_Ca%C3%A7a-Vampiros#Buffy\\_no\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Buffy,_a_Ca%C3%A7a-Vampiros#Buffy_no_Brasil). Acesso em: 20 fev. 2016.

## Referências online

90210 WIKI. Enciclopédia colaborativa. Disponível em: [http://90210.wikia.com/wiki/90210\\_Wiki](http://90210.wikia.com/wiki/90210_Wiki)

BUFFYVERSE WIKI. Enciclopédia colaborativa. Disponível em: [http://buffy.wikia.com/wiki/Buffy\\_the\\_Vampire\\_Slayer\\_and\\_Angel](http://buffy.wikia.com/wiki/Buffy_the_Vampire_Slayer_and_Angel)

GLEE WIKI. Enciclopédia colaborativa. Disponível em:  
[http://glee.wikia.com/wiki/Glee\\_TV\\_Show\\_Wiki](http://glee.wikia.com/wiki/Glee_TV_Show_Wiki)

LIST OF DAWSON'S CREEK EPISODES. Enciclopédia colaborativa. Disponível em:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Dawson%27s\\_Creek\\_episodes#Season\\_4:\\_2000.E2.80.9301](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Dawson%27s_Creek_episodes#Season_4:_2000.E2.80.9301)

PRETTY LITTLE LIARS WIKI. Enciclopédia colaborativa. Disponível em:  
[http://pretty-little-liars.wikia.com/wiki/Main\\_Page](http://pretty-little-liars.wikia.com/wiki/Main_Page)

### Documentos de audiovisual

**Beverly Hills, 90210**, Temp. 1-10. STAR, Darren; SPELLING, Aaron; VINCENT, E. Duke. Produção de Aaron Spelling, E. Duke Vincent, Charles Rosin, Darren Star, Steve Wasserman, Jessica Klein, Estados Unidos, 1990-1999 (45 min. aprox.)

**Buffy, the vampire slayer**. Temp. 1-7. WHEDON, Joss. Produção de Joss Whedon, David Greenwalt, Marti Noxon, Fran Rubel Kuzui, Kaz Kuzui, Estados Unidos, 1997-2003.

**Dawson's Creek**. Temp. 1-6. WILLIAMSON, Kevin. Produção de Tom Kapinos, Greg Prange, Paul Stupin, Kevin Williamson, Estados Unidos, 1998-2003.

**Glee**. Temp. 1-6. MURPHY, Ryan; FALCHUCK, Brad; BRENNAN, Ian. Produção de Ryan Murphy, Brad Falchuk, Dante Di Loreto, Ian Brennan, Russel Friend, Garrett Lerner, Bradley Buecker, Estados Unidos, 2009-presente.

**Pretty Little Liars**. Temp. 1-6. KING, I. Marlene. Produção de Leslie Morgenstein, I. Marlene King, Oliver Goldstick, Maya Goldsmith, Joseph Dougherty, Bob Levy. Estados Unidos, 2010-presente.

### Séries televisivas referenciadas

AMERICAN BANDSTAND. Produção de Dick Clark et al. Estados Unidos, 1957-1989 (90 min. aprox..).

ABRAMS, J.J.; LINDELOF, Damon; LIEBER, Jeffrey. **Lost**. Produção de J. J. Abrams, Damon Lindelof, Bryan Burkm, Carlton Cuse, Jack Bender, Jeff Pinkner, Stephen Williams, Edward Kitsis, Adam Horowitz, Jean Higgins, Elizabeth Sarnoff. Estados Unidos, 2004-2010 (45 min. aprox.).

ASHER, William; SHELDON, Sidney. **The Patty Duke Show**. Produção de William Asher, Stanley Prager, Bob Sweeney. Estados Unidos, 1963-1966 (24 min. aprox.).

BENIOFF, David; WEISS, D.B. **Game of Thrones**. Produção de David Benioff, D. B. Weiss, Frank Doelger, Bernadette Caulfield, Carolyn Strauss, George R. R. Martin. Estados Unidos, 2010-presente (55 min. aprox.).

BOBRICK, Sam. **Saved by the Bell**. Produção de Peter Engel. Estados Unidos, 1989-1993 (22 min. aprox.).

BOCHCO, Steven. **Hill Street Blues**. Produção de Jeff Lewis, David Milch, Michael Kozoll, Steven Bochco. Estados Unidos, 1981 – 1987 (45 min. aprox.).

BOCHCO, Steven; FISHER, Terry Louise. **L.A. Law**. Produção de Steven Bochco, David E. Kelley, Rick Wallace, William M. Finklestein, John Tinker John Masius. Estados Unidos, 1986 – 1994. (45 min. aprox.).

BRESS, Eric; GRUBER, J. Mackye. **Kyle XY**. Produção de Eric Tuchman, David Himelfarb, J. Mackye Gruber, Chris Bender, J.C. Spink, Richard Heus, Eric Bress, Tommy Thompson. Estados Unidos, 2006 – 2009 (44 min. aprox.).

BUNIM, Mary-Ellis; MURRAY, Jonathan. **The Real World**. Produção de Gil Goldschein, Kelly Rose, Jacquelyn French, Jim Johnston, Jonathan Murray. Estados Unidos, 1992-2013 (30 min. aprox.)

BUNIM, Mary-Ellis; MURRAY, Jonathan. **Road Rules**. Produção de Jonathan Murray, Mary Ellis Bunim, Rick de Oliveira. Estados Unidos, 1995-2007 (30 min. aprox.)

BURGE, Constance M. **Charmed**. Produção de Constance M. Burge, Brad Kern, Aaron Spelling, E. Duke Vincent. Estados Unidos, 1998-2006 (43 min. aprox.).

CARROLL, Bob. et al. **I Love Lucy**. Produção de Jess Oppenheimer e Desi Arnaz. Estados Unidos, 1951 – 1957 (30 min. aprox.).

CHASE, David. **The Sopranos**. Produção de David Chase, Brad Grey, Robin Green, Mitchell Burgess, Ilene S. Landress, Terence Winter, Matthew Weiner. Estados Unidos, 1999-2007 (45 min. aprox.).

CONNELLY, Joe; MOSHER, Bob; CONWAY, Dick. **Leave it to Beaver**. Produção de Joe Connelly, Bob Mosher. Estados Unidos, 1957-1963 (aprox. 22 min.).

CORRELL, Rich; O'BRIEN, Barry; PORYES, Michael. Hannah Montana. Produção de Steven Peterman, Michael Poryes. Estados Unidos, 2006-2011 (aprox. 22 min.).

COVINGTON, Carter; GOODMAN, Dana; WOLOV, Julia Lea. **Faking it**. Produção de Carter Covington, Wendy Goldman. Estados Unidos, 2014-presente (22 min. aprox.).

CRICHTON, Michael. **E.R.** Produção de Michael Crichton, John Wells, Steven Spielberg, Christopher Chullack, Lydia Woodward, Joe Sachs, Janine Sherman Barrois, Carol Flint, Neal Baer, Dee Johnson, Jack Orman, David Zabel R. Scott Gemmil. Estados Unidos, 1994 – 2009. (45 min. aprox.).

DARABONT, Frank. **The Walking Dead**. Produção de Frank Darabont, Gale Anne Hurd, David Alpert, Robert Kirkman, Charles H. Eglee, Glen Mazzara, Scott M. Gimple, Greg Nicotero, Tom Luse Estados Unidos, 2010-presente (43 min. aprox.).

DAVIS, Jeff. **Teen Wolf**. Produção de Jeff Davis, Marty Adelstein, René Echevarria, Tony DiSanto, Liz Gateley, Russell Mulcahy. Estados Unidos, 2011-presente (42 min. aprox.)

DOLGER, Lauren. **16 and pregnant**. Produção de Morgan J Freeman, Dia Sokol Savage, Lauren Dolgen, Jessica Zalkind, Andrew Portnoy, Sara Cohen, Janay Dutton. Estados Unidos, 2009-presente (45 min. aprox.).

DORTORT, David; HAMILTON, Fred. **Bonanza**. Produção de David Dortort, Estados Unidos, 1959-1973 (49 min. aprox.).

EICHLER, Glenn; LEWIS, Susie. **Daria**. Produção de Glenn Eichler. Estados Unidos, 1997-2002 (22 min. aprox..).

ELSLEY, Brian; BRITTAIN, Jamie. **Skins**. Produção de Bryan Elsley, Charles Pattinson, George Faber, John Griffin. Reino Unido, 2007-2013 (46 min. aprox.).

FEIG, Paul. **Freaks and Geeks**. Produção de Judd Apatow, Estados Unidos, 1999-2000 (45 min. aprox.).

FROST, Mark; LYNCH, David. **Twin Peaks**. Produção de Mark Frost, David Lynch, Estados Unidos, 1990-1991 (47 min. aprox.).

GATELEY, Liz. **Laguna Beach: the real Orange County**. Produção de Tony Di Santo. Estados Unidos, 2004-2006 (30 min. aprox.,).

GOUGH, Alfred; MILLAR, Miles. **Smallville**. Produção de Alfred Gough, Miles Millar, Michael Tollin, Brian Robbins, Joe Davola, Ken Horton, Greg Beeman, James Marshall, Todd Slavkin, Darren Swimmer, Kelly Souders, Brian Peterson, Tom Welling, Estados Unidos, 2001-2011 (42 min. aprox.).

HAMPTON, Brenda. **The secret life of the American teenager**. Produção de Brenda Hampton, Lindsley Parsons III, Hrag Gaboudian, Estados Unidos, 2008-2013 (45 min. aprox.)

HOLZMAN, Winnie. **My so-called life**. Produção de Marshall Herskovitz, Edward Zwick, Estados Unidos, 1994-1995 (45 min. aprox.).

HURWITZ, Mitchell. **Arrested Development**. Produção de Brian Grazer, Ron Howard, Mitchell Hurwitz, David Nevins. Estados Unidos, 2003 – 2006; 2013 (25 min. aprox.).

IUNGERICH, Lauren. **Awkward**. Produção de Lauren Iungerich, Erin Ehrlich, Chris Alberghini, Mike Chessler, Estados Unidos, 2011-presente

JACOBS, David. **Dallas**. Produzido por Ken Horton, Philip Capice, Lee Rich, Leonard Katzman e Larry Hagman. Estados Unidos, 1978 – 1991. (45 min. aprox.).

JACOBS, Michael; KELLY, April. **Boy meets world**. Produção de Michael Jacobs.

David Kendall, Bob Young, Howard Busgang, Mark Blutman, Bob Tischler. Estados Unidos, 1993-2000 (24 min. aprox.)

JAMES, Ed. **Father Knows best.** Produção de Eugene Rodney. Estados Unidos, 1954-1960 (24 min. aprox.).

JUDGE, Mike. **Beavis and Butt-Head.** Produção de Mike Judge, Abby Terkuhle. Estados Unidos, 1993-1997 (11 min. aprox.).

KALLIS, Danny; GEOGHAM, Jim. **The Suite Life of Zack and Cody.** Produção de Danny Kallis, Irene Dreayer, Pamela Eells O'Connell, Jim Geoghan. Estados Unidos, 2005-2008 (22min. aprox.)

KATINS, Jason. **Roswell.** Produção de Jason Katims, Lisa J. Olin, Kevin Kelly Brown Jonathan Frakes, David Nutter. Estados Unidos, 1999-2002 (45 min aprox.).

KEYSER, Christopher; LIPPMAN, Amy. **Party of Five.** Produção de Ken Topolsky, Amy Lippman, Christopher Keyser. Estados Unidos, 1994-2000 (45 min aprox.).

KOHNER, Frederick. **Gidget.** Produção de Harry Ackerman. Estados Unidos, 1965-1966 (25 min. aprox.).

KRIPKE, Eric. **Supernatural.** Produção de Eric Kripke, Robert Singer, McG David Nutter, Kim Manners, John Shiban, Phil Sgriccia, Sera Gamble, Ben Edlund, Jeremy Carver, Adam Glass. Estados Unidos, 2005-presente (42 min. aprox.).

LYNCH, Thomas. **South of Nowhere.** Produção de Thomas Lynch, Charles Rosin, Estados Unidos, 2005-2008, (22 min. aprox.).

MACDONNELL, Norman; MESTON, John. **Gunsmoke.** Produção de John Mantley, Philip Leacock, James Arness. Estados Unidos, 1955-1975 (26 min. aprox.).

MARLENS, Neil. **Growing Pains.** Produção de Neal Marlens, Mike Sullivan, Steve Marshall, Dan Guntzelman, Dan Wilcox. Estados Unidos, 1985-1992 (23 min. aprox.).

MARMELL, Steve. **Sonny with a chance.** Produção de Brian Robbins, Sharla Sumpter Bridgett, Michael Feldman, Steve Marmel. Estados Unidos 2009-2011 (22 min. aprox.).

PITTMAN, Frank; WHITE, Andy. **Bat Masterson.** Produção de Frank Pittman, Andy White, Frederick W. Ziv. Estados Unidos, 1958-1961 (25 min. aprox.).

SCHWARTZ, Josh; SAVAGE, Stephanie. **Gossip Girl.** Produção de Josh Schwartz, Stephanie Savage, Bob Levy, Leslie Morgenstein, John Stephens, Joshua Safran, Sara Goodman, Estados Unidos, 2007-2012 (42 min. aprox.)

SCHWARTZ, Josh. **The O.C.** Produção de Dave Bartis, Bob DeLaurentis, Doug Liman, McG, Stephanie Savage, Josh Schwartz, Estados Unidos, 2003-2007 (42 min. aprox.).

SCHNEIDER, Dan. **Drake & Josh**. Produção de Dan Schneider. Estados Unidos, 2004-2007 (22 min. aprox.).

SCHNEIDER, Dan. **iCarly**. Produção de Dan Schneider. Estados Unidos, 2007-2012 (aprox. 23 min.).

SCHNEIDER, Dan. **Victorious**. Produção de Dan Schneider. Estados Unidos, 2010-2013 (aprox. 23 min.).

SCHWAN, Mark. **One Tree Hill**. Produção de Mark Schwahn, Michael Tollin, Brian Robbins, Joe Davola, Greg Prange, Mark B. Perry, Estados Unidos, 2003-2012 (42 min. aprox.).

SHERMAN PALLADINO, Amy. **Gilmore Girls**. Produção de Amy Sherman-Palladino, Daniel Palladino, David S. Rosenthal, Gavin Polone. Estados Unidos, 2000-2007 (42 min. aprox.).

SHULMAN, Max. **The many loves of Dobie Gillis**. Produção de Martin Manulis. Estados Unidos, 1959 – 1963 (26 min. aprox.).

SILVER, Emily. **Finding Carter**. Produção de Terri Minsky, Deborah Spera, Maria Grasso, Alexander A. Motlagh, Emily Whitesell. Estados Unidos, 2014-2015 (42 min. aprox.).

STAR, Darren. **90210**. Produção de Gabe Sachs, Jeff Judah, Rebecca Sinclair, Patricia Carr, Lara Olsen, David S. Rosenthal, Rob Thomas, Mark Piznarski. Estados Unidos, 2008-2013 (42 min. aprox.).

STAR, Darren. **Younger**. Produção de Darren Star, Larry W. Jones, Keith Cox, Tony Hernandez. Estados Unidos, 2015-presente (42 min. aprox.).

SURNOW, Joel; COCHRAN, Robert. **24**. Produção de Joel Surnow, Robert Cochran, Brian Grazer, Howard Gordon, Evan Katz, Kiefer Sutherland, Jon Cassar, Manny Coto, David Fury, Brad Turner, Brannon Braga, Alex Gansa Chip Johannessen, Tony Krantz, Estados Unidos, 2001-2010; 2014 (42 min. aprox.).

THOMAS, Rob. **Veronica Mars**. Produção de Joel Silver, Rob Thomas, Diane Ruggiero, Jennifer Gwartz, Danielle Stokdyk, Estados Unidos, 2004-2007 (42 min. aprox.).

WEBB, Jack. **Dragnet**. Produção de Jack Webb, Michael Meshekoff. Estados Unidos, 1951 – 1959. (30min. aprox.)

WHEDON, Joss; GREENWALT, David. **Angel**. Produção de Joss Whedon, David Greenwalt, Tim Minear, Jeffrey Bell, David Fury, Fran Rubel Kuzui, Kaz Kuzui Estados Unidos, 1999-2004 (42 min. aprox.).

WILLIAMSON, Kevin, PLEC, Julie. **The Vampire Diaries**. Produção de Kevin Williamson, Julie Plec, Leslie Morgenstein, Bob Levy, Estados Unidos, 2009-presente (45 min. aprox.).

WOLFINSOHN, Ben; WOLFINSOHN, Debbie. **Gigantic**. Produção de Marti Noxon, Dawn Parouse Olmstead. Estados Unidos, 2010-2011 (25 min. aprox.).

## APÊNDICE – SINOPSE E PERSONAGENS PRINCIPAIS DAS SÉRIES SELECIONADAS

### BEVERLY HILLS, 90210



Imagem promocional do elenco.

Acima à esquerda: Steve, Kelly, David, Donna.

Acima à direita: Dylan, Brenda, Brandon, Andrea.

**Sinopse:** A série narra a vida de um grupo de amigos ricos em um colégio secundário de Beverly Hills. Com origem em uma conservadora e estruturada família de classe média, os gêmeos Brandon e Brenda buscam se adaptar ao novo meio, onde os amigos vivem entre a liberdade do dinheiro e a ausência de limites. Estendendo-se por 10 anos, em que o grupo passa do colégio para a universidade e os primeiros anos no mercado de trabalho, o seriado trocou diversos personagens do elenco. Trouxe uma abordagem de elementos em voga na pauta sobre juventude, particularmente conectados a medos em relação à juventude como gravidez na adolescência, abuso de álcool e drogas ou problemas que a falta de estrutura e as “companhias erradas” podem trazer. Como se tratavam de jovens muito ricos, a série também trazia tramas de negócios e problemas muito além da maturidade dos adolescentes.

### *Personagens principais*<sup>370</sup>

- Brandon Walsh (interpretado por Jason Priestley), 1-9ª temporadas – Com um forte senso ético e moral, Brandon é trabalhador e interessado em problemas sociais. No começo da série ajuda a irmã a sair de todo tipo de problema e parece não ter dificuldades em se adaptar a nova vida.
- Brenda Walsh (Shannen Doherty), 1-4ª temporadas – Impressionável e um pouco rebelde, Brenda mostra mais dificuldade para se integrar à nova realidade de Beverly Hills, lutando com as pressões das amigas e as diferenças da nova sociedade, o que a causa muitos problemas. Vive uma tumultuada paixão com Dylan.
- Kelly Taylor (Jennie Garth) – No começo da série é retratada como uma menina popular e fútil, mas seu personagem vai ganhando camadas e espaço e se transforma na principal protagonista feminina. Passa por diversos tipos de problemas, e fica dividida entre Dylan e Brandon.
- Dylan McKay (Luke Perry), 1-6ª temporadas – O “*bad boy*” do grupo. Garoto muito rico, mas que vive sozinho por abandono dos pais. Apesar de ser muito nobre de sentimentos, tem uma alma torturada que o leva ao alcoolismo e às drogas.
- Steve Sanders (Ian Ziering) – Primeiramente apresentado como um *playboy* mimado, Steve se envolve em diversos problemas devido a sua falta de discernimento. Lida com a rejeição ao descobrir ser adotado.
- Andrea Zuckerman (Gabrielle Carteris), 1-5ª temporadas – A “*nerd*” do grupo. Se destaca das outras garotas por seu desinteresse nas atividades “fúteis” das demais e também por ser a única pessoa do grupo originária de classe trabalhadora. É colega de Brandon no jornal escolar e uma aluna brilhante.
- David Silver (Brian Austin Green) – O caçula dos protagonistas é músico e DJ e também vive um romance “vai e vem” com Donna, com quem se casa ao final da série. Quando seu pai se casa com a mãe de Kelly eles se transformam em irmãos.
- Donna Martin (Tori Spelling) – A mais infantilizada e passiva dos personagens. Tem uma criação rígida e está decidida a manter-se virgem até o casamento.
- Jim e Cindy Walsh (James Eckhouse e Carol Potter), 1-5ª temporadas – Pais de Brandon e Brenda. Compreensivos, aconselham e guiam não somente os filhos, mas seus amigos, que carecem de figuras de autoridade.

---

<sup>370</sup> *BH90210* sempre possuiu um elenco extenso e ao longo de suas 10 temporadas muitos personagens deixaram a série, enquanto outros entravam. Listamos aqui apenas alguns dos personagens essenciais das primeiras temporadas.

## BUFFY, THE VAMPIRE SLAYER



Imagem promocional com o elenco da 2ª temporada.

Da esquerda para a direita: Willow, Oz, Giles (em pé), Cordelia, Xander, Buffy, Angel, Spike e Drussila.

**Sinopse:** Em um universo com uma intrincada mitologia própria, forças sobrenaturais dão a uma garota por geração poder (força sobre-humana além de outros dotes físicos) e incumbência de caçar vampiros e demônios e, assim, proteger a humanidade. Buffy e sua mãe se mudam para Sunnydale, em busca de um recomeço. No entanto, o bibliotecário Giles, seu novo supervisor na caça aos vampiros, a informa que a aparentemente pacata Sunnydale possui um portal para o inferno, o que faz a cidade ser um polo de fenômenos sobrenaturais. Com a ajuda de seu grupo de amigos, Buffy terá a tarefa de manter a cidade e o mundo a salvo e sobreviver, enquanto passa pelos problemas da adolescência.

### Personagens principais<sup>371</sup>

- Buffy Summers (interpretada por Sarah Michelle Gellar) – Idealizada para quebrar o clichê da típica mocinha de filmes de terror. Apesar da aparência de menina frágil, é ela quem persegue e domina os monstros, enquanto salva a todos. O peso do fardo de ser a escolhida para salvar a humanidade contrasta com a futilidade e imaturidade da adolescência.
- Willow Rosenberg (Alyson Hannigan) – Melhor amiga de Buffy, é uma tímida “nerd” no começo da série e vai desenvolvendo suas habilidades como bruxa com o passar das temporadas, se tornando uma poderosíssima feiticeira. Uma das primeiras protagonistas em um *teen drama* a assumir a homossexualidade.

<sup>371</sup> Como na maior parte das séries longevas, o elenco muda conforme as temporadas com a entrada e saída de personagens. Listamos aqui alguns dos personagens mais importantes nas séries.

- Xander Harris (Nicholas Brendon) – Forma o trio de amigos com Buffy e Willow. Representa o “homem comum”, uma vez que é o único do grupo a não ter nenhum poder ou habilidade especial. É apaixonado por Buffy no início da série, mas tem relacionamentos com Cordelia e Anya. Serve como alívio cômico em diversas situações.
- Rupert Giles (Anthony Stewart Head) – Bibliotecário e mentor de Buffy, representante do Conselho de Observadores que treina e guia as Caçadoras. Coloca-se no limite entre a tradição institucional representada pelo Conselho e a rebeldia moderna dos jovens. Devido a seu próprio passado de rebeldia, é geralmente compreensivo e carinhoso com Buffy, transformando-se em uma figura paterna.
- Angel (David Boreanaz), 1-3ª temporadas – Vampiro que após muito tempo cometendo todo tipo de atrocidades é amaldiçoado com uma alma, passando a ser atormentado pelas lembranças de suas ações. Vive uma intensa paixão com Buffy complicada ainda mais pelo fato de que ao experimentar um momento de felicidade, Angel perde sua alma, transformando-se novamente no monstro que tentava redimir. Após a 3ª temporada o personagem deixa *BTVS* para protagonizar sua *spin-off* *Angel* (The WB, 1999-2004).
- Cordelia Chase (Charisma Carpenter), 1-3ª temporadas – Uma das garotas mais populares da escola, egocêntrica e franca, tira sarro de Buffy, Willow e Xander, embora acabe namorando este último, e sempre os ajude a combater o mal. Migra para a série *Angel* após a 3ª temporada.
- Anya Jenkins (Emma Caulfield), 3-7ª temporadas – Ex-demônio que concedia desejos a mulheres em busca de vingança contra homens. É transformada em humana e se integra ao grupo através de seu relacionamento com Xander. Sua maneira honesta e literal de procurar entender o mundo humano provocam estranhamento e comicidade.
- Spike (James Masters), 2-7ª temporadas – Junto a Drussila, Darla e Angel completava um quarteto de vampiros que aterrorizava por onde passava. A partir da 4ª temporada tem um chip implantado pelo exército o que lhe impede de fazer mal a qualquer pessoa, e passa a ajudar ocasionalmente Buffy, por quem se apaixona. Os dois tem um caso na 6ª temporada.
- Daniel “Oz” Osborne (Seth Green), 2-4ª temporadas – Namorado de Willow, quieto e observador, vira integrante da *Scooby gang*. Descobre-se um lobisomem e por isso precisa ser contido nas noites de lua cheia.

## DAWSON'S CREEK



Figura 3: Foto promocional com o elenco da 3ª temporada  
Da esquerda-direita: Jen, Dawson, Pacey, Joey (embaixo), Andie e Jack.

**Sinopse:** Na calma cidade litorânea de Capeside, Dawson persegue sua paixão por cinema dirigindo filmes amadores com a ajuda dos amigos. O equilíbrio em sua vida termina com a chegada da nova vizinha Jen, por quem ele imediatamente se interessa – sem saber, enquanto isso, que sua melhor amiga de infância Joey está apaixonada por ele. Mesmo sendo avesso a mudanças, Dawson vai aos poucos vendo sua vida mudar drasticamente enquanto ele e os amigos trilham um difícil caminho para a maturidade, cheio de desilusões, traições e disputas.

### Personagens principais

- Dawson Leery (interpretado por James Van der Beek) – Autodeclaradamente um “bom moço”, Dawson é confiável, romântico, sonhador, e também um cinéfilo. Vê na amiga Joey sua alma-gêmea e não vê problema em dormir inocentemente ao lado dela. Ao apaixonar-se por ela sofrerá com as idas e vidas do namoro e a disputará com o melhor amigo Pacey.
- Joey Potter (Katie Holmes) – Orfã de mãe e com o pai na cadeia, a “moleca” Joey vive com a irmã e o cunhado. Pobre, mas muito inteligente e esforçada, vive uma paixão (platônica inicialmente) com o amigo de infância Dawson e uma relação de “gato e rato” com Pacey, por quem se apaixonará. A personagem foi ganhando cada vez mais destaque e transformou-se na principal protagonista nas últimas temporadas da série.

- Pacey Witter (Joshua Jackson) – Brincalhão e sarcástico, é a ovelha negra numa família de policiais, o que o põe em constante conflito com o pai e na escola. Apaixona-se por Joey e tem que escolher entre o amor com ela e a amizade de Dawson.
- Jen Lindley (Michelle Williams) – Nova-iorquina e rebelde, é enviada pelos pais para viver com a avó religiosa para escapar de um passado “devasso”. Quebra o delicado equilíbrio dos amigos ao entrar no grupo. É eterna vítima de questões moralistas no texto da série.
- Jack McPhee (Kerr Smith) – Após uma tragédia familiar, muda-se para a cidade com a irmã gêmea, Andie, e a mãe com problemas psiquiátricos. Descobre-se homossexual, o que o coloca em conflito com os colegas e com o pai. Eventualmente se une em uma forte amizade com Jen indo morar com ela e sua avó.
- Andie McPhee (Meredith Monroe), 2-4ª temporada – Gêmea de Jack, sofre muito com os problemas familiares, o que a leva para uma clínica psiquiátrica. É a primeira namorada séria de Pacey, mas eles rompem após ela traí-lo.

## GLEE



Foto promocional com o elenco da 3ª temporada.

Atrás, da esquerda para a direita: Will, Mike, Finn, Puck, Brittany.

Na segunda fileira: Quinn, Kurt, Santana, Mercedes.

Na frente: Emma, Artie, Rachel, Tina.

**Sinopse:** Na escola McKinley, em uma pequena cidade do meio-oeste norte-americano, a cadeia hierárquica entre os alunos define quem são os “populares” e quem são os “perdedores”. No nível mais baixo desta hierarquia estão os membros do *glee club* (um coral moderno). Eles são os diferentes, aqueles que não se encaixam nos rígidos padrões desta sociedade. Quando o professor Will Schuester assume o comando do grupo, ele pretende levá-los à vitória no campeonato de corais, mas para isso precisa atrair mais estudantes. Logo alguns dos mais populares alunos, como atletas do time de futebol americano da escola e líderes de torcida, se juntam ao grupo, e pouco a pouco mostram que a aparente popularidade também mascara diferenças e problemas pessoais. Através da música, da dança e do apoio do grupo, o coral se torna um lugar para que possam encontrar e expressar suas identidades, aceitar uns aos outros e a si mesmos e procurar um caminho para brilhar.

### Personagens principais

- Rachel Berry (interpretada por Lea Michele) – Extremamente talentosa, é a principal estrela do grupo, porém é egocêntrica e controladora, o que a torna alvo dos colegas, que a acham irritante e frequentemente ridícula. Sonha em ser artista da Broadway, mas descobrirá que o caminho não é tão simples assim. Protagoniza um romance “vai e vem” com Finn.
- Will Schuester (Matthew Morrison) – Frustrado com a carreira de professor e também em seu casamento, Will resolve reabrir o grupo de coral do qual participava na juventude. Apoiando e ajudando os alunos a se expressarem e se encontrarem, ele também encontra forças para mudar sua vida e encontrar sua paixão. É o principal protagonista na primeira temporada, mas vai perdendo destaque ao longo da série.
- Finn Hudson (Cory Monteith) – Popular jogador de futebol, Finn tem problemas em encontrar a si mesmo. Quando decide se juntar ao grupo do coral, mesmo contra as expectativas dos amigos e da namorada, se transforma num líder dentro do grupo, tendo coragem para desafiar as noções de “perdedor” e “vencedor” da escola. Com a morte do ator por overdose de drogas em 2013, a produção do programa decide também “matar” o personagem.
- Kurt Hummel (Chris Colfer) – Criativo e corajoso, Kurt é o estereótipo do garoto gay e sofre *bullying* na escola por isso. Mesmo assim revela e aceita sua sexualidade ainda na primeira temporada e demonstra com orgulho sua identidade, sempre apoiado pelo pai. Quando seu pai se casa com a mãe de Finn, os dois se aceitam como irmãos.
- Quinn Fabray (Dianna Agron) – Chefe das líderes de torcida e presidente do grupo de celibato da escola. Seu mundo “perfeito” desaba quando engravida do melhor amigo de Finn, Puck, e é expulsa de casa e das líderes de torcida. Após colocar o bebê para adoção, Quinn tem dificuldade de encontrar a si mesma e passa por diversos estágios de rebeldia.
- Santana Lopez (Naya Rivera) – Temperamental e franca, Santana tem dificuldades de aceitar sua sexualidade, por isso ataca frequentemente os outros. Com a ajuda dos amigos, sai do armário e assume sua paixão por Brittany.
- Brittany Pierce (Heather Morris) – Completamente avoada, a dançarina vê o mundo de forma diferente, o que faz todos pensarem que ela é burra. Ela, por fim, se descobre um gênio.
- Artie Abrams (Kevin McHale) – Paraplégico desde a infância, vive uma frequente gangorra entre a aceitação e rejeição de sua condição. Sonha em ser um cineasta.

## PRETTY LITTLE LIARS



Da esquerda para a direita: Alison, Emily, Aria, Spencer, Hanna e Mona.



Da esquerda para a direita: Toby, Ezra, Jason e Caleb.

**Sinopse:** No final de um atribulado verão, cinco amigas dão uma festa. Uma delas, a líder do grupo, Alison, desaparece e não é mais encontrada. Um ano depois, as quatro meninas restantes passam a receber mensagens de um remetente anônimo ameaçando revelar todos seus segredos, -A. Apenas Alison poderia saber de todos estes segredos, porém quando seu corpo é encontrado elas tentam juntar os pedaços de um quebra cabeça para descobrir quem é o sádico chantagista, enquanto tentam proteger-se de um onipresente, e onisciente vilão, que antecipa todos os seus passos. Descobrir -A torna-se apenas uma parte do enigma, e quanto mais elas procuram, mais segredos encontram, envolvendo família, amigos e romances.

### Personagens principais

- Alison “Ali” DiLaurentis (Sasha Pieterse) – Estereótipo de menina maldosa e rainha da escola. Alison deixa um rastro de mágoas e mentiras por onde passa. Com medo das ameaças de -A, depois de sofrer uma tentativa de assassinato, foge da cidade, porém não consegue se manter distante quando a vida das amigas está em risco. Retorna com vida na 5ª temporada, levantando todo tipo de suspeita.
- Aria Montgomery (Lucy Hale) – Interessada em artes, Aria passa um ano na Europa com a família, após o desaparecimento de Alison. Porém no retorno, os problemas envolvendo o adultério de seu pai, reaparecem, e agora ela também precisa esconder seu relacionamento com seu professor de literatura.
- Emily Fields (Shay Mitchell) – A esportista do grupo, Emily vem de uma família bastante tradicional e por isso teme revelar sua homossexualidade. Era apaixonada por Alison, que a tratava com desdém, mas passa por diversos interesses românticos na história. Uma lesão provocada por -A, a impedem de seguir uma carreira na natação.
- Hanna Marin (Ashley Benson) – Após o desaparecimento de Ali, Hanna toma seu lugar como “rainha da escola” junto com Mona. Porém a aparente futilidade e poder da popularidade esconde sua extrema insegurança. É a mais decidida e também mais meiga das amigas.
- Spencer Hastings (Troian Belisario) – Vinda de uma família muito exigente, Spencer é muito competitiva e obstinada. Considerada o “gênio” entre as amigas, é ela que lidera as investigações contra -A. Porém a constante pressão a levam a abusar de remédios controlados.
- Mona Vanderwall (Janel Parrish) – A primeira -A. Mona traumatizada pelo bullying que sofria de Alison, passa a persegui-la, e posteriormente suas amigas. Desmascarada, a partir da 3ª temporada fica também obcecada em descobrir quem é a segunda -A. Apesar de seus malfeitos recebe o perdão da melhor amiga, Hanna.
- Toby Cavanaugh (Keegan Allen) – Toby aceitou ser incriminado do acidente que cegou sua irmã de criação para poder fugir da família ao ser mandado para o reformatório. Considerado um pária na comunidade, encontra no namoro com Spencer seu porto seguro. E entra para a polícia para poder proteger a namorada e as amigas.
- Ezra Fitz (Ian Harding) – Professor das meninas e namorado de Aria, Ezra tem pretensões de ser escritor, e esconde não somente sua origem familiar milionária, mas seu envolvimento com Alison antes de seu desaparecimento.
- Caleb Rivers (Tyler Blackburn) – Tendo passado a vida em lares temporários, Caleb não confia em ninguém até conhecer Hanna e ambos se apaixonarem. É um talentoso hacker e usa sua habilidade para tentar descobrir -A.