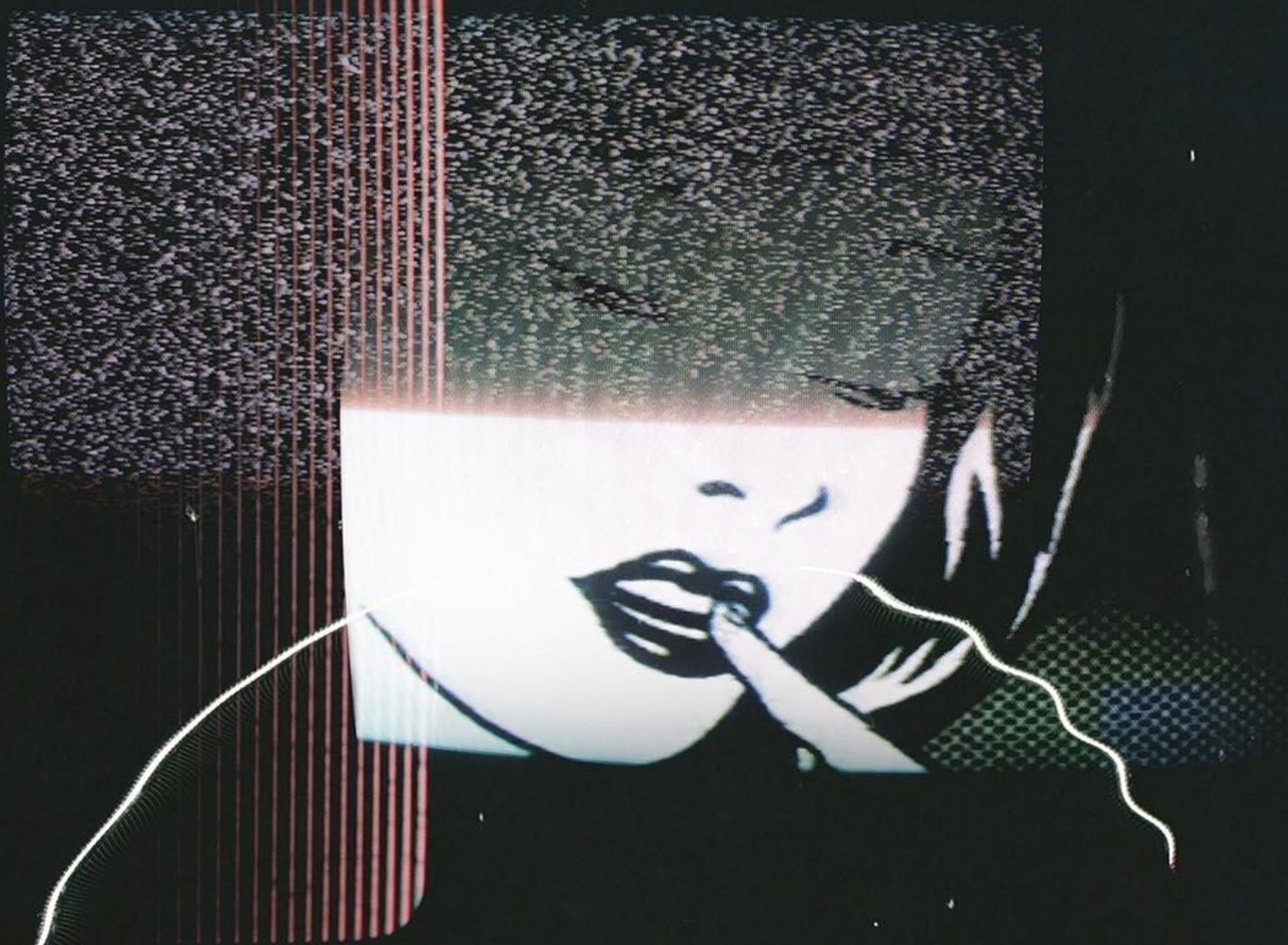




COMUNICAÇÃO & CULTURA MÍDIÁTICA

Diálogos Interdisciplinares

Aristeu Elisandro Machado Lopes
Daniele Gallindo Gonçalves Silva
Mônica Lima de Faria (Orgs.)



No ano de 2013 foi fundado o Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Ensino em Entretenimento e Mídias da Universidade Federal de Pelotas — LIPEEM/UFPEL. O objetivo principal do Laboratório, cadastrado na universidade como projeto de ensino, é discutir as relações entre a disciplina da História com as imagens da mídia e do entretenimento. Entre elas: fotografias, ilustrações, cinema, mangás, desenhos animados, revistas midiáticas, jogos eletrônicos, jornais, histórias em quadrinhos, entre outras. O LIPEEM/UFPEL desenvolve suas atividades notadamente para os alunos dos cursos de graduação (Bacharelado e Licenciatura em História) e de pós-graduação (Mestrado em História) da UFPel, mas, igualmente direciona suas propostas para todos os alunos. Atualmente os professores Aristeu Elisandro Machado Lopes (História), Daniele Gallindo Gonçalves Silva (Letras/português e alemão) e Mônica Lima de Faria (Design Gráfico e Design Digital) são os pesquisadores docentes vinculados ao LIPEEM/UFPEL. Entre as atividades desenvolvidas, o Laboratório realizou entre os dias 23 e 25 de maio de 2016 a sua Primeira Jornada, com o tema Comunicação e Cultura Midiática. A presente publicação reúne parte dos trabalhos apresentados na Primeira Jornada por pesquisadores de áreas distintas como: Artes Visuais, Cinema, Design, História e Letras. A diversidade das origens dos trabalhos demonstra que a interdisciplinaridade é algo importante no que se refere aos estudos sobre as mídias e o entretenimento e, também, revela o interesse crescente nas temáticas desse universo.



COMUNICAÇÃO & CULTURA MUDIÁTICA



Comitê Editorial

Prof. Dr. Jonas M. Vargas

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.^a Dr.^a Clarice Gontarski Speranza

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Alisson Droppa

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.^a Dr.^a Elisabete Leal

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

COMUNICAÇÃO & CULTURA MUDIÁTICA

diálogos interdisciplinares

Aristeu Elisandro Machado Lopes
Daniele Gallindo Gonçalves Silva
Mônica Lima de Faria
(Orgs.)



φ editora fi

Diagramação e capa: Lucas Fontella Margoni

Arte da capa: Lightwave 3 - Daniel Clark

A regra ortográfica usada foi prerrogativa de cada autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi
estão sob os direitos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



<http://www.abecbrasil.org.br>

SÉRIE FRONTEIRAS E IDENTIDADES - 4

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Aristeu Elisandro Machado Lopes, Daniele Gallindo Gonçalves Silva, Mônica Lima de Faria
(Orgs.)

Comunicação e cultura midiática: diálogos interdisciplinares [recurso eletrônico] / Aristeu
Elisandro Machado Lopes, Daniele Gallindo Gonçalves Silva, Mônica Lima de Faria (Orgs.) -
- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017.

373 p.

ISBN - 978-85-5696-161-4

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. História. 2. Política. 3. Comunicação. 4. Cultura. 5. Mídia. 6. Interdisciplinaridade.
I. Título. II. Série

CDD-906

Índices para catálogo sistemático:

1. História da sociedade

906

“ELAS ESTÃO VIVAS, DIABOS! É UM MILAGRE!”: UMA REFLEXÃO SOBRE O FEMINISMO CONTEMPORÂNEO, A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA MÍDIA E A SOCIALIZAÇÃO NA SÉRIE *UNBREAKABLE KIMMY SCHMIDT*

Ana Paula Penkala

INTRODUÇÃO

Entre a maioria das vertentes feministas, a noção de *socialização* é muito cara tanto para a prática ativista quanto para as teorias – feministas ou de gênero. Os estudos culturais, particularmente aqueles atravessados pelos estudos de mídia e do imaginário, ocupam-se cada vez mais com a discussão a respeito dos processos de socialização através e por meio de discursos (no sentido foucaultiano)¹ e textos (no sentido bakhtiniano)², e nas representações (as quais não excluem a ideia de discurso nem deixam de ser textos).

A partir do entendimento do gênero enquanto uma construção social³, e da noção fundamental que atravessa parte representativa do pensamento feminista, de que o gênero é um sistema hierárquico; e de a socialização feminina se dá a partir de uma cultura engendrada em discursos, práticas, dispositivos, dentre

¹ Michel Foucault (2007), para quem o discurso existe/é construído na razão das relações de poder – e o gênero, entendido aqui como um discurso hierárquico, é evidentemente uma relação de poder –, compreende o discurso como mais que um conjunto de signos, definindo-o também a partir das práticas. Cultura e discurso são conceitos que se tangenciam, portanto. Neste sentido, pode-se dizer que o *discurso* de algo é aquilo que esse algo (ou alguém, representante de uma classe, um sistema, uma instituição) diz para além do texto – e, também, para além do verbalizado.

² O *texto*, para Mikhail Bakhtin (2003), é a materialização do discurso, a forma concreta que o discurso toma. Um filme pode ser um texto, assim como um de seus *frames* o é, ou uma música, uma poesia, um romance ou uma performance de dança.

³ Sobre a *construção social da realidade*, apoio-me aqui, evidentemente, em Simone de Beauvoir (2009), mas também em Antony Giddens (1991) e Peter Berger e Thomas Luckmann (2008).

os quais o audiovisual funciona como uma *tecnologia de gênero*, organizando estratégias discursivas e técnicas que constroem o *gênero* (LAURETIS, 1987), se propõe, aqui, um olhar sobre a representação dessa socialização e dessa construção social. Desta vez, no entanto, não uma análise da forma como a mídia hegemônica *constrói* a mulher (e o gênero, o “feminino”), nem do *olhar masculino* (MULVEY, 1999) representado por personagens criadas, escritas, dirigidas e montadas por autores homens ou que assimilem a normatividade androcêntrica - olhar este que reincide sobre a sedimentada construção social de gênero em outros aspectos e objetos da cultura. O que este capítulo propõe é observar uma crítica à forma com que a mulher é representada nas mídias e a maneira como isso atravessa a socialização feminina, alinhavada por um novo contexto de produção que propicia maior protagonismo feminino nas instâncias criativas, concretamente a partir das temáticas e construção de personagem na série *Unbreakable Kimmy Schmidt*.

Unbreakable Kimmy Schmidt foi criada e desenvolvida pela atriz e roteirista Tina Fey⁴ (com Robert Carlock), e é um dos títulos mais representativos do serviço de *streaming* Netflix⁵, que assina outras séries onde o protagonismo ou o próprio olhar feminino acabam por criar um novo discurso sobre a mulher.⁶ A série constitui o objeto empírico desta análise, cujo recorte teórico-metodológico se dá sobre o discurso a respeito da socialização feminina e aspectos relacionados ao constructo social sobre *o gênero* (por natureza, o gênero feminino) a partir da primeira temporada, exibida em 2015⁷, levando em consideração a narrativa (de comédia) e o contexto de produção da série como potencializadores de um discurso de resistência.

⁴ Que também faz parte da produção executiva.

⁵ Serviço que oferece filmes e séries de TV pela internet, cobrando assinatura mensal sem limitar títulos aos assinantes.

⁶ *Jessica Jones* e *Orange is the new black* são exemplares nesse sentido.

⁷ A segunda temporada da série foi exibida em meados de 2016.

AS MULHERES-TOUPEIRA: NA FICÇÃO, NA VIDA, NA TEORIA CRÍTICA

A “inquebrável” do título, Kimmy Schmidt, é uma jovem de (quase) 30 anos que está aprendendo a viver em uma sociedade bastante diferente da que deixou, 15 anos antes, quando foi sequestrada pelo pastor de uma seita apocalíptica e mantida em um bunker com outras três mulheres. É com forte apelo de comédia *non sense* e algumas múltiplas camadas de crítica social e cultural que a narrativa acompanha “as aventuras” da personagem, uma otimista incansável, através de um universo de novas e tradicionais sociabilidades. A “questão feminina” é a tônica dos episódios, passando também por temas muito caros aos estudos de cultura, como a homossexualidade, a questão de raça, a gentrificação (BATALLER, 2012) e a cultura de consumo “globalizada”, relações de trabalho e conflitos de classe, apropriação cultural e a questão complexa que envolve o genocídio indígena e suas consequências culturais nos EUA. Tais assuntos vem sendo tratados sob diversos pontos de vista críticos e a partir de narrativas de variados gêneros, sendo o drama um dos mais comuns. Porém, em *Unbreakable...*, a comédia de situação, sublinhada por um tipo de humor ácido peculiar a Tina Fey, revela contornos interessantes à reflexão proposta por cada história, cada núcleo de ação ou cada questão posta em cena.

Com a pulverização de muitos movimentos sociais desde os anos 80, e a crise tanto da representação quanto das grandes narrativas, características da contemporaneidade⁸, o feminismo e/ou todas as questões a respeito da emancipação, luta por igualdade/equidade e libertação das mulheres passa por obrigatória revisão e inevitável instabilidade. No mesmo passo em que os

⁸ Fredric Jameson discute o conceito político, social e cultural de representação no sentido de representatividade. Se neste parágrafo uso *representação* na acepção que o autor usa em sua teoria, ao longo deste trabalho, quando em falo da “representação da mulher”, estou fazendo referência a outro conceito de representação. O autor propõe, para essa definição, de uma presentificação/materialização visual de sistemas simbólicos, um outro conceito, o de *narrativas visuais*. Embora concorde com os procedimentos metodológicos e o argumento de Jameson nesta circunstância, continua usando o termo “representação” para designar a maneira como a mulher é “figurada”, descrita simbólica e concretamente, a partir de textos visuais ou não, no audiovisual. Sobre essas questões, ver: Jameson (1992; 1995; 1996).

discursos retrógrados do patriarcado vem sendo cada vez mais expostos e discutidos abertamente, e isso inclui uma parcela significativa dos produtos midiáticos, encontra-se no discurso “pós-moderno” do capitalismo e da “globalização” uma reformulação de antigas falas, em que pese a manutenção do próprio patriarcado e do capitalismo ele mesmo. É importante, para este capítulo e para a compreensão de uma relevante linha crítica dentro dos estudos feministas sobre as mídias, que se compreenda *patriarcado* como um conceito razoavelmente atrelado ao capitalismo, e em sua órbita a noção de uma lógica econômica que atravessa a cultura contemporânea (JAMESON, 1996).

O patriarcado é um discurso normativo hegemônico na sociedade ocidental contemporânea, tal qual o capitalismo. No cerne de sua normatividade está a opressão das mulheres e a dominação masculina, que partem da realidade biológica do controle sobre a reprodução e daí operam sobre os papéis sociais (cujo centro é a *família* e o *casamento* em suas acepções tradicionais), sobre as relações de trabalho e sobre as práticas e trocas simbólicas dadas a partir de estruturas e instituições. Compreender essas noções como indissociáveis dentro de uma parte da crítica feminista significa, por exemplo, entender que o discurso das mídias e os produtos da cultura popular fortemente influenciados ou perpassados pela midiaticização são manutenção do patriarcado e das relações de poder, opressão e dominação que dele ocorrem justamente porque há um silenciamento e um apagamento das vozes femininas. Esse silenciamento e apagamento operam como uma *aniquilação simbólica* (TUCHMAN, 1978) na medida em que acontecem porque só se reproduz o ponto de vista, a voz, a subjetividade e *história única*⁹ dos homens. George Gerbner (1970, p. 44, tradução minha¹⁰) postula que a “representação no universo ficcional significa existência social; ausência significa aniquilação simbólica”. Mais tarde, Gaye Tuchman (1978) expande o conceito,

⁹ Sobre *O perigo da história única*, ver a palestra da ativista e escritora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie no *TED Talks*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>>. Último acesso em 30 de outubro de 2016.

¹⁰ *Representation in the fictional world signifies social existence; absence means symbolic annihilation.*

falando sobre a sub-representação, a banalização e a condenação feminina que indicam essa aniquilação simbólica. Por banalização, por exemplo, podemos entender tanto a personificação do estereótipo de futilidade, a superficialidade no desenvolvimento de personagens, a criação de mulheres em papéis que não tenham relevância como também a banalização da violência misógina e da sexualização ou objetificação do corpo e da própria existência feminina.

Embora o termo *patriarcado* como cunhado por Max Weber (1999, p.128-141) seja conceito atrelado ao campo da sociologia, sua apropriação pelos estudos feministas nos anos 70 acaba por definir boa parte do sentido de seu uso atualmente. O patriarcado conforme a acepção social, ainda em voga até meados do século XX, trata de relações regidas por um sistema de normas que tem como base a tradição – que tem relação estreita, evidentemente, com a noção de *família tradicional*. O termo, do grego, já trata de uma primazia de autoridade por causa do tempo, um comando que vem da origem. (DELPHY, 2009) A apropriação pelo feminismo é atribuída, segundo Delphy (2009) a Kate Millet, em seu texto *Política Sexual*, de 1971. O sentido de patriarcado para o feminismo dá continuidade à noção social, embora, é claro, pense o sistema a partir do ponto de vista feminista, que inclusive vai tornar análogas as figuras do “pai” e do “marido”.

A ideia de uma “cultura patriarcal” denota uma estrutura e um conjunto de práticas e valores que atravessa toda a sociedade, nas esferas públicas e privadas. A autonomia da luta feminista pleiteia, inclusive, a separação conceitual entre capitalismo e patriarcado, embora reconheça, em suas linhas mais *socialistas*, uma relação entre ambos os sistemas. A análise que este capítulo apresenta está filiada à noção do patriarcado e do capitalismo como conceitos profundamente relacionados, uma vez que são sistemas hierárquicos que produzem opressões análogas mas, principalmente, por este evidenciar e agudizar as prerrogativas e o *modus operandi* daquele. Esta associação problematiza, na tradição, a forma como as relações já nascem misóginas e estão baseadas em

exploração racional(ista) do trabalho e opressão e exploração baseada no papel reprodutivo e sexual femininos.¹¹

Para o viés feminista aqui proposto, o patriarcado é refletido no capitalismo especialmente quando reproduz a noção de autoridade devida ao pai, que exerce esta função porque assim normatiza a tradição, diluindo a ideia de “pai” em “homem” e sobrepondo a tradição cultural de primazia masculina sobre as novas formas de relação social. A sociedade centrada na exploração racional(ista) do trabalho, por sua vez, reitera a relação de tradição e de poder oriunda das estruturas patriarcais, de modo que, ainda que esta autoridade seja abstrata, ainda é centrada na figura definida pelo discurso patriarcal como detentora da legitimidade de poder, ou natural *entitulação* a esse poder. Não por acaso, a sociedade capitalista reproduz com bastante nitidez a tradição que dá aos homens o direito ao título de chefes, comandantes, senhores, e explora o trabalho feminino de forma análoga à exploração da mulher no âmbito doméstico.

Assim, voltamos à discussão iniciada anteriormente, que trata do veto simbólico ao ponto de vista feminino na “indústria criativa” - quanto mais aguda é a incidência do viés capitalista nas sociedades, mais sua indústria criativa reproduz a dominação pressuposta no sistema patriarcal, em especial considerando-se que a objetificação feminina tem sido valorizada cada vez mais pela cultura popular dependente do sensacionalismo capitalista, para quem a mulher com auto-estima baixa é uma excelente consumidora. O entretenimento “de massa”, por sua própria natureza, é comumente visto como esvaziador, alienante e desestabilizador de discursos sérios, apostando fortemente na emoção fácil (quando não em sensacionalismo ou apelo estético ao violento ou erótico) e no humor controverso que busca o inusitado e o subversivo ao reforçar estereótipos e servir como manutenção de instituições hegemônicas e estruturas de poder. Não é intenção deste trabalho reforçar esta noção, ainda que parte dela seja importante para que tenhamos consciência da natureza do que é

¹¹ É evidente que a opressão misógina não nasce com ou a partir do sistema capitalista. O que se quer abordar aqui é a relação de manutenção que o capitalismo tem com a misoginia e a forma como o faz a partir de um sistema patriarcal.

preponderante nas “mídias de massa”. O que se propõe aqui observar é a forma com que esse mesmo entretenimento de massa tem usado seu lugar e função, atualmente, para desconstruir e vilipendiar *um “ancien régime”* (embora não exatamente *ancien*), de modo que estabeleça novas formas de resistência, em muitos casos controversas até para os próprios movimentos de resistência.

O feminismo chamado de terceira onda, movimento que surge depois dos movimentos feministas dos anos 70, vai sendo costurado a partir das tendências que vão sendo evidenciadas na segunda onda – as correntes liberal, radical, socialista, do feminismo lésbico e do feminismo negro¹², principalmente – e do que cabe aos movimentos sociais marginalizados em um paradigma completamente diferente daquele pelo qual a cultura ocidental estava organizada. Com a *globalização*, a noção atrelada a ela de *pós-modernidade* e a chegada ao que se chama de terceiro estágio do capitalismo (ou *capitalismo tardio*, outro sinônimo para *globalização* e *pós-modernidade*, para alguns autores) (JAMESON, 1996), há um acirramento maior das discussões que definem o feminismo. Parte-se, hoje, da ênfase na questão da representação da mulher (especialmente a midiática), na/da noção de gênero como construção social e do aprofundamento de duas das mais importantes lutas herdadas da segunda onda: o recorte sobre as condicionantes de raça, classe, sexualidade e etc.; o debate sobre a *abolição de gênero* e o combate ao *sistema de gênero*, dentro do que se destacam a militância focada na *cultura do estupro* e a estrutura patriarcal como campo de batalha que inviabiliza as lutas por igualdade, e lesbiandade política como radicalização de uma negação da *heterossexualidade compulsória* (BUTLER, 2015).

Não por acaso, as duas vertentes proeminentes do feminismo hoje são, respectivamente, a interseccional e a radical (ambas profundamente críticas à linha *liberal*)¹³. Os estudos feministas de mídia e de audiovisual costumam congregam lógicas

¹² A corrente socialista, mais comum na Europa, de certa forma é assimilada às correntes de recorte lésbico e negro, sendo reconhecida desta forma, a partir de seu olhar que busca sempre os recortes (de raça, classe, sexualidade, etc.), como interseccional. A discussão aqui proposta segue esta última corrente crítica.

¹³ Sobre as correntes feministas e suas lutas, ver Hirata et al., 2009.

de ambas as correntes, mas (ou por causa disso) não há consenso quanto à série escrita por Tina Fey, cujo discurso parece se opor ao “militantismo” - este em franca decadência desde os anos 80. A militância de uma parcela significativa de roteiristas e diretoras nos EUA parece estar dividida entre o panfletário sutil, que abraça a comédia como instrumento crítico, e o drama argumentativo, que usa politicamente de indicadores sociais para a construção de uma ficção mais próxima da condição feminina real.

O caso de *Unbreakable...* estaria entre os sutis panfletários, respondendo à imagem pejorativa da feminista furiosa e pessimista criada pela cultura popular com uma personagem alegre, prática e (irritantemente, às vezes) otimista. Mais do que esse contraponto: as questões femininas debatidas na série são postas a um só tempo expondo-se o ethos masculino ao escárnio e provocando esclarecimento sobre temáticas profundas e eventualmente difíceis de forma sarcástica, leve e, muitas vezes, sutilmente costurando eventos cotidianos com uma linha de raciocínio crítica. A própria metáfora que serve de ponto de partida para a história da inquebrável Kimmy pode ser vista como um jogo sutil entre a (crítica à) horrível naturalização da capacidade de resiliência feminina (em uma cultura onde a mulher *sobrevive* a um sem número de violências ao longo da vida), (paródia de) um *modus operandi* tipicamente patriarcal (o uso de um discurso de verdade – religioso) para deleite da violência, e a analogia talvez banal, mas não inútil, entre a mulher presa no subterrâneo que ressurgue depois de muito tempo e a (nem tão) atual retomada do movimento feminista e do debate sobre “a condição da mulher”.

A história que precede o que vemos ser tratado na série – sintetizada na abertura, que também é rica em referências à cultura das mídias – tem um sentido crítico peculiar. Kimmy sobrevive a um sequestro que a alienou do cotidiano e da normalidade da vida individual, psicológica, emocional, intelectual e politicamente. A despeito do teor dessa violência, já a metáfora de uma realidade sobre a classe feminina e exemplo de uma realidade comum a muitas mulheres, a série discute também – e talvez principalmente – a condicional segundo a qual se coloca a socialização da personagem principal: e se a vida de uma mulher fosse suspensa

aos 15 anos de modo que não vivesse uma das partes mais violentas da socialização feminina? Kimmy, aos 30 anos, tem a ingenuidade de uma jovem de 15, especialmente por não ter experienciado uma série de coisas que se impõe sobre a vida de uma mulher a partir da adolescência, porém é o exemplo vivo de uma violência tão grande quanto o seria sua socialização.

Talvez por esse motivo a confusão da crítica ao fazer análises superficiais da série, chamando-a de “comédia ingênua” (DA PAZ, 2016). A “ressocialização” de Kimmy e sua tentativa de não ser rotulada como a vítima, a “mulher toupeira”, é, nesta narrativa cheia de denúncias, contada a partir do equilíbrio entre o estranhamento infantil da personagem frente a situações que uma mulher adulta já aprendeu a transpor (o que desnaturaliza uma série de opressões que já tornamos transparentes pela sua banalização) e sua experiência de resistência usada para subverter a instituição tradicional de um patriarcado pós-moderno. A análise a seguir se debruça sobre a forma como a série, em especial a socialização da personagem principal e as temáticas levantadas na primeira temporada, constrói simbolicamente sua crítica.

BEAKING NEWS: THEY'RE ALIVE, DAMNED!

O primeiro episódio de *Unbreakable Kimmy Schmidt* nos introduz aos últimos minutos de Kimmy no *bunker* onde vem sendo mantida há 15 anos com outras três mulheres. Elas estão celebrando o que seria o Natal, porém suas referências (incluindo a música que cantam em torno da árvore) nos demonstram que há algo de diferente na *tradição*. É a primeira vez que a série debocha do cânone social, situando a realidade de Kimmy (que foi sequestrada por uma “seita do apocalipse”, tornando clara a alienação daquelas mulheres e demonstrando que a tradição é algo que pode ser inventado. Aqui a série já começa a estabelecer seu gênero narrativo, a partir do qual constrói sua premissa: derrubar instituições. O Natal, aqui, é simbólico: representa a um só tempo a tradição, a cultura cristã/religiosa, o culto deslocado a símbolos que são modificados conforme as conveniências.

O que serve a essas mulheres de contato com sua realidade anterior, uma forma de não se distanciarem da sociedade em que viveram antes de, segundo acreditam, serem protegidas do fim do mundo no subterrâneo, é a manutenção de uma tradição alegórica. A música cantada por elas, em roda em torno do pinheiro decorado, é uma apropriação para o que seria um novo tipo de Natal, num mundo completamente diferente, como acreditam ser desde que foram sequestradas. Essa apropriação já coloca em questão a própria natureza da tradição, demarcando o início de uma série de referências sutis a um sistema decadente – que ora pode ser a cultura cristã, ora a própria cultura norte-americana, ora o patriarcado ele mesmo. Através dos 13 episódios da primeira temporada, vários símbolos dessa cultura e sistema são alvo de piadas sutis, escárnio “elegante” e deboche *non sense*.

Já de início, a título de estabelecer uma marca que vai acabar se tornando a abertura e o tema musical da série, *Unbreakable...* faz uma das referências mais críticas à mídia, num tom que tangencia a celebração criativa dos meios de massa e das redes sociais, mas acerta em cheio na *cultura pop*. Misturando a estética – e o ethos – da internet com os gêneros discursivos midiáticos, desde os mais “tradicionais”, como as reportagens de telejornal, até os populares shows de variedades e/ou de entrevistas, “notícia” de forma algo sensacionalista a operação que abriu o bunker e descobriu as mulheres mantidas em cativeiro. A cena em que as mulheres são puxadas para a superfície simboliza um nascimento, com uma luz muito forte que as retira daquele espaço escuro e apertado. Quando saem, o terreno está tomado por policiais e pela imprensa e curiosos. É quando repórteres de TV começam a assumir a fala, de forma fragmentada pela montagem da narrativa, dando a cobertura do acontecimento. Em cada jornalista vemos a representação de um discurso, reiterada e sublinhada pela legenda que as acompanha, todas sob o título de “*Breaking News*”, o que compõe o ar sensacionalista dessa dinâmica. A jornalista (mulher) branca faz a cobertura com a legenda “Mulheres brancas encontradas” e, em corpo menor, abaixo: “Mulher hispânica também encontrada”. O jornalista negro faz sua chamada acompanhado da chamada: “Líder de culto apreendido 'agindo de forma estranha' em um

Walmart”. Essa sequência é encerrada com a jornalista asiática (possivelmente de origem japonesa), que faz uma entrevista com um morador local que testemunha a surpresa pelo que viu acontecer bem em seu quintal. É interessante observar o uso (jocosos) do discurso das mídias numa crítica sutil ao tipo de enquadramento feito por cada voz daquelas falas.

A jornalista branca contrasta com a evidente subalternização da mulher latina quando a chamada coloca uma das mulheres (a hispânica) em separado, destacando (e sobrepondo discursivamente) as mulheres brancas encontradas. Essa cena curta parodia o privilégio e humanização dos atores sociais brancos em detrimento “dos outros”, imigrantes, latinos, “de cor”. Já a cena com o repórter negro contém uma inversão ideológica quando, na fala de um homem negro, faz uma paráfrase às alegações de policiais e agentes legais na apreensão (e até agressão) de homens negros, pois são sempre pressupostos como “suspeitos” ou apontados como agindo estranhamente (em algum local comercial).

A fala da repórter asiática recorta um outro tipo de referência, saindo da mídia tradicional e mencionando a internet e a cultura associada a ela. Primeiro, introduzindo a chamada como uma entrevista normal, através do contexto¹⁴ compreendemos a referência a um vídeo que “viralizou”¹⁵ na internet em 2010, conhecido como “*Bed Intruder Song*”¹⁶, e que é um ícone desse tipo de apropriação hoje extremamente comum no YouTube. A entrevista original, com Antoine Dodson, foi feita por ocasião da invasão e tentativa de estupro de sua irmã, evento que termina com fracasso do invasor. Com sotaque musical que lembrava as músicas de hip-hop, a fala de Dodson acabou sendo transformada em música através do Auto-Tune, aplicativo que melodiza ondas

¹⁴ Um homem negro relatando um sinistro ocorrido diante de seus olhos de forma que sua fala – marcada por um tipo de entonação característica da comunidade negra do sudeste e sul dos EUA – seja percebida de forma melódica.

¹⁵ Qualquer produto de mídia (vídeos, imagens estáticas, gifs e até frases em reportagens) que tem muitos acessos e é muito referenciado, a ponto de se transformar em algo icônico, é chamado “viral” pois tem difusão e alcance análogo ao de um vírus, propagado de pessoa a pessoa.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=hMtZfW2z9dw>

sonoras através de uma correção na sua afinação. Na mesma época ficaram conhecidos inúmeros *Auto-tune the news*, série de vídeos que faz afinação e melodização na fala de jornalistas de TV, transformando as notícias em músicas. (CONTER, 2016)

A sequência em *Unbreakable...*, que mais tarde se transforma em sua abertura, faz referência a esses dois fenômenos (*Bed Intruder Song*, o vídeo, e os *Auto-tune the news*) e acaba propondo uma reflexão sobre a relação dos discursos, formatos e produtos midiáticos com a cultura de massa e a cultura pop, introduzida pela fala da jornalista japonesa, que introduz esse novo recorte após as falas que a antecedem, mais enquadradas no que chamaríamos de “mídia tradicional”. Talvez por *cultura pop* estar fortemente associada ao fluxo de produtos japoneses, atravessados por um fenômeno de produção incessante de ícones midiáticos – especialmente no campo da música, a forma dessa construção simbólica se dar através da fala de uma repórter japonesa segue a lógica das falas anteriores, onde a *piada* e o deboche crítico são formados a partir de inesperadas ou inusitadas conexões simbólicas.

Nem sempre inusitadas ou inesperadas, como é o caso do que diz uma jornalista branca quando o cabeçalho de sua matéria fala sobre “mulheres brancas encontradas”, excluindo, na inclusão, a mulher hispânica que aparece segregada. O recorte feminista aqui coloca em questão justamente uma opressão dentro da opressão, na construção das mulheres não-brancas como inferiores.

O que é especialmente rico aqui é a maneira como a série, já no primeiro episódio, nos expõe a tantas questões extremamente importantes dentro da problematização sobre a marginalização das mulheres. Um dos alvos frequentes é a cultura pop e a própria cultura de massa, da qual a ficção seriada norte-americana faz parte e de modo que a discussão seja construída a partir de um dispositivo característico desse gênero narrativo. A comédia *non sense* invariavelmente usa conexões inusitadas e inesperadas – frequentemente chocantes ou bizarras – para provocar, a partir do estranhamento e do deslocamento de sentidos, um terceiro sentido, crítico e não raro ácido.

Kimmy já é uma personagem que atualiza essa noção ao representar uma mulher de trinta anos com mentalidade “infantilizada”, porém absolutamente sóbria e consciente quanto a sua própria condição – de mulher, de sobrevivente de uma violência. Mas a série vai além, transformando em um imenso fluxo de referências à cultura pop e aos produtos e discursos midiáticos aquilo que é a própria crítica a essa cultura, produtos e discursos. Não é apenas a marginalização e opressão sobre as mulheres que a série tematiza, mas preponderantemente o lugar da mulher e a condição feminina *hoje*, numa sociedade atravessada por uma cultura onde o discurso sobre a mulher é, acima de tudo, um discurso construído pelos *mídia*. Onde a cultura, acima de tudo, e a realidade, em última análise, são construídas pelos *mídia*. Enquanto assume que muita coisa ainda não mudou em se tratando da dominação masculina (a metáfora da série fala sobre isso também), coloca a lógica cultural contemporânea como um recorte importante para os estudos críticos do feminismo. Não há como o feminismo da terceira onda não ser sobre representação quando estamos, enquanto cultura, atravessados pelos discursos midiáticos predominantemente.

Ao usar a cultura pop como uma forma de *ethos* e *estética* ao mesmo tempo, a narrativa sobre “as aventuras de Kimmy Schmidt” fora do bunker se constrói como um gênero dentro da comédia que é muito palatável ao gosto popular, especialmente de uma geração (que talvez seja o alvo da série) que vive a lógica dessas trocas. As constantes referências à iconografia da internet e das variedades midiáticas “reaquecem” o gênero já popular por natureza, criando uma relação de proximidade com seu público através da partilha desses referenciais.

Nem a estética de telejornal escapa à “betoneira” da cultura pop depois da paródia dos *Auto-tune the news*, o que também acrescenta ao *ethos* dessa cultura um aspecto esvaziador, já que torna (quase) todas as imagens midiáticas em imagens de consumo rápido e superficial. Esse discurso palatável característico da cultura pop, não é apenas uma estratégia para que o texto da série seja absorvido e até apropriado, mas uma *forma* que interfere radicalmente nesse texto. Em princípio, porque recondiciona o

caráter militante do feminismo de segunda onda, engajado e sempre transformado em estereótipo altamente prejudicial; e em última análise porque discute uma condição feminina que deve ser tratada dentro dos seus próprios termos. Ao investir a série dessa *forma*, seus criadores produzem uma crítica que é o centro de seu *conteúdo*.

Uma das grandes questões do feminismo hoje sendo a representação da mulher, em que pese a própria crise das representações pós-moderna, essa problematização passa, obrigatoriamente, pela midiatização enquanto fenômeno histórico, social e cultural e as formas assumidas por esse fenômeno nas relações interpessoais e de classe. A relação da midiatização e da cultura pop com a condição feminina é inequívoca. Cristiane Sato (2007) define a cultura pop como produção em larga escala de ícones que são consumidos pelas pessoas por meio da mídia.¹⁷ Esses ícones são efêmeros por definição, e possuem alta pregnância entre as pessoas. Para compreender *cultura pop* é necessário que se delimite conceitos que eventualmente se atravessam uns aos outros mas, sobretudo, que se estabeleça a relação mais importante dentro dessa conceituação, que é o contexto histórico de produção e o estágio de midiatização em que vivemos.

O termo “cultura pop” é comumente tratado como equivalente a *cultura popular*. O equívoco reside na raiz do “pop” no idioma inglês. O conceito com o qual trabalho aqui, especialmente para que possamos pensar uma diferenciação entre o *pop* e o *popular*, advém da noção mais complexa de cultura conforme uma acepção mais “antropológica”, embora seja atravessado de forma significativa pela ideia modernista de “cultura erudita vs. cultura de massa(s)”. A definição antropológica de cultura a trata como “[...] um substantivo coletivo para padrões de comportamento socialmente adquiridos através da tradição: linguagem, costumes, crenças e instituições” (SCHELLING, 1990, p. 28). É, segundo ainda Schelling, “supra-individual”, pois “[...] aprendida, partilhada e adquirida, tornando-se permanente através

¹⁷ Esta definição de cultura pop é aqui utilizada pois explica de forma sucinta, para os propósitos deste capítulo.

do tempo e independente de seus portadores”¹⁸ (*ibidem*, p. 28). A autora pontua, do conceito antropológico de cultura, a condição da *partilha de significados*.

No primeiro volume de *Cadernos do Cárcere*, Gramsci (1999) fala sobre todos sermos filósofos, pois a existência consciente carrega sempre uma visão de mundo (uma *filosofia*). Todos somos filósofos e os limites e características dessa *filosofia espontânea* estão inseridos em três esferas:

- 1) na própria linguagem, que é um conjunto de noções e de conceitos determinados e não, simplesmente, de palavras gramaticalmente vazias de conteúdo; 2) no senso comum e no bom senso; 3) na religião popular e, conseqüentemente, em todo o sistema de crenças, superstições, opiniões, modos de ver e de agir que se manifestam naquilo que geralmente se conhece por “folclore”. (GRAMSCI, 1999, p. 93)

Aproprio essa acepção aqui para definir a cultura popular (e como ela está intimamente ligada ao sistema de gênero, como venho mencionando, e ao que depois se multiplica na cultura pop), que seria o conjunto formado pela linguagem e sua instância simbólica, pelo conhecimento popular tratado como senso comum – que tem suas relações com a tradição, evidentemente - e pelo sistema de crenças e, por que não dizer?, mitos fundantes. Para Gramsci, essas três esferas denotam, espontaneamente, visões de mundo, e essa noção é de grande importância aqui para discutirmos, primeiro, sobre um sistema de dominação (o patriarcado) e sua crítica (o feminismo); segundo, sobre como a cultura popular pressupõe uma hegemonia. Não trato aqui de “uma cultura hegemônica” sobre outra cultura, mas uma cultura que serve a um sistema (ou que *é* o próprio sistema) cujo discurso hegemônico é o da dominação masculina.

¹⁸ É preciso, evidentemente, relativizar a definição de “permanente”, neste caso, uma vez que a própria concepção de Gramsci questiona o caráter imutável dessa cultura, posto que “o povo” é capaz, por meio de práticas (críticas), responder à cultura e em certa medida modificá-la. A cultura deve ser compreendida a partir da história.

A “cultura dominante” concebida a partir da noção de “alta cultura”, que é a concepção de cultura relacionada à erudição, é, para os fins desta reflexão, também um reflexo do que se entende aqui como cultura popular. Por isso dizer que *cultura popular* é um conceito fugidio, e necessário especificar tais limites, pragmaticamente. Não seria possível, neste capítulo, um aprofundamento das concepções de cultura, cultura popular, cultura massiva e etc. A cultura popular é quase sempre explicada nos termos em que se diferencia (se contrapõe) da cultura erudita, sendo esta especializada, intelectualizada, elitizada, e aquela uma cultura considerada frívola, amadora, “de gosto duvidoso”. Não é interesse definir, aqui, o que pode ser cultura popular ou não e, portanto, não estendo esta questão para além de uma definição. Para os fins a que se destina a reflexão aqui proposta, interessa pensar a cultura pop dentro do que se chama, a partir de uma leitura contextualizada de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006) de indústria cultural, ainda que com importantes ressalvas ao teor apocalíptico com que tratavam os “meios de massa” (um termo também em desuso) então.

A relação dessas questões com a cultura pop, as mídias e a representação “de gênero” que esse processo/sistema engendra é crucial, especialmente se considerarmos que a cultura pop reflete fortemente saberes e práticas sociais da cultura popular, ainda que em seu sistema próprio busque, comumente, tornar superficial o sentido de suas produções de forma que possa obter maior pregnância – a título, muitas vezes, de mero entretenimento. Atravessa toda a primeira temporada de *Unbreakable...* a crítica aos gêneros e discursos midiáticos e ao universo que lhes dá suporte ou é produzido por ele. No primeiro episódio, isso é mais claramente – e de maneira mais paródica – explorado, especialmente se considerarmos a relação deste como o resto da série como uma espécie de estatuto ou contrato. “A partir daqui”, diria a série, “a mídia será tratada desta forma e a partir destas relações”. O uso de ícones, tendências, paradigmas da cultura pop como um ethos e também objeto de crítica seria irônico, talvez contraditório, não fosse tão pertinente a um contexto pós-moderno. O conceito de indústria cultural a partir de Adorno e

Horkheimer (2006) tem em seu núcleo a noção de que a “[...] cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (p. 99). Essa semelhança acontece na repetição de padrões que formam uma estética (e, eu diria, uma ética, um ethos) que existe em função da exploração do consumo, ou do seu hiperestímulo.

A série critica o consumo de bens usando a mesma linha de raciocínio com que critica o consumo da imagem da mulher e sua coisificação. A forma com que a cultura pop cria um amálgama estético e ético no social (que é perpassado por essa própria cultura) transforma os discursos, os textos, as realidades e as representações em superficialidades quase que construídas do mesmo tecido. Tudo é referência, tudo é uma paródia, ou um “pastiche” (JAMESON, 1996), e portanto nada parece ser capaz de ser levado a sério, o que se constitui no centro da maioria das prerrogativas do entretenimento massivo e do estímulo ao consumo via mídia. A série usa, para sua crítica social, feminista, a mesma forma que a cultura pop assume na vendagem de discursos tradicionais reciclados, correndo, evidentemente, o risco de ser tomada como superficial, porém trabalhando de forma detalhista numa estratégia própria da lógica de mercado da indústria cultural.

Em várias instâncias midiáticas (através de vários gêneros e discursos), a história de Kimmy e das “mulheres toupeira de Indiana” é contada de forma a enfatizar ora a representação da mulher, ora a violência simbólica a que são submetidas, ora temas nevrálgicos para a pauta feminista atual. Isso é pontuado com referências por vezes explícitas a uma cultura estética, a uma linguagem que representa a cultura pop em seu aspecto mais crítico, através da infinita releitura, apropriação e recondicionamento de imagens, ícones, ideias, como é o caso específico da linguagem da internet.

Ao serem libertadas do bunker, as “mulheres toupeira” são alçadas a celebridades instantâneas, cumprindo uma agenda de “aparições” midiáticas que as transporta de vítimas de um lunático fundamentalista (e de todo o contexto violento que sustenta o fato) para o universo difuso, inumano e superficial das celebridades midiáticas. Esse *reenquadramento* desconstrói, dilui e banaliza o ocorrido, esvaziando de sentido a violência contra essas mulheres

e propondo um sentido que a própria vinheta de abertura ilustra: o inusitado de nossa cultura que convive com avanços tecnológicos e relações sociais avançadas e atos bárbaros e obscurantistas (não é por acaso a referência à figura do “fanático religioso” e seu uso das mulheres como bode expiatório de sua “profecia” apocalíptica); o mito das mulheres como seres inquebrantáveis e resilientes numa sociedade que as desumaniza também por enaltecê-las; a desumanização que a violência do sequestro e cárcere privado pressupõe na mesma estrutura que transforma em célebre a vida cotidiana dessas mulheres.

O reenquadramento midiático do evento, em si, reproduz simbolicamente a violência contra essas/as mulheres ao transformar o evento em algo midiático em si, sobrepondo a suas histórias pessoais a narrativa “jornalística” que reorganiza fatos de forma que possa transformá-los em “notícias” a serem vendidas e consumidas. A mídia, aqui, não representa papel diferente do atribuído ao pastor, uma vez que age de forma análoga a este ao destituir essas mulheres de suas histórias e transformá-las em um modelo daquilo que ele/a mídia espera das mulheres. No bunker, as mulheres são todas uniformizadas (usando roupas padrão) e submetidas a uma rotina que as despersonifica e aliena, isolando-as de sua vida. Em analogia, ao participarem de um programa de entrevistas, são chamadas de “mulheres toupeira” - o que também as uniformiza, marca-as com o signo da violência que sofrem ou do fato midiático o qual protagonizam, não permitindo que sejam donas de suas próprias histórias, e as obriga a reviver a violência que as leva até aquele ponto. Ao dizer que prefere não ser chamada de mulher toupeira, Kimmy é ignorada pelo apresentador do programa, que continua chamando-a assim, como clara ênfase sobre os procedimentos recém mencionados e referência a um tipo de violência simbólica corriqueira na socialização das mulheres, figurada na imposição de títulos, derogatórios, estranhos, humilhantes, agressivos ou bizarros sobre suas humanidades e no “desagenciamento” e silenciamento de suas necessidades.

No programa de entrevistas, a metáfora dos papéis femininos que as “mulheres toupeira” representam explicita algo que a série mantém como um código em vários de seus temas.

Kimmy representa a vítima adolescente, um dos estágios mais vulneráveis de sua socialização, quando está exposta a muitas das violências sexualmente motivadas. Donna Maria, “a hispânica”, imigrante que trabalha em uma empresa de terceirização chamada Empregadas Felizes, representa a subalternidade, a vulnerabilidade que sua condição de estrangeira/imigrante e sua classe econômica lhe reservam. Simboliza o trabalho feminino inglório da manutenção e limpeza, papel cumprido por uma grande parte das mulheres, ainda que possuam outros “empregos oficiais”; o espaço doméstico, destinado às mulheres pelo patriarcado; a sujeição a um tipo de trabalho que é considerado socialmente, especialmente nas culturas altamente capitalistas, como menor, improdutivo, isento de saber ou técnica, desumanizador por natureza. Donna Maria representa a servidão feminina, que lhe é imposta como natural e sobra a qual é moldada a perceber-se como grata e feliz. O nome da empresa, Empregadas Felizes, ressalta a violência com que o capitalismo transforma as relações de trabalho da subalternidade em relações análogas a um regime de escravidão.

Cyndee é a mulher alienada que sonha em ocupar um lugar para o qual é designada pelo patriarcado, o de esposa e mãe em uma família tradicional, sonho este que irá perseguir logo que sai do bunker, se engajando em um relacionamento romântico. Enquanto vislumbra seu destino “de princesa”, evocando ideais representados tanto pela própria figura da princesa na cultura popular, quanto a da “esposa de um homem importante”, personagem corriqueiro entre as mulheres de classe média e alta que se sujeitam ao ideal machista eternizado pela publicidade dos anos 50 e pela própria cultura pop do pós-guerra nos EUA, Cyndee encarna a noiva dedicada à benemerência, ao trabalho social, ao trabalho voluntário e caridoso pelo qual são conhecidas princesas e primeiras-damas. Não é apenas irônico como propositalmente realista que seu sonho de um casamento ideal a impeça de enxergar que está envolvida em um relacionamento de fachada que a homossexualidade do futuro marido. Já Gretchen é a mulher que sofre o cárcere por 15 anos de forma voluntária, depois de ser seduzida pela internet pelo pastor.

No programa de entrevista deixa entrevermos que engaja-se facilmente em relacionamentos abusivos por ser ingênua e compreender seu papel como o fora “vendido” pelo discurso religioso (quando aceita o que pensa ser uma proposta de casamento pelo apresentador, por exemplo). Veste, no programa de TV, a mesma roupa que o pastor disponibilizava para as quatro mulheres, uma espécie de camisola/vestido que evoca a vestimenta das mulheres nas culturas religiosas antigas ou das comunidades *amish* ainda existentes nos EUA. Sua figura é adornada com um penteado que a desloca no tempo com relação às outras mulheres.

É ela a escolhida para o quadro de “transformação” que o programa organiza, promovendo uma mudança visual que a transforma em “uma outra mulher”, uma espécie de alegoria de mulher generalizada em seu corte de cabelo e penteado contemporâneos, maquiagem pesada, vestido de festa vermelho, justo e curto, e salto alto. Embora tenha passado por uma transformação visual radical, Gretchen continua apresentada como a figura de feminilidade determinada pela cultura patriarcal como um modelo, análogo ao ideal do pastor, porém sem o teor religioso como um dos desígnios masculinos. Das duas formas, a série propõe representações da mulher – consideradas como normais e até como uma escolha pessoal de cada uma – a partir de um parâmetro de “gênero” construído socialmente. O modelo ideal do pastor apenas desloca no tempo aquilo que se preconiza como mulher “perfeita”, e esse deslocamento igualmente serve como uma crítica. Tanto a mulher ideal do fundamentalista religioso quanto a visão desenhada pela sociedade capitalista pós-moderna é uma construção coisificante, alienante, que transforma essa mulher em objeto de desejo passivo do homem.

A TV já banalizou sua imagem, já as rotulou como vítimas (uma forma pejorativa de deturpar a experiência das mulheres com a violência, como se sabe no movimento feminista, reduzindo-as ao que sofrem para também mantê-las no mesmo lugar), já reduziu suas humanidades a um espetáculo grotesco de entretenimento de gosto duvidoso e sensacionalista. Kimmy decide ficar em Nova York e então procura um lugar para morar e trabalho, e acaba dividindo um apartamento com Titus Andromedon, ator e cantor

negro e homossexual que busca uma chance na Broadway enquanto faz “bicos” em bares, restaurantes ou como entregador de panfletos.¹⁹

Em uma discussão, Kimmy ouve de Xhantippe, enteada de 15 anos da senhora Voorhees, para quem trabalha como uma espécie de babá/governanta, que “A Disney mente para meninas. Madrastas não assustam, babás não são mágicas, e anões/duendes não te deixam dormir em sua casa sem esperar nada em troca”. Lembremos que Kimmy não viveu (em sociedade) o período marcado pelo questionamento de alguns dos discursos clássicos dos estúdios Disney, responsáveis pela manutenção e reforço de um imaginário eurocentrista, heteronormativo, machista e anti-diversidade, a despeito de suas tentativas de “revisar” paradigmas. Kimmy, enquanto adolescente (o que, socialmente, ainda é), é confrontada com a nova realidade (dos EUA, do mundo) através de situações que exploram, entre outras coisas, o quanto a cultura midiática modificou a cultura popular.

O “fim da inocência” do paradigma Disney, quando padrões de comportamento são questionados a partir das entranhas de suas histórias mais clássicas, coincide com a expansão do “império” midiático que é dono desde estúdios como o da Pixar até da franquia de filmes Guerra nas Estrelas. A Disney, representando uma indústria, mas mais do que isso, uma cultura, um modo de ver o mundo, uma narrativa fantástica que foi responsável pela atualização dos mais tradicionais contos infantis, representa também um discurso reiterador da cultura patriarcal, às vezes em sua acepção mais tradicional (por conta das histórias de eras pré-modernas). Um discurso segundo o qual madrastas são más e invejosas e odeiam suas enteadas jovens e bonitas (como em *Branca de Neve*, filme de 1937), princesas almejam ser descobertas por um príncipe (como na imensa maioria dos “filmes de princesa” do estúdio) e babás são mágicas (como no clássico em *live action*

¹⁹ É interessante notar na realidade de Titus a crítica à indústria milionária cinematográfica norte-americana e sua produção massiva de ícones e produtos que soterra práticas locais e produção independente, realidade que deixa na miséria os “peixes pequenos” e aqueles que ainda buscam produzir de forma independente ou artesanal sua arte.

Mary Poppins, dirigido por Robert Stevenson em 1964), que reforçam modelos femininos cultuados pelo patriarcado e normas tradicionais de vida (família heteronormativa, papéis femininos restritos ao doméstico e à dependência do homem, etc.).

Com exceção deste último, em que vemos até uma sufragista como uma das personagens principais²⁰, e outros raros, os clássicos Disney vendidos para o público infantil – em especial, as animações – são responsáveis por alguns dos mais prejudiciais enraizamentos do pensamento machista, não apenas por fazer apropriações de histórias já construídas a partir de um modelo social arcaico altamente misógino (PENKALA, 2014), mas por criarem um modelo de comportamento que influenciou e ainda influencia as normativas segundo as quais meninas são socializadas. Esse discurso normativo está subsumido na forma idiotizante com que se oferecem ícones de princesas sem autonomia ou agência, banais, preocupadas com a própria beleza, donzelas em perigo ou moças impotentes (adormecidas), cujo único desígnio é servir de enfeite e ser um bom modelo feminino para cumprir o único destino apropriado a uma mulher: casar-se com um príncipe encantado(r).

É inesquecível a imagem da Branca de Neve frágil, delicada, extremamente alegorizada enquanto canta e dança pela casa em meio aos “animaizinhos”, limpando a cabana onde moram os sete anões enquanto eles trabalham. Branca de Neve, assim como *Cinderella*, *A bela adormecida*²¹ e outras animações da Disney inscreveram na cultura popular (e na cultura pop, também) aquilo que o patriarcado espera de todas as mulheres jovens e bonitas – ou o que pensa delas quando envelhecem ou são feias, reforçando estereótipos e marcadores de “gênero” construídos socialmente como próprios da mulher.

²⁰ O filme se passa na época do auge do movimento das mulheres pelo direito ao voto, em Londres. A Sra. Winifred Banks, da família que contrata Mary Poppins, é uma *suffragette*.

²¹ Branca de Neve e os sete anões (Snow White and the seven dwarfs), David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen, 1937; Cinderella, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, 1950; A bela adormecida (Sleeping beauty), Clyde Geronimi, 1959.

A relativa descrença pós-moderna no padrão narrativo Disney aponta também para uma guerra que vem sendo travada pelos movimentos sociais marginalizados desde pelo menos os anos 70. O discurso de seus filmes é hegemônico na medida em que reitera as tradições, faz circular dizeres que reforçam privilégios e fazem a manutenção de um *status quo* e, principalmente: serve para garantir a permanência e observância dos valores ocidentais preponderantes. Sua hegemonia não se limita a “desenhar” um modelo de mulher a ser seguido, mas a representar um contraponto indesejável, sempre localizado no lado mal da dicotomia maniqueísta ocidental, na figura da vilã, que ainda sofre simbólica e concretamente castigos por ser quem é.

A senhora Voorhees é a alegoria de uma madrasta tipicamente disneyana: uma mulher de meia idade que era amante do hoje marido e hoje lamenta as investidas deste sobre mulheres mais jovens. Seu terror é humanizado numa personagem que tematiza a agenda atribulada de uma mulher em ordem de manter um ideal ocidental de feminilidade. Seu medo de perder o marido e o *status* social advém de uma ameaça comum a todas as mulheres, ainda que com as devidas especificidades de classe. A existência da mulher é legitimada pelo homem, e isso aparece no discurso midiático sob várias formas. O que a Sra. Voorhees faz é depender de um marido para amá-la, legitimá-la enquanto ser humano, sustentar os caprichos que são, na realidade, impostos para atender ao homem (a beleza, principalmente). Xhantippe, a típica adolescente rebelde de 15 anos, lhe serve de contraponto. É jovem, mas recaem sobre ela todo tipo de cobranças de um sistema machista: ela finge ser uma moça “descolada” que tem uma vida sexual ativa (Kimmy descobre que ela é virgem, pelo contrário) com homens mais velhos (e eventualmente casados).

Suas amigas vivem perseguindo um ideal de beleza ditado pelo mundo da moda e também tem (ou fingem ter) uma relação naturalizada com uma sexualidade que acreditam ser parte de sua autonomia. Suas falas, no entanto, revelam que são adolescentes imaturas usadas por homens mais velhos (quase sempre casados, o que simetriza com a realidade da Sra. Voorhees). Uma das questões mais discutidas no movimento feminista hoje é justamente o

discurso da falsa liberdade sexual, especialmente quando imposta a meninas tão jovens, para naturalizar um fetiche misógino que comumente é radicalizado no termo “cultura pedófila” (GREY, [2015] 2016). É evidente que não se está falando de uma cultura em que pedófilos e suas práticas não sejam criminalizados, ou de um permissão concreta para o abuso de crianças (e adolescentes, já que o termo *cultura pedófila* inclui representações que também atingem jovens nesta faixa etária). Trata-se de uma cultura em que valores, práticas, produtos, instituições e representações naturalizam o consumo erótico da imagem de crianças e adolescentes, cultua o corpo e uma personalidade feminina infantil, banaliza a erotização precoce e torna legítima a “preferência sexual” por índices próprios do corpo ou da vivência e personalidade infantil e adolescente (como a ojeriza de homens pelo corpo feminino sem depilação que é difundida como um ideal sexual de feminilidade, a imagem de moda que expõe corpos infantilizados ao consumo fetichista e perpetua um padrão de beleza feminino mais próximo do corpo adolescente e pré-púbere que de uma jovem adulta normal). Ivo Lucchesi (2001/2002, s/p) propõe o conceito a partir do reconhecimento de “[...] uma construção sistêmica da qual se origina um imaginário societário que, sem o perceber, desemboca na instalação de uma cultura pedófila”. Não se trata de uma “[...] realidade societária na qual vigore a prática da pedofilia [mas do] [...] reconhecimento e desmascaramento de uma construção cultural que subliminarmente abriga em sua fundação um imaginário de perfil pedófilo” (LUCCHESI, 2001/2002, s/p).

Um dos exemplos mais comuns dessa cultura nas mídias é a forma com que a figura da ninfeta sedutora é popular no imaginário erótico dos homens, uma questão que não é nova nas artes (literatura, cinema, pintura, etc.). A cultura pop é profundamente pedófila em vários aspectos, difundindo a imagem de moças com rosto inocente, penteado infantil e indumentária colegial como um dos ícones de consumo erótico mais rentáveis. A indústria cultural, e a mídia e a cultura pop dentro dela, tem papel fundamental não só na forma como essa cultura se difunde como na maneira com que isso é construído já contendo um alibi para a

(possível) culpa. Lucchesi (2001/2002, s/p) atribui ao *complexo midiático* seu devido lugar nessa rede nociva:

O que está posto nas transformações que, passo a passo, foram esquadrinhando a “cultura pedófila” refere-se ao que nomeamos *metástase do ethos*. Capital, complexo midiático e linguagem integram o tripé desse radical deslocamento de sentido que seria responsável pela edificação da ética, afetando os processos vivenciais subjetivos dos seres expostos ao modelo vigente. A esses seres, parece não mais lhes pertencer a condução de si mesmos. Em outros termos, a ordem do capital, voltada unicamente para a multiplicação de seu lucro, financia e faz parceria com a mídia que, em nome também da rentabilidade financeira, redesenha o molde das linguagens. Na outra ponta, vasto contingente de consumidores que, enredados por sucessivas dificuldades cotidianas, promove sua liberação na absorção do que lhe é ofertado. Nessa trama, opera-se o “crime” sem a presença incômoda do “cadáver”. Assim a vida de milhões de seres segue sem maiores ameaças à ordem constituída e estabelecida. Na síndrome da “cultura pedófila”, perdeu-se a gravidade do ethos. (grifo no original)

A infantilização de mulheres adultas também opera na forma como o “ideal de princesa” é difundido pela mídia. No episódio seguinte à fala de Xhantippe sobre o mito da Disney, o tema central é o primeiro encontro romântico de Kimmy depois de sair do bunker. Não é apenas irônico que a primeira cena mostre um sonho da personagem, que está vestida de princesa diante de um homem vestido com o traje típico dos príncipes encantados eternizados pela Disney. O sonho se torna pesadelo quando, ao entrar em seu quarto, se dá conta que está novamente no bunker. Seja ridicularizando os ícones levados a sério pela cultura pop ou pela própria cultura midiática, seja problematizando com seriedade aquilo que é vendido para entretenimento, *Unbreakable Kimmy Schmidt* tematiza as grandes questões do feminismo de modo que sejam colocadas em seus lugares.

O faz comumente utilizando a própria linguagem pop ou a estrutura social patriarcal. Cumprindo seu papel de comédia na indústria do entretenimento, a série torna situações instituídas e estruturadas no tecido social como questionáveis e absurdas, como a própria alegoria da espetacularização do inusitado e sensacionalismo enquanto cultura preponderante nas mídias. Não saindo, no entanto, do gênero dentro do qual constrói seu discurso, *Unbreakable* torna questões sobre a socialização feminina em uma sociedade altamente industrializada e midiaticizada mais nevrálgicas, enfatizando a naturalização com que a cultura patriarcal trata a violência contra a mulher, a maneira acéfala como a cultura pop esvazia humanidades ou o próprio discurso crítico social. Dentre os temas mais discutidos nessa reflexão está o que cria o conceito da série e a própria identidade da personagem (e que acaba sendo radicalizado, na sociedade ocidental contemporânea, pela midiaticização), que é a infantilização da mulher e sua coisificação e consumo fetichista.

O TÊNIS COM VELCRO E A CULTURA DISNEY CHANNEL

Ninguém nasce, biologicamente, pertencendo ao conjunto de características atribuídas, de forma generalizada, a um gênero. Não por acaso, gênero é quase sempre usado como sinônimo de *feminino* (na teoria e no senso comum) pois se refere a uma categoria social construída em torno de um “outro”, que seria o natural, neutro ou, especialmente, *universal*: o masculino.²² A diferença social entre os sexos é, ainda, tema marginal na teoria, como pontua ainda Nicole-Claude Mathieu (2009). Essa diferenciação carrega marcas ou consequências, para ela: a diferença nas vestimentas, comportamentos e ações físicas e psicológicas, acesso desigual a recursos materiais e mentais. Dentro desse olhar, uma corrente conceitual francesa considera, no início dos anos 80, sobre a relação entre sexo e gênero, que esses não são simplesmente categorias bissociais, mas *classes*. Essas classes (no sentido marxista) se constituem pela e na relação de poder que

²² Sobre o masculino como universal, ver: BUTLER (2015, p. 202); BEAUVOIR (2009, p. 361); HIRATA et al. (2009, p. 61-63, 187, 270-271).

significa a hierarquia de homens sobre mulheres. O gênero, segundo Mathieu (2009) é o que *constrói* o sexo. O sentido de *mulher*, portanto, é esse: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 361) através de uma construção social, o gênero, determinada pela relação hierárquica entre os sexos, na qual homem/macho é o universal, o padrão, e a fêmea humana é inferior, subalternizada por sua condição dentro de um sistema biológico-reprodutivo.

É particularmente interessante a passagem, em Beauvoir, sobre essa construção *feminina* a partir das vivências, da socialização da menina, da criança. Quando a menina compreende que os homens são os “senhores do mundo”, modifica a consciência de si mesma. Desde a autoridade soberana do pai, que a menina recebe com admiração, porém impotente; até a representação dos homens na cultura, tudo contribui para que este homem, classe, seja posto em um pedestal, confirmando, para a menina, essa hierarquia (e, por conseguinte, ajudando-a a construir sua subjetividade):

Sua cultura histórica, literária, as canções, as lendas com que a embalam são uma exaltação do homem. São os homens que fizeram a Grécia, o Império Romano, a França e todas as nações, que descobriram a Terra e inventaram os instrumentos que permitem explorá-la, que a governaram, que a povoaram de estátuas, de quadros e de livros. A literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas, refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. (BEAUVOIR, 2009, p. 385)

Aquilo que serve de estrutura para a construção da subjetividade dessa menina serviu, antes, à sociedade. Estrutura e sociedade, subsumidas em uma só instância, socializam as mulheres (e os homens) a partir da hierarquia que é o gênero e dentro dela engendram sua própria inescapabilidade. A *classe* mulher, ou o “gênero” *feminino* atribuem à mulher particular a consciência de si que lhe serve de modelo. E essa consciência é *escrita* a partir das condições estabelecidas pelo sistema, este patriarcal, hierárquico e de dominação masculina. Essa lógica não

é uma novidade: Marx já desenvolveu, em sua teoria, a base dessa compreensão:

[...] Na produção social da própria existência, os homens [*sic*] entram em relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se elava uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens [*sic*] que determina o seu ser; ao contrário, é o seu *ser social* que determina sua consciência. (MARX, 2008, p. 47, grifo meu)

Isso significa que a representação da mulher na mídia e na cultura pop é alimentada pela existência concreta de mulheres que *performam* de acordo com o conjunto que lhe é atribuído como “gênero” natural e essa existência, por sua vez, é construída e socializada a partir de, entre outras coisas, aquilo que a representação da mulher diz que é *ser mulher*. Há, na lista de atributos da “mulher de verdade”, uma infinidade de características que constituem “o gênero feminino” - assim como suas antíteses, o que é “não ser feminina”. Uma dessas coisas, que a própria teoria de Beauvoir nos ajuda a elucidar, é o efeito infantilizador que esses caracteres tem sobre as mulheres. Ou poderíamos dizer, com certa segurança, que esse efeito é proposital e é com o objetivo de obtê-lo que certos caracteres são atribuídos à *feminilidade*?

Há pouco procurava construir um argumento sobre a *cultura pedófila* que retomo aqui para observar a construção específica da personagem Kimmy Schmidt. A metáfora que é Kimmy é muito mais complexa que uma moça falando em linguagem “tatibitati”, evitando remeter de forma caricata e bizarra à personagem pueril que a comédia costuma usar abusivamente. A protagonista desta série é multidimensional ao equilibrar um certo denunciamento (providencial) do fetiche pedófilo da cultura pop, a percepção de uma socialização prejudicial que é enfatizada pelo

estágio midiático contemporâneo e a metáfora universal sobre a manutenção de um gênero tão subalterno, impotente e pueril que torna difícil sabermos se a adolescentização das mulheres em vários âmbitos do social é uma tendência mercadológica, uma realidade que se agudiza em sua própria capitalização ou uma estética que cria um ethos. (Tudo de assemelha, diria Adorno.)

A história pregressa da personagem é uma estratégia quase teórica para a construção dessa metáfora. Ela foi sequestrada aos 15 anos, enquanto andava na rua e por acaso parava na calçada, a caminho da escola, para arrumar o velcro do tênis, ficando isolada de seus companheiros de caminhada. Essa idade é emblemática para a menina ocidental. É o momento em que é “apresentada à sociedade”, uma ritualização que marca a transformação da criança em mulher, da menina desengonçada no modelo pré concebido de mulher adulta (elegante, suave, delicada, “feminina”). É a idade que coincide, em geral, com as primeiras menstruações e, portanto, com a entrada biológica na idade fértil (origem do ritual, para o qual a “apresentação à sociedade” pressupunha um sinal de que a família oferecia a jovem em casamento).

Essa realidade biológica, a adolescência, costuma ser tortuosa para as meninas, que precisam lidar com radicais transformações físicas (é quando seios crescem, quadris alargam, características sexuais consideradas adultas surgem) e sua consequente relação com a violência sexual. É nessa fase que a exposição ao assédio e ao abuso sexual costuma se exacerbar, potencializada pela compreensão culturalmente construída de que a pedofilia, enquanto um tabu, só pode ser considerada assim se envolver uma criança, e adolescentes que já possuem corpo de mulher, estão biologicamente aptas para o sexo e, portanto, já têm consciência de sua capacidade de sedução não são mais consideráveis crianças.

Se a socialização da menina é redutora e constrói a noção de que os homens são uma supremacia, o estágio seguinte dessa socialização é o que define sua passividade, a impotência feminina. Aqui está a figura tanto da princesa presa no castelo quanto daquela que dorme à espera do beijo de um príncipe quanto da jovem de 15 anos presa em um bunker por um fanático religioso. Nesse

tempo de espera, não se pressupõe que a jovem se eduque, que produza, que brinque, pois a espera é um fim em si mesmo também: é uma transição para um estágio no qual será seguro obter ganho sexual exclusivo sobre seu corpo.

Durante toda a infância a menina foi reprimida e mutilada; entretanto, percebia-se como um indivíduo autônomo [...]. Uma vez púbere, o futuro não somente se aproxima, instala-se em seu corpo, torna-se a realidade mais concreta. Conserva o caráter fatal que sempre teve; enquanto o adolescente se encaminha ativamente para a idade adulta, a jovem aguarda o início desse período novo, imprevisível, cuja trama já se acha traçada e para o qual o tempo a arrasta. Já desligada de seu passado de criança, o presente só lhe aparece como uma transição; ela não descobre nele nenhum fim válido, mas tão somente ocupações. De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem. (BEAUVOIR, 2009, p. 431)

Esse vácuo de 15 anos no bunker que representa a passagem de Kimmy de uma infância tardia para uma vida adulta de início tardio (duas marcas dos sujeitos da pós-modernidade) é visível nas próprias roupas da(s) personagem. Enquanto estava no subsolo, as “mulheres toupeira” vestiam, a mando do pastor, roupas que remetem às vestimentas tradicionais de comunidades religiosas fundamentalistas ocidentais – o que, em si, já celebra a dominação masculina sobre o corpo feminino. É proposital que essas roupas tivessem cores pastéis, em tons de azul, lilás, e cor-de-rosa que também são conhecidos como azul/lilás/rosa-bebê. As cores demarcam uma feminilidade ideal, doce, domesticada, suave, “sem personalidade”. Infantilizada no sentido análogo ao da passividade política infantil. São essas as cores atribuídas como ideais para o enxoval dos recém-nascidos, e são essas as cores consideradas adequadas mesmo quando as meninas crescem. O modelo ideal de menina, radicalizado na figura da princesinha, recomenda um tom de rosa claro, que remeta a todas as características que se espera desta menina, em oposição binária e radical à expectativa que se deposita sobre o menino.

O rosa claro remete à passividade, à docilidade, à calma, atributos considerados femininos “por natureza” porque idealizados como os performados pela mulher de forma geral. Uma mulher doce, calma e passiva não se ergue contra a dominação. Pelo contrário: toma para si a naturalidade dessa hierarquia porque constituiu-se, enquanto subjetividade, na subalternidade e dependência psicológicas, emocionais, intelectuais, físicas. A contradição (proposita, em meu ver) narrativa se faz quando, saindo para a superfície e liberta do pastor, a roupa que Kimmy escolhe para ir ao programa de entrevistas na TV é uma sobreposição de cores num esquema vibrante de magenta luminoso, um amarelo vibrante e uma estampa de flores miúdas sobre fundo neutro claro. A versão jovem adulta de Kimmy, engraçada, alegre, (pro)positiva parece muito com o que uma apresentadora do canal *Disney Channel* poderia vestir, papel comumente desempenhado por moças de 15 anos que expressam visualmente a fronteira entre a infância e a idade adulta. Kimmy revive nas suas roupas um revival dos anos 90 sem saber que a tendência está em alta novamente na cultura pop.

Ninguém parece notar que sua harmonia de cores e os tênis “engraçados” com gliter são um reflexo da época em que viveu sua adolescência (que retoma, como se o tempo não tivesse passado) (Adorno, novamente, diria que na contemporaneidade, tudo se assemelha). Ninguém parece notar que Kimmy se veste como uma adolescente, apesar de ter quase 30 anos. Ninguém, a não ser sua antítese, Xhantippe, que nos sinaliza uma adolescência pessimista pós-moderna, igualmente alienada (especialmente das opressões que sofre), que por sua vez faz um revival niilista e de pastiche da igualmente noventista moda dos *grunges* (celebrizada pela banda Nirvana). Xhantippe nos mostra uma faceta triste da mesma violência simbólica que abduz Kimmy de sua maturidade. Porta-se como adulta, tentando cumprir o papel que vê como modelo, mas parece um fantoche e sabe, no fundo, que é um papel ridículo. Por isso vive em choque com Kimmy, pois o que esta vivencia como farsa, ela é enquanto tragédia.

A trajetória de “heroína” de Kimmy, ao longo da primeira temporada, marca a recuperação de autonomia que busca se

sobrepôr ao período de passividade e espera que o sequestro havia propiciado. É interessante o jogo simbólico que a série propõe quando estabelece o sequestro de Kimmy numa situação em que toma um caminho alternativo para ir para a escola, onde a diferença hierarquizada dos sexos é reforçada. Nas meninas, muitas vezes esse caminho alternativo (ao que socialmente se lhes oferece) é reconhecido como um sinal de alerta a partir do qual a socialização enfatiza o que é ou não apropriado para as mulheres. Claude Zaidman (2009, p. 82) fala, sobre *Educação e socialização*, de um “[...] processo social dos corpos sexuais desde a infância.

Em 1914, Madeleine Pelettier destacava esse processo de formação à submissão, que se prolonga nas aprendizagens intelectuais”. Enfatiza o que Beauvoir (2009) denuncia, em *O segundo sexo*, ao descrever uma “[...] educação tradicional que limita a atividade e a autonomia das meninas, impedindo-as de se afirmar como 'sujeito' da mesma forma que os meninos” (ZAIMAN, 2009, p. 82-3). O sistema de gênero evidentemente não é (sempre) literal ao nos sequestrar e impedir que completemos nossa educação, por exemplo, mas as condições que nos são ofertadas, como diria Marx, especialmente aquelas construídas simbolicamente, nos direcionam para um caminho no qual passamos a considerar se será mesmo necessária nossa ambição intelectual ou a busca por uma carreira quando o que importa a uma mulher é casar e ser mãe.

Nos ensinam a cuidar de bonecas porque é o treinamento que nos formará enquanto cuidadoras e mães. Nos compelem a escolher atividades “de menina”, que enfatizem passividade, porque se espera que mulheres aceitem seu papel doméstico. As roupas que são reconhecidas como apropriadas ao nosso “gênero” são, desde os primeiros anos, aquelas que nos tornam enfeites, que nos dificultam os movimentos e a atividade (saías, vestidos cheios de babados, sapatos desconfortáveis e impróprios para qualquer esporte) e que sinalizam o cuidado com a aparência (nos repreendem quando manchamos nossos vestidos cor-de-rosa bebê, e a mancha é sempre muito evidente sobre essa cor). Kimmy foi arrumar o tênis, cujo velcro sempre soltava (uma menina não deve se dar ao luxo de estar desalinhada ou de cair por causa do

sapato colocado de forma inadequada), e acabou impedida de fazer o ensino médio.

QUALQUER UM PODE SUPORTAR QUALQUER COISA POR 10 SEGUNDOS

As questões aqui discutidas, a partir da análise da primeira temporada da série norte-americana *Unbreakable Kimmy Schmidt*, estão evidentemente longe de representarem significativamente as temáticas mais importantes debatidas pelo feminismo hoje, seja na teoria, seja no ativismo. Tampouco foi possível desenvolvê-las de forma tão aprofundada quanto merecem, pois a representação da mulher nas mídias²³ e a socialização infantilizadora do “gênero” demandam relações teóricas multi e interdisciplinares de grande espectro. A discussão que envolve a socialização violenta a que somos submetidas, enquanto mulheres, desde pequenas, é desenvolvida na série através de uma metáfora que usa a forma dos produtos midiáticos contemporâneos, sua linguagem e estrutura, referenciando a cultura pop para construir seu discurso, e costurada ao longo de uma narrativa que propõe a ridicularização de alguns padrões patriarcais e a denúncia pelo absurdo. Serve, para a reflexão atual, como importante instrumento de formação e transformação dentro e fora do feminismo, especialmente porque se caracteriza a partir da assertiva de mulheres que escrevem, dirigem e produzem histórias sobre mulheres, nos oferecendo uma forma inusitada de combater o acesso à história única. O lema de Kimmy Schmidt, a inquebrável, no entanto, nos reserva o alerta para que não fiquemos confortáveis em um feminismo palatável e engraçado, um feminismo pop.

Qualquer um aguenta qualquer coisa durante 10 segundos, diz Kimmy, a partir de sua experiência no bunker. Basta que comecemos a contar novamente. As violências que o patriarcado nos reserva vem sendo assim suportadas pela classe feminina, a

²³ Recomendo, sobre esta temática, o documentário norte-americano *Miss representation* (Jennifer Siebel Newsom, Kimberlee Acquaro, 2011), que faz parte de um projeto de mesmo nome (<http://therepresentationproject.org/film/miss-representation/>). O documentário completo pode ser visto (com legendas em português) neste endereço: <<https://vimeo.com/72015293>>.

título de nos encaixarmos num papel de heroínas convenientemente construídas pelo sistema de gênero. Segundo a entrevista que dá origem ao tema de abertura da série e ao nome, *inquebrável Kimmy Schmidt*, a fala real da testemunha, não a versão pop que viraliza como vinheta de abertura, *unbreakable/inquebrável* são os *óculos* que o homem *achou na rua*. Um objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. [2v.] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). Trad. Francisco Ribeiro Silva Júnior. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pp. 173-178.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- GERBNER, George. **Violence in Television Drama: A Study of Trends and Symbolic Functions**. In: Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania. Dez. 1970. Disponível em: <http://web.asc.upenn.edu/gerbner/Asset.aspx?assetID=2584> >. Último acesso: 17 de outubro de 2016.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. [v. 1] Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.

GREY, Alicen. You've heard of rape culture, but have you heard of pedophile culture? Disponível em: <<http://www.feministcurrent.com/2015/09/28/youve-heard-of-rape-culture-but-have-you-heard-of-pedophile-culture/>>. Último acesso em 29 de outubro de 2016.

HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

JAMASON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Espaço e imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

_____. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender**: Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LAUZEN, Martha. **The Celluloid Ceiling**: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2015. Disponível em: <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Celluloid_Ceiling_Report.pdf>. Último acesso em: 17 de outubro de 2016.

LUCCHESI, Ivo. A mídia e a cultura pedófila. **Lumina** , v. 7/8, 2003. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R8-Ivo-Lucchesi-HP.pdf>>. Último acesso em 28 de outubro de 2016.

MARX, Karl. **Contribuição a crítica da economia política**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MATHIEU, Nicole-Claude. Sexo e gênero. Trad. Naira Pinheiro. *In*:

HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pp. 222-231.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York: Oxford UP, 1999.

PENKALA, Ana Paula. Ora, ora, ora: notas sobre uma maleficência pós-feminista. **Orson**, Pelotas, v. 2, n. 6, 2014, pp. 48-70. Disponível em:
<http://orson.ufpel.edu.br/content/06/artigos/primeiro_olhar_especial/04_anapaulapenkala.pdf>. Último acesso em 25 de outubro de 2016.

SATO, Cristiane. **JAPOPOP**: O Poder da Cultura Pop Japonesa. São Paulo: NSP Hakkosha, 2007.

SCHELLING, Vivian. **A presença do povo na cultura brasileira**: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Trad. Frederico Carotti. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

TUCHMAN, Gaye. Introduction: the Symbolic Annihilation of Women. *In*: TUCHMAN, Daniels and BENET, James (eds.). **Hearth & Home**: Images of Women in the Mass Media. New York: Oxford University Press, 1978. pp. 3-38.

ZAIDMAN, Claude. Educação e socialização. Trad.: Vivian Aranha Saboia. *In*: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pp. 80-84.