



Título do Artigo: Pistas contemporâneas: deslocamentos de gênero como estratégia em séries de TV.

Nome: Paulo Roberto Ferreira da Cunha¹

Vinculação Institucional: Coordenador e Professor do curso de Comunicação Social da ESPM-SP.

Resumo

Como toda obra midiática, as séries televisivas norte-americanas estão inseridas em contextos específicos, que viabilizam a sensibilização e a fidelização de espectadores. Mudanças ocorridas – a partir dos anos 1990 no sistema de produção das séries e a ampliação na oferta de títulos e de formatos – tornaram essencial a aproximação desta forma narrativa com a vida cotidiana. Reflexos deste fato podem ser percebidos na construção de protagonistas de séries investigativas e policiais, nas quais personagens masculinos e femininos adotam traços invertidos entre estes dois gêneros, se mantido um olhar estereotipado. Portanto, o objetivo desta pesquisa é observar os deslocamentos de alguns traços de gêneros biológicos em duas séries – *Arquivo X* (1993) e *Forever* (2014) –, à luz do conceito de arquétipos junguianos, para aferir a forma como os diálogos com espectadores são construídos e de que modo a verossimilhança com a agenda social suporta tal estratégia fílmica.

Palavras-chave: Análise fílmica. Arquétipos. Contemporaneidade. Gênero. Seriados de televisão.

Houve um tempo em que, em filmes de aventura, era comum uma mulher – por vezes, denominada de *a mocinha* – cair e torcer o tornozelo, obrigando o herói da obra retornar para a salvar. Tal construção narrativa pareceria descontextualizada em um filme produzido agora, em face à agenda que discute os papéis masculino e feminino sob a ótica de diferentes paradigmas teóricos e ideológicos e da certeza de que tal papel impingia a ideia de fragilidade e de dependência à mulher. A indústria

¹ Professor, publicitário e psicanalista. Doutorando em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM/ESPM-SP). Coordenador e professor do curso de Comunicação Social da ESPM-SP. Mestre em Comunicação (Universidade Anhembi Morumbi – SP). E-mail: pcurunha@espm.br.



da comunicação, motivada por objetivos mercadológicos, não deixou de lado tal questão sem, contudo, assumir uma posição formal sobre qual modelagem de gênero deveriam possuir seus personagens. O que significa ser possível encontrar diversas composições e representações de papéis de gênero na televisão como puro entretenimento, ainda que “a cultura da mídia também [forneça] o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e de ‘eles’” (KELLNER, 2001:9).

Dessa forma, o objetivo da presente pesquisa é investigar a forma como se manifesta a desconstrução das tradicionais figuras femininas e masculinas – na composição dos protagonistas em algumas séries policiais de TV norte-americanas, tomando por base o conceito junguiano de arquétipos e a discussão acerca dos deslocamentos do imaginário de gêneros na contemporaneidade, com a implícita certeza da existência de estereótipos nesta cena. Entende-se, pois, que “ao examinar a complexidade narrativa como um modelo narrativo, [...] [persegue-se a] um paradigma da poética histórica que situa os progressos formais dentro de contextos históricos específicos de produção, circulação e recepção” (MITTELL, 2012:32), com o que concorda Arlindo Machado ao afirmar que “a ênfase, portanto, não pode estar apenas nos aspectos meramente técnicos ou metodológicos da análise [...] mas na relevância dos programas enquanto contribuições singulares à televisão e à cultura contemporânea” (2007:9), questão que corrobora a afirmação de Jean-Pierre Esquenazi sobre “[...] os postulados de um gênero [narrativo] particular servem de base aos produtores, que nele introduzem preocupações contemporâneas.” (2011:137)

Para efeito de análise, serão respeitadas as premissas de David Bordwell (RAMOS, 2005:64) para a realização de pesquisa denominada de *nível-médio*, que “propõe questões tanto empíricas quanto teóricas” sem a necessidade de um único aprofundamento epistemológico, mas permitindo aportes de paradigmas distintos. E, para que se preserve o foco nesta análise, tomar-se-ão duas séries, *Arquivo X* (1993) e *Forever* (2014), para efeito de exemplificação das hipóteses aqui investigadas, por se entender que há foco na dupla de personagens principais e que outras tantas séries



adotem como centralidade equipes mistas ou departamentos de investigação – como *C.S.I.* e *Cold Case* –, os quais, compostos por vários integrantes, podem diluir a percepção dos deslocamentos de traços de gêneros sob o viés arquetípico.

Séries de TV norte-americana e as personagens femininas em narrativas policiais

Com inegável capacidade de fidelizar espectadores em todo o mundo, há décadas as séries televisivas têm aprimorado seu poder de entreter e de refletir a mais variada gama de valores, conceitos e referências – concretizado, por exemplo, através de temas tradicionais, abordagens contemporâneas, *casting* famoso, gêneros mais definidos, conjunto de gêneros fílmicos presentes na mesma obra, dentre outros. Constitui-se em “um modelo [que] se diferencia por usar a complexidade narrativa como uma alternativa às formas episódicas e seriadas” (MITTELL, 2012:29) – compreendendo-se o paralelo proposto por este autor a estórias oriundas do cinema. E que, “[...] como em muitas sociedades contemporâneas, a televisão é repleta de gêneros e formas narrativas” (ALLRATH, 2005:1), este modelo hoje pode ser consumido sob diferentes formas – tais como “[...] comédias de situação (*sitcoms*), séries de ação, desenhos animados (*cartoon*), novelas (*soup operas*), minisséries, filmes produzidos para a TV [...] dentre outras” (ALLRATH, 2005:1).

Nesse sentido, o modo como uma série é produzida e a intencionalidade dos discursos implícitos e explícitos presentes na obra refletem a importância de análises sobre elementos que constituem este produto midiático, em particular, “devido ao fato que o considerável número de programas para a TV pode apresentar diferentes narrativas que oferecem um muito útil material para os estudos de televisão” (ALLRATH, 2005:1). Logo, ao considerarmos tal relevância e a forma como o espectador se relacionará com uma obra em questão – situação diretamente relacionada aos índices de audiência e fidelização – residiria, aqui, oportunidade para investigar a produção de sentidos, no caso, com a exploração de imaginários ou temáticas, os quais estabelecem diálogos com espectadores, que detém enorme alternativa de séries nas diversas emissoras de TV, abertas ou fechadas, e que podem



ser alternadas com um simples *zapping* no controle remoto. Fato é que, hoje, “[...] a televisão dos últimos 20 anos será lembrada como uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando regras do que pode ser feito nesse meio” (MITTELL, 2012:31), decerto estimulada pelas emergentes e constantes transformações midiáticas que todo o ambiente da comunicação vive concomitantemente.

A própria forma de exposição e de amplitude da comunicação, frente ao “desenvolvimento de novas tecnologias e a emergência de uma nova estética são processos independentes, os quais, juntos, tornaram os anos 1990 em um período de maiores transformações nas narrativas seriadas na televisão” (ALLRATH, 2005:4), cujos reflexos podem ser percebidos em como a vida cotidiana, fatos, comportamentos e representações são insumos cada vez mais necessários ao processo de verossimilhança e de identificação com espectadores. A comunicação contemporânea e sua relação com a amplitude e compartilhamento de conteúdos fornecidos pelo ambiente digital, ainda coexistem com os hábitos relacionados ao consumo deste tipo de entretenimento, seja assistindo sozinho, com amigos ou com a família, em casa ou, ainda em menor número, através de celulares e *tablets* em outros ambientes. Percebe-se que a forma de assistir coexiste com “[...] a forte resposta oriunda das comunidades de fãs [...] [que] não apenas fazem discussões na rede, mas analisam episódios detalhadamente; eles também argumentam em favor ou contra certos futuros desdobramentos [...]” (ALLRATH, 2005: 10), o que reforça a preocupação com as pontes de identificação e do diálogo a ser estabelecido com os espectadores.

A partir dos paradigmas histórico e social, em séries de comédia e de costumes, o ato de retratar mulheres manteve-se fiel ao que estava presente em cada contexto das respectivas sociedades, assim como aspectos projetivos e aspiracionais, os quais atualizavam o discurso. Mary Tyler Moore, em série homônima, argumentava sobre a vida de uma jornalista consciente e independente do final da década de 1960 sem, contudo, romper com as barreiras comportamentais adequadas para um *prime show* – algo como um equilíbrio entre um *status quo* tradicional e uma



fala contemporânea, em situações que se apresentavam na tela. A atriz Shirley Jones, em *The Partridge Family*, encarnava uma viúva que liderava sua família de cinco filhos com energia, amor e valores altruístas, ainda que esta família se constituísse em uma banda pop, que excursionava em um ônibus de inspiração psicodélica pela região em que morava, algo não muito usual no cotidiano da classe média de qualquer país, embora emblemático para o contexto do início da década de 1970.

Compreende-se, pois, que Mittell defenda que “um dos aspectos centrais para a emergência da complexidade narrativa na televisão contemporânea é a mudança de perspectiva em relação à necessidade de legitimidade do meio e o apelo que ele exerce para quem cria” (MITTELL, 2012:33), posição que encontra a afirmação acerca da necessária “[...] evolução do protagonismo das mulheres nas séries [que vem] acompanhando conquistas realizadas pelas mulheres na sociedade” (FUTUZAWA, 2013:9). Para Gaby Allrath, diferente das séries mais antigas, as mulheres “[...] têm aumentada significativamente sua representação como fortes, independentes, profissionalmente bem sucedidas e com personagens assertivos desde os anos 1990, desafiando as normas tradicionais de gênero” (2005:29).

Ao retomar o foco desta pesquisa, historicamente “as séries policiais colocam a mulher em posições superiores em lugares até então de dominância masculina” (FUTUZAWA, 2013:1), ainda que não se apresentassem como protagonistas do programa. Este fato reflete outro aspecto significativo para a presente análise: “[...] desde a literatura policial, [...] as personagens femininas ocupavam em geral o papel de coadjuvante, [...] parceiras ou alegres coadjuvantes do herói masculino dominante, [...] [e] ainda tendem a destacar mais a figura do detetive masculino” (FUTUZAWA, 2013:3), que, por sua vez, está associado à figura mitificada de um Herói.

Portanto, diante da fidelização de espectadores, entendida como fundamental desafio da indústria do entretenimento, cujo um dos pré-requisitos é a construção de diálogos verossímeis, sobretudo com o que é manifesto na sociedade como valores e como tendências, “[...] no gênero policial, [embora] a personagem feminina [seja] construída sob pilares masculinos [...]” (FUTUZAWA, 2013:9), a sensível forma de



construir esses personagens em séries policiais “[...] corresponde à mudança de paradigmas sobre a mulher na sociedade, que antes estava retida a papéis domésticos” (FUTUZAWA, 2013:8).

Desse modo, diferentes séries podem apresentar diversas composições comportamentais das personagens femininas, seja pela forte atitude coadjuvante, seja pela forma de se contrapor ao detetive-homem-protagonista, a forma de se vestir, o humor, a cumplicidade que implica a possibilidade de algo a mais – como um romance, por exemplo. Trata-se de aspectos que, se por um lado podem compor um caleidoscópio humano, não recaem num engano crucial que seria aproximar a detetive-policia “[...] do estereótipo viril para conseguir conviver com os homens e se impor entre eles” (FUTUZAWA, 2013:16). Por vezes, um passado familiar, um registro traumático ou um romance mal-resolvido se farão presentes para equilibrar – com algo do imaginário associado ao feminino – a construção desta mesma personagem que se encontra inserida em uma atividade a qual demanda “[...] nas narrativas policiais, a identificação de um herói que se manifesta na figura de um detetive” (FUTUZAWA, 2013:5), papel relegado mormente ao imaginário masculino ao longo do desenvolvimento deste tipo de gênero fílmico. Reside, também na proposição de Futuzawa, a relação do gênero com uma figura mitificada, a do herói, que, como já o foi aqui apontado, é um personagem masculino. Uma pista, portanto, para o estudo das configurações de personagens e de sua inserção verossímil em contextos históricos e sociais, o que poderia se dar através dos estudos arquetípicos da psicologia junguiana.

Especificamente sobre as séries que serão utilizadas como referências às questões apontadas nesta pesquisa, *Arquivo X* e *Forever*, ambas possuem em comum uma dupla central que atua de modo complementar, com traços comportamentais que fogem a estereótipos relacionados a gêneros e a arquétipos únicos, além de possuir, através dos protagonistas masculinos, uma verdade implícita que os impulsiona – e, talvez, justifique alguns de seus traços constitutivos femininos:



- (1) **Arquivo X**, cujo título original é *The X-Files*, produzida nos Estados Unidos, foi exibida de 1993 a 2002. Criada por Chris Carter, pode ser considerada uma série de ficção científica, mas repleta de características de elementos de composição de uma série policial. Sua trama gira em torno de dois agentes do FBI: Fox Mulder (interpretado pelo ator David Duchovny) – que acredita em vida extraterrestre, em fatos místicos e paranormais, motivado secretamente por sua irmã ter sido abduzida por alienígenas, e que possui personalidade imaginativa, sensível e altamente perceptiva – e Dana Scully (interpretada pela atriz Gillian Anderson) – médica designada para inicialmente espionar o trabalho de Mulder e para analisar de forma científica as descobertas do parceiro, e que possui, por sua vez, personalidade cética, fria e objetiva.
- (2) **Forever**, mantendo o título original, é uma série norte-americana atual, em sua primeira temporada, lançada em 2014. Criada por Matt Miller, pode ser considerada um drama policial. Sua trama gira em torno de um médico de 235 anos que busca a resposta para sua imortalidade, por vezes insuportável, sendo este o segredo que o mobiliza e o impulsiona. Nos tempos correntes, ele encontra espaço para pesquisar no exercício da atividade de legista da Polícia de Nova York. O Dr. Henry Morgan (interpretado pelo ator Ioan Gruffudd) – que se destaca por sua intuição, subjetividade, sensibilidade e, por vezes, intempestuosidade – é antagonizado pela detetive Jo Martinez (interpretada pela atriz Alana de La Garza) – que possui a força, a premência de agir, a objetividade e a coragem como marcas de sua personalidade.

Sobre arquétipos e sua relação com gêneros de sexos

Para a psicanálise, há registros na *psique* humana que são inacessíveis, pois o foram gravados nos indivíduos sob um olhar ainda inocente e sem recursos intelectuais e de referências como as de um adulto, assim como com um linguajar anterior ao infantil, há muito esquecido. Registros que são oriundos não apenas do ambiente familiar, mas por todas as codificações e sentimentos que regem este mesmo



grupo social que, por sua vez, encontra-se inserido em instâncias grupais mais amplas da sociedade como um todo, regidos pela cultura e por valores. Registros destes grupos, e impetrados por estes mesmos grupos – códigos não manifestos, mas sentidos e que geram reações – se fazem presentes tanto de modo racional e consciente como inconsciente, ao que Carl Jung postulou possuir

[...] uma esfera chamada “inconsciente coletivo” – uma esfera psíquica que é compartilhada por todos os seres humanos [...] [e que] está povoado por temas universais (ou formas-pensamento) que ele chamou de arquétipos [...] [– e que] se manifestam como personagens familiares, como a Mãe, o Pai, o Sábio, o Herói e assim por diante. (YOUNG, 2014:44)

Entretanto, o próprio Jung aponta para o risco de se compreender os arquétipos como respostas determinantes, simplistas, imutáveis ou rígidas, portanto, “em momento nenhum podemos sucumbir à ilusão de que um arquétipo possa ser afinal explicado e com isso encerrar a questão. [...] [É uma] linguagem metafórica (de fato, a linguagem nada mais é do que imagem!)”. (JUNG, 2011:161-162)

Uma hipótese para esta preocupação de Jung talvez advenha da forte presença destas construções metafóricas nas representações com as quais a sociedade lida e constrói bases de expectativas e de projeções comportamentais, posto que “embora os arquétipos na sua forma pura sejam inacessíveis, as pessoas os vivenciam e compreendem por meio dos símbolos (tocados pelos arquétipos) no decurso da vida cotidiana” (YOUNG, 2014:44). Compreende-se, pois, que “os símbolos não são apenas uma maneira de trazer à tona um conteúdo perturbador do nosso inconsciente; em vez disso, eles estão repletos de possibilidades de crescimento pessoal e de um entendimento do cosmo” (YOUNG, 2014:45), ou seja, com forte potencial para estabelecer uma conexão intencional com espectadores através de sua utilização na construção de uma narrativa fílmica ou de seriados e para fazer sentido para quem tem contato com a obra. Assim, é possível retornar à discussão da construção dos personagens femininos e masculinos contemporâneos nas séries norte-americanas, já com dois importantes aportes: **(1)** o conceito de arquétipos e **(2)** a preocupação não totalizante de sua interpretação.



Percebe-se, também, que a idealização da figura feminina gira em função do principal atributo a ela atribuído ao longo da história humana, a maternidade, e que gerou ressalvas para o próprio Jung: [...] os símbolos da maternidade [sejam] mais do que simples apresentações da realidade do parto; [...] ajudam as pessoas a entender o que significa cuidar e se preocupar com outros seres humanos. (YOUNG, 2014:44)

Sob esta perspectiva, diversos atributos comporiam o arquétipo da Mãe, não apenas o ato de parir e os aspectos diretamente relacionados à maternagem, o que, observa-se, estão mais fortemente vinculados a uma esfera mais doméstica e menos ativa do que atributos relacionados ao homem, especialmente se imerso em uma sociedade regida por códigos machistas e misóginos. Há, na concepção de Jung para este arquétipo, traços fortes e valorosos, tais como

[...] a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o culto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante, o fatal. (JUNG, 2011:88)

Neste sentido, pensar na simbologia da Mãe não se constituiria em um fator limitante para uma personagem feminina de série policial assim caracterizada. A questão não estaria no arquétipo, mas, sim, na representação elaborada a partir dele. Isto porque um arquétipo não se subsidia em si ou por si só – por exemplo, na dimensão ampliada da Mãe, naquilo que é a subsistência de seu papel, pressupõe a existência de um filho que, no caso, constitui-se em outro arquétipo, ao que Jung aponta para

[...] um aspecto fundamental do motivo da criança é o seu caráter de futuro. A criança é o futuro em potencial. [...] A vida é um fluxo, um fluir para o futuro e não um dique que estanca e faz refluir. Não admira, portanto, que tantas vezes os salvadores míticos são crianças divinas. [...] É portanto um símbolo de unificação de opostos, um mediador, ou portador de salvação, um propiciador de completude. (JUNG, 2011:166)

É interessante registrar que o traço divinal e de salvador do arquétipo Criança constrói uma identidade direta com outra figura simbólica, a do Herói: “a criança ora



tem o aspecto da divindade criança, ora do herói juvenil. Ambos os tipos têm em comum o nascimento miraculoso e as adversidades da primeira infância, como o abandono e o perigo da perseguição” (JUNG, 2011:167), o que reforça “[...] o tema do desenvolvimento do eu e da autonomia [que] poderia ser pensado, por exemplo, [a partir do] arquétipo do herói” (ROTH, 2011:181), e não da fragilidade de uma criança.

Trata-se de uma dualidade para esta análise – e não para a complexidade dos arquétipos junguianos – que o maternal dependa de um filho que se revela portador de uma esperança salvadora, a qual se investe de atitude heróica. O papel feminino, carregado de expectativas e de espelhamentos projetados, manifestar-se-ia não apenas pelo viés do frágil, do dependente e do afetuoso, mas na direta relação com a esperança, com aquele que carregado de significados afetivos e de um porvir, requer seu cuidado, sua perspicácia e sua força maternal para proteger – e, assim, possibilitar que a esperança e o futuro possam de algum modo se concretizar. E, se este imbricamento de traços – não de arquétipos hegemônicos – é constituído estrategicamente para fazer sentido a espectadores e para dialogar com a vida real que acontece fora da TV, o contexto vivido por homens e mulheres nas últimas cinco décadas apresenta características às quais, mais do que conflituosas em si, possibilitam este trânsito de traços e de sentidos na construção de personagens femininas e masculinas. Comprova-se, pois, a questão apontada por Camila Sampaio, sobre a capacidade de um produto midiático tornar-se “[...] a partir de certo momento, tanto expressão de um imaginário coletivo quanto elemento constitutivo dele” (2000:48). Cabe ressaltar que ela se refere ao cinema, mas que se compreende sob uma mesma ótica que expressa igual movimento em narrativas para a televisão.

Os deslocamentos do feminino e do masculino em *Arquivo X* e em *Forever*

Na produção de séries de TV contemporâneas, uma estratégia mercadológica ou de sentidos residiria na utilização de padrões relacionados, por exemplo, ao que existe no inconsciente coletivo. Ou, ainda, que os arquétipos seriam uma estratégia



para produzir sentido e, desta forma, fidelizar espectadores, minimizando estranhamentos entre a construção de personagens e as pessoas na vida real. Para Douglas Kellner, “há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos especiais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (2001:9). Portanto, se existe uma ordenação neste tipo de reflexão,

[...] seria errado supor que a discussão sobre a “identidade” deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as “pessoas” só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. (BUTLER, 2003:36-37)

Para sustentar esta premissa, Judith Butler cita Simone de Beauvoir e sua ideia de que “[...] o gênero é ‘construído’, mas há um agente implicado em sua formulação, um *cogito* que de algum modo assume ou se apropria desse gênero, podendo, em princípio, assumir algum outro” (BUTLER, 2003:26-27). A partir da compreensão binária de gêneros – masculino e feminino – há, de fato, gêneros que antecedem sua formulação teórica, amparados, por exemplo, em princípios da biologia e que podem ser um postulado fundante, mas que não dá conta de abranger a riqueza e a multiplicidade de relações, posto que “na vida cotidiana, encontram-se constantemente tipos de homens e mulheres que, embora principalmente heterossexuais em seu desenvolvimento, exibem claramente características marcantes em outro sexo” (Riviere apud Butler, 2003:35).

Entretanto, deve-se compreender a limitação epistemológica quando famílias jantam em seus lares e assistem na televisão a seus seriados favoritos. Percebe-se, então, um quê de verdade e de reforço de papéis estereotipados. A própria fundamentação arquetípica é alvo de críticas quando exposta a simples percepção amparada em valores comuns que regem determinada sociedade.

Outrossim, esta crítica, se observada à luz dos objetivos da indústria do entretenimento, também reitera a necessidade de um espelhamento mais crível, como



já apontado nesta pesquisa. Uma estratégia possível seria adotar, reconstruir ou ressignificar traços característicos dos gêneros e dos arquétipos, de modo alternado na composição dos personagens, coadunando com “[...] o deslocamento estratégico dessa relação binária [– a heterossexualidade –] em que ela se baseia pressupõe que a produção das categorias de feminino e masculino, mulher e homem, ocorra igualmente no interior da relação binária.” (BUTLER, 2003:46)

A proposição que ecoa na sociedade de um novo homem e de uma nova mulher, que ainda se colocam mais como discurso do que como resultados concretos, por mais avanços já registrados neste sentido, revela que há uma crise identitária, a qual não se coloca como cerne da narrativa de determinados seriados policiais, posto que, “se há uma crise, é possível sustentar que ela tende a suscitar papéis estereotipados tanto para o homem como para a mulher, demarcando-lhes espaços fixos, preestabelecidos, refletindo e refratando uma dada realidade” (MIRANDA, 2010:3). Existe, portanto, o deslocamento do imaginário do masculino e do imaginário do feminino que também podem se fazer presentes em narrativas seriadas.

Tal perspectiva torna compreensível que, para evitar o estranhamento gerado por estes conflitos, e também para não propor uma narrativa descolada da realidade, a adoção de personagens que mantém suas características de gênero ao mesmo tempo em que emprestam traços do outro, embaralhando estereótipos tradicionais, mas dialogando com arquétipos, como, por exemplo, a compreensão proposta pelo psicólogo Sócrates Nolasco acerca de construções imagéticas e midiáticas da “[...] na cena contemporânea, [...] o herói era homem, branco e heterossexual, enquanto que para as sociedades contemporâneas passou a ser mulher, negro e homossexual.” (NOLASCO, 2001:12)

Por fim, é de fundamental importância compreender que, enquanto na discussão social “[...] os deslocamentos do feminino promoveram um deslocamento do masculino e fizeram com que, de certa forma, os homens fossem ‘abalados’ em seus referenciais sobre o que é a masculinidade” (MIRANDA, 2010:4), à luz dos arquétipos junguianos as séries policiais hoje talvez façam mais uso de interpretações



mais profundas dos traços associativos a cada arquétipo do que do estereótipo construído fundamentado em um arquétipo: a Mãe não é a que amamenta, mas a que protege a cria para que ela floresça e cresça em suas potencialidades; os Heróis não são necessariamente aqueles que vencem um vilão, mas aqueles em quem prevalecem a intuição e os sentidos mais afetivos e históricos, na amplitude do ser Criança. Sem que a ideia de gênero ou de heterossexualidade seja rompida.

Este percurso é comprovado pelos personagens Mulder e Morgan, respectivamente em *Arquivo X* e em *Forever*, espaços em que “a masculinidade tem uma marca guerreira que não precisa ser necessariamente bélica” (NOLASCO, 2001:13). Longe de serem covardes colocam o intelecto, a subjetividade, a sensibilidade e a percepção como principais armas para seus duelos cotidianos. O que os impulsiona é o que não está manifesto nos fatos, mas por detrás deles. Brigam e atiram, mas choram e dialogam. Questionam sem terem respostas, não se constituem em certezas monolíticas – que, por tanto tempo, caracterizaram os homens. Erram, e muito, sem entrarem em choque com seu protagonismo. A vulnerabilidade, ou melhor, a coragem de expor essa vulnerabilidade os torna fortes. Em outras palavras, em sua composição, demonstram claramente traços que no senso comum estariam estereotipadamente relacionados ao gênero feminino. São Crianças-Heróis, arquétipos ampliados que existem na condição do suporte e validação da Mãe, suas companheiras de jornada.

Por sua vez, as personagens-parceiras nas séries supracitadas – Scully e Martinez – questionam, não acreditam no que não é óbvio e comprovado, são impacientes, atiram, matam, protegem seus parceiros. Como “mães armadas”, fazem valer sua autoridade, mas sem perder a capacidade de se emocionar ou sua feminilidade. A violência que se sobrepõe ao diálogo é uma das características estereotipadas do universo masculino que estas personagens adotam. São mulheres bonitas e elegantes, mas não marcadamente sexualizadas pelos códigos estéticos – a erotização advém da atitude. O antagonismo aos colegas protagonistas se faz presente na capacidade de duvidar, de não aceitar, de os colocar em xeque, atitude que os



impulsiona na busca por respostas. A Mãe que sofre pela decisão dos Filhos-Crianças, mas que sabe que precisam voar por pernas próprias, respeitando seus espaços de crença e de autonomia.

Conclusão

Existem diversas formas de analisar o comportamento humano e suas representações em produtos culturais e do entretenimento. Em séries televisivas, especialmente neste momento, devido à sua importância e multiplicidade de oferta e de penetração junto a diferentes sociedades em todo o mundo ocidental, esta análise é mister para a compreensão dos fenômenos de produção e de recepção. A escolha do conceito de arquétipos de C. G. Jung para esta missão é uma das possibilidades, exatamente por considerar elementos simbólicos que estão presentes no inconsciente coletivo de uma sociedade, cujas representações estimulam, interferem e consolidam padrões de comportamento, ainda que carregados de estereótipos – que, por se constituírem de sentido através de sua contextualização, observam a relação arquetípica com temas da agenda contemporânea e se materializam como pistas. E porque “as narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura para a maioria dos indivíduos [...]” (KELLNER, 2001:9). Retomando o objeto desta pesquisa, comprova-se que, mediante a conceituação arquetípica, Mulder e Morgan podem ser Heróis mas também são Crianças, enquanto Scully e Martinez são Mães e igualmente Heroínas, sem que isto interfira na narrativa ou na composição e credibilidade das personagens.

Portanto, de forma pictórica, as séries analisadas apresentam em seus personagens centrais a adoção de estereótipos e de traços arquetípicos misturados, comprovando-se assim: (1) um diálogo temático com o contexto que transborda em deslocamentos de elementos constitutivos de gêneros de sexo, fato que agrega em proximidade com a realidade e a verossimilhança – e que atualiza o discurso narrativo –, e (2) um diálogo objetivo com espectadores que veem espelhados na tela da TV o estranhamento do mundo – gerado por conflitos identitários e de gênero biológico –



que igualmente contemplam em suas vidas, numa espécie de catarse que justifica a credibilidade de seus personagens eleitos. Pode-se, pois afirmar que os deslocamentos de gênero são respostas e apostas estratégicas na construção de narrativas da indústria do entretenimento no sentido de gerar experiências que fidelizam espectadores. Talvez sob a lupa de um estudo macroambiental, seria possível supor que quanto maior for a pressão social na esfera pública, maior poderá ser o volume de representações com tamanha sofisticação em seus *constructos*. Muito contemporâneo. Muito mercadológico.

Referências bibliográficas:

- ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion. *Narrative strategies in television series*. New York/USA: Palgrave Macmillan, 2005.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. Lisboa/Portugal: Edições Texto e Grafia, 2011.
- FUTUZAWA, Camila Prado. "A personagem feminina como protagonista nas séries policiais." In XII Seminário Internacional da Comunicação – Imaginário em Rede: Comunicação, memória e tecnologia, 2013. Porto Alegre: ediPUCRS, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru/SP: EDUSC, 2001.
- MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Maria Lucía. "Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão." In *ecompos* – revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Acesso: www.compos.com.br/e-compos, 2007.
- MIRANDA, Cassio Eduardo Soares. "A angústia na cena contemporânea e os avatares da masculinidade." Artigo publicado na revista eletrônica *Reverso*, v. 32, n. 59. Belo Horizonte/MG, Junho de 2010.
- MITTEL, Jason. "A complexidade narrativa na televisão americana contemporânea." In revista *Matrizes São Paulo*, Ano 5, n. 2, p. 29-52, Jan./Jun. 2012. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/337/pdf> Acesso em 22 fev. 2014.
- NOLASCO, Sócrates. "O apagão da masculinidade." In revista eletrônica *Trabalho e Sociedade*. Ano 1. n. 2. Rio de Janeiro, Dezembro de 2001.
- ROTH, Wolfgang. *Introdução à psicologia de C. G. Jung*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.
- SAMPAIO, Camila Pedral. "O cinema e a potência do imaginário." In BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- YOUNG, Skip Dine. *A psicologia vai ao cinema*. São Paulo: Cultrix, 2014.
- www.imdb.com