

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Yasmine Feital Calçado Barbosa

NARRATIVA AUDIOVISUAL E PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO:
Um estudo sobre a série Anne com E, da Netflix

Belo Horizonte

2023

Yasmine Feital Calçado Barbosa

NARRATIVA AUDIOVISUAL E PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO:

Um estudo sobre a série Anne com E, da Netflix

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre (a) em Comunicação Social.

Orientadora: Profa. Dra. Regiane Lucas de Oliveira Garcêz

Belo Horizonte

2023

301.16 Barbosa, Yasmine Feital Calçado.
B238n Narrativa audiovisual e performatividades de gênero
2023 [manuscrito] : um estudo sobre a série Anne com E, da
Netflix / Yasmine Feital Calçado Barbosa. - 2023.
174 f.
Orientadora: Regiane Lucas de Oliveira Garcêz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Anne with an E (Série) - Teses. 3. Netflix (Empresa) - Teses. 4. Comunicação audiovisual – Teses. I. Garcêz, Regiane Lucas de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"NARRATIVA AUDIOVISUAL E PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO: um estudo sobre a série Anne com E, da Netflix."

Yasmine Feital Calçado Barbosa

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profª Regiane Lucas de Oliveira Garcêz - Orientadora
DCM/FAFICH/UFMG

Profª Karina Gomes Barbosa da Silva
UFOP

Profª Ana Carolina Soares Costa Vimieiro
DCM/FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 16 de maio de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Regiane Lucas de Oliveira Garcez, Professora do Magistério Superior**, em 18/05/2023, às 20:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karina Gomes Barbosa da Silva, Usuário Externo**, em 19/05/2023, às 09:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carolina Soares Costa Vimieiro, Professora do Magistério Superior**, em 25/05/2023, às 15:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2259522** e o código CRC **C568A4B3**.

Aos meus pais, Élide e Gilberto, por tudo. Este trabalho é também fruto do apoio imensurável que recebo de vocês. Eu amo vocês uma vida inteira.

Aos meus irmãos, Henrico e Anitha, pelo carinho e companheirismo. Vocês são meu abrigo.

Ao Higor, pelo cuidado e afeto durante este período difícil (e todos os outros).

Aos meus amigos, Deivid, Elias, Flaviane, Luisa, pelo incentivo e apoio.

À minha orientadora, professora e amiga, Regiane Garcêz. Obrigada por estar ao meu lado e pelas contribuições tão generosas a esta pesquisa, que também é sua. À Karina Gomes Barbosa, professora que me acompanha desde a graduação, por se fazer atenciosa e presente sempre. À Ana Carolina Vimieiro, professora com quem dividi a sala de aula, por acreditar em mim e por me fazer ainda acreditar na trajetória acadêmica.

À Universidade Federal de Minas Gerais, em especial à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e ao corpo docente e discente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, pelo conhecimento que me foi ofertado durante estes dois anos, pelas trocas e por defenderem a universidade pública, inclusiva e de qualidade.

RESUMO

Esta pesquisa analisou a maneira com que a narrativa audiovisual da série *Anne com E* articula performatividades de gênero. Para tal, nos baseamos na teoria do gênero como performativo de Judith Butler (2021), reforçando os aspectos linguísticos e do binarismo que compõem a discussão, e propondo um olhar comunicacional sobre o gênero. Tais elementos se mostraram fundantes na construção da série. Também nos dedicamos aos estudos do gênero, da mídia e da cultura audiovisual (TRYON, 2015; SARMENTO, 2018; FAGUNDES; ANEAS, 2021) com o propósito de compreender suas articulações históricas e suas reconfigurações contemporâneas. Nossa metodologia está ancorada na análise fílmica feminista (DE LAURETIS, 1987; GOMES BARBOSA, 2017; GOMES BARBOSA; MENDONÇA, 2021) e na análise da materialidade audiovisual (COUTINHO, 2018; LEMOS, 2021). Juntos, estes procedimentos metodológicos nos permitiram observar os aspectos formais da narrativa e como os mesmos se encadeiam à perspectiva performativa de construção do gênero. Nesta pesquisa, destacamos o interesse deste universo em incorporar, a partir da matriz de inteligibilidade de gênero, referências emancipatórias e da coletividade, ao mesmo tempo em que se interessa narrar um feminismo individual que sacraliza a capacidade reprodutiva de mulheres cisgêneras. Evidenciamos que, a partir de *Anne com E*, há uma aposta audiovisual em captar as performatividades de gênero em suas ambivalências, construindo-as a partir das limitações linguísticas e dos campos normativos de poder, como o pensamento tradicional binário. Identificamos seis principais articulações de performatividades de gênero na série, sendo elas direcionadas às discussões sobre beleza, relações afetivas, aspectos interseccionais, narrativas de formação, feminismo e emancipação e protagonismo político. Também evidenciamos, nesta dissertação, como a centralidade do consumo que rege as políticas da Netflix podem impactar na articulação destas performatividades de gênero.

Palavras-chave: *Anne com E*; Netflix; performatividade de gênero; cultura audiovisual

ABSTRACT

This research analyzed the way in which the audiovisual narrative of the series *Anne with E* articulates gender performativities. To this end, we build on Judith Butler's theory of gender as performative (2011), reinforcing the linguistic and binary aspects that make up the discussion, and proposing a communicational look at gender. Such elements proved to be fundamental in the construction of the series. We also build on the studies of gender, media and audiovisual culture (TRYON, 2015; SARMENTO, 2018; FAGUNDES; ANEAS, 2021) with the purpose of understanding their historical articulations and their contemporary reconfigurations. Our methodology is anchored in the feminist film analysis (DE LAURETIS, 1987; GOMES BARBOSA, 2017; GOMES BARBOSA; MENDONÇA, 2021) and in the analysis of audiovisual materiality (COUTINHO, 2018; LEMOS, 2021). Together, these methodological procedures allowed us to observe the formal aspects of the narrative and how they are linked to the performative perspective of gender construction. In this research, we highlight the interest of this universe in incorporating, from the matrix of gender intelligibility, emancipatory and collective references, at the same time that it is interested in narrating an individual feminism that sanctifies the reproductive capacity of cisgender women. We show that, from *Anne with E*, there is an audiovisual commitment to capturing gender performativities in their ambivalences, building them from linguistic limitations and normative fields of power, such as traditional binary thinking. We identified six main articulations of gender performativities in the series, which are directed to discussions about beauty, affective relationships, intersectional aspects, bildungsroman, feminism and emancipation and political protagonism. We also present, in this dissertation, how the centrality of consumption that governs Netflix's policies can impact the articulation of these gender performativities.

Keywords: Anne With an E; Netflix; gender performativities; audiovisual culture

RESUMEN

Esta investigación analizó la forma en que la narrativa audiovisual de la serie Anne con E articula las performatividades de género. Nos basamos en la teoría del género como performativo de Judith Butler (2021), reforzando los aspectos lingüísticos y binarios que componen la discusión, y proponiendo una mirada comunicacional del género. Tales elementos resultaron ser fundamentales en la construcción de la serie. También nos dedicamos al estudio del género, los medios y la cultura audiovisual (TRYON, 2015; SARMENTO, 2018; FAGUNDES; ANEAS, 2021) con el propósito de comprender sus articulaciones históricas y sus reconfiguraciones contemporáneas. Nuestra metodología está anclada en el análisis feminista del cine (DE LAURETIS, 1987; GOMES BARBOSA, 2017; GOMES BARBOSA; MENDONÇA, 2021) y en el análisis de la materialidad audiovisual (COUTINHO, 2018; LEMOS, 2021). En conjunto, estos procedimientos metodológicos permitieron observar los aspectos formales de la narrativa y cómo se vinculan con la perspectiva performativa de la construcción de género. En esta investigación destacamos el interés de este universo por incorporar, desde la matriz de la inteligibilidad de género, referencias emancipatorias y colectivas, al mismo tiempo que se interesa por narrar un feminismo individual que santifica la capacidad reproductiva de las mujeres cisgénero. Mostramos que, desde Anne con E, existe una apuesta audiovisual por captar las performatividades de género en sus ambivalencias, construyéndolas desde las limitaciones lingüísticas y los campos normativos de poder, como el pensamiento binario tradicional. Identificamos seis articulaciones principales de performatividades de género en la serie, que se dirigen a discusiones sobre belleza, relaciones afectivas, aspectos interseccionales, narrativas de formación, feminismo y emancipación y protagonismo político. También mostramos, en esta disertación, cómo la centralidad del consumo que rige las políticas de Netflix puede impactar la articulación de estas performatividades de género.

Palabras clave: Anne con E; Netflix; performatividades de género; cultura audiovisual

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Captura de tela da interação entre a plataforma e usuários nas redes sociais	52
Figura 2: Pôsteres das três temporadas de Anne com E	61
Figura 3: Frames da sequência em que Anne conhece Rachel Lynde	76
Figura 4: Frames da sequência em que Anne quebra a lousa no rosto de Gilbert	78
Figura 5: Frames da sequência em que Anne é colocada de castigo pelo professor	81
Figura 6: Frames da sequência em que as meninas conversam sobre a menarca	87
Figura 7: Frames da sequência em que Cole é acolhido na festa.....	91
Figura 8: Frames da sequência em que o professor Phillips e Cole trocam olhares	95
Figura 9: Frames da sequência do casamento de Prissy	99
Figura 10: Frames da sequência do encontro entre Mary e Sebastian.....	102
Figura 11: Frames da sequência da surpresa de Elijah com a casa e o vislumbre de uma vida melhor	104
Figura 12: Frames dos momentos em que Mary aparece com o colo desnudo e em que a série sugere uma relação sexual entre a personagem e Sebastian	106
Figura 13: Frames da sequência do ritual realizado pelas meninas	112
Figura 14: Frames da sequência da dança protagonizada por Anne e Gilbert.....	115
Figura 15: Frames da sequência do assédio sexual sofrido por Josie	119
Figura 16: Frames da sequência em que a comunidade julga Josie pelo assédio que sofreu e Anne escreve o manifesto feminista	125
Figura 17: Frames da sequência em que os colegas de classe pedem desculpas a Anne	130
Figura 18: Frames da sequência da reunião na qual Rachel foi silenciada.....	133

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Cenas escolhidas e justificadas para análise	64
Tabela 2: Eixos e elementos analíticos	69
Tabela 3: Ficha de análise elaborada para a pesquisa, considerando os eixos analíticos estabelecidos	72

Sumário

Introdução	12
2 - Corpo, gênero e linguagem	16
2.2 Corpo e linguagem.....	22
2.3 Gênero como estilização: a performatividade	27
2.4 As construções comunicacionais do gênero	33
3. O gênero, a mídia e a cultura audiovisual	38
3.1 Os estudos feministas de mídia e do cinema.....	38
3.2 A era do <i>streaming</i> Netflix	43
3.2.1 A TV na cultura digital: surgimento, reconfigurações e disputas	44
3.2.2 A Netflix	48
4. Procedimentos metodológicos	63
4.1 Critérios de seleção.....	63
4.2 Metodologia de análise.....	66
4.3 Sistematização da análise: Eixos analíticos	69
5. Um olhar generificado sobre Anne com E	73
5.1 Rebeldia por vir.....	73
5.2 Em direção à liberdade: Parte um.....	77
5.3 Promessa para tornar-se.....	84
5.4 Perturbação das normatividades	89
5.5 Negação dos desejos	93
5.6 Em direção à liberdade: Parte dois.....	96
5.7 Vulnerabilidade, precariedade e colonialidade de gênero: a performatividade da mulher negra	100
5.8 Ambivalências em cena.....	108
5.9 A performatividade do amor romântico	113
5.10 Assedioso amor romântico	118
5.11 Masculinidade que imobiliza	130 performa
5.12 A performatividade de gênero em Anne com E.....	136
6. Considerações finais	141
Referências.....	145
APÊNDICE 1.....	154
APÊNDICE 2.....	164

Introdução

Tecido originalmente em 1908, *Anne of Green Gables*, livro de Lucy Maud Montgomery, conta a história de uma garota órfã encantada por romances literários, poesia e justiça social. Ao ser erroneamente adotada pelos irmãos Marilla e Matthew Cuthbert – que queriam adotar um menino para ajudar nos deveres da fazenda¹ –, Anne, personagem principal da coletânea, se vê vulnerável ao repetido sentimento de abandono, rejeição e não pertencimento que a acompanha desde muito pequena, quando foi deixada em um orfanato após a morte de seus pais.

Esta pesquisa explora a história de Anne em sua adaptação seriada. Produzida e veiculada pela plataforma de streaming Netflix², teve sua primeira temporada lançada em março de 2017 e a terceira – e última – em janeiro de 2020, totalizando 27 episódios. Importante ressaltar que o original anglo-saxão da literatura infanto-juvenil de Montgomery, *Anne of Green Gables*, não apresenta suas e seus personagens a partir de uma visão precisamente revolucionária. Com efeito, questões eventualmente acionadas pela protagonista Anne e outras/os personagens nas obras originais, como a individualidade feminina, empoderamento, homossexualidade e questões raciais, são, na produção audiovisual de 2017 da Netflix, “elevadas ao enésimo grau”, afixando a protagonista contemporânea enquanto “feminista acidental” (HNATOW, 2020, p. 13).

Todo o cenário de produção cultural criado a partir das aventuras e dramas protagonizados por Anne – destacando, ainda, o parque temático criado nos anos 90 no Japão e o museu na ilha de Prince Edward, no Canadá – nos diz sobre o destaque e a influência, bem como a potencialidade lucrativa que a história possibilita. Isso, junto à forte capacidade de fagocitose das corporações sobre as lutas feministas – esforços e pautas particularmente ressaltados na narrativa³ da série –, engendra o cenário diante dos quais produtos audiovisuais também se encontram, as conjunturas distributivas, produtivas e de consumo dos mesmos (DE ARAÚJO; DE SOUZA, 2020). Percebemos, então, a necessidade de debruçar-nos sobre tais deslocamentos, indicando, assim, como problema de pesquisa, a seguinte pergunta: *de que*

¹ Anne, no entanto, assegura-se logo nos minutos iniciais do primeiro episódio: “Não posso fazer o trabalho da fazenda sendo menina? Sou forte como um menino, e prefiro ficar ao ar livre a estar metida na cozinha!”, diz, revelando sua inquietação sobre normas sociais instituídas aos meninos e às meninas.

² A primeira temporada de Anne com E, lançada em 2017, foi produzida pelas empresas Northwood Entertainment e CBC-Canadá. No mesmo ano, porém, a Netflix incluiu a série em seu catálogo e, a partir daí, se tornou responsável pela sua produção enquanto conteúdo “original Netflix”.

³ Por narrativa entendemos o conjunto de técnicas e elementos utilizados para a construção da audiovisualidade e que oferecem à/ao telespectadora uma linguagem (estética e textual) singular para que a/o mesma/o compreenda os acontecimentos daquele produto.

maneira a narrativa audiovisual de Anne com E articula performatividades de gênero? Para tal, nos apoiamos nas discussões do gênero como performativo, proposta feita pela autora Judith Butler (1990), uma vez que todas e todos são atravessadas/os pelas construções políticas e socioculturais naturalizadas de acordo com as/os sujeitas/os sociais (HALL, 2016) – tanto no mundo real quanto nos produtos ficcionais. Ao olhar para as questões de gênero, nos atentamos também para as intersecções que as mesmas carregam, de classe, raça e sexualidade (hooks, 2000; POLAND, 2016), e observamos a mediação do sistema capitalista frente às mesmas (FEDERICI, 2017).

A relevância deste trabalho pode ser sistematizada em quatro eixos: a) trata da centralidade dos estudos sobre comunicação e cultura audiovisual na contemporaneidade, especialmente daqueles que consideram os aspectos socioculturais que permeiam as produções audiovisuais; b) contribui com discussões recentes do campo da comunicação como gênero, mercado de *streaming* e do campo profissional; c) oferece algumas respostas ao desafio de analisar performatividades de gênero em produções audiovisuais, uma vez que são marcadas por um sistema mercadológico; e d) contribui com a própria teoria da performatividade de Butler, ao associar discussões da teoria feminista e dos estudos de gênero à análise de um produto ficcional, descentralizando a observação destas performatividades e não nos findando nelas mesmas, mas relacionando-as às diretrizes comerciais, da linguagem e do corpo.

Em primeiro lugar, este trabalho se insere nos estudos sobre comunicação e cultura audiovisual, destacando sua centralidade para a sociedade contemporânea. Partindo do entendimento de que “cada vez mais interagimos e fazemos parte do mundo por meio dela” (ANTONIUTTI et al, 2008, p. 19), bem como a “potência da ficção” que “inspira a agir no cotidiano” (BORGES, CHAGAS, 2019, p. 97), se faz essencial olhar criticamente para tais produções. Nos é caro o entendimento sobre como a sociedade vislumbra os produtos audiovisuais a partir das questões de gênero que são acionadas em seus enredos, como sexualidade, maternidade, feminilidade hegemônica, violência de gênero, relações afetivas, vida profissional das mulheres, dentre outros assuntos contemporâneos que são tematizados na série. *Anne com E* tem, como pano de fundo, as vivências do final do século XIX, mas suscita temas e reflexões no esteio das emergências sociais e culturais hoje, desencadeando experiências de “deslocamentos temporais” (BORGES; CHAGAS, 2019, p. 89) em quem assiste. A pesquisa não tem o propósito prioritário de analisar a recepção do público frente à série, mas *leva em conta as dinâmicas sociais e mercadológicas dessa audiência no fazer narrativo da mesma.*

Em segundo lugar, a relevância da pesquisa para o campo da comunicação se encontra na relação proposta entre comunicação e gênero, mediante a perspectiva das interações. Nossa principal contribuição para os estudos comunicacionais reside no fato de que, enquanto sujeitos dialógicos, nos construímos no bojo das relações e interações que participamos, sendo essas interações sugestionadas pelas configurações da sociedade em que vivemos. As questões de gênero, por conseguinte, estão imbricadas nessas mesmas concepções; elas são construídas a partir das interações – nas interações com os produtos audiovisuais, inclusive –, nas relações cotidianas, a partir de imaginários construídos comunicacionalmente. É através das relações que construímos papéis sociais e é também a partir das nossas relações com tais produtos que ocupamos tais papéis. Para além, Douglas Kellner (2001, p. 13) afirma que os olhares sobre os produtos culturais, como a série *Anne com E*, mediante a perspectiva dos estudos culturais “exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política”. Assim, debruçar-nos sobre a maneira como a narrativa audiovisual de *Anne com E* articula performatividades de gênero reflete, também, em um estudo sobre as produções audiovisuais a partir de fenômenos comunicacionais – relembrando a relação umbilical entre comunicação e gênero pela perspectiva das interações –, o que diz sobre a relevância da pesquisa para o campo profissional.

Como metodologia, esta pesquisa se baseia na análise fílmica feminista (DE LAURETIS, 1987; GOMES BARBOSA, 2017; GOMES BARBOSA; MENDONÇA, 2021) e na análise da materialidade audiovisual (COUTINHO, 2018; COUTINHO; MATA, 2018; LEMOS, 2021), que nos auxiliam na operacionalização de uma análise social da estrutura de gênero, em um movimento que nos permite compreender os elementos narrativos a partir de uma leitura generificada. Vale ressaltar que este trabalho também se inspira nas contribuições teórico-metodológicas da análise do meio (JENNER, 2018; WILLIAMS, 2016) de maneira a compreender todas essas questões, tendo em vista a cultura audiovisual proposta pelas “empresas orientadas pelo modelo de televisão distribuída via internet” (RIOS, 2021, p. 69) – mais especificamente a Netflix, veículo por meio do qual a série *Anne com E* circula.

A pesquisa está organizada da seguinte maneira: em um primeiro momento, nos debruçamos sobre as discussões que informam o pensamento de Butler ao conceituar o gênero como performativo; os tópicos do capítulo dois são tomados pelas questões que envolvem a linguagem, a dicotomia natureza x cultura e os pressupostos do binarismo, a estilização do gênero e, por fim, dedicamos o último tópico para a discussão do que é pensar o gênero comunicacionalmente. No terceiro capítulo, apresentamos as teorias de gênero e mídia que

servem a este trabalho, enfatizando ainda os estudos feministas do cinema; é também neste capítulo que nos dedicamos à escrita sobre a era do *streaming*, evidenciando como as reconfigurações e disputas no meio televisivo nos auxiliam a pensar sobre os fenômenos sociais que o mesmo engloba. Nesse capítulo, também apresentamos a Netflix e, mais especificamente, o objeto de pesquisa selecionado nesta pesquisa, a ficção televisiva *Anne com E*. No quarto e último capítulo, incorporamos as discussões metodológicas que guiam a pesquisa, discorreremos sobre os eixos analíticos que serão trabalhados e, no quinto, realizamos a análise da série.

Evidenciamos que, a partir de *Anne com E*, há uma aposta audiovisual em captar as performatividades de gênero em suas ambivalências, construindo-as a partir das limitações linguísticas e dos campos normativos de poder, como o pensamento tradicional binário. Identificamos seis principais articulações de performatividades de gênero na série, sendo elas direcionadas às discussões sobre beleza, relações afetivas, aspectos interseccionais, narrativas de formação, feminismo e emancipação e protagonismo político. Também evidenciamos, nesta dissertação, como a centralidade do consumo que rege as políticas da Netflix podem impactar na articulação destas performatividades de gênero.

2 - Corpo, gênero e linguagem

Para investigar de que maneira a narrativa da série *Anne com E* articula as questões que dizem sobre performatividades de gênero dos corpos de personagens – a questão central que conduz este trabalho – é preciso, em um primeiro momento, debruçar-nos sobre a proposta do gênero como performativo de Judith Butler (2021a [1990]). Neste capítulo, abordamos fundamentos importantes para a discussão da performatividade de gênero, a) pormenorizando os pressupostos do binarismo a partir de uma abordagem antifundacionista; b) destacando as investidas da linguagem e do poder na materialidade dos corpos; e, por fim, c) articulando tais discussões ao terreno do gênero como performativo. Os estudos que fundamentam a proposta de Butler sobre a performatividade do gênero serão acionados uma vez que também compõem nossos olhares analíticos sobre as personagens na série.

Carla Rodrigues (2013) recorda que os anos 1960 foram caracterizados a partir de uma interrogação, principalmente no pensamento francês, sobre a ontologia do sujeito. Baseando-se na noção estruturalista decorrente da mitologia de Aristóteles e Platão, que passaram a “explorar noções sobre a natureza do ser humano a partir da diferença sexual” (SCHMIDT, 2012, p. 2), os corpos foram categorizados em convergência ao pensamento tradicional binário de natureza/cultura, sendo esta perspectiva, segundo Butler (2021a [1990], p. 23), fundamental no desenvolvimento de domínios de exclusão, ao se referir ao sistema sexo/gênero. Posteriormente, autores como Michel Foucault, Jacques Derrida e Jacques Lacan se lançaram aos estudos “que chamamos no Brasil de pensamento da desconstrução e que nos EUA é mais conhecido como pós-estruturalismo” (RODRIGUES, 2012, p. 143)⁴. É ancorada nesses estudos que Butler revisa o sistema sexo/gênero, criticando a “separação perfeita entre nascer e devir, entre natureza e cultura” que o mesmo tensiona (RODRIGUES, 2019, p. 62).

Butler passa a questionar a maneira com que o gênero atua “na definição ontológica do sujeito” (BUTLER, 1990 *apud* RODRIGUES, 2013) e, para isso, se debruça sobre a contribuição de mecanismos sociais e culturais na manutenção daquilo que denomina como a matriz de inteligibilidade de gênero (BORBA, 2014, p. 445). Segundo a autora, gêneros inteligíveis são caracterizados a partir de uma relação “de coerência e continuidade entre sexo,

⁴ Mônica Cragolini (2007) diz, portanto, que o pós-estruturalismo – ou o “pensamento da desconstrução” – está “no ‘entre’ das oposições (...) apontando para um âmbito de oscilação do pensamento, e Derrida previne para a comodidade metodológica de convertê-lo num novo lugar do pensamento, ou num recurso que assente bases para o pensamento”. Rodrigues (2012, p. 151) aponta, assim, para a necessidade de “aceitar permanecer na oscilação”, não pretendendo “qualquer tipo de consenso que, no limite, é sempre violento”, correndo o risco de, do contrário, novamente engendrar sentidos e práticas (2019, p. 65).

gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2021a, p. 43), capaz de expressar certa “aparência social do gênero” em conformidade com sentidos e regulações que circulam culturalmente e que regem os corpos. Tais prescrições se baseiam em uma perspectiva essencialista, configurando o que Rodrigo Borba (2014, p. 455) entende como uma ligação linear: “vagina-mulher-fragilidade-emoção-passividade-submissão-maternidade-heterossexualidade; pênis-homem-coragem-racionalidade-agressividade-dominação-paternidade-heterossexualidade”.

Assim, calcadas nas estruturas e dinâmicas de poder, as matrizes de inteligibilidade de gênero são responsáveis por “engendrar, naturalizar e imobilizar” as vivências e experiências dos corpos, sedimentando “certos jogos de linguagem (Wittgenstein, 2000) que dão sentido à vida em sociedade” (BORBA, 2014, p. 446). Explícito nesta ideia reside o fato de que a não acomodação de certas pessoas a este arranjo resulta em um processo de não reconhecimento: “as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero”, afirma Butler (2021a, p. 42). Como efeito, as relações sociais – entendidas, pela autora, como secundárias neste processo gestual globalizante⁵ – são fundamentadas pela imposição de uma normatividade heterossexual, limitando os sujeitos em seus processos de identificação de si (BORBA, 2014) e os classificando por meio de uma “assimetria de gênero socialmente instituída” (BUTLER, 2021a, p. 34). Consoante Rodrigues,

Butler afirma que essas noções de coerência e continuidade são efeitos de normas socialmente instituídas e mantidas, enfatizando que gênero não decorre natural e incontestavelmente de nosso aparato genital, mas sim de regras histórica e discursivamente produzidas que instituem como o corpo-sexuado deve ser generificado com base em uma heterossexualidade compulsória. (RODRIGUES, 2013, p. 6)

Em sua leitura sobre Butler, Carla Rodrigues (2019, p. 65) ainda afirma que esta heteronormatividade também “constrói e orienta a materialidade dos corpos”, introduzindo-nos a uma proposta butleriana constantemente criticada pelo movimento feminista, como veremos à frente. Para Butler (1987; 2021a), o corpo deve ser entendido “como tão cultural quanto o gênero”, como uma “superfície politicamente regulada” no qual atuam os campos de poder. Não negando a materialidade dos corpos, a autora propõe estender o entendimento do gênero como construído através do cultural aos corpos. Rita Terezinha Schmidt (2012, p. 1) sustenta a proposta de Butler ao dizer que “o significado cultural do corpo feminino não se reduz à referencialidade de um ser empírico de carne e osso, mas constitui um constructo

⁵ Para Butler, as imposições da heterossexualidade normativa e compulsória precedem as relações sociais, que se tornam, portanto, secundárias.

simbólico, produzido e reproduzido na cultura e na sociedade ocidental ao longo dos tempos”. Assim, Butler aposta na ideia do “tornar-se”, na ideia do gênero como construído em referência à Simone de Beauvoir (2009 [1949]), mas questiona a lógica essencialista que faz emergir o pensamento tradicional e colonial binário do sexo/gênero, natureza/cultura.

As discussões até aqui nos oferecem conceitos basilares para o discorrer dos tópicos deste capítulo. É a partir do entendimento da matriz de inteligibilidade de gênero que podemos nos aprofundar nas repercussões sociais do sistema binário, na inscrição cultural sobre o corpo e na influência da linguagem, dos discursos e do poder na construção do gênero. Assim, este capítulo não nos servirá enquanto exposição teórica, simplesmente, mas como aparato instrumental que guiará nossos “modos de ver” (BERGER, 1972), tanto sobre as práticas de personagens de *Anne com E* quanto do próprio modelo de produção audiovisual, nos voltando sempre às questões que qualificam o gênero como performativo.

2.1 Pressupostos do binarismo, a dicotomia natureza/cultura

As várias teorias feministas se unem a partir de uma perspectiva política em prol da libertação de mulheres das subordinações experienciadas. No entanto, tais teorias partem de correntes que divergem em alguns pontos, como o entendimento sobre a origem da opressão das mulheres, suas causas e consequências e as estratégias políticas congruentes ao fim da opressão (MCLAREN, 2016). Os movimentos guardados pelo feminismo radical, por exemplo, fundamentam seus olhares a partir da diferença biológica entre homens e mulheres, colocando em foco as discussões de uma materialidade essencialista do corpo. É a partir do desafio deste entendimento que o feminismo pós-moderno se manifesta, questionando “essa noção de um ponto de vista unificado e da mulher como um grupo unificado” (MCLAREN, 2016, p. 21). Este movimento, que abarca as discussões de várias autoras como Susan Bordo (1991), Elizabeth Grosz (1994) e Anne Fausto-Sterling (1992; 2000), também é o guarda-chuva a partir do qual a proposta do gênero como performativo se desenvolve na obra de Judith Butler (2021a [1990]).

Assim, a discussão dos pressupostos do binarismo a partir de uma abordagem antifundacionista nos auxilia na compreensão sobre a crítica de Butler – e de tantas outras pesquisadoras e pensadoras feministas – ao entendimento de mulheres como um grupo unificado, que se baseia, filosoficamente, na dicotomia natureza/cultura. De acordo com Rita Terezinha Schmidt (2012, p. 3), “as categorias conceituais da natureza e da cultura constituem um dualismo fundador, muito caro à cultura humanista e o mais duradouro e persistente ao longo da história do mundo ocidental”. O modelo dualista natureza/cultura sustenta aquilo que

entendemos e classificamos dentro das concepções culturais de humano e não humano. Estas concepções, segundo Schmidt (2012, p. 3), implicam “em construções diferenciadas e hierarquizadas”, que são ressaltadas por meio da organização social e do funcionamento do Estado.

De acordo com Butler (2021, p. 35), esta tradicional filosofia estruturalista, iniciada nos estudos de Platão e seguida por outros filósofos como Descartes e Sartre, estabelece “a distinção ontológica entre corpo e alma (consciência e mente)” e que também são relacionadas às ideias de natureza e cultura⁶. A partir deste pensamento tradicional binário sobre a ontologia do sujeito, estudiosas apontam a associação de mulheres “ao corpo, natureza e emoção; [e] que esses termos têm sido antagônicos à mente, cultura e razão, que são associados aos homens” (MCLAREN, 2016, p. 109). Na esteira dessas associações, Margareth McLaren (p. 110) ainda ressalta que “a visão dualística típica mantém que o corpo é inerte, passivo e racional (em contraste a uma mente ativa, pensante)”, permitindo-nos uma explícita relação entre a maneira como os corpos femininos são enquadrados, imobilizados, e a mente dos homens é estimada, superior. Tais associações, segundo a autora, informam, portanto, a maneira como pensamos os corpos. De acordo com Schmidt,

Com raízes na epistemologia patriarcal sobre a diferença entre os sexos, pode-se dizer que o dualismo natureza/cultura produziu a moldura dominante do humano declinado pelo masculino em sua relação com um ser menos humano, uma categoria entre o humano e o não humano que veio a definir o ser mulher, definição decorrente da racionalização do mimetismo biológico que ratificou as representações de uma relação pretensamente “natural” do corpo das mulheres com a natureza. (SCHMIDT, 2012, p. 3)

Também a partir das reflexões de Aristóteles sobre a condição do sujeito mulher frente a polis, Schmidt (2012, p. 2) observa que o filósofo deduz a inferioridade feminina como “derivada de um defeito constitutivo que é o seu corpo frio, incapaz, portanto, de transformar o sangue menstrual em sêmen, substância que carrega a latência do ser humano completo”, agregando à ideia de inferioridade “um juízo valorativo sobre faculdades cognitivas”. Não sendo restrita aos dualismos natureza/cultura, mente/corpo e homem/mulher, a ideia da subalternidade sustenta toda a concepção do modelo binário, permeando também as práticas sociais por ele baseadas; ela “sustenta, invariavelmente, relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas” (BUTLER, 2021a, p. 35). Funcionam, portanto, como “ficções

⁶ Segundo Schmidt (2012, p. 4), foi a partir do “racionalismo filosófico [e do] empirismo científico” que certa incursão aos sentidos circulantes sobre o pensamento tradicional binário foi legitimada.

reguladoras” que cimentam e estabelecem como naturais as opressões masculinas e heterossexista, por sua vez baseadas nos regimes de poder.

Patrícia Hill Collins (2019 [1990], p. 137), ao se debruçar sobre os estereótipos fixados às mulheres afro-americanas nos Estados Unidos, afirma que o pensamento tradicional binário é o contexto a partir do qual as imagens de controle sobre essas mulheres também emergem. Segundo a autora, não só o modelo dualista categoriza “pessoas, coisas e ideias”, mas o faz “segundo as diferenças que existem entre elas”, mantendo os termos de cada polo em uma relação que só tem significado quando pensada à sua contraparte. Mais, Collins (p. 137) afirma que “uma parte é inerentemente oposta a seu ‘outro’. Brancos e negros, homens e mulheres, pensamento e sentimento não são partes contrárias e complementares – são entidades fundamentalmente diferentes que se relacionam apenas como opostos”.

Há imprescindivelmente uma organização em pares marcada por hierarquias e exclusões, como “sistemas de significação [que] se sobrepõem e se excluem mutuamente” (BORBA, 2014, p. 444). Rodrigo Borba afirma que tais sistemas ordenam o “conhecimento e a língua”; e bell hooks (1989, p. 42) adiciona novas camadas à discussão ao afirmar que, “como objeto [como o outro inferior no modelo dualista], a realidade da pessoa é definida por outras, sua identidade é criada por outras, sua história é nomeada apenas de maneiras que definem sua relação com pessoas consideradas sujeitos”. Collins (2019, p. 139) afirma que:

Os alicerces das opressões interseccionais se apoiam em conceitos interdependentes do pensamento binário, em diferenças formadas por oposição, na objetificação e na hierarquia social. Dado que a dominação baseada na diferença forma um substrato essencial para todo esse sistema de pensamento, esses conceitos implicam invariavelmente relações de superioridade e inferioridade, vínculos hierárquicos que se misturam a economias políticas de opressão de raça, gênero e classe.

As questões levantadas por Collins e por hooks são essenciais neste trabalho, visto que amplificam o debate sobre os dualismos a partir de uma perspectiva interseccional, propondo-nos uma não restrição às discussões que, ao informarem sobre homens/mulheres, mente/corpo, natureza/cultura, dizem implicitamente sobre as relações e pensamentos feitos *pela branquitude, para o entendimento sobre a branquitude*. Assim, partimos do entendimento do gênero não como uma entidade isolada, mas em uma confluência com as discussões de raça, classe social, sexualidade. Ao nos atentarmos para tais aspectos, percebemos também que os pressupostos do binarismo servem ao racismo estrutural e institucional, visto que oferecem perspectivas ao “processo em que condições de subalternidade e de privilégio que se distribuem entre grupos raciais se reproduzem nos âmbitos da política, da economia e das relações

cotidianas” (ALMEIDA, 2019, p. 24), ressaltando, ainda, as discussões sobre mestiçagem e colorismo, entendidos por Collins como “subprodutos do racismo”. Segundo Camilla Gomes (2018), a binariedade “humanos e não humanos” é um princípio regulador que une corpo, sexo, gênero e raça enquanto categorias que vão além do sistema sexo/gênero, como marcadores que categorizam os corpos também em um sistema colonial.

De acordo com Schmidt (2012, p. 5), a presença em qualquer instância do modelo dualista está calcada no entendimento de “privilégio de um termo sobre o outro, e onde há hierarquia, há controle”. O pensamento tradicional binário se torna então um dos aspectos medulares de violências e subordinações experienciadas nos âmbitos social, cultural e econômico, instituído a partir de dinâmicas de categorização e “sem espaços para contradições, deslizos, cisões e áreas borradas” (BORBA, 2014, p. 444). Segundo Schmidt (2012, p. 4), “a metáfora do corpo como pura matéria, associada à natureza, e os dualismos mente/corpo, razão/emoção, lidos invariavelmente pelo paradigma homem/mulher, são constitutivos da concepção do feminino e matriz da noção popularizada até os dias de hoje”, tendo neste ponto o marco da colonialidade um importante papel: o de construir e reforçar “estruturas e hierarquias de gênero que tinham outras dinâmicas” (SEGATO, 2012 *apud* GOMES, 2018, p. 71).

Assim, a concepção dualística idealiza modos de repressão expandidas; um deles, segundo Butler (2021a [1990]), é o sistema sexo/gênero. Para a autora, ligada à divisão sexo/gênero, está “a ideia de que pensar o sexo como natural e o gênero como socialmente construído mantém um modelo binário”, dualismo este que também se baseia no entendimento do gênero como a expressão de “uma essência do sujeito” (BUTLER, 1990 *apud* RODRIGUES, 2013, p. 5). A partir desta ideia que restringe sujeitos aos binarismos dos corpos, Butler *apud* Rodrigues afirmam que a oposição sexo/gênero está “dentro da longa tradição de oposições metafísicas que orientaram o pensamento ocidental” (p. 6), nos fazendo retornar às discussões sobre a matriz de inteligibilidade de gênero que trabalha a partir da categorização em possibilidades e impedimentos, consoantes ao “imperativo heterossexual”, à heterossexualidade compulsória e normativa construída a partir de imaginários coloniais de poder (GOMES, 2018).

Nesse modelo, acredita-se que tudo que um sujeito faz (sua moral, sua ética, sua estética corporal, seus gostos, seus desejos, suas ambições, seus modos de falar, de olhar, de andar, de sonhar, de amar...) é expressão de um “eu” autônomo, de uma essência que a priori molda o sujeito e suas ações e serve de centro organizador de sua subjetividade (...). Aqui, a identidade é o reflexo dessa essência que, em primeira instância, é tautologicamente moldada pela

biologia: sexo gera gênero que gera desejos, preferências e ações. (BORBA, 2014, p. 447, itálicos do autor)

A proposta de Butler, portanto, é a de subverter esses pressupostos binários por meio da compreensão do *gênero como uma construção da própria materialidade do corpo por meio de sua performatividade* – pontos a serem discutidos mais detalhadamente no tópico 2.3 deste capítulo –, uma vez que o modelo dualista, ao basear-se na perspectiva da diferença, “produz uma assimetria de gênero”. Tal “operação” dualística, como caracteriza Schmidt (2012, p. 4), “configura um processo de mascaramento através do qual o falocentrismo esconde suas ficções para fabricar uma verdade única, [através de uma] manipulação epistêmico-discursiva na construção do ser mulher como ‘fato natural’ pelo sistema ontológico”, resultando em entendimentos que enxergam e produzem o natural como se fossem efeitos irrevogáveis de uma realidade social hierarquizada; assim como coloca Collins (2019, p. 136), como questões “inevitáveis na vida cotidiana”.

A consagração de uma “essencialização ontológica” abriu espaço para que absolutos hierárquicos tomassem lugar nos imaginários sociais, fazendo também com que o feminino emergisse “como lugar da diferença, codificada pela materialidade do corpo, (...) reduzido à condição de máquina reprodutora” (p. 4). McLaren (2016, p. 109) afirma, então, os perigos de estudos que se fazem acrílicos à distinção corpo/mente, natureza/cultura, visto sua capacidade em “produzir, manter e racionalizar” as hierarquias e o equilíbrio do gênero, e reforça a importância de um pensamento feminista que abandone “o dualismo e o pensamento binário que o acompanha”. Schmidt ainda afirma que mesmo o dualismo natureza/cultura “implicado na equação e na relação dessa com a opressão das mulheres não seja um universal, mas historicamente determinado, ela tem sido uma dominante no pensamento ocidental” (ORTNER, 1974 *apud* SCHMIDT, 2012, p. 5). A discussão sobre os pressupostos do binarismo e da dicotomia natureza/cultura, assim, se fazem importantes neste trabalho, uma vez que a capacidade do modelo dualista em naturalizar valores e sentidos é também questão central para o pensamento de Butler sobre o gênero como performativo, central na nossa análise.

2.2 Corpo e linguagem

Uma outra dimensão do gênero que se desdobra a partir dos estudos sobre a dicotomia natureza/cultura é o potencial da linguagem na constituição dos corpos. Para isso, discutimos de que modo a virada linguística (AUSTIN, 1990) contribuiu para uma nova leitura sobre a linguagem como constituidora da realidade e produtora de ação, e, portanto, da performatividade de gênero. Ao também ancorarem suas perspectivas à abordagem

antifundacionista, autoras e autores deram início aos estudos que contestaram a “autoridade da linguagem”, evidenciando seu papel constitutivo e os “pontos de resistência” possibilitados pelo seu uso (AUSTIN, 1990; RODRIGUES, 2012; BUTLER, 2021). A teoria dos atos de fala, proposta por John Langshaw Austin e publicada originalmente em 1962, como obra póstuma, “é um desenvolvimento, entre outros, de uma tendência recente de questionar um antigo pressuposto filosófico: a idéia de que dizer algo, pelo menos nos casos dignos de consideração, isto é, em todos os casos considerados, é sempre declarar algo”. A partir daí, a preocupação de Austin reside na análise de enunciados que, na verdade, “não descrevem a realidade, mas atuam sobre ela” (BORBA, 2014, p. 461).

Segundo Austin, enunciados que constatarem, descrevem ou relatam estão sujeitos a um regime de verificação da verdade; sempre são, portanto, verdadeiros ou falsos⁷. Neste ponto, a proposta do autor é a de pensar os enunciados apartados deste regime de verificação. A tais enunciados Austin denomina-os como performativos: “enunciados proferidos na primeira pessoa do singular, no presente indicativo, afirmativo e na voz ativa, que realizam uma ação” (OTTONI, 2002 *apud* RODRIGUES, 2012, p. 152). Assim, enunciados performativos “não possuem valor de verdade na medida em que não descrevem o mundo, mas agem sobre ele” (LIVIA; HALL, 2009, p. 122). Sobre o nome, Austin discorre:

Que nome daríamos a uma sentença ou a um proferimento deste tipo? Proponho denominá-la *sentença performativa* ou *proferimento performativo*, ou, de forma abreviada, “um performativo”. O termo “performativo” será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo “imperativo”. Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p. 25, *itálicos do autor*)

A proposta de Austin se baseia em uma mudança na investigação sobre a linguagem pela filosofia, que, a seu ver, deve ser desenvolvida a partir de “uma teoria da ação” ao invés de “uma teoria do significado” (MARCONDES, 1990, p. 11). Assim, enunciados, sentenças performativas são caracterizadas pela ação, uma vez que seu proferimento não é sinônimo de descrever “o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar o que estou praticando: é fazê-lo” (AUSTIN, 1990, p. 24). A teoria da ação e dos atos de fala modificaram a percepção linguística do dizer, que passa a refletir uma ação inerente à linguagem. Na leitura de Rodrigo Borba (2014, p. 462) sobre a obra de Austin, o autor afirma que “a linguagem em

⁷ Um exemplo citado pelo autor é a “constatação clássica ‘a neve é branca’”. Sua característica descritiva a coloca como “verdadeira ou falsa”, puramente (LIVIA; HALL, 2009, p. 122).

si é performativa: faz a realidade”; portanto, proferir performativos é realizar ações, “de modo efetivo e em sentido inequívoco” (AUSTIN, 1990, p. 35).

A exemplo de uma sentença performativa, Austin (1990, p. 25) ressalta os proferimentos realizados nos rituais de casamento: “quando digo, diante do juiz ou no altar, etc., ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando”; tais enunciados borram os limites do dizer e fazer uma vez que proferi-los “é em si agir” (BORBA, 2014, p. 461)⁸. Não condicionados ao regime de verificação da verdade, os performativos operam a partir de suas “condições de felicidade, que explicam seu sucesso ou insucesso”. Segundo Austin, tais condições dizem sobre as circunstâncias a partir das quais tais enunciados são proferidos; a exemplo dos enunciados feitos em casamentos cristãos, tais circunstâncias são materializadas, por exemplo, pela realização do ritual por um sacerdote, pelo estado civil das/os envolvidas/os, pelo casamento entre duas pessoas que não se divorciaram anteriormente.

Quando examinamos o que se deve dizer e quando se deve fazê-lo, que palavras devemos usar em determinadas situações, não estamos examinando simplesmente palavras (ou seus “significados” ou seja lá o que isto for), mas sobretudo a realidade sobre a qual falamos ao usar estas palavras - usamos uma consciência mais aguçada das palavras para aguçar nossa percepção (...) dos fenômenos. (AUSTIN, 1979, p. 182)

Austin fortalece então a importância do contexto social e cultural por meio do qual os performativos circulam, o que demonstra sua atenção às práticas sociais e aos valores e sentidos construídos. Para Marcondes (1990, p. 10, *italico nosso*), “a linguagem é uma prática social (...) Não há mais uma separação radical entre ‘linguagem’ e ‘mundo’, porque o que consideramos ‘realidade’ é constituído exatamente pela linguagem que adquirimos e empregamos”, desafiando a lógica binária instituída a partir de certo entendimento filosófico estruturalista da linguagem como reflexiva. Neste sentido, Anna Livia e Kira Hall (2009, p. 116) auxiliam na expansão sobre o entendimento de enunciados performativos ao afirmarem que há certa canalização dos atos de fala com o intuito de um/a falante buscar “sua autoridade como um ato de fala” a partir de discursos outros. Em complemento, Butler (2021b, p. 54, *italicos da autora*) afirma que a citacionalidade – o ato de retomar discursos preexistentes para que se estabeleça a compreensão da linguagem e do mundo comum – pode contribuir para um aumento ou amplificação do “senso de responsabilidade [da/o falante, que] (...) não consiste

⁸ Segundo Danilo Marcondes (1990, p. 12), “a análise destas sentenças não pode ser feita adequadamente através da Semântica Clássica, que se baseia na determinação das condições de verdade da sentença, mas, sim, através de um novo tipo de análise que Austin começa a desenvolver então e que culminará na teoria dos atos de fala”.

em refazer a linguagem *ex nihilo*, mas em negociar o legado de uso que restringe e autoriza seu próprio discurso”.

A teoria dos atos de fala de Austin possibilitou tais estudos, uma vez que introduziu “uma nova proposta epistemológica” às discussões feitas sobre linguagem e sociedade. Ao entender a linguagem como ação, que atua e constitui o real, o autor refuta o entendimento da linguagem como puramente representativa de uma realidade existente *a priori*. Em algumas de suas obras, Butler (1990; 1993; 1997) expande os estudos de Austin para pensar os enunciados performativos, tanto “como um discurso [quanto] como uma conduta” (2021b, p. 42), além de propor que a linguagem também tem o poder constitutivo de uma materialidade corpórea, não lançando mão dos estudos sobre o gênero neste caminho. A autora se ancora na ideia da linguagem como *ação com efeitos*⁹ (CONTXT, n.p, *itálico nosso*) para estabelecer que enunciados performativos também surgem por meio da – e têm efeito devido à – reprodução de normas regulatórias.

Segundo a autora (2021a, p. 18), a teoria feminista se baseou na linguagem como representativa com o intuito de “promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada”. Butler afirma que desde então “os domínios da ‘representação’ política e linguística” passaram a estabelecer critérios a partir dos quais sujeitos seriam formados, resultando em uma representação limitada deste sujeito (p. 18) – e que também se relaciona às distinções sobre o humano/não humano, homem/mulher, ritualizadas pelo dualismo natureza/cultura.

Donald Hall (2003, p. 2) afirma que a linguagem seria capaz então de estabelecer “parâmetros e limites de nossa habilidade de saber e agir”, fazendo com que sujeitos permaneçam subordinados aos “limites do dizível” (LIVIA; HALL, 2009, p. 116). De acordo com McLaren (2016, p. 29), “as concepções de corpo disponíveis a nós são moldadas por essas grades disciplinares e estruturas interpretativas”, o que resulta na criação de um arquétipo que não só diz sobre aquilo que se conhece sobre o corpo, mas também sobre a própria corporeidade. Neste sentido, parte da obra de Butler se ancora no pensamento de Michel Foucault sobre a existência de discursos – instituições, práticas e saberes disciplinares que incidem sobre a regulação dos corpos¹⁰.

⁹ Sendo este o conceito de iterabilidade trabalhado pelas autoras.

¹⁰ A concepção foucaultiana sobre o discurso entende que o “Discurso (dispositif) refere-se a um grande número de instituições e práticas, bem como o saber disciplinar (...) tanto a ver com o dito quanto com o não dito” (FOUCAULT, 1988 *apud* McLaren, 2016, p. 120, *itálico da autora*). Entendido tanto como “um instrumento

Butler (1997, p. 84), no entanto, faz ressalvas: “A alegação de que um discurso ‘forma’ o corpo não é simples, e desde o início devemos distinguir como tal ‘formação’ não é o mesmo que uma ‘causa’ ou ‘determinação’, menos ainda uma noção de que corpos são de algum modo produzidos de discurso puro e simples”. A partir daí, o que a autora sugere é que pensemos na construção dos corpos também a partir das categorias fixadas pelo gênero, visto que tais categorias limitam a existência linguística “e, por consequência, corpórea” (BORBA, 2014, p. 451), fazendo com que falantes sustentem “o ‘eu’ e o ‘nós’” a partir de uma repetição que atua na manutenção destas mesmas existências restritivas (PINTO, 2007, p. 16). Assim, as regras que compõem o discurso limitam e excluem corpos a partir de “ideologias falocráticas”, por sua vez inseridas no dia a dia das práticas e dos sentidos linguísticos que circulam socialmente. A autora ainda ressalta:

A linguagem poderia nos machucar se não fôssemos, de alguma forma, seres linguísticos, seres que precisam da linguagem para ser? Nossa vulnerabilidade à linguagem é uma consequência de sermos constituídas/os dentro de seus termos? Se somos constituídas/os na linguagem, então esse poder constitutivo precede e condiciona qualquer decisão que possamos tomar, nos insultando, desde o começo (...) com seu poder (BUTLER, 1997, p. 1-2)

A teoria proposta por Butler passa, então, a se situar no “desmantelamento entre constativo e performativo”; a autora expande as discussões de Austin e propõe o entendimento de enunciados performativos não só como constitutivos da realidade, mas como proferimentos que “fazem com que o corpo ao qual eles se dirigem entre em um processo infundável (porém não imutável) capturado pelas normas da matriz de inteligibilidade de gênero” (BUTLER, 1993 *apud* BORBA, 2014, p. 462). Como exemplo, a autora aciona o enunciado “é uma menina/o”, proferido ao nascer de um sujeito, e discorre sobre como tal proferimento inicia um processo por meio do qual o corpo é generificado, ou seja, categorizado a partir da dicotomia natureza/cultura e dos binarismos homem/mulher, masculino/feminino.

Em conversa à perspectiva de Foucault (1988), que discorre sobre a constituição da homossexualidade a partir de sua caracterização, Butler (1993) afirma que tais enunciados sucedem inúmeros outros que dizem sobre um controle dos corpos por meio de práticas cotidianas: “cruze suas pernas”, no caso de meninas, ou “abra suas pernas” ao sentar, no caso de meninos; “não diga palavrões” ou “fale grosso”; seja sensível e emotiva ou “não chore, seja

quanto um efeito do poder” (p. 101), os discursos atuam na construção dos corpos e, para Foucault, também na ideia de subjetividade de sujeitos, uma vez que ambos apresentam os efeitos de conformações “de práticas linguísticas e formações discursivas particulares” (p. 16).

forte”, em uma lógica que reforça o mesmo modelo dualista a partir do qual o primeiro enunciado é apoiado. Assim, discursos devem ser “considerados não como simples grupos de signos ou elementos significantes que se referem a conteúdos ou representações, mas sim como práticas que sistematicamente criam o objeto do qual falam” (FOUCAULT, 1972, p. 49); além de buscarem uma conformação dos corpos para com a matriz de inteligibilidade de gênero.

Apesar da característica excludente naturalizada no discurso que compõe questões de gênero, é também através dele que “podemos trabalhar na melhoria de nossas vidas e da vida dos outros” (HALL, 2003, p. 2). Da mesma forma, Foucault (1988, p. 101) afirma que ao mesmo tempo em que o discurso “transmite, produz e reforça” um poder baseado na ideologia falocrática, ele “também o enfraquece e expõe, o fragiliza e torna seu impedimento possível”. Assim, a linguagem enquanto performativa pode servir tanto à manutenção da ligação linear entre sexo, gênero, desejo e prática sexual quanto ao enfraquecimento da heterossexualidade compulsória, revertendo e deslocando “os significados usuais de tais termos culturalmente carregados” (LIVIA; HALL, 2009, p. 117) e permitindo a queda do sistema sexo/gênero e também dos dualismos que o acompanham na definição dos corpos e das subjetividades.

As discussões sobre o poder constitutivo da linguagem é aspecto central para Butler; é a partir desta perspectiva, iniciada por Austin, que a filósofa propõe a teoria da performatividade de gênero. De acordo com Schmidt (2012, p. 8), “o lastro cultural da narrativa faz com que ela preencha uma função simbólica de caráter social, a de produzir conhecimentos que projetam e conferem legitimidade ao que pode ser dito, escrito e, em um certo sentido, realizado em uma cultura”, mas que não impossibilita seu poder subversivo. Portanto, é devido à indissociabilidade entre linguagem e performatividade que nossa análise também se volta à “vida linguística” de personagens em *Anne com E*, a partir de olhares que se debruçam sobre esta linguagem constitutiva dos/pelos corpos – e na qual estão imersos –, mas que também ressalta a maneira como a linguagem audiovisual dá a ver esta articulação.

2.3 Gênero como estilização: a performatividade

As discussões acionadas até aqui apontam para o entendimento de Butler sobre a ontologia do sujeito, dos corpos e sobre as problemáticas abarcadas no sistema sexo/gênero. Para a autora, a maneira como a linguagem restritiva e a dicotomia natureza/cultura foram naturalizadas no decorrer do tempo são pontos basilares para a consciência social sobre estes mesmos entendimentos. Nesta pesquisa, se faz importante tê-los ressaltados, uma vez que também são questões circulantes, em certa medida, nas narrativas audiovisuais e na maneira como personagens são tensionados, tendo em vista as práticas relacionais entre

audiovisualidades e cultura. Para Adriana de Oliveira e Joanna Noronha (2016, p. 745), a “crítica [de Judith Butler] a um conceito estável de ‘mulher’” diz sobre a contestação daquilo que se constrói – política e culturalmente – enquanto “natural” ao sexo e gênero feminino – também compreendendo tal conceito enquanto um “dispositivo histórico”, como propõe Foucault (1988).

Para tal, Butler (2021a, p. 29, itálico da autora) se fundamenta na “controvérsia sobre o significado de *construção*”. A autora afirma que este conceito estável, ao “basear-se na polaridade filosófica convencional entre livre-arbítrio e determinismo”, limita os corpos em categorias unificadas, baseando-se em “restrições linguísticas”; assim, “nos limites desses termos [livre-arbítrio e determinismo], ‘o corpo’ aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma”. Em ambos os casos, afirma a autora, o corpo é pensado enquanto “um mero *instrumento* ou *meio*” (2021^a, p. 29-30, itálicos da autora), no qual os significados e sentidos culturais são relacionados externamente. A autora ainda afirma que:

Talvez o sujeito, bem como a evocação de um “antes” temporal, sejam constituídos pela lei como fundamento fictício de sua própria reivindicação de legitimidade. A hipótese prevalecente da integridade ontológica do sujeito perante a lei pode ser vista como o vestígio contemporâneo da hipótese do estado natural, essa fábula fundante que é constitutiva das estruturas jurídicas do liberalismo clássico. A invocação performativa de um “antes” não histórico torna-se a premissa básica a garantir uma ontologia pré-social de pessoas que consentem livremente em ser governadas, constituindo assim a legitimidade do contrato social (BUTLER, 2021a, p. 20)

A crítica de Butler se volta à compreensão naturalizada de que os corpos possuem uma “existência significável anterior à marca do seu gênero” (p. 29-30). Ao afirmar que sexo e corpo são “efeitos discursivos”, ou seja, que a tangibilidade de ambos está necessariamente ligada às suas significações culturais, políticas e sociais, a autora não nega tal materialismo – ela não nega “a existência da carne, do sangue, da dor” – mas aposta “na materialidade *dos significados e das estruturas reguladoras* pelas quais sujeitos corporificados atingem inteligibilidade cultural ou não” (BORBA, 2014, p. 450, itálicos nossos). Assim como as relações sociais se tornam secundárias sob os olhares da autora, podemos dizer que sua preocupação para com a materialidade dos corpos também o são¹¹.

¹¹ O que não significa que Butler lança mão da importância de olhares que se debruçam sobre as relações sociais ou sobre a materialidade corpórea, mas sim que a autora escolhe analisar a articulação política, cultural e social por trás das mesmas, ou seja, que oferecem bases para que as relações sociais e a materialidade dos corpos sejam pensadas em um segundo momento.

O corpo inteligível é aquele lido “como um objeto de conhecimento através de discursos científicos, médicos e legais” (MCLAREN, 2016, p. 127). Butler, ao questionar o “significado de construção”, propõe que pensemos a inteligibilidade cultural como um processo que também significa, materializa os corpos. Da mesma forma como a matriz de inteligibilidade de gênero – este processo de reconhecimento social que se dá a partir da coerência e linearidade entre sexo, gênero, desejo e prática sexual –, “não se pode ter acesso ao corpo sem os processos culturais (heteronormativos) que o significam”, o que faz com que pensemos o gênero não como produzido “a partir de uma essência ou substância”, mas como fabulações (BUTLER, 2021a *apud* BORBA, 2014, p. 450).

Partindo desses entendimentos e da indagação sobre a atuação do gênero na definição ontológica do sujeito, Butler (2021, p. 13) sugere olhares que se voltem ao “modo como as fábulas de gênero estabelecem e fazem circular sua denominação errônea de fatos naturais”, e é neste ponto em que a proposta do gênero como performativo ocupa a obra da autora. Para Butler, o gênero não deve ser considerado como uma característica ou propriedade de indivíduos, como “uma essência em seus atos e corpos”, mas sim como uma máscara, “uma espécie de imitação persistente que passa como real” (2021a, p. 8) e que é formado a partir das ações cotidianas; segundo Borba (2014, p. 448), a partir de “um efeito pragmático de um amálgama de recursos semióticos (língua, entonação, tom de voz, o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cortes de cabelo, posições corporais etc.) usados localmente para este/a interlocutor/a aqui e agora”.

Abarcando a esta discussão uma crítica à perspectiva identitária¹², Butler (2021a, p. 59, *italico nosso*) afirma que o gênero é uma “*estilização* repetida do corpo” que, ao encobrir e sobrepor tantas outras imitações e máscaras – *ad infinitum*, segundo Borba –, deve ser pensado como um efeito cristalizado no tempo. Isso significa dizer que, na perspectiva butleriana, o que antes era compreendido como uma essência, como algo original enlaçado aos sujeitos, é, na verdade, “um efeito da repetição e conseqüente naturalização da máscara, resultado de um processo discursivo e corporal – portanto, político – de normalização” (BORBA, 2014, p. 455). O aspecto de implacabilidade do gênero faz com que o mesmo pretenda manifestar certa essência que “na verdade é fruto da cultura, do discurso e das próprias performances de gênero produzidas pelos corpos” (DE OLIVEIRA; NORONHA, 2016, p. 761). Consoante a Joan Scott,

¹² Apesar de ganhar espaço nas obras de Butler, a discussão identitária não será minuciada nesta pesquisa, tendo em vista nosso foco em discutir o gênero, mais especificamente.

o gênero é a organização social da diferença sexual. Ele não reflete a realidade biológica primeira, mas ele constrói o sentido dessa realidade. A diferença sexual não é a causa originária da qual a organização social poderia derivar. Ela é antes uma estrutura social movente, que deve ser analisada nos seus diferentes contextos históricos (SCOTT, 1998, n.p).

O motivo pelo qual as normas e limitações ligadas ao gênero são tão fortemente engajadas pelas significações culturais e sociais é o de que o gênero se dá através de “uma estrutura reguladora altamente rígida”, que objetiva demarcá-lo como uma substância (BUTLER, 2021a, p. 59). Butler, assim, faz referência ao gênero “não como substantivo, não como um sentido por trás do ser, mas como efeito performativamente produzido” (RODRIGUES, 2012, p. 147). A performatividade é, portanto, termo central nesta discussão. Em conversa com a proposta do performativo de Austin, Butler sugere que “corpos performam gêneros”, uma vez que “o performativo produz, opera, transforma uma situação” (RODRIGUES, 2012, p. 152). Assim como os atos de fala, os “atos de gênero” – nos termos butlerianos, os “estilos da carne” – se distanciam do regime de verificação da verdade e configuram sua existência a partir do próprio sujeito, do contexto esperado e das circunstâncias sociais pelas quais se dá o proferimento, a performance.

Segundo Livia e Hall (2009, p. 122), “o gênero é tido como performativo porque, como ocorre com a clássica elocução ‘é uma menina’, elocuições de gênero não são nunca meramente descritivas, mas prescritivas, exigindo que a endereçada aja de acordo com as normas vinculadas ao gênero”. Dessa forma, a performatividade é causa e consequência; ela é responsável pela contínua repetição do que se entende como natural, mas que é naturalizado. Para Borba (2014, p. 448), “a realidade do sujeito que diz, do corpo que fala e age” é efeito performático, é produção *in situ* daquilo “que é dito e feito”. Judith Butler sugere que o gênero seja compreendido como performativo “para que se pense o processo de aquisição e de desenvolvimento de identidades de gêneros, [que vão de encontro] a uma lógica essencialista, binária e, portanto, reducionista” (HENN et al, 2018, p. 93).

De acordo com Carla Rodrigues (2012, p. 142), o termo “performativo” tem sido utilizado em diversos contextos. Para a teoria butleriana, “é seu uso nos campos da linguística e do gênero” no qual o mesmo é pensado, sobretudo ressaltando a importância da linguagem para a autora. Apesar do seu uso expandido, Rodrigo Borba afirma que em muitos são confundidos os termos “performance” e “performatividade”, sendo este um dos pontos a partir do qual se baseia uma outra crítica à obra de Butler – e, assim, importante de ser ressaltado. Para Borba (2014, p. 450), “performatividade não é performance; a performatividade é o que possibilita, potencializa e limita a performance”. Entender a performatividade “num sentido

estritamente teatral” é afirmar que sujeitos abraçam o gênero, o desejo, a raça, a sexualidade e a prática sexual como se fossem produtos em vitrines, o que sugere uma “visão voluntarista do sujeito generificado, que pode escolher as performances de gênero nas quais quer se engajar” (BORBA, 2014, p. 449).

De acordo com Butler (1993, p. 93), pensar a performatividade a partir desta perspectiva é deixar de lado a dimensão regulatória, que se faz enquanto um aspecto que lhe é característica: “performatividade não é um jogo livre nem uma auto-apresentação teatral; não pode também ser igualada à performance. Além disso, a regulação não é necessariamente aquilo que coloca um limite à performatividade; a regulação é, ao contrário, aquilo que a impele e a sustenta”. Assim, Borba (2014, p. 450) sugere que pensemos o gênero, o desejo, a raça, a sexualidade e a prática sexual como produzidos “na/pela/durante a performance”, mas desconectando-os de uma ideia essencialista, como algo original que motiva sujeitos. Passamos a questionar então “os códigos de significação que subjazem determinadas performances, e com isso, [desafiamos] a percepção do senso comum de que nosso comportamento (...) é a simples expressão de nossos eus essenciais” (KULICK, 2003, p. 150). Por não acontecerem livremente, Borba (2014, p. 448) afirma que as performances de gênero são reguladas pela estrutura da heterossexualidade compulsória e pelos discursos que sustentam a mesma, fazendo com que as performatividades se restrinjam às possibilidades oferecidas, tornando o que fora visto como essência em “um efeito de performances repetidas que reatualizam discursos histórica e culturalmente específicos”.

Como ressaltado, a repetição é ponto central no argumento de Butler sobre a performatividade do gênero. Não só para pensar o gênero, mas também os próprios sujeitos, que são “efeitos-de-verdade de tramas de poder, saber e discurso”. Em suas obras de cunho pós-estruturalista, Butler afirma que tal regulação depende necessariamente da repetição para que seja efetiva; as normas funcionam a partir desta “estrutura de citação e de repetição”. Ao mesmo tempo em que as performatividades são “reencenadas” – com base nos significados que circulam social e culturalmente –, há também “uma nova experiência de performance”, o que Butler (2021a, p. 200) vai chamar de “repetição estilizada de atos”¹³. Assim, ao performarem gênero, os corpos “o fazem pela repetição, [mas] sem nunca serem idênticos a si mesmos” (RODRIGUES, 2013, p. 5).

¹³ Importante ressaltar que a análise de um produto de ficção, de dimensão teatral – a série *Anne com E* –, dada nesta pesquisa, não implica necessariamente em uma análise da performance de personagens; nossa proposta é atentar-nos às performatividades tecidas no produto ficcional, e nos interessa perceber como a narrativa audiovisual captura, servindo-se da matriz de inteligibilidade de gênero, essas repetições dos atos de gênero.

A partir daí, Butler (2001, p. 154) retorna a Foucault para propor que a materialização dos corpos se dá pela “reiteração forçada destas normas [regulatórias]”, e que essa dependência entre norma e repetição abre espaço para pensarmos a materialidade corpórea como incompleta, para pensarmos “que os corpos não se conformam, nunca, complementamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta”.

É aqui então que ela [Butler] – se afastando de qualquer tipo de pensamento liberal que possa vir a entender a performance como um ato de liberdade individual do sujeito – acrescenta à performance o caráter de prática reiterativo e citacional, pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia. Por esse caminho, a materialidade dos corpos também será percebida como efeito produtivo do poder, e o discurso será entendido como um poder reiterativo que produz os fenômenos que regula. Com isso, a autora está propondo pensar o sujeito como um ‘eu’ falante formado em virtude de ter passado pelo processo de assumir um sexo. (RODRIGUES, 2013, p. 6)

Butler ressalta um desvio das normas em relação ao que consideram seus propósitos originais. Isso porque, segundo a autora, tal relação de complementaridade expõe certa impermanência regulatória, possibilitando a transformação e contestação de práticas naturalizadas. Para Gill Jagger (2008, p. 33-34), uma vez que a heterossexualidade normativa e compulsória, bem como o falocentrismo, se fazem enquanto “regimes epistemológicos e ontológicos” a partir dos quais a corporeidade generificada se constitui, “a rota para mudança nessa área é por repetições que subvertam as normas de gênero com a esperança de desestabilizar e deslocar tais regimes”. Butler afirma assim que a luta e resistência do corpo sobre suas amarras podem se dar a partir da réplica dos mesmos regimes que o constitui e limita, fazendo emergir, segundo McLaren (2016, p. 115-116), “novas configurações de poder” que simbolizam “avanços no saber [e] consequências concretas nas práticas e instituições”; e Foucault (1975, p. 56, itálicos do autor) afirma que “*o poder, depois de investir-se no corpo, encontra-se exposto a um contra-ataque no mesmo corpo*”.

Através de sua discussão sobre o gênero como performativo, Butler ressalta a frágil noção da normatividade do gênero, apostando em “atos de gênero” que objetivam a desconstrução “não por uma libertação a essas normas, mas por uma forma de subversão que se elabora no próprio ato de atender a essas normas” (RODRIGUES, 2012, p. 153). Como resultado, a autora vislumbra novas possibilidades de sujeitos que não só ultrapassam as limitações impostas pela inteligibilidade cultural, mas “expandem fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível” (BUTLER, 2021a, p. 63).

Quando nos apoiamos na teoria do gênero como performativo de Butler para propor uma análise sobre corpos em cena em um produto ficcional, precisamos levar em conta o jogo

de possibilidades e restrições através dos quais estes corpos são tensionados, e, segundo Borba (2014), como a linguagem canaliza certo poder medular na constituição desses tensionamentos. Mesmo quando olhamos para corpos que foram construídos em uma narrativa ficcional audiovisual, a teoria de Butler pode ser utilizada, ao nosso ver, como uma ferramenta que nos permite identificar não só as continuidades, mas também as fissuras que constituem os corpos, suas ambivalências em cena, permitindo-nos o questionamento sobre os variados regimes que configuram o que é reconhecível e, portanto, conferem reconhecimento aos corpos – e que, como discutido, têm início na dicotomia natureza/cultura, nos binarismos e outros sistemas (sexo/gênero) que atribuem o status de humano e da inteligibilidade a determinados corpos, ao mesmo tempo em que o nega a outros.

2.4 As construções comunicacionais do gênero

Por se situar no campo da pesquisa em comunicação, propomos, neste trabalho, um olhar analítico que seja baseado nas construções comunicacionais do gênero, nos ancorando, precisamente, no modelo praxiológico desse campo científico. Nesta seção, discutimos a interseção dos estudos de gênero com o modelo praxiológico, de modo a considerar a perspectiva das performatividades de gênero uma perspectiva comunicacional.

De acordo com Butler (2021, p. 13), “a complexidade do conceito de gênero exige um conjunto interdisciplinar e pós-disciplinar de discursos”; nesta pesquisa, nos baseamos no discurso comunicativo – mais especificamente, na ação comunicativa – indo de encontro à proposta de Butler e auxiliando no entendimento sobre o gênero. Ainda que a comunicação resgate discussões de outras áreas, como as teorias e métodos dos campos da ciência política, filosofia, antropologia, sociologia e psicologia, sua inserção enquanto campo científico (na primeira metade do século XX) revela um estilo próprio de abordagem e evidencia sua existência concreta e institucional. Para Vera França (2021, n.p), a empiria não é capaz de definir sua própria alocação a determinado campo científico – como se fosse fixada exclusivamente a uma única ciência. Objetos empíricos, portanto, são definidos, conectados a determinada ciência, a partir dos olhares lançados sobre os mesmos. São os recortes científicos que traduzem os enfoques da pesquisa e dos objetos escolhidos. A afirmação da autora é particularmente importante neste trabalho, uma vez que, tradicionalmente, os estudos de gênero – ou que envolvem, em certa medida, uma perspectiva de gênero – não foram abarcados de saída no rol dos estudos em comunicação. Assim, a pesquisa contribui para a expansão do campo e se junta a outros trabalhos que vêm evidenciando essa correlação entre ambos.

De acordo com Louis Quéré (2018, p. 15), estudar “fenômenos sociais [como o gênero] a partir de uma perspectiva comunicacional” não é uma ideia recente, e ele aponta duas principais concepções da área que são recorrentemente utilizadas: a primeira, conhecida como epistemológica, se relaciona ao conceito de representação e “opera em termos de produção e transferência de conhecimento sobre o mundo e as pessoas” (p. 18). Neste modelo, considera-se que sujeitos carregam certa essência – ou “interioridade”, como trabalha Quéré –, e que portanto são autônomos e responsáveis frente à “objetividade do mundo”. Mais, Quéré (p. 20) afirma que as/os sujeitos são vislumbrados no modelo epistemológico enquanto apartados do mundo e de outras/os sujeitos, relacionando-se somente “a partir de uma postura de observação e objetivação. Eles fixam nos fatos ou nas hipóteses as propriedades de um mundo (externo e interno) predefinido”; são, portanto, sujeitos monológicos.

Contrária a este modelo, Quéré aponta a praxiologia da comunicação, uma visão que compreende as ações de sujeitos como constituintes “de um mundo comum”. Segundo o autor, este modelo é uma “alternativa crítica à tradição ‘epistemológica’” herdada do século XVII, e o desafio seria “conseguir substituir o modelo representacionista-informacional de comunicação por um modelo propriamente comunicacional” (p. 17). Neste modelo praxiológico, também conhecido como “esquema constitutivo”, as práticas comunicativas são consideradas ações que interferem e têm consequência no mundo; tais práticas são realizadas por “membros de uma comunidade de linguagem e de ação” (QUÉRÉ, 2018, p. 28). Assim, é também a partir “do uso da noção de comunicação como esquema conceitual” que Quéré afirma ser possível revelar aspectos que constituem a sociedade, as relações e as organizações sociais, ressaltando a importância dos estudos em comunicação para áreas outras de conhecimento científico – como os pensamentos feminista e de gênero.

Esta visão praxiológica da comunicação, segundo França (2007, p. 88), é fincada no entendimento de que a comunicação tem inserção prática na sociedade; ela pensa a comunicação enquanto “uma prática de palavra (no seu sentido largo – expressão humana de sentido), de construção e difusão de material discursivo. (...) É da ordem da ação, intervenção concreta de sujeitos, dotada de uma dimensão material, sensível”. Além de situar a comunicação como tessitura das práticas sociais, o modelo praxiológico entende que o sujeito se constrói no bojo das relações que participa e presencia (assim sendo, um sujeito dialógico), e que “o contexto social da linguagem não pode de forma alguma ser negligenciado” neste processo (FRANÇA, 2007, p. 83).

França (2007, p. 71) afirma ainda que, por ser considerada um campo científico que trabalha nas interfaces – da mesma forma como Butler propõe pensar o conceito de gênero –, a comunicação se agarra a outros conceitos para “que dêem conta de sua dimensão concreta, sua expressão sensível no seio da vida social. Assim, encontramos em diferentes momentos e/ou autores expressões como ‘processos comunicativos’, ‘atos’ ou ‘ações comunicativas’, ‘objeto comunicativo’”. A autora afirma que a noção de interação tem assumido certa centralidade recentemente, “associada e modificada pela comunicação, ou como forma mais adequada de nomear o processo comunicativo” (p. 71). A perspectiva interacional também é informada pela visão praxiológica e aposta no “aspecto compartilhado” das ações.

A partir daí passamos a compreender a comunicação enquanto interação, propriamente dita, “marcada pela reflexividade” e sendo o instrumento que possibilita a existência da sociedade, uma vez que a mesma é revelada a partir da “realização permanente de atos e trocas” efetivadas comunicacionalmente. Nesse modelo comunicacional, o mundo não é visto como definido previamente, mas a partir de práticas e interações que “podem construir um ‘mundo comum’” – evidenciando a natureza acontecimental, emergencial da comunicação. Para Quéré (2018, p. 31-32), a linguagem nesse contexto é “parte integrante da construção social da realidade”; é através dela “que se torna possível formular o horizonte de valores, a textura das pertinências ou as caracterizações do desejável em função das quais nos orientamos e qualificamos nossas ações e nossas condutas”. Tais condutas só são possíveis quando realizadas por intermédio da linguagem, de um processo comunicativo que incide sobre “nossos sentimentos, nossas emoções, nossas práticas e nossas relações, mas em um sentido em que ela [a linguagem] é propriamente constitutiva dessas expressões e relações”.

No campo social, França (2007, p. 84) enxerga todo ato como “uma interação, uma ação partilhada” na qual “um e outro estão sempre, e desde o início, implicados”. Esta afetação e implicação mútuas, no entanto, “não implicam em equilíbrio ou na construção de um consenso final. A mesma dinâmica vale para relações igualitárias ou relações de dominação”; assim, a comunicação “é inseparável do ato social que ajuda a realizar” (FRANÇA, 2007, p. 81). É a partir desse entendimento que nos permitimos guiar nossos modos de ver sobre o gênero a partir do modelo comunicativo; corpos performam gênero e o fazem comunicacionalmente a partir das interações experienciadas e em constante conversa com corpos outros, submetidos a relações que podem ser igualitárias, mas que, majoritariamente, são informadas pelas hierarquias sociais e campos de poder e dominação. Os atos de gênero são, assim, atos sociais, e a “repetição estilizada de atos [de gênero]” é uma repetição de

interações já experienciadas, estabelecidas previamente. Ao nosso ver, a comunicação “faz parte e ajuda a realizar” (FRANÇA, 2007, p. 85) a performatividade do gênero. Consoante sobre o papel da comunicação, Quéré afirma que:

Os membros de uma coletividade se relacionam uns com os outros sobre a base de exigências de validade que eles se impõem mutuamente e prometem honrar, em função de um acordo tácito, sempre submetido à prova da coordenação da ação. Tal acordo é sobre definições, sobre critérios de julgamento e sobre hierarquias de valor. Sob este aspecto, o paradigma da comunicação permite melhor apreender, segundo sua lógica interna, a maneira pela qual os agentes, na sua experiência, estruturam suas relações com o mundo, com os outros e com eles mesmos, e pela qual eles tomam suas relações como base de inferência e de ação. (QUÉRÉ, 2018, p. 42).

A performatividade do gênero, portanto, também se insere em “uma comunidade de comunicação”, na qual sujeitos fazem emergir – ao mesmo tempo em que estão submersos em – “expectativas normativas e julgamentos (...) do outro e da validade ou aceitabilidade daquilo que é dito e feito” (QUÉRÉ, 2018, p. 41-42). Assim como a comunicação, a performatividade do gênero auxilia na construção de um mundo comum, e podemos atribuí-las certa capacidade em garantir ou não a visibilidade de pessoas e objetos. Ao mesmo tempo, assim como Butler afirma ser possível subverter as normas de gênero a partir do “próprio ato de atender a essas normas” (RODRIGUES, 2012, p. 153), é a partir dos “processos de organização de perspectivas compartilhadas”, que caracteriza o entendimento sobre a comunicação na visão praxiológica, que podemos construir “uma [*nova*] forma de tecer vínculos, (...) um mundo e um horizonte comuns e certamente um conteúdo da comunicação” (QUÉRÉ, 2018, p. 24, *italico nosso*) que não seja informado pelo campo regulatório do poder e dominação ou pela heterossexualidade compulsória.

Finalmente, podemos perceber que as orientações filosóficas desse modelo comunicacional vão de encontro àquelas retomadas por Butler para construir sua proposta do gênero como performativo. Além de atribuir à linguagem um papel central, também rejeita o modelo dualista – não há, portanto, uma separação entre pensamento e ação, entre o mundo das ideias e das coisas físicas; se afasta da metafísica ontológica, uma filosofia que busca uma essência do ser e do mundo; e aposta na subversão das normas a partir de novos olhares sobre a maneira como as mesmas se configuram. São essas visões, portanto, que também informam este trabalho de pesquisa; uma perspectiva comunicacional que guia nosso olhar para o gênero – que assume um caráter processual e não fixo.

Neste capítulo, traçamos alguns dos principais fundamentos que ampararam Butler (1990) em seus estudos sobre a performatividade do gênero; discutimos conceitos que, historicamente, caracterizaram o gênero como efeito linear e natural aos corpos-sexuados, tendo em vista o pensamento tradicional binário, e acentuamos a importância da linguagem neste contexto – que, nos estudos de Butler, passa a mobilizar uma subversão destes fundamentos. Ao mesmo tempo em que corpos performam o gênero, como proposto pela autora, sugerimos que tal performatividade se dá amparada pela comunicação enquanto *práxis*, pelas interações possibilitadas em uma sociedade visceralmente comunicativa. Assim, ao retomar a pergunta de pesquisa que norteia este trabalho – de que maneira a narrativa audiovisual de *Anne com E* articula performatividades de gênero? –, este capítulo contribui para sua resposta, uma vez que oferece perspectivas para que possamos estabelecer nossos eixos analíticos, delineando os aspectos a partir dos quais *Anne com E* será explorada e, portanto, distingue a pesquisa de outros trabalhos sobre a série.

3. O gênero, a mídia e a cultura audiovisual

Neste capítulo, trabalhamos dois pontos importantes para a pesquisa: primeiro, no tópico 3.1, apresentamos o que são os estudos feministas de mídia e as principais discussões feministas sobre o cinema, que também funcionam como aportes teóricos basilares desta pesquisa. Em um segundo momento, caracterizamos o meio ao qual nosso objeto, a série *Anne com E*, é veiculado: a Netflix, passando pelas configurações televisivas e algumas dinâmicas que têm definido o meio¹⁴. As discussões ressaltadas neste capítulo são importantes, uma vez que, além de documentarem a inserção dos estudos feministas e de gênero no campo de pesquisa em comunicação, oferecem caminhos para entendermos como essas mesmas questões têm sido retrabalhadas no contexto midiático contemporâneo.

3.1 Os estudos feministas de mídia e do cinema

Além de estar situada no campo da pesquisa em comunicação, este trabalho integra, mais especificamente, o já extenso leque dos estudos feministas de mídia (*feminist media studies*), que teve início nos anos de 1960. Os estudos feministas de mídia revelam como as questões de gênero são instrumentalizadas pelos mais diversos produtos midiáticos e ancoram-se nas problemáticas que emergem das teorias feministas para, segundo Rayza Sarmiento (2018, p. 181), “pensar a forma como estruturas de subjugação das mulheres estão presentes em diferentes arenas da vida social, tais como os meios de comunicação”. Neste sentido, os estudos feministas de mídia consideram as dinâmicas econômicas e culturais, as articulações políticas e “os diferentes marcos regulatórios de funcionamento” (SARMENTO, 2018, p. 182) que configuram os sistemas midiáticos no tempo-espaço – demandando, portanto, desta pesquisa, um olhar que se estenda às dinâmicas que orientam a plataforma de *streaming* Netflix, por onde *Anne com E* circula. A partir desta preocupação, os estudos feministas de mídia evidenciaram que “a desigualdade estrutural de gênero, tão enfatizada pelas teorias feministas, [também] atravessa esses contextos” (SARMENTO, 2018, p. 182) de produção, veiculação e consumo de produtos midiáticos.

Sarmiento (2018, p. 183) afirma que, inicialmente, as/os autoras/es dos estudos feministas de mídia se debruçaram sobre a figura das mulheres no contexto midiático, mas que abarcaram “as relações de gênero, incluindo os estudos de masculinidades” em um segundo momento. Carolyn Byerly (2012) aponta dois caminhos de análise tradicionalmente seguidos

¹⁴ Entendemos que a Netflix faz parte do meio televisivo que, nos últimos vinte anos, tem se atrelado ao digital. Neste contexto, a Netflix ajuda a construir “um novo segmento do mercado audiovisual: o modelo de televisão distribuída via internet (Lotz, 2017)” (RIOS, 2021, p. 70).

por esses estudos: o primeiro joga luz sobre a ausência de mulheres nos espaços midiáticos, e o segundo utiliza o conceito de representação para pensar a maneira como esse grupo é estampado midiaticamente. Outra característica dos estudos feministas de mídia é que suas autoras/es ainda hoje se debruçam, sobretudo, em análises de produtos do entretenimento e da cultura popular.

Obra de Betty Friedan, *A Mística Feminina* (1963) é considerada a precursora dos estudos de gênero e mídia no mundo ao criticar a maneira como revistas voltadas ao público feminino constroem suas narrativas, ressaltando “que os textos midiáticos são arenas fundamentais para a compreensão das dinâmicas de reprodução da desigualdade de gênero” (SARMENTO, 2018, p. 181). A partir daí, o mercado de revistas femininas se torna objeto em comum de vários trabalhos abarcados no campo dos estudos feministas de mídia, evidenciando “os conteúdos mais comuns em suas páginas, a forma como reforçavam mitos sobre a feminilidade, como atuavam ao influenciar as mulheres no que diz respeito a questões de moda, beleza, saúde, bem como seu papel histórico de ‘acompanhar’ as mudanças ocorridas” (SARMENTO, 2018, p. 183).

Outro campo midiático que foi endereçado nos estudos sobre o gênero e a mídia é a publicidade. Sarmiento (2018) relembra que *Gender Advertisements* (1976), de Erving Goffman, é uma das obras mais acionadas neste campo; nela, o autor aponta para uma infantilização e subordinação ritualizadas dos corpos femininos, analisadas “a partir de descrições das características anatômicas, expressões faciais e relações com demais elementos dos anúncios” (SARMENTO, 2018, p. 184). A publicidade desempenha um forte papel na exploração do corpo sexualizado de mulheres em campanhas e enfatiza a relação entre venda, consumo e valores sociais tradicionais (como o cuidado com a família, presente em diversas peças publicitárias segundo Goffman). Além disso, evidenciam uma sexualidade feminina não livre, segundo John Berger (1972), uma vez que é sempre direcionada aos olhares eróticos masculinos. Baseada em autoras como Rosalind Gill (2008), Sarmiento (p. 184) ressalta que tais discursos têm sido substituídos atualmente por narrativas publicitárias que “passaram da mais clara objetificação para *slogans* de escolha e empoderamento”. Neste sentido, Margaret Gallagher (2001, p. 65) afirma que, por exemplo, “a ideia de que a Nike apoia o empoderamento feminino só pode ser aceita se as mulheres vietnamitas que fabricam calçados

Nike, trabalhando 12 horas por dia para um salário entre US\$ 2,10 e US\$ 2,40 por dia, forem mantidas fora da tela”¹⁵.

Mais recentemente, os estudos feministas de mídia têm se voltado para as relações entre o gênero e a internet, e tais pesquisas têm revelado “uma série de fenômenos, tais como: (1) as diferenças de acesso, uso e frequência de mulheres e homens na internet ou o *digital divide*; (2) a presença de mulheres nos games, historicamente dominados por homens; e (3) o ativismo feminista” (BYERLY; ROSS, 2006 *apud* SARMENTO, 2018, p. 184). Neste contexto, outros estudos, como os de Bailey Poland (2016) e Donna Zuckerberg (2018) ressaltam o surgimento de masculinistas e o impacto dessa comunidade na internet para grupos historicamente minorizados¹⁶. Estas são algumas das pesquisas responsáveis por atribuir à mídia “uma dimensão política fundante (...) [além de] tornarem mais explícita a preocupação com processos políticos ligados às esferas formais ou informais” (SARMENTO, 2018, p. 185). Também conhecidos como os estudos político-feministas de mídia, uma parte considerável das pesquisas “documentam de forma incisiva a ausência ou marginalização [de mulheres] nos cargos de alto escalão da indústria midiática ou mesmo em editorias de assuntos considerados como do ‘universo masculino’”; além de ressaltarem questões raciais neste cenário, como no trabalho de June Nicholson (2007) e bell hooks (2000):

Todas as mulheres brancas desta nação sabem que seu status é diferente das mulheres negras/mulheres de cor. Elas sabem disso desde o momento em que são meninas assistindo televisão e vendo apenas suas imagens, olhando as revistas e vendo apenas suas imagens. Elas sabem que a única razão dos não-brancos estarem ausentes/invisíveis é porque eles não são brancos. Todas as mulheres brancas desta nação sabem que a brancura é uma categoria privilegiada. (hooks, 2000, p. 55)¹⁷

¹⁵ GALLAGHER, 2001, p. 65, tradução de Rayza Sarmiento (2018). No original: “The idea that Nike supports women’s empowerment can only be believed as long as the Vietnamese women who make Nike shoes, working 12-hour days for a wage of between \$2.10 and \$2.40 a day, are kept off the screen”.

¹⁶ Adaptado para os estudos no Brasil, o termo “masculinista” faz referência a integrantes de comunidades que acionam valores misóginos, lgbtfóbicos e racistas, e que participam ativamente dos chamados “direitos dos homens”. Há, segundo Greenberg *et al* (2020), quatro principais grupos representativos desta comunidade (conhecida como *manosfera*): “os artistas do xaveco (*Pick-Up Artists*); os ativistas dos direitos dos homens (*Men’s Rights Activists* - MRAs); os chamados celibatários involuntários (*Incel*s), e os homens que seguem seus próprios caminhos (*Men Going Their Own Way* – MGTOWs)” (BARBOSA, 2020, p. 50). Apesar de pautarem questões particulares, todos esses grupos se unem a partir do entendimento de que “os homens cisgêneros masculinos são discriminados por nossa sociedade feminizada (‘ginocêntrica’)” (ZUCKERBERG, 2018, p. 11-12).

¹⁷ hooks, 2000, p. 10, tradução nossa. No original: “All white women in this nation know that their status is different from that of black women/women of color. They know this from the time they are little girls watching television and seeing only their images, and looking at magazines and seeing only their images. They know that the only reason nonwhites are absent/invisible is because they are not white. All white women in this nation know that whiteness is a privileged category”.

Dentre todos os produtos endereçados nos estudos feministas de mídia, este trabalho é parte daqueles que se debruçam sobre a cultura audiovisual. Com enfoque nas *soap operas*, gênero midiático historicamente entendido como feminino (SARMENTO, 2018), estudos como os de Gaye Tuchman (1978), Elisabeth Van Zoonen (1992) e Sue Thornham (2007) iniciaram a importante discussão sobre a maneira como mulheres são representadas e, ao mesmo tempo, recepcionam tais produções: “o estudo sobre audiências se mostrou importante para desnaturalizar as preconceções e revelar as resistências e reações do público acerca da visibilidade das relações de gênero” (SARMENTO, 2018, p. 183). No Brasil, autoras como Heloísa Buarque de Almeida (2007) e Ana Carolina Escosteguy (2012) são referências nos estudos das narrativas sobre mulheres na televisão, com trabalhos que ganham força a partir dos anos 2000 no país (SARMENTO, 2018).

Já no cinema, Laura Mulvey (1983), em *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, e Teresa de Lauretis (1984), com *Alice Doesn't*, são as precursoras da teoria feminista do cinema (*feminist film theory/feminist film critic*). Baseada na teoria psicanalítica, Mulvey aponta para a constante produção de uma imagem passiva/feminina e ativa/masculina, um desequilíbrio sexual e de gênero pelo/no cinema hollywoodiano, e propõe a “criação de um contracinema (...) capaz de romper, destruir os prazeres visuais codificados pela narrativa clássica dentro da ordem patriarcal” (FERREIRA, 2018, p. 5). De Lauretis propõe um olhar de dentro e fora do cinema, que compreenda a maneira como as mulheres são representativamente objetificadas ao mesmo tempo em que são sujeitas no fazer cinematográfico, espectadoras reais.

Sobre cinema, raça e gênero, bell hooks, em *Reel to real* (1996) e em *Olhares negros: Raça e representação* (2019), apresenta os olhares de mulheres negras enquanto espectadoras de filmes que, mesmo quando dedicados à representação da comunidade negra, as estampavam “de forma servil e [reforçavam] a feminilidade branca como um objeto de desejo” (SARMENTO, 2018, p. 184). Outras autoras, como Conceição de Maria Silva (2016) e Cleonice Elias da Silva (2018) dão seguimento aos estudos de hooks ao falarem sobre a permanente invisibilidade e estereotipação de mulheres negras – dentro e fora – nos produtos audiovisuais. Ann Kaplan ainda afirma que:

Nos últimos anos, as mulheres criaram um novo campo de pesquisa dentro dos estudos cinematográficos. (...) Estes trabalhos revelam diretoras de Hollywood negligenciadas pela história do cinema como Lois Weber e Ida Lupino ou de diretoras estrangeiras como Germaine Dulac e Marie Epstein. E é óbvio que o campo da teoria e da crítica feminista do cinema vai impactar as teorias afins das áreas das artes, da literatura, história e teatro. (KAPLAN, 1995, p. 18-19)

Além da amplitude do número de trabalhos que analisam produtos audiovisuais a partir da perspectiva feminista e de gênero, autoras observam que os estudos em comunicação têm contribuído grandemente para este campo de pesquisa (ESCOSTEGUY; MESSA, 2006; NASSIF, 2005), ressaltando “um promissor campo de estudos de análise cultural do audiovisual”, fundamentado principalmente pelos estudos culturais (MONTORO, 2009, p. 16) – por sua vez amplamente articulados à comunicação. A partir daí, observamos trabalhos que emergem do campo de pesquisa em comunicação para pensar as teorias feministas, os estudos de gênero e produtos ficcionais – como esta pesquisa –, de forma a compreender a maneira como a comunidade LGBTQIA+ e as discussões das teorias *queer* podem ser vislumbradas em narrativas seriadas (SILVA, 2021) e como meninas e mulheres constroem imaginários de detetives e heroínas (ALMEIDA; ALVES, 2015); além de muitos outros trabalhos que evidenciam os aspectos citados, além de considerarem as dinâmicas socioculturais e econômicas de tais produtos – imersos em uma era na qual a espetatorialidade intensa (*binge watching*) é valorizada, e a sociedade é cada vez mais encadeada midiaticamente.

Nesse contexto, encontramos alguns trabalhos que recorrem à narrativa e às/aos personagens do livro e da série protagonizada por Anne Shirley-Cuthbert para pensar questões audiovisuais e de gênero. Em “*I’ll Never Be Angelically Good’: Feminist Narrative Ethics in Anne of Green Gables*”, de Mary Jeanette Moran (2010, p. 64), a autora aponta o desafio da narrativa ao dualismo natureza/cultura e à passividade feminina construída nos livros e ressalta que o mesmo oferece “a seus leitores (...) um modelo de agir, ser e viver éticos que, em última instância, antecipa o pensamento ético feminista mais recente”. Especificamente sobre *Anne com E*, objeto deste trabalho, estudos discorrem sobre como narrativas feministas podem ser encontradas na série e ressaltam a criação de *fanfictions* ecofeministas e *queer* sobre personagens (ANSELMO, 2020; MUDALIAR, 2021). Outros analisam a maneira como personagens foram adaptadas/os – dos livros de 1908 à série de 2017 –, tendo em vista as emergências socioculturais e dinâmicas televisivas (DE MACEDO, 2021); e em “*Anne-girls: Investigating contemporary girlhood through Anne With an E*”, de Alison Hnatow (2020), observamos uma análise de como o discurso sobre a “meninice”, o “ser-menina”, é construído em sintonia com os discursos sobre raça, classe e sexualidade na série de 2017.

Apesar de uma bibliografia crescente, trabalhos sobre a história original – os livros de Lucy Maud Montgomery – sobrepõem, em números, aqueles que se dedicam à análise da série

*Anne com E*¹⁸. Assim, esta pesquisa contribui para o entendimento de um produto que teve – e ainda tem – forte adesão pelo público ao redor do mundo (a ser detalhada nos próximos tópicos). Mesmo sendo uma narrativa ficcional, *Anne com E* também atua na construção de normas que regulam as matrizes de inteligibilidade de gênero, levantando e agendando reflexões em nossa sociedade, e o impacto da série na vida social é o que justifica a necessidade de análise no terreno acadêmico-científico. Ao basearmos nossos olhares na proposta do gênero como performativo (BUTLER, 2021a [1990]), este estudo também contribui para o campo dos estudos feministas de mídia/do cinema e aponta para a viabilidade de pensarmos a cultura audiovisual e o gênero comunicacionalmente.

Ao alinharmos nossa pesquisa aos estudos feministas precisamos ressaltar as críticas de Judith Butler, autora medular neste trabalho, a tais teorias – majoritariamente voltadas às questões identitárias –, que culminaram em reverberações negativas dentro do movimento feminista. No entanto, acreditamos que a relação estabelecida entre este trabalho, as teorias butlerianas e os estudos feministas de mídia não é dissonante, tendo em vista o posicionamento da própria autora durante uma entrevista concedida em 1994, na qual afirma que “combater a dualidade sexo/gênero através da teoria queer, dissociando essa teoria do feminismo, é um grande erro”. Butler ainda ressalta:

Gostaria de dizer que sou uma teórica feminista antes de ser uma teórica queer ou uma teórica gay ou uma teórica lésbica. Meus compromissos com o feminismo são provavelmente os mais originais. *Gender Trouble* foi uma crítica à heterossexualidade compulsória dentro do feminismo, e as feministas eram as minhas interlocutoras. No momento em que escrevi o livro não havia estudos gays e lésbicos tal qual eu os compreendo (BUTLER, 1994, s/p, tradução de Carla Rodrigues, 2019).

3.2 A era do *streaming* Netflix

Os estudos que informam este trabalho oferecem noções importantes para pensarmos o meio em que nosso objeto de pesquisa, a série *Anne com E*, circula: a plataforma de *streaming* Netflix. Propomos pensar como a plataforma se comporta, como produz, classifica e dispõe seus conteúdos e como ela auxilia na compreensão do “meio como forma cultural e tecnológica” (WILLIAMS, 2016 apud MEIGRE; ROCHA, 2020). Logo neste início do capítulo, gostaríamos de ressaltar como entendemos a Netflix: em confluência com as discussões feitas por Carlos d’Andréa (2020) e Daniel Rios (2021, p. 69), enquadramos a

¹⁸ Ver Marah Gubar (2001), Temma Berg (2009), Emily Cormier (2010), Maria Virokannas (2011), André Narbonne (2014), Kelly Blewett (2015), Sarah Wallingford (2015), que analisam a narrativa de *Anne of Green Gables* sob uma perspectiva generificada.

Netflix enquanto uma plataforma digital que tem, fortemente, seguido “a tendência da plataformização”, ou seja, um processo marcado “pela reorganização dos ambientes digitais em plataformas de infraestrutura e que denota transformações culturais e econômicas em diversas práticas sociais”.

Isso significa que olhamos para as empresas de televisão distribuídas via internet “não apenas pela perspectiva do catálogo oferecido ou das narrativas que compõem cada título, mas também [...] perpassando suas funcionalidades, banco de dados e algoritmos” (RIOS, 2021, p. 72), já que tais elementos fazem parte de suas dinâmicas produtivas e distributivas. Neste caso, utilizamos nesta pesquisa o termo “plataforma” para nos dirigirmos à Netflix – e a outras “empresas orientadas pelo modo de televisão distribuída via internet” – tendo em vista a facilidade explicativa oferecida pelo termo, o que não significa que as compreendemos como “meras intermediárias em que a sociedade se faz visível e a partir das quais interações sociais podem ser estudadas, mas sim ambientes que condicionam a emergência de um social” (D’ANDRÉA, 2020, p. 18). Assim, consideramos nesta pesquisa as “transformações e os limites do próprio conceito de plataforma”, redobrando nossos esforços para a caracterização das especificidades da Netflix, suas “lógicas de funcionamento pelos mais diferentes artefatos tecnológicos e midiáticos”, suas “diferentes atuações setoriais e [...] inserções junto a públicos” (D’ANDRÉA, 2020, p. 71), mas, principalmente, *focando-nos no caráter móvel desta empresa* – que apresenta ininterruptos processos transformação, com práticas de produção e consumo que não se estabilizam.

3.2.1 A TV na cultura digital: surgimento, reconfigurações e disputas

Apesar de reconfigurar a forma como nos relacionamos com o audiovisual, a Netflix compõe o meio televisivo – amplamente analisado pelos estudos feministas de mídia –, ao mesmo tempo em que aposta em narrativas e dinâmicas audiovisuais, observadas também pela crítica feminista do cinema¹⁹. A emergência da plataforma, portanto, é uma das responsáveis por um novo cenário nestes campos de estudos, que, por sua vez, têm se voltado às práticas de produção, veiculação e consumo do *streaming* para pensar tanto as novas configurações da TV e da cultura audiovisual quanto questões feministas e de gênero.

Desde seu surgimento, a televisão passou por três etapas que são consideradas como respostas às urgências culturais e tecnológicas da sociedade – uma coprodução entre “artefatos

¹⁹ Entendemos que nosso objeto de pesquisa, a série *Anne com E*, não é um produto cinematográfico. Os estudos sobre o cinema, no entanto, são utilizados na pesquisa uma vez que nos auxiliam na compreensão do contexto em que se inserem as audiovisualidades (no âmbito da televisão e do cinema).

tecnológicos e práticas sociais” (D’ANDRÉA, 2020, p. 14) –, e que desencadearam novos elementos e artefatos na prática de se fazer e consumir televisão. Os anos de 1940 a 1970, a primeira era da TV, foram marcados pela institucionalização do meio; durante este período as práticas de criação, distribuição e consumo televisivo foram consolidadas através de grandes canais como ABC, CBS e NBC (FAGUNDES; ANEAS, 2021; BIANCHINI, 2011). De acordo com Samantha Xue (2014, p. 4), as redes de TV a cabo dominaram, historicamente, os negócios televisivos, uma vez que forneciam serviços de vídeo e permitiam que “consumidores se inscrevessem em múltiplos serviços de um mesmo provedor”²⁰. Representada pelas networks, a televisão aberta se mantém através da venda de publicidade, colocando “suas necessidades mercadológicas acima das criativas” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 198). Tais redes ainda alcançam uma parcela da sociedade, mas seu enfraquecimento, ocasionado pelas novas dinâmicas televisivas, resultou em algumas disputas dentro do próprio meio. Apesar de amplificado pela era do streaming, o estudo de Xue evidencia que a questão mercadológica é fundante do meio televisivo. Desde o início, o consumo – encadeado ao sistema capitalista de remuneração – é uma finalidade na cultura audiovisual, seja através da TV ou do cinema.

Segundo Carolina Fagundes e Tatiana Aneas (2021, p. 68), a segunda era da televisão, que vai de 1970 até o início dos anos 90, é marcada por uma crescente popularidade da TV por assinatura, “das estratégias de produção para nichos e consequente ampliação de opções de consumo para os/as telespectadores”. É neste momento que a televisão inicia um processo de intersecção do meio (RIOS, 2021), possibilitando a emergência de canais premium cable como HBO e Showtime, que “se aproximam mais do modelo econômico da indústria cinematográfica, em que espectadores obtêm o que solicitam, ou, melhor, o que pagam, não precisando, para isso, consumir diretamente as mensagens dos anunciantes” (HILMES, 2002 apud FAGUNDES; ANEAS, 2021, p. 198).

É somente na terceira era da televisão que as plataformas de streaming ganham notoriedade. Isso porque, desde os anos 2000, as “novas formas de acesso ao conteúdo ensejadas pela emergência da cultura digital, além do marketing para as estratégias de divulgação e fortalecimento” (FAGUNDES; ANEAS, 2014, p. 68) possibilitaram um novo conceito de televisão (XUE, 2014). São vários os motivos que impulsionaram a mudança do cenário televisivo, e um deles é a diminuição do valor pago para acesso a conteúdos de qualidade: segundo Xue (2014), serviços de *streaming* têm prosperado uma vez que oferecem

²⁰ XUE, 2014, p. 4, tradução nossa. No original: customers to subscribe to multiple services from the same provider.

uma ampla gama de produções audiovisuais por valores mais baixos, além de serem “mais convenientes para uso” quando comparados aos fornecedores do modelo televisivo tradicional – estes, por sua vez, precisam repassar os custos de suas melhorias para as/os consumidoras/es.

A cultura digital é ponto crucial nesse cenário de reconfiguração. O caráter tecnológico vigente possibilita o consumo através dos mais diversos dispositivos (notebooks, *smart TVs*, *smartphones*, tablets), e “essas formas múltiplas de se produzir, acessar e distribuir produções audiovisuais”, como aponta Angela Corrêa (2019, p. 74), fomentam o que Chuck Tryon (2013) nomeia como cultura sob demanda (*on-demand culture*): uma era de produção audiovisual “marcada pela individualização do consumidor, pela mobilidade de plataformas e pela ubiquidade de conteúdo” (CORRÊA, 2019, p. 74), incluindo também o uso de *big data* para uma maior individualização. Segundo Tryon (2013), o *streaming* é um dos maiores responsáveis pelo alargamento da cultura sob demanda.

A personalização do consumo oferecida pelas plataformas é capaz de subverter o que Tryon (2015, p. 111) entende como o maior problema da televisão tradicional: “uma falta de controle do espectador sobre como a TV estrutura o tempo”²¹, sendo esta uma das grandes distinções entre a televisão aberta e a que emerge nos anos 2000. Ao deixar de se basear na transmissão de larga escala, ou seja, opondo-se ao consumo massivo (FAGUNDES; ANEAS, 2021) e sugerindo uma espectralidade não-linear (SCALEI; FINGER, 2020), o *streaming* passa a atender

novos costumes e preferências do consumidor – que são também moldados pelas possibilidades emergentes de produção e distribuição de conteúdo audiovisual televisivo no ambiente digital. A possibilidade de um serviço como a Netflix está assentada não apenas nos recursos tecnológicos, como também na mudança de comportamento do consumidor, como observa Murray (2003). O consumo de audiovisual é ora ubíquo e multidispositivo, o que favorece formas de se relacionar com os conteúdos que se afastam do modelo tradicional da grade televisiva. (FAGUNDES; ANEAS, 2021, p. 69)

Reconfigurada as dinâmicas do fazer e consumir televisão, Tryon (2013, p. 106) afirma que tais “estratégias retóricas (...) parecem assumir que a TV ganha legitimidade ‘quando ela não se parece mais com a televisão’”, em referência aos discursos de distinção utilizados pelas plataformas, a serem detalhados. O autor afirma que a redefinição da televisão é propagandeada em um momento no qual “a própria TV torna-se cada vez mais difícil de definir, uma mudança

²¹ TRYON, 2015, p. 111, tradução nossa. No original: “a lack of viewer control over how TV structures time”.

que foi marcada por estudos que sugerem que chegamos a uma ‘era pós-TV’” (p. 105)²². Ao mesmo tempo, abre-se espaço para uma competição já existente, mas cada vez mais acentuada entre plataformas de *streaming*. Nesse jogo de complexificação, Fagundes e Aneas (2021, p. 64) afirmam que grupo de empresas como Netflix, HBO e Apple investem cada vez mais “em uma transfiguração do campo televisivo como era conhecido até meados dos anos 2000”, marcando um cenário de “experimentações, o que viabiliza novas possibilidades de negócios” (MASSAROLO, MESQUITA, 2016, p. 110).

Ao mesmo tempo, abre-se espaço para uma competição já existente, mas cada vez mais acentuada entre plataformas de *streaming* devido a emergência das novas dinâmicas televisivas. Segundo Corrêa (2019), a primeira transmissão via *streaming* ocorreu em 1995 pela emissora ESPN, sendo repetida após dez anos com o surgimento do YouTube, um serviço de vídeo sob demanda. Nos anos seguintes surgem outras plataformas como *Amazon* (em 2006 através do *Amazon Unbox*, hoje *Amazon Prime Video*), *Hulu* (em 2007), *Netflix* (em 2010), *Globoplay* (em 2015), *Apple TV+* e *Disney+* (ambas em 2019), *HBO Max* (em 2020). Tais plataformas muitas vezes atrelam seus serviços de *streaming*²⁴ a outros negócios, como a *Amazon*, que une a assinatura do *Prime Video* à *Amazon Prime*, oferecendo acesso a produções audiovisuais, ao mesmo tempo em que fornece frete grátis e livros para leitura gratuita em *Kindles* (XUE, 2014). Outras acoplam aos seus catálogos produções de grandes estúdios ou que eram veiculadas pela televisão aberta, como *HBO Max* (com as produções *Warner Media*), *Netflix* e *Globoplay* (com novelas da *Rede Globo*), buscando atender os mais variados públicos. Essas estratégias de empacotamento, como caracteriza Xue (2014, p. 14), impactam positivamente outros segmentos de negócios, evidenciando ainda mais a centralidade do consumo para as empresas, principalmente quanto atrelada à cultura audiovisual.

A partir deste contexto, várias/os autoras/es têm tipificado o cenário atual como uma “guerra dos *streamings*” (*streaming wars*), sendo esta analogia às guerras essencial para compreendermos as dinâmicas “de competição, centradas cada vez mais na concentração de dados” pelo “capitalismo de plataformas” (RIOS, 2022, p. 8). A guerra dos *streamings* reflete a corrida dessas plataformas “para conquistarem espaço e fidelizarem consumidores”, principalmente entre aquelas que apostam “em projetos de expansão transnacional” (RIOS,

²² Traduções nossas. No original: This rhetorical strategy (...) seems to assume that TV gains legitimacy “when it no longer resembles television”; TV itself becomes increasingly difficult to define, a shift that has been marked by scholarship that suggests we have reached a “post-TV era”.

²⁴ O *streaming* é uma tecnologia que possibilita transmissões de dados via internet e é utilizada, principalmente, para formatos audiovisuais e sonoros.

2022, p. 8), tendo a *Netflix* um papel de liderança neste ponto. Esse cenário mercadológico oferece pistas importantes sobre a maneira como a/o consumidora é vislumbrada/o nesse ambiente de batalha entre grandes empresas, e ressaltá-lo é essencial nesta pesquisa.

Mesmo voltada à análise das performatividades de gênero em *Anne com E*, nesta pesquisa, compreender o cenário competitivo por onde a série circula evidencia aspectos centrais da narrativa audiovisual. Enquanto um produto de consumo, *Anne com E* serve às dinâmicas da *Netflix*, que tem como uma de suas grandes preocupações a receptividade do produto pelo público, a ser detalhada; esta subordinação, acreditamos, impacta diretamente nas mais variadas etapas produtivas da série, como a escrita do enredo, a seleção de atrizes e atores para interpretarem as/os personagens, os figurinos, os cenários, a gestão publicitária da mercadoria e, da mesma maneira, a construção das performatividades de gênero que compõem a narrativa. Este exercício minucioso é evidente na *Netflix*, que, para além de *Anne com E*, tem apostado na criação de outros universos fictícios que abordam temáticas de gênero, feminismo e sexualidade, como a aclamada *Sex Education* (2019), *Coisa Mais Linda* (2019), *Pose* (2018) e *Orange is the New Black* (2013). Juntas, essas produções dizem tanto sobre a busca da plataforma em se adaptar ao meio cultural em que está inscrita – em uma sociedade que cada vez mais levanta temas e discussões de caráter social –, ao mesmo tempo em que informa sobre a potencialidade lucrativa percebida pela *Netflix* sobre tais pautas, e a maneira como a operação mercadológica pode atuar em suas dinâmicas produtivas. Acreditamos, portanto, que pensar os aspectos do consumo nesta pesquisa é importante, uma vez que os mesmos afetam os atos performativos de gênero que serão analisados.

3.2.2 A Netflix

Para contextualizar a plataforma sobre a qual fazemos nossa análise das performatividades de gênero, apresentamos brevemente o histórico da *Netflix*, seu posicionamento no mercado de *streaming* e suas principais características. Criada em 1997 por Reed Hastings e Marc Randolph, a *Netflix* surge a partir de uma demanda para locação e venda de DVDs de forma mais ágil. Naquela época, multas por atraso na devolução dos produtos era um dos pontos mais desfavoráveis para o negócio, e a empresa estadunidense otimiza tal procedimento ao estabelecer um “modelo de aluguel único” por meio das assinaturas mensais, em 2001, possibilitando às/aos consumidoras/es uma locação irrestrita de DVDs, além de oferecê-las/os uma entrega mais rápida e sem gastos (via mensageiro já pago pela *Netflix*) (CORRÊA, 2014). Gina Keating (2013) aponta que já nos quatro primeiros meses, a empresa atingiu uma receita de US\$ 100 mil ao mês, e seu progresso no mercado fez com que outras

melhorias fossem implementadas, como um sistema de recomendação – que viria a ser uma metodologia bem-sucedida da plataforma – a partir do qual “consumidores que alugam os mesmos filmes são agrupados e recebem indicações de títulos bem ranqueados por clientes de gostos semelhantes” (CORRÊA, 2014, p. 81). Nos anos 2000, a Netflix estabelece uma série de mudanças: além de redesenhar sua logomarca (que anteriormente fazia referência a uma película de filme), passa a oferecer um mês de assinatura grátis, investe ainda mais no sistema de algoritmos para recomendações às/aos clientes (TRYON, 2015) e, sobretudo, passa a atuar no mercado de *streaming* em 2007, transmitindo produções audiovisuais via internet (CORRÊA, 2019).

Apesar de já atuar no mercado de *streaming*, foi somente em 2010 que a plataforma aderiu completamente ao formato digital, encerrando os negócios de aluguéis e vendas físicas de DVDs. Em 2011, a plataforma, uma “web-TV online”²⁵ (XUE, 2014), foi responsável por “44% do total do negócio cinematográfico online” (KEATING, 2013, p. 255) e ampliou seu catálogo de produções, alcançando “duzentos mil títulos de diferentes gênero e idiomas” (CORRÊA, 2019, p. 86). Em 2012, a Netflix se expande e chega ao Canadá e a outros 43 países da América Latina, incluindo o Brasil, e Caribe. No país, Corrêa aponta que a chegada da plataforma encontrou alguns entraves relacionados ao impasse tecnológico da época e à “falta de hábito do brasileiro em pagar por conteúdo televisivo online” (p. 86), mas que tais impedimentos foram atenuados pela expansão do Plano Nacional de Banda Larga em 2014. Durante este período, a Netflix anuncia sua entrada no mercado de produção audiovisual, com o intuito de oferecer conteúdo exclusivo para suas/seus assinantes. Esse estágio final da plataforma, como estuda Tryon (2015), é marcado pela produção da série dramática *Lilyhammer* (2012-2014), primeiro conteúdo Original Netflix (*Netflix Original*), seguido pelo drama político *House of Cards* (2013-2018).

Ao investir na produção de séries, principal gênero da empresa, a Netflix passa a oferecer dois dos aspectos mais ansiados pelo público, segundo Xue (2014): conteúdo e preço²⁶. Somente em 2018, segundo Rios (2022), a plataforma subsidiou mais de 700 produções, total ou parcialmente. É neste momento, portanto, que a Netflix evidencia a

²⁵ XUE, 2014, tradução nossa. No original: online-only web-TV.

²⁶ Na plataforma, é possível escolher entre quatro planos de assinatura: o básico com anúncios, que oferece uma tela e qualidade HD por R\$18,90, mas com interrupções publicitárias; o básico, com os mesmos detalhes, porém sem anúncios, por R\$25,90; o padrão, tendo disponível duas telas por R\$39,90, além de qualidade HD; e o *premium*, que possibilita o consumo em quatro telas a R\$55,90, com produções em qualidade UltraHD. Apesar das diferenças, todos os planos permitem acesso ilimitado ao catálogo da Netflix e possibilitam o acesso nos mais variados dispositivos, como notebook, tablets, celulares e *smart TVs*. Dados coletados em 14 de abril de 2023.

dinâmica produtiva responsável por colocá-la sob os holofotes: o fato de que “conteúdo de qualidade significa mais assinantes; mais assinantes significam mais dinheiro para conteúdo de qualidade” (KEATING, 2013, p. 262). Tryon (2015, p. 104) ainda afirma que os discursos utilizados pela plataforma “ênfatisam a habilidade [do serviço de *streaming*] em entregar a promessa de prestígio, plenitude e participação para seus consumidores através de um conjunto de apelos tecnológicos e estéticos”²⁷, com o objetivo de desafiar as dinâmicas que antes institucionalizaram o meio televisivo tradicional em sua primeira era.

Hoje, a Netflix simboliza aquilo que se entende como “TV distribuída pela internet” tendo em vista o pioneirismo e “papel de liderança da plataforma no mercado global de serviços de streaming” (MEIGRE; ROCHA, 2020), além de traduzir “a expressão ideal do consumo de qualquer coisa, a qualquer hora, em qualquer lugar” (GRAHAM, 2004 *apud* CORRÊA, 2019, p. 78). Para McDonald e Rowsey (2016), esta característica é uma identificação do *Netflix effect* (efeito Netflix, em tradução livre) e que se relaciona com outros coeficientes propulsores, como Fagundes e Aneas explicitam:

(...) como uma empresa inserida em um sistema capitalista, a Netflix busca aliar inovação e lucro, ou ainda, adota um modelo de negócios e uma cultura de produção baseada no risco. Para isso, utilizando-se sobretudo do uso de dados gerados pela própria interação na plataforma, a empresa investe no conhecimento sobre o consumidor e a experiência de consumo, adotando estratégias como curadoria, recomendação, personalização e segmentação – esta última não apenas na oferta, mas na própria produção das obras. (FAGUNDES; ANEAS, 2021, p.70)

Desde 2016, a plataforma está disponível em mais de 190 países²⁸, com exceção da China, Coreia do Norte, Crimeia, Síria e Rússia; ao suspender seus serviços na Rússia em 2022 – em represália à guerra entre o país e a Ucrânia –, a Netflix sofreu uma perda de 700 mil assinaturas, a primeira queda publicada pela plataforma desde 2011. Até abril de 2023 o serviço contava com 230,75 milhões de assinantes. Ao estudarem o lugar ocupado pela Netflix no mercado global de *streaming*, Fagundes e Aneas (2021, p. 67) afirmam que “é evidente que há que se considerar o capital econômico, representado em indicadores como faturamento, lucro, audiência, número de assinantes, entre outros, como definidor da sua posição no campo”. No entanto, ao olharmos para o campo de disputa travado pelas plataformas, é preciso também ressaltar “aquilo que Bourdieu chama de capital simbólico”, ou seja, o reconhecimento da

²⁷ Tradução nossa. No original: emphasis on its ability to deliver the promise of prestige, plenitude, and participation to its subscribers, through a mix of technological and aesthetic appeals.

²⁸ Como faz parte do catálogo Netflix, a série *Anne com E* está disponível em todos estes países, e foi traduzida em nove idiomas, sendo eles: Português (Brasil), Italiano, Francês, Alemão, Japonês, Espanhol (Espanha e Europa), Turco e Polonês; sendo o Inglês seu idioma original.

plataforma e de suas produções a partir de saberes técnicos e práticas sociais, como premiações, movimentações no âmbito da cultura “e em outras instâncias de consagração”.

Neste primeiro contexto, a Netflix tem ganhado cada vez mais espaço: conquistou sua primeira nomeação no Emmy de 2013 e em 2021 garantiu o assombroso número de 44 troféus; em 2022, também no Emmy, a plataforma foi responsável por garantir o maior número de indicações já feitas a uma série de língua não-inglesa, *Round 6*²⁹, contemplada com 14 nomeações; pelo Globo de Ouro de 2021, a Netflix carregou 27 nomeações, o maior número entre todos os grandes estúdios concorrentes; no Oscar de 2022, a plataforma também liderou a premiação com 35 indicações, seguida pela *Amazon Prime Video*, que obteve 12; e, em 2023, a Netflix foi indicada em 17 categorias da premiação, tendo ganho seis delas. Com *Anne com E*, a Netflix ganhou a premiação canadense, *Canadian Screen Award*, de Melhor Série Dramática em 2018 e 2019, além de Melhor Atriz em 2019, Melhor Performance como Atriz Coadjuvante no mesmo ano e Ator Coadjuvante em 2018 e 2019 na mesma premiação. Tais números evidenciam a relevância da Netflix nos negócios globais do *streaming*, do conteúdo televisivo e da cultura audiovisual e, em conjunto com a lucratividade obtida pela plataforma, revelam que “a consolidação é uma tendência geral neste setor competitivo”, uma vez que possibilita “ganhar participação de mercado rapidamente” (XUE, 2014, p. 7).

Outro ponto característico da plataforma é a interação com usuários nas redes sociais. Com 35,5 milhões de seguidoras/es no perfil do Instagram e 25,9 milhões no Twitter³⁰, a plataforma no Brasil é capaz de unir seus esforços audiovisuais a uma estratégia corporativa baseada em memes (MOURA; LINDOSO, 2022), com o intuito de fazer com que ambos os mundos dialoguem, alcançando parcelas da sociedade através de discursos que sugerem o consumo e a espetatorialidade intensa. De acordo com Castellano e Meimaridis (2016, p. 195), “a Netflix está modificando os padrões e modelos previamente estabelecidos na televisão aberta e fechada americana, fato que é constantemente integrado à fala da empresa sobre si mesma, a partir de uma espécie de ‘pedagogia do meio’ que vem instituindo” com consumidores através das redes sociais. Na figura a seguir, percebemos como questões relacionadas ao sistema de recomendação, espetatorialidade, disponibilização e de divisão de títulos por gêneros da plataforma, por exemplo, são utilizados pela Netflix de forma cômica

²⁹ *Round 6* é uma das séries que demonstram o investimento e financiamento da plataforma em produções fora do eixo estadunidense, em um movimento que a posiciona “não apenas como uma facilitadora, encurtando o circuito de distribuição e intensificando o fluxo transnacional de séries vindas de territórios distintos, mas também como uma criadora de histórias vendidas como globais” (RIOS, 2022, p. 10). Outros exemplos são a série alemã *Dark* (2017-2020) e a brasileira *Cidade Invisível* (2021-presente).

³⁰ Dados coletados em 14 de abril de 2023.

para garantir uma aproximação e fidelização do público consumidor. Além disso, desde 2019 a plataforma realiza o “Tudum Netflix”, um evento mundial no qual ocorrem novos anúncios e trailers de filmes e séries, participação de fãs e depoimentos de atrizes e atores que atuam na plataforma.

Figura 1: Captura de tela da interação entre a plataforma e usuários nas redes sociais



Fonte: www.twitter.com/NetflixBrasil

3.2.2.1 *Modus operandi* Netflix

A partir dessa contextualização, abordaremos alguns aspectos que são cruciais quando pensamos nos novos modelos de produção televisiva e nas estratégias utilizadas pela Netflix para se colocar à frente no mercado global de *streaming*. A primeira delas é aquilo que Bourdieu (1979) define como discursos de distinção: ao prometer uma “televisão original e inovadora”, a Netflix procura desafiar e se distanciar das “normas do tradicional storytelling televisivo” (TRYON, 2015, p. 110), associando “suas obras a meios de comunicação

tradicionalmente mais valorizados que a televisão, como o cinema e a literatura” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 197). Além da Netflix, a plataforma de *streaming* HBO Max também busca consolidação, se distanciando do meio televisivo, fato evidenciado quando lança o slogan “Não é TV. É HBO” (“*It’s not TV, it’s HBO*”). As produções dessas empresas seriam “tão inovadoras e revolucionárias que não poderiam nem ser consideradas televisão” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 196); enquanto a HBO Max promete títulos exclusivos “com qualidade cinematográfica”, a Netflix fornece conteúdo “prestigiado, pleno, participativo e personalizado” (TRYON, 2015, p. 106).

Tryon (2015, p. 105) ainda aponta que tais discursos de distinção estão articulados a “binarismos artificiais entre a TV passiva e a web ativa”. As novas dinâmicas televisivas proporcionadas pela emergência da cultura digital possibilitaram, segundo o autor, um rearranjo social do que é assistir TV – “como sendo algo ativo” –, e este ajuste tem sido aproveitado nos discursos e estratégias promocionais da Netflix com o intuito de posicionar o *streaming* “como uma forma de televisão mais engajada”. Tais discursos de legitimação evidenciam, portanto, a capacidade da Netflix em reformular-se – discursivamente e em suas produções – de acordo com os avanços tecnológicos e demandas socioculturais para “satisfazer as necessidades não atendidas de consumidores de mídia”; enfatizam, dessa forma, a maneira como a Netflix “se reescreve constantemente para se ajustar às dinâmicas do mercado”³¹ (TRYON, 2015, p. 108). A partir desse cenário, também nos permitimos pensar a maneira como a Netflix acopla questões circulantes no âmbito social às suas produções – ponto muito importante nesta pesquisa –, quando, por exemplo, constrói enredos que abordam temáticas de gênero – como em *Anne com E* – e discursos que emergem da cultura ou a partir de outras formas de mobilização social.

A plataforma utiliza as mais variadas estratégias com o intuito de se distanciar do meio televisivo: contrata profissionais da área cinematográfica, investe em ações que criam uma lealdade de consumidores pela plataforma – em oposição à fidelidade de telespectadores ao conteúdo somente, como antes (XUE, 2014) –, financia títulos fora do eixo estadunidense para acolher os mais variados gêneros, narrativas e práticas audiovisuais. Apesar da importância de todas elas, é na produção de conteúdo original que a plataforma desafia o tradicional *storytelling* televisivo e é consolidada. As produções Originais Netflix são uma categoria que, além de atuarem na construção da identidade da plataforma, enfatizam a exclusividade do

³¹ Traduções nossas. No original: plenitude, participation, prestige, and personalization; artificial binaries between passive TV and the active web; a more engaging form of television; to fulfill the unmet needs of media consumers; constantly rewrites itself in order to adjust to market dynamics.

catálogo da Netflix; são consideradas produções originais “tanto as obras comissionadas pela companhia quanto aquelas que a Netflix possui licença exclusiva para a distribuição internacional [como *Anne com E*] (...), também são classificadas como originais as produções de outros estúdios ‘salvas’ pela plataforma” (RIOS, 2022, p. 10). Tais produtos evidenciam as discussões sobre a TV de qualidade (*quality TV*) e sobre a complexidade narrativa, trabalhadas por Jason Mittell (2012; 2015) e que dizem sobre uma maior elaboração, “do ponto de vista narrativo e estético”, das obras; valores que são construídos pelo cinema e retrabalhados pela Netflix como “parte da cultura produtiva” que garante tal prestígio audiovisual (FAGUNDES; ANEAS, 2021).

Conectada a esta aposta está a cultura de fãs e a cultura participativa, na qual fãs interagem e engajam cada vez mais os produtos nas redes sociais (JENKINS, 2014; MITTELL, 2012; JENNER, 2015), resultando em uma maior lucratividade e publicidade midiática para a produção audiovisual e para a plataforma de *streaming*. Um exemplo disso é quando, em 2018, fãs de *Anne com E* pressionaram a Netflix para que a série fosse renovada para sua terceira temporada. Tryon (2015, p. 106) ainda afirma que a prática diz sobre um certo “desejo por capital cultural”, isto é, uma vontade de manter-se engajada/o através de redes sociais, como o *Instagram* e o *Twitter*, retomando a relevância da cultura participativa.

Apesar de uma aposta em se distanciar da televisão, Tryon (2015, p. 105) afirma que esses discursos de distinção e estratégias inovadoras revelam que a plataforma, na verdade, apresenta “soluções tecnológicas às limitações das formas mais tradicionais de televisão”³². Isso porque a plataforma ainda está imersa na cultura da televisão, dialogando “com as políticas do meio televisivo” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 197). Ao buscar “séries da televisão aberta para compor seu serviço [e produzir] séries que se relacionam diretamente com os formatos tradicionais da televisão americana”, a plataforma acaba por fortalecer o meio televisivo, ao invés de romper, como diz fazer, com estas configurações, além de não ser “capaz de garantir a mesma qualidade e prestígio a todas, (...) mesmo suas produções originais variam, do ponto de vista canônico, em termos de qualidade estética e narrativa” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 197). Outro aspecto que aproxima a plataforma da televisão tradicional é a implementação de publicidade comercial em troca de assinaturas com custo mais barato, ação anunciada em 2022³³.

³² Tradução nossa. No original: technological solution to the limitations of more traditional forms of television.

³³ O “Básico com anúncios” é um novo plano da plataforma que disponibiliza todos os conteúdos em boa resolução de vídeo (720p), mas conta com anúncios antes ou durante a exibição dos conteúdos e a impossibilidade de baixar episódios de séries e filmes.

De acordo com as autoras, é preciso cautela ao produzir discursos que “afiançam a superação de determinados modelos ou mídias”, como enuncia a Netflix. Mesmo quando a plataforma instaura novos elementos e alimenta formas outras de consumo e produção, a mesma permanece enquanto “agente desse cenário” televisivo, e que, portanto, “o que se observa é uma coexistência de diferentes televisões” (RIOS, 2021, p. 70). Para Tryon (2015, p. 105), “ao invés de pensarmos no streaming e na cultura on demand enquanto formatos que revolucionaram a televisão, nós deveríamos enxergá-los como narrativas convenientes que servem para promover modos de consumo de mídia mais desejados”³⁴, que se baseiam em *diagnósticos provisórios mediante um cenário sempre em formação*, em “constantes processos de ajustes e reposicionamento” (D’ANDRÉA, 2020), compreendendo, assim, as mudanças tecnológicas, ao mesmo tempo em que dá a ver as permanências para com o meio através do qual foi originado.

Outro aspecto importante na caracterização da Netflix e de suas produções é o uso de dados digitais: “objetos fabricados a partir do contato entre sujeitos e plataformas, e cujos parâmetros de definição e análise ficam a cargo das empresas que os controlam” (RIOS, 2022, p. 4). Na cultura digital, grandes dados (*big data*) são considerados “o novo petróleo”, uma vez que oferecem às empresas conhecimento sobre consumidores e, assim, possibilitam estratégias e vantagens em um mercado competitivo. Mais especificamente,

Big data é uma combinação de volume, variedade, velocidade e veracidade dos dados, aspectos que, combinados, levam à geração de valor. O volume está ligado à quantidade de dados disponíveis que são gerados no meio digital através de sistemas estruturados e não estruturados como redes sociais, cadastros, e-mails, buscas, etc. A variedade é importante para que haja dados suficientes para serem cruzados e que possam gerar análises relevantes acerca do usuário; a velocidade está ligada à necessidade de agir em tempo real, para que a organização possa ter uma vantagem competitiva; a veracidade está na necessidade de saber se os dados produzidos são realmente relevantes e se irão de fato produzir valor para a empresa. (TAURION, 2013 *apud* FAGUNDES; ANEAS, 2021, p. 70)

A Netflix é a plataforma precursora dos processos de datificação aplicados aos negócios de *streaming*. Ao criar sistemas de recomendação por meio de *big data* e algoritmos, o serviço é capaz de entender e analisar “as ‘pegadas digitais’ deixadas por cada assinante” (CORRÊA, 2019, p. 92). O sistema, gerado a partir de “palavras-chave atribuídas manualmente aos títulos”, converte todos os dados coletados em elementos facilitadores da experiência da/o assinante na

³⁴ Tradução nossa. No original: instead of treating streaming and ondemand formats as revolutionizing television, we should instead see them as convenient narratives that serve to promote more desired modes of media consumption.

plataforma, como o alinhamento dos produtos catalogados em “Populares Netflix”, “Recomendados para você”, “Comédias premiadas”, “Séries vencedoras do Emmy”, “Somente na Netflix”, entre outros. Além de refletirem as preferências de cada assinante, a plataforma também reúne produções, baseando-se em expectativas e demandas mais gerais, como, por exemplo, quando “sabe que [as produções] serão assistidas em épocas do ano específicas (como o Natal) ou diante de acontecimentos particulares (documentários sobre política próximo a eleições)” (CORRÊA, 2019, p. 93).

Blake Hallinan e Ted Striphas (2014, p. 128) ainda indicam que a plataforma utiliza esses dados para a produção de conteúdos exclusivos, sendo *House of Cards* um dos primeiros resultados desta combinação, utilizando os algoritmos disponíveis para interpretar “se há uma audiência presente para uma combinação [do diretor] ‘David Fincher’, seu ‘estilo’, a coleção de gêneros com os quais ele já trabalhou, [o ator] ‘Kevin Spacey’, o gênero específico de thriller político, e por aí vai”. Keating (2013) e Corrêa (2019) também revelam que as informações coletadas no centro de dados da Netflix transmitiram o fato de que consumidores procuravam por outras produções que mostravam Spacey após um primeiro contato com filmes estrelados pelo ator, da mesma forma como faziam após assistirem produções dirigidas por David Fincher. Essas “pegadas digitais”, mesmo não garantindo o sucesso das produções (KEATING, 2013), fizeram com que a Netflix investisse US\$ 100 milhões para a produção das duas primeiras temporadas de *House of Cards*³⁵, ainda hoje um dos maiores sucessos da plataforma. Carlos Gomez-Uribe e Neil Hunt (2015) ainda ressaltam que a combinação de *big data* pela Netflix garante a fidelidade de assinantes e, conseqüentemente, uma menor preocupação da plataforma em “captar novos membros para substituir aqueles que abandonaram o serviço” (CORRÊA, 2019, p. 94).

O uso de dados pelo serviço de *streaming* merece destaque porque evidencia como os processos criativos e de negócios da Netflix são influenciados pelas demandas de seus assinantes. Em relatório de 2016, a plataforma ainda afirmou que leva “em consideração fatores qualitativos, como a cobertura midiática e prêmios conquistados, que aprimoram nossa marca e nossa capacidade de atrair talentos para projetos futuros” (NETFLIX INVESTORS, 2016, p. 3). Ao pensarmos a série *Anne com E* a partir dessa afirmação contida no relatório, podemos relacionar sua emergência à intensa midiaticização da história. As reverberações ocasionadas pelos livros de Lucy Maud Montgomery, assim como os filmes, parques temáticos e projetos

³⁵ Após acusações de assédio e má conduta dentro e fora do *set* de gravações da série, o ator Kevin Spacey foi demitido da produção, que teve fim em sua quinta temporada.

educativos certamente carregam uma potência narrativa que foi posteriormente percebida pela Netflix.

Montoro (2009, p. 8) afirma que as produções audiovisuais são “uma técnica que depende do real como matéria-prima e nascem ancorando-se na necessidade (...) [de construirmos] novos mundos simbólicos”; assim, ao apostarem em novos universos ficcionais, “recolocando as relações de gênero, (...) redimensionando protagonismos e dívidas da história cultural” em cena, o audiovisual se torna passível de ser investigado enquanto “arte, instituição, meio de comunicação, linguagem, indústria e mercado” (MONTORO, 2009, p. 5). Por isso, acreditamos que as tomadas de decisões da plataforma não se findam nas pegadas digitais, mas também envolvem a percepção daquilo que circula culturalmente, tendo a cultura digital um papel importante nesse cenário.

3.2.2.2 Anne com E

A história de Anne Shirley-Cuthbert se tornou um clássico anglo-saxão; depois do livro de 1908, duas adaptações cinematográficas narraram suas aventuras, em 1919 e 1934, e uma adaptação de série para TV em 1984 – todas intituladas *Anne of Green Gables*. Além disso, Anne também protagonizou uma animação japonesa, *Akage no Anne* (Ana dos Cabelos Ruivos, em português), de 1979, e o filme *L.M. Montgomery's Anne of Green Gables* (Anne de Green Gables, de L.M. Montgomery, em português), de 2016 – com duas sequências lançadas no ano seguinte. No Canadá, seu país de origem, Anne é uma das personificações da literatura nacional, fato que se torna ainda mais notável mediante às “poucas crianças memoráveis” presentes em obras literárias do país (GERSON, 2010, p. 50). Carole Gerson ainda afirma que “nenhum autor [ou autora] canadense do século XX criou uma garota com o poder de permanência da Anne de L. M. Montgomery”³⁶.

Em conjunto com os selos postais de *Green Gables*, o governo canadense conta com a obra de Anne em projetos escolares, enquanto materiais educativos, como em “Refletindo sobre Anne of Green Gables, de L. M. Montgomery”³⁷. Também vale ressaltar que a história de Anne ecoou singularmente no Japão, sendo hoje conhecida como “a ruiva mais popular” do país (LEVINSON-KING, 2017)³⁸. Além disso, os livros *Anne of Green Gables* fazem parte “da grade curricular [japonesa], em um esforço que remonta ao período do pós-guerra, quando

³⁶ GERSON, 2010, p. 26, tradução nossa. No original: No Canadian author of the twentieth century created a girl with the staying power of L.M. Montgomery's Anne.

³⁷ O projeto “Reflecting on Anne of Green Gable, by L. M. Montgomery”, no original, pode ser encontrado em: <https://www.lac-bac.gc.ca/obj/014008/f2/014008-4100-e.pdf>.

³⁸ LEVINSON-KING, 2017, tradução nossa. No original: the most popular redhead in Japan.

a presença norte-americana incentivava a leitura de obras literárias com o propósito de ensinar inglês aos japoneses e aproximá-los da cultura ocidental” (BALIARDO, 2020).

Não somente no Japão, a história de Anne Shirley-Cuthbert e seu “poder de permanência” fizeram com que suas aventuras e tramas fossem contadas “ao longo do tempo e das culturas” (LEDWELL, MITCHELL, 2013, p. 4)³⁹, sendo “editadas e reeditadas, traduzidas e retraduzidas” (DE MACEDO, 2021, p. 10) pelas mais variadas adaptações, e com traduções que giram em torno de 35 línguas (TOUSIGNANT, 2018). “Ícone da infância”, “ícone internacional”, e “heroína infantil” (LEDWELL, MITCHELL, 2013; HNATOW, 2020) são alguns dos qualificativos atribuídos à Anne e que, juntos, refletem rastros da *Anne-ness* – “algo como ‘Anne-sidade’, uma qualidade facilmente reconhecível” (NOLAN, 2010 *apud* DE MACEDO, 2021, p. 10). Assim, Anne também se torna uma figura representativa da *girlhood*, termo que pode ser traduzido como o “ser-menina”⁴⁰ – relacionado aos *girlhood studies* e que têm Claudia Mitchell como uma de suas expoentes.

Com classificação indicativa para pessoas acima de 12 anos, *Anne com E* foi escrita pela também produtora Moira Walley-Beckett e é protagonizada pela atriz Amybeth McNulty. A série é classificada dentro de cinco gêneros⁴¹, propostos pela Netflix, sendo eles – em traduções livres: *Canadian* (canadense), *TV shows based on book* (programas de TV baseados em livros), *Family watch together TV* (TV para assistir em família), *Teen TV shows* (programas de TV adolescente) e *Period pieces* (peças de época). Além disso, a plataforma de streaming Netflix ainda classifica *Anne com E* enquanto uma série *emotional* (emotiva), *feel-good* (de bem-estar, para se sentir bem, em tradução livre).

Sua primeira temporada foi ao ar no dia 19 de março de 2017 pelo canal canadense CBC, com divulgações semanais de cada episódio e sendo exibida até o dia 30 de abril. No mesmo ano, em 12 de maio, a série passou a fazer parte do extenso catálogo de produtos da Netflix, sendo considerada uma série Original Netflix. Ainda em 2017, *Anne com E* foi renovada para sua segunda temporada, então exibida em 6 de julho de 2018 na Netflix e em 23 de setembro do mesmo ano na CBC⁴². A terceira e última temporada foi ao ar no dia 3 de janeiro de 2020 pela plataforma Netflix. No Brasil, a história de Anne teve pouco alcance

³⁹ LEDWELL; MITCHELL, 2013, p. 4, tradução nossa. No original: across time and across cultures.

⁴⁰ Visto que a expressão “girlhood” não possui uma tradução imediata no português.

⁴¹ Tais “gêneros” dizem, mais certamente, sobre as construções algorítmicas criadas pela plataforma de *streaming*, de maneira a sugerir as características da série dentro do catálogo de produtos da Netflix.

⁴² Importante ressaltar a primazia da Netflix sobre a série já no primeiro ano de exibição. Em sua segunda temporada, *Anne com E* é disponibilizada durante mais de dois meses somente no catálogo da Netflix, retirando a unicidade do canal CBC, até então pioneiro na transmissão da série.

durante o século XX, mas a produção audiovisual de *Anne com E* modificou tal cenário, se tornando a principal responsável pelas eminentes reverberações da narrativa junto ao público, como afirma Kátia de Macedo:

(...) foram nos últimos quatro anos que as retraduições e reedições se multiplicaram. Atualmente, várias editoras comercializam as obras protagonizadas por Anne no mercado brasileiro. Para exemplificar: em 2015, antes da estreia da série, a editora Pedra Azul já tinha lançado a tradução de Tully Ehlers da obra de Montgomery; em 2018, a Martin Claret repetiu o feito com a tradução de Anna Maria Dalle Luche; em 2019, a Autêntica publicou a tradução de Márcia Soares Guimarães; e, em 2020, a Ciranda Cultural levou às prateleiras parte da coleção de livros com a tradução Anne de Green Gables por João Sette Camara. (DE MACEDO, 2021, p. 11)

De acordo com Andrew Leicester (2018), há uma “relação recíproca” entre os mundos dos livros, do cinema e dos palcos e, portanto, “uma adaptação bem-sucedida muitas vezes dá um impulso substancial às vendas do livro original”⁴³. Tal afirmação se baseia em um relatório da inglesa *Publishers Association* publicado em 2018, em que afirma que adaptações de livros tendem a uma lucratividade 53% maior. Antes mesmo da estreia de *Anne com E*, Carole Gerson (2010, p. 76) afirma que:

A popularidade dessas produções de televisão levou a uma mercantilização tão vasta que, em 1992, quando os direitos autorais canadenses sobre as obras publicadas de Montgomery expiraram (cinquenta anos após sua morte), a província de Prince Edward Island uniu-se a seus descendentes para estabelecer os responsáveis pelo licenciamento da obra.⁴⁴(GERSON, 2010, p. 76)

Quando comparados, os livros e a série se assemelham em alguns pontos: Anne é uma personagem de falas dramáticas em ambas as obras, que fantasia com lugares e nomes românticos e que usa a imaginação como um desvio das lembranças de violência que sofreu durante o tempo nos orfanatos. Sua relação de amizade com Diana se apresenta logo nos momentos iniciais, tornando-a sua “alma gêmea”, da mesma forma como sua “inimizade” com Gilbert prolonga-se durante boa parte da trama. Outras questões funcionam como pano de fundo histórico; uma delas, segundo Paula Carvalho (2020, n.p), é o *Home Children*, “projeto de imigração forçada de crianças órfãs para prover trabalho doméstico e rural na Inglaterra e nas colônias britânicas (inclusive o Canadá), criado em 1869. Pesquisas registram que cerca de

⁴³ Tradução nossa. No original: A successful adaptation often overflows to give a substantial boost to the sales of the original book.

⁴⁴ Tradução nossa. No original: The popularity of these television productions led to such vast commodification that in 1992, when Canadian copyright on Montgomery’s published works expired (fifty years after her death), the province of Prince Edward Island teamed up with her descendants to establish a pair of licensing authorities.

100 mil crianças foram traficadas para esse tipo de trabalho”. A história da personagem se passa entre os anos de 1876 e 1881, e as experiências de Anne em sucessivas casas de famílias – contadas tanto nos livros quanto na série – sugerem o envolvimento forçado da menina a esse projeto. Além disso, Carvalho também relaciona a tristeza de Anne com seu cabelo ruivo à caça às bruxas, uma vez que “cabelos vermelhos eram relacionados a mulheres que eram queimadas como bruxas, uma realidade que não estava tão longe temporalmente do romance”. Mesmo que a série não faça essa relação – ao passo que nos livros a protagonista chega a ser chamada de bruxa – há, na terceira temporada, um ritual realizado pelas meninas e que abertamente se relaciona com esse momento histórico.

Muitos tópicos da série, no entanto, divergem da história contada nos livros, que carrega muito fortemente aspectos heteronormativos. Na obra literária, Anne tem seis filhos, casa-se com Gilbert e interrompe seu trabalho enquanto professora, ao mesmo tempo em que o marido se dedica à carreira como médico. Ao avaliarmos tais distinções, precisamos ressaltar o fato de que o enredo de todas as três temporadas de *Anne com E* é, na verdade, uma adaptação apenas do primeiro livro, e por isso não há espaço para que a produção da série questione e reformule tais acontecimentos. Ao mesmo tempo, percebemos o interesse da plataforma em “trazer uma visão mais contemporânea para a história, reescrevendo arcos de vários personagens, ressaltando as facetas mais sombrias do romance e sendo mais bem-sucedido em abordar de modo leve temas como abuso de crianças, feminismo, racismo e direitos indígenas” (CARVALHO, 2020, n.p). Nos livros, por exemplo, Cole – personagem assumidamente gay na série – não existe, assim como Mary e Sebastian – personagens negros; a tia Josephine, mulher lésbica, não tem tanta força nos livros como tem na série e pouco se fala sobre sua homossexualidade. Outro exemplo é a personagem Ruby, amiga de Anne, que nos livros não é desesperadamente apaixonada por Gilbert, ao contrário de sua construção na série que ressalta um romantismo exagerado.

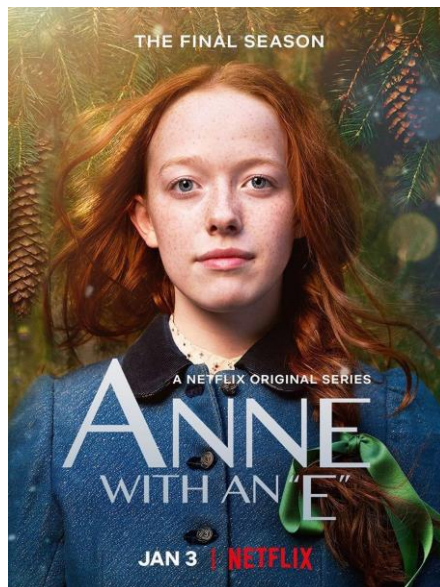
Tais aspectos retrabalhados em *Anne com E* certamente têm impacto sobre o triunfo da série. No contexto brasileiro, a forte adesão pelo público pôde ser observada pelas reverberações de fãs em 2018, quando a Netflix anunciou o cancelamento após sua segunda temporada. No perfil @NetflixBrasil, no *Twitter*, a plataforma de *streaming* publicou um vídeo exibindo as inúmeras manifestações contrárias ao cancelamento, o que levou ao anúncio da continuação de *Anne com E* para sua terceira temporada. Um ano depois, com o efetivo cancelamento da série, outras movimentações expuseram sua relevância para o meio cultural e social: para além de uma segunda onda de manifestações de fãs via redes sociais, noticiada

pelo *The Guardian*, o veículo *Rolling Stone Brasil* produziu conteúdo lastimando o cancelamento da série, tendo em vista a abordagem da narrativa sobre “questões sociais importantíssimas” com “muita representatividade” (ROLLING STONE, 2020). Nas redes sociais, são várias as páginas e grupos de fandoms. Numa primeira exploração dos episódios da série e da própria repercussão nas redes sociais e páginas especializadas, observamos que a articulação da narrativa concede papel importante às construções de gênero das/os personagens.

A escolha da série, enquanto objeto de pesquisa, se dá, inicialmente, a partir de uma existência sensível, fomentada pelas primeiras reverberações de fãs após o anúncio de não renovação para a terceira temporada. Em um segundo momento, a narrativa principal, os enredos secundários e as/os personagens impulsionaram envolvimento outros, principalmente no que tange às performatividades de gênero, mas também a partir do apoderamento e adaptação de sua história pela Netflix. A partir daí, *Anne com E* tornou-se um produto audiovisual de leitura ambivalente, escoando entre olhares simpatizantes e indagadores, estabelecendo-se enquanto objeto impulsor desta pesquisa.

Figura 2: Pôsteres das três temporadas de Anne com E





Fonte: netflix.com/divulgaçao

4. Procedimentos metodológicos

As discussões acionadas até aqui nos demandam uma leitura metodológica de *Anne com E* que leve em conta, ao mesmo tempo, os aspectos formais da narrativa e a perspectiva performativa de construção do gênero. Desse modo, tanto a seleção do *corpus* quanto os procedimentos analíticos aplicados nesta pesquisa são influenciados pela análise fílmica feminista (DE LAURETIS, 1987; GOMES BARBOSA, 2017; GOMES BARBOSA; MENDONÇA, 2021) e pela análise da materialidade audiovisual (COUTINHO, 2018; COUTINHO; MATA, 2018; LEMOS, 2021). Ambas as metodologias requerem, em um primeiro momento, uma abertura maior para que haja uma afetação do conteúdo a quem o vislumbra. Por isso, nos coube um olhar amplo sobre a produção, com definições e escolhas que se desenharam em um segundo momento.

4.1 Critérios de seleção

A série *Anne com E* conta, como dito, com 3 temporadas: são sete episódios disponibilizados na primeira e 10 episódios nas segunda e terceira temporadas. Os episódios possuem uma duração média de 44 a 45 minutos, com exceção do episódio piloto, que possui 88 minutos. A narrativa principal gira em torno da protagonista Anne, perpassando pelas lembranças de quando vivia no orfanato e com enredos que mostram a vida cotidiana da menina: relacionamentos com amigas, escola, casa, trabalho na fazenda e o romance vivenciado com Gilbert Blythe. Há também histórias secundárias, como a chegada da professora Muriel Stacy na segunda temporada, os romances de Marilla e Matthew Cuthbert, a homossexualidade de Cole Mackenzie, o casamento de Mary Hanford e Sebastian Lacroix. A série perpassa as histórias de todas/os personagens, privilegiando as vivências de Anne.

A unidade de análise desta pesquisa é a cena⁴⁵. Para a definição do *corpus*, primeiro assistimos toda a série⁴⁶. Em seguida, realizamos uma análise exploratória das cenas de uma amostra de 10% do produto⁴⁷, e identificamos um volume variável entre cinco a quinze minutos de material a ser analisado em cada episódio, totalizando entre seis a sete horas de conteúdo. A quantidade de material oferecido pela série nos diz sobre uma aposta da produção em inserir as questões de gênero em seu contexto narrativo, ressaltando a necessidade de olhares que se debruçam sobre a mesma e, portanto, a relevância desta pesquisa. A partir dessa primeira

⁴⁵ Por cena entendemos um conjunto de planos que se passam em um único local e em tempo contínuo (VAZ, 2008).

⁴⁶ Antes da proposta de pesquisa de mestrado, a série já havia sido assistida por completo.

⁴⁷ No apêndice, encontra-se a tabela detalhada resultante da análise exploratória.

seleção, optamos por analisar os eventos narrativos da série. De acordo com Simone Rocha e Marcos Meigre (2017, p. 2), os eventos narrativos “se caracterizam como micro-histórias entrelaçadas ao enredo principal, compostas por início, meio e fim, podendo se estender durante alguns capítulos. Assassinatos, crimes e casamentos são exemplos de eventos narrativos”. Tendo em vista nosso objetivo central, nos interessam os eventos narrativos que dizem respeito às performatividades de gênero. A partir deste critério de delimitação, detalhamos, na tabela a seguir, os temas trabalhados em cada uma das 11 cenas e oferecemos uma justificativa para suas escolhas.

Tabela 1: Cenas escolhidas e justificadas para análise

	Temporada (Episódio)	Enredo/Justificativa	Decupagem
1 - Rebeldia por vir	1 (1)	Padrão de beleza feminino; A cena representa um dos temas que mais impactam na vida das personagens meninas e mulheres.	54'20" - 56'30"
	Temporada (Episódio)	Enredo/Justificativa	Decupagem
2 - Em direção à liberdade: Parte um	1 (3)	Não pertencimento e desobediência; Nesta cena, Anne apresenta o comportamento subversivo e desobediente que a acompanha durante as três temporadas.	39'27" - 43'47"
	Temporada (Episódio)	Enredo/Justificativa	Decupagem
3 - Promessa para tornar-se	1 (5)	Ciclo menstrual, tornar-se mulher; Esta cena evidencia o processo de amadurecimento das meninas atrelado à uma perspectiva essencialista dos corpos.	7'35" - 9'50"
	Temporada (Episódio)	Enredo/Justificativa	Decupagem
4 - Perturbação das normatividades	2 (7)	Assimetria de gênero; Esta cena é a única em toda a série que apresenta uma subversão das normas de gênero.	16'42" - 17'32"

	Temporada (Episódio)	Enredo/Justificativa	Decupagem
5 - Negação dos desejos	2 (8)	Homossexualidade; Esta cena apresenta as experiências distintas de dois personagens gays, evidenciando suas relações de aceitação e negação da heterossexualidade normativa e compulsória.	6'48'' - 7'28''
6 - Em direção à liberdade: Parte dois	2 (8)	Casamento e trabalho reprodutivo; Nesta cena observamos Prissy se comprometer com sua liberdade ao negar-se casar com Phillips.	40'20'' - 43'35''
7 - Vulnerabilidade, precariedade e colonialidade de gênero: a performatividade da mulher negra	3 (2)	Precariedade e vulnerabilidade dos corpos negros; Nesta cena, percebemos como a colonialidade inside sobre as performatividades de gênero e a necessidade de uma análise que envolva a raça enquanto marcador que também categoriza os corpos.	5'21'' - 10'08''
8 - Ambivalências em cena	3 (5)	Sexualidade feminina; A cena apresenta subversões no que tange ao controle dos corpos femininos, ao mesmo tempo em que reforça as matrizes de inteligibilidade de gênero.	40'03'' - 44'50''
9 - A performatividade do amor romântico	3 (5)	Amor romântico; Esta cena é representativa de um dos temas mais trabalhados na série, e que antecede grande parte das relações entre meninas e meninos, mulheres e homens.	26'55'' - 29'07''
10 - Assedioso amor romântico	3 (6)	Assédio sexual e amor romântico. Esta cena é parte de um dos mais extensos enredos narrativos da série, e evidencia a tentativa da produção em mesclar este dois temas, enfraquecendo as discussões sobre o gênero.	36'44'' - 38'12''
11 - Masculinidade que imobiliza	3 (7)	Masculinidades; Nesta cena, percebemos as imobilizações possíveis resultantes de estruturas de poder patriarcais.	14'28'' - 16'14''

Fonte: Elaboração própria

Alguns destes eventos oferecem, como já relatado por Rocha e Meigre (2017), mais de uma cena possível para análise. Nestes casos, coletamos a cena que mais nos oferece elementos das performances de gênero, tendo em vista os eixos analíticos estabelecidos – detalhados a seguir. Assim, alguns dos eventos narrativos contam com uma cena central – escolhida para uma análise mais detalhada – e cenas complementares –, que também são exploradas para que o evento narrativo seja observado em sua completude, funcionando como suportes contextuais que ajudam a compor os conceitos aqui trabalhados. As cenas principais e complementares, bem como a relação entre elas, foram organizadas em forma de tabela (apêndice 1).

4.2 Metodologia de análise

Entendemos que a análise fílmica de perspectiva feminista nos auxilia a pensar sobre o enraizamento do produto audiovisual ao universo sociocultural; é a partir dela que conseguimos operacionalizar nossos olhares analítico-sociais sobre as estruturas de gênero presentes em *Anne com E*. Segundo Manuela Penafria (2009, p. 1), a análise fílmica é uma metodologia que, em um primeiro momento, “separa, desune elementos”, para então “perceber a articulação entre os mesmos”, através de uma decomposição descritiva, explicativa. A análise fílmica permite uma construção prática particular, concedendo à analista um modelo de análise específico e válido para aquele determinado produto (GOMES BARBOSA, 2017); assim, “a partir dessas premissas concebemos a análise fílmica como método que nos permite identificar recorrências, tensões, similitudes, mediações, diálogos possíveis e diferenças – para, então, realizarmos operações interpretativas dos produtos em visionamento” (GOMES BARBOSA, 2017, p. 1440).

A análise fílmica entende a cultura audiovisual como uma construção de mundos que “conotam o real” (DE ARAÚJO; DE SOUZA, 2020, p. 134), ao mesmo tempo em que posiciona as narrativas audiovisuais enquanto leituras possíveis deste mesmo mundo, visto que revelam e realçam “a fotogenia existente no mundo material” (PENAFRIA, 2009, p. 4). Lola Young (1996, p. 200) afirma, então, que “um texto cinematográfico [...] deve ser analisado como parte de uma complexa teia de experiências, ideias e fantasias de desejo, ansiedade, medo e negação que estão inter-relacionadas e precisam ser localizadas em seus contextos históricos, políticos e sociais”⁴⁸. É a partir deste engajamento sugerido pelas autoras que atrelamos a perspectiva feminista à análise fílmica, adicionando uma camada conceitual e filosófica que

⁴⁸ YOUNG, 1996, p. 200, tradução nossa. No original: A cinematic text [...] should be analysed as part of a complex web of inter-related experiences and ideas, fantasies and experimental expressions of desire, anxiety, fear and denial that need to be located in their historical, political and social contexts.

nos permite enxergar o objeto de forma mais consciente, tendo em vista o conteúdo que o mesmo oferece a quem assiste.

Tal perspectiva compreende o audiovisual como entretenimento, indústria, indelevelmente produzido no âmbito do patriarcado e sob suas condições, mas também como arena política para a instabilização desses discursos. Uma perspectiva feminista — nunca única — demanda um conjunto de processos; (re)formular, (re)escrever, (re)ler, (re)pensar, “olhar para nós mesmas”, diz Teresa de Lauretis (1987, p. 139). Convoca, sobretudo, o gesto de “re-visão”, de ver um texto antigo com um olhar fresco, em uma direção crítica nova, como proposto por Adrienne Rich; “um ato de sobrevivência” (2017, p. 66). (GOMES BARBOSA; MENDONÇA, 2021, p. 110)

Respaldando-nos nas teorias feministas do cinema, já abordadas, e “a partir de um enfoque culturalista (...), [passamos] a mergulhar no produto sem deixar de lado as relações de poder e de gênero, assim como suas inscrições históricas” (GOMES BARBOSA, MENDONÇA, p. 110), tendo a cultura do *streaming* um importante papel na construção do cenário mercadológico por onde *Anne com E* circula. É através desta “operação de re-visão” que direcionamos nossos olhares desde os capítulos iniciais, minuciando o erguimento da série, em um movimento equivalente à maneira com que se faz necessário olhar para as performatividades de gênero, “um lugar prático direto de controle social. De forma banal, através das maneiras à mesa e dos hábitos de higiene, de rotinas, normas e práticas aparentemente triviais, convertidas em atividades automáticas e habituais” (JAGGAR; BORDO, 1997, p. 19). Douglas Kellner (2001, p. 13) afirma que o olhar sobre produtos culturais, como a série *Anne com E*, mediante a perspectiva dos estudos culturais “exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos”, sendo este um movimento que possibilita certa cognição sobre o contexto sociocultural em que o produto é recebido.

Consoante, Karina Gomes Barbosa (2017, p. 1438), afirma que “o mapeamento dos motivos dessa popularidade [das produções, de acordo com Kellner] nos leva a perceber o que acontece nas culturas e sociedades” contemporâneas, propondo-nos olhares analíticos atentos ao que está “em contexto e em relação”, tanto à cultura audiovisual quanto ao mundo material. Assim, olhamos para *Anne com E* – e para todos os objetos ficcionais audiovisuais – não como um produto que se finda em sua audiovisualidade, “mas [que] tem relações econômicas, sociológicas, mercadológicas, culturais; constitui-se como prática social, prática de consumo e instituição que produz, reproduz e circula sistemas de representações e imaginários” (GOMES BARBOSA, 2017, 1441). Além disso, as dinâmicas de produção da Netflix – as estratégias de

captação e criação das narrativas e sugestões de consumo –, ao nosso ver, evidenciam ainda mais esta relação entre os produtos culturais e as dinâmicas sociais, econômicas e políticas contemporâneas. Assim, a análise fílmica não nos serve enquanto método instrumentalista, simplesmente, mas é utilizada nesta pesquisa em uma articulação aos fundamentos teórico-conceituais dos estudos culturais, comunicacionais, feministas e de gênero.

Para operacionalizar a análise fílmica feminista, utilizamos de maneira composta a análise da materialidade audiovisual com o objetivo de auxiliar na sistematização e posterior diagnóstico do conteúdo coletado. Mesmo que tenha surgido para pensar o telejornalismo, esta metodologia nos auxilia na análise da unidade de qualquer produto audiovisual composto por “texto + som + imagem + tempo + edição, em toda a sua complexidade, de códigos, sentidos e símbolos” (COUTINHO; MATA, 2018, p. 10). Esta metodologia exige que a analista estabeleça “eixos e categorias de avaliação” com base nos referenciais teóricos acionados anteriormente – compreendidos nesta pesquisa através dos estudos sobre o gênero como performativo, os estudos feministas de mídia e do cinema e ainda as dinâmicas dos negócios de *streaming*, principalmente no que tange à Netflix. Iluska Coutinho e Jhonatan Mata (2018, p. 11) ainda salientam que a análise da materialidade audiovisual abre espaço para que, “em alguns casos, a opção por acionar outras técnicas de pesquisa” seja encorajada para uma melhor compreensão do objeto – como apresentamos aqui.

Esta fase de “mapeamento preliminar” do produto também deve ser informada pela pergunta de pesquisa e envolve ainda “certo domínio teórico e técnico sobre as dinâmicas” do produto analisado, ressaltando assim suas particularidades e importância acadêmico-científica. A partir daí, Coutinho e Mata (p. 11) apresentam as cinco etapas da metodologia, sendo elas: “1) a identificação do objeto audiovisual (e suas propostas)”, em um movimento que reconhece o ambiente por meio do qual ele circula, as reverberações socioculturais, os elementos que o compõem para além das telas –, podendo ressaltar aqui as movimentações de fãs sobre *Anne com E* nas redes sociais e a abrangência da narrativa em diversos países; “2) elaboração dos eixos de observação e da ficha de análise; 3) pré-teste do instrumento; 4) pesquisa documental/definição e obtenção da amostra a ser investigada; 5) construção de parâmetros de interpretação dos dados”. Assim, Coutinho (2018, p. 192) sugere a elaboração de fichas de análise, que funcionam como “entrevistas com o objeto empírico”, e Bárbara Lemos (2021, p. 98) ressalta que tal instrumento serve tanto para a “mensuração de marcadores quantificáveis, (...) a partir de aspectos ou respostas de perguntas fechadas, e dos qualificáveis, que são as

respostas mais descritivas”; em ambos os casos, as fichas de análise devem ser construídas de forma a viabilizar respostas à pergunta de pesquisa que guia o trabalho.

4.3 Sistematização da análise: Eixos analíticos

Ancorando-nos nestas duas propostas metodológicas, a análise *de Anne com E* nesta pesquisa foi realizada da seguinte forma: selecionamos uma cena principal de cada evento narrativo, nosso *corpus* de pesquisa, e a cada uma delas aplicamos uma ficha de análise (apêndice 1). Incorporado a este gesto metodológico está o visionamento disciplinado dos episódios e das cenas escolhidas por repetidas vezes. Tendo em vista a proposta deste trabalho, segmentamos as categorias de avaliação em dois eixos: o primeiro está diretamente ligado à maneira com que se dá a construção audiovisual da série pela Netflix e o segundo será composto por elementos analíticos que se relacionam à performatividade do gênero. Ambos os eixos foram pensados para que pudéssemos aproximar nosso objeto “das relações de poder que o envolvem e o conformam, rumo à prática re-visionista feminista” (GOMES BARBOSA; MENDONÇA, 2021, p. 110).

Tabela 2: Eixos e elementos analíticos

Construção audiovisual da narrativa	O corpo em cena
	Enredo
	Cenografia
Performatividades de gênero	Corpo comunicativo
	Fala da(o) personagem
	Interação

Fonte: Elaboração própria

O corpo em cena é uma das categorias avaliativas do primeiro eixo analítico. Através deste elemento, questionamos a maneira com que a instância filmadora encena e enquadra os corpos. O enredo⁴⁹, por sua vez, busca entender a construção de *Anne com E* estética e narrativamente, evidenciando as dinâmicas produtivas, “os desafios e possibilidades criativas” da Netflix; a partir do enredo, buscamos entender os arranjos dramáticos, “o aprofundamento na caracterização de personagens”, as variações contextuais, o “mundo narrativo” de *Anne com*

⁴⁹ Por enredo compreendemos o texto narrativo, a sucessão de fatos trabalhada na série a partir de um tema.

E (MITTELL, 2015, p. 33). Segundo Sílvio Anaz (2018, p. 99), investigar esse processo criativo é também compreender “a constante interface da criação com os processos de tomada de decisões das corporações da mídia”, em um movimento que evidencia a logicidade mercadológica, os interesses econômicos, os contextos socioculturais em que se encontra a plataforma de *streaming* e as construções de imaginários que “emergem da narrativa”.

Outro aspecto a ser analisado neste eixo é a cenografia, compreendendo elementos como iluminação, enquadramento, o próprio cenário e paisagem sonora. Os diálogos entre tais aspectos também são capazes de evidenciar relações de gênero ao captar fragmentos importantes do decorrer narrativo, e exprimem “uma certa dimensão de reapresentação revelatória do mundo” (JUNIOR, 2021, p. 42). Da mesma forma, noções cênicas possibilitam um alinhamento de quem assiste ao enredo que está sendo apresentado, e aspectos como profundidade, uso das cores, disposição de itens arquitetônicos e figurinos exploram “visões sugeridas pela dramaturgia” (URSSI, 2006, p. 51). Nesse sentido, a paisagem sonora opera, especificamente, de maneira a estabelecer uma unidade para com o contexto visual; ao oferecer uma “espectatorialidade multissensória” (JUNIOR, 2021, p. 35), elementos sonoros e visuais “geram ou sugerem associações” entre si e ressaltam o fato de que “somos seres audiovisuais” (LEME, 2019, p. 146).

Estabelecemos que o segundo eixo será composto por três elementos analíticos: o primeiro elemento, o corpo comunicativo (ou a comunicação corporal), é especialmente importante, tendo em vista a centralidade do corpo na teoria da performatividade do gênero. Importante ressaltar que o “corpo em cena” e o “corpo comunicativo” são aspectos analíticos díspares, tendo o primeiro o objetivo de avaliar a maneira como as próprias câmeras comunicam os corpos. Para Butler (2021), é a partir das normas instauradas e abordadas sobre o corpo que percebemos os marcadores sociais da diferença, e tais estruturas de diferenciação “atuam na própria materialização dos corpos” (BARATA; BELTRÃO, 2014, p. 16). A teoria da performatividade do gênero parte do questionamento sobre a cognição dualista que foi utilizada para pensar os corpos durante muito tempo, e a oposição a essa hierarquia corpórea evidencia que o corpo não deve ser entendido “como mero receptáculo, onde as marcas culturais se inscrevem”, mas sim como “uma entidade social experiencial, atuante e interpretadora”, como afirmam Camille Barata e Jane Beltrão (2014, p. 15-16).

Além da importância para os estudos de gênero, Erly Junior (2021) afirma que o corpo é assumido como relevante também no audiovisual, e algumas autoras como Mariana Baltar (2013) e Érica Sarmet (2016) têm se debruçado sobre a maneira como algumas produções

contemporâneas buscam engajar os corpos, principalmente aquelas que se associam às práticas progressistas decoloniais, feministas ou que se voltam às audiências negras, *queer* ou LGBTQIA+, o que evidencia a importância deste elemento analítico.

(...) seja no âmbito das linguagens, da construção cênica ou mesmo da recepção junto ao espectador. Os corpos a que nos referimos também são muitos: os dos personagens, filmados sob as mais diversas possibilidades de *mise-en-scène* e de relações entre campo e extracampo, ora a elas submetido, ora lhes escapando pelas frestas; os espectatoriais (que também são múltiplos, especialmente quando pensados a partir de marcadores como gênero, raça, sexualidade, classe social, faixa etária, nacionalidade, entre tantos outros), convocados sensorial e racionalmente a participarem da experiência fílmica, transformando-se, no decorrer da mesma, ao sabor dos afetos por ela desencadeados; e o próprio “filme como um corpo” (BARKER, 2009), capaz de afetar diretamente o espectador, inclusive ao emular determinadas sensações para além do estímulo sonoro/visual, convocando a própria memória dos órgãos do sentido – também codificadas a partir desses marcadores culturais e sociais. (JUNIOR, 2021, p. 34)

O segundo elemento deste eixo é a fala proferida por personagens. A performatividade de gênero também se faz discursivamente, e as falas de personagens são categorias avaliativas importantes na construção da narrativa da série. O último elemento é diretamente ligado ao primeiro, mas apresenta nuances que devem ser sistematizadas e detalhadas para além desta relação. A interação entre os corpos é aspecto importante para os estudos de gênero e para os estudos em comunicação, e por isso também constitui o segundo eixo de análise desta pesquisa. Olhamos para a maneira como personagens se expressam, comunicacionalmente através de suas/seus corpos, uns com os outros, sempre nos atentando às questões de gênero que permeiam tais relações.

Vale ressaltar que olhar para as relações entre personagens é importante, tendo em vista a centralidade das/os mesmas/os na sucessão dos eventos ficcionais. Ao compreendermos tal relevância, também podemos nos debruçar sobre as articulações feitas pela narrativa sobre performatividades de gênero. Personagens, centrais nas produções audiovisuais, nos sugerem elementos importantes para que possamos perceber os questionamentos levantados nesta pesquisa; a maneira com que tocam e fazem uso de objetos, como cruzam olhares, como se comunicam e como performam aspectos comunicacionais são recursos que nos oferecem leituras diversas. Quando unificados à narrativa, ao enredo, ao cenário e aos demais elementos que compõem o audiovisual, acionam, também, o sensível.

Tabela 3: Ficha de análise elaborada para a pesquisa, considerando os eixos analíticos estabelecidos

Cena X (TXEX): Nome do episódio	Tempo de cena (decupagem)	Informe os minutos iniciais e finais da cena
	O corpo em cena	Como a instância filmadora está encenando? Como ela enquadra os corpos?
	Enredo	Qual o principal tema trabalhado na cena?
	Cenografia	Como se dá a construção da cena a partir dos seguintes aspectos: paisagem sonora, enquadramento das/os personagens, iluminação e cenário?
	Corpo comunicativo	Como os corpos enquadrados se comunicam com outros objetos e/ou com as câmeras? Quais as interpretações possíveis destes movimentos?
	Fala da(o) personagem	As falas indicam questões de gênero? Descreva.
	Interação	Como os corpos enquadrados se comunicam com outros em cena? O que esta relação indica? Há relações de poder?

Fonte: Elaboração própria

5. Um olhar generificado sobre *Anne com E*

De que maneira a narrativa audiovisual de *Anne com E* articula performatividades de gênero? Para responder a este problema de pesquisa, conforme indicamos no capítulo metodológico, nos ancoramos nas matrizes de inteligibilidade de gênero (BUTLER, 1993): elas são pistas oferecidas pela série e que seguimos para evidenciar os elementos que definem as performatividades de gênero das/os personagens. Esses aspectos, que tornam as performatividades de gênero reconhecíveis, foram observados considerando os dois eixos analíticos: construção audiovisual da narrativa e performatividades de gênero. Para cada uma das cenas, foi criada uma ficha de análise que retoma os elementos de cada eixo, como requerido pela análise da materialidade audiovisual (apêndice 1).

A partir daí, o movimento de análise foi construído da seguinte forma: em todas as cenas há, inicialmente, uma descrição do enredo que a engloba, seguida por um refinamento descritivo e técnico da construção audiovisual. Partindo desses elementos oferecidos pela série, nos voltamos à pergunta que orienta este trabalho para pensar como as performatividades podem ser observadas e como esta construção as evidenciam, em uma primeira aproximação dos aspectos teóricos-analíticos. Esse movimento reflexivo que começa pela construção audiovisual (uma unidade mais ampla) e depois é direcionada para a avaliação das performatividades (aspectos mais específicos) é sugerido pelo próprio problema de pesquisa e, portanto, adotado na análise das cenas. A descrição é entrecortada por capturas de tela dos trechos considerados importantes, oferecendo uma melhor compreensão da/o leitora e demonstrando a interpretação feita. As cenas foram organizadas e apresentadas de acordo com a cronologia da narrativa, com a análise tendo início nas cenas da primeira temporada e seguidas consecutivamente. Ao final deste capítulo, há um aprofundamento das análises, de modo a responder objetivamente o nosso problema de pesquisa.

5.1 Rebeldia por vir

Iniciamos a análise com uma cena que compõe o primeiro episódio da primeira temporada, quando Anne conhece Rachel Lynde, melhor amiga de sua mãe adotiva. A cena tem início com Rachel chegando até a casa de Marilla; neste momento, a notícia sobre a adoção de Anne pela família Cuthbert já se espalhou pela comunidade, e Rachel se senta na sala de jantar para dizer à Marilla sobre a possibilidade de enviar Anne de volta ao orfanato. O plano aberto dá início à cena, e a câmera se utiliza da única janela do cômodo para compor a ambientação de um fim de manhã gélido, como de costume em Avonlea. Anne desce as escadas e, em um plano médio, percebemos que seu tom de pele integra o cenário: as roupas da menina

são uma extensão de sua pele branca, por sua vez absorvida pela pintura das paredes e da escada. Esta coerência cenográfica também se reflete na postura de Anne, que, ao ver uma pessoa que não havia conhecido, endireita os ombros, junta as mãos à frente do corpo e abre um sorriso de cumprimento. Rachel, ao percorrer seus olhares dos pés à cabeça de Anne, diz:

- Não a escolheram pela aparência, isso é certo. Ela é magra e sem graça demais, Marilla. É só pele e osso. E já viu tantas sardas? E o cabelo vermelho como cenoura. Minha nossa!

A câmera então aproveita as sutis risadas de Rachel quando comentando sobre a aparência de Anne para dar mais detalhes à/ao telespectadora. À medida que Rachel insulta a menina, o plano aberto é substituído por planos médios e fechados, revelando mais particularmente os olhares assustados de Marilla sobre a amiga, enquanto Anne vai perdendo a postura, seus ombros caem, suas mãos se desatam e o sorriso dá espaço para uma aparência mais raivosa, de aborrecimento. Percebemos que os planos captados pelas câmeras – essa troca rápida entre os planos e a alternância na concentração dos rostos ali presentes – dá pistas a quem assiste sobre a tensão criada entre Rachel e Anne; elas preparam a/o telespectadora para aquele momento, quando Anne então responde:

- Eu te odeio! Te odeio! Te odeio! Te odeio! Como ousa me chamar de magra e feia? Como ousa me chamar de ruiva e sardenta. Você é uma mulher grosseira e insensível. O que acharia se dissessem isso da senhora? O que acharia se a chamassem de gorda e desajeitada, e dissessem que provavelmente não tem uma faísca de imaginação? E eu não me importo se lhe magoei dizendo isso. Tomara que tenha magoado. Porque a senhora me magoou como ninguém magoou antes. E eu jamais vou perdoá-la por isso. Nunca, nunca!

Ao mesmo tempo em que antecedem a inquietude de Anne, os movimentos das câmeras também apresentam uma ruptura à fluidez que fora apresentada anteriormente – que começa com os tons da pele de Anne combinando com suas roupas, se expandem entre as pinturas da escada e das paredes e que por fim fazem jus à sua postura cordial. Agora, no plano médio, seu cabelo ruivo ganha ainda mais cor junto ao seu rosto enrubescido; sua feição e seu corpo, não mais simpáticos, acompanham esta performance da inquietude e desobediência da menina. Entender a maneira como os corpos interagem nessa cena também é importante, uma vez que a mesma expressa uma subversão daquilo que é esperado de Anne.

Sabendo que os corpos performam gênero e que esta performatividade se relaciona à maneira como nos comunicamos com corpos outros, entendemos que a desobediência de Anne provoca uma ruptura nas relações hierárquicas estabelecidas culturalmente entre meninas e mulheres; segundo Winter *et al* (2023, p. 350), enquanto sujeitos subalternos dos feminismos, meninas “recebem menos atenção dos estudos feministas do que as mulheres (e algumas meninas ainda menos), o que denota uma marcação etária dos estudos feministas, assim como uma temporalidade centrada em fases da vida em que mulheres são socialmente produtivas”. Ao refutar as injúrias feitas por Rachel, uma mulher mais velha, Anne toma para si o poder das palavras, negando o comportamento submisso que antes definira sua relação com outros corpos – inclusive femininos –, e sua relação com o próprio feminismo, evidenciando uma não inércia historicamente esperada e atribuída a essas figuras (MCLAREN, 2016). Além disso, a cena evidencia também o desafio de Anne sobre as estruturas de classe que contextualizam a relação dela mesma com outras pessoas da comunidade – afinal de contas, Anne fora adotada com o propósito de servir, oferecendo suas habilidades no trabalho da fazenda de Marilla e Matthew. Essa cena, protagonizada por Anne e Rachel, evidenciada logo no primeiro episódio da série, apresenta, ao nosso ver, a rebeldia por vir.

Escolhemos tal cena para análise porque acreditamos ser um retrato substancial da série quando abordado o tema sobre padrões de beleza. Durante as três temporadas de *Anne com E*, muito se discute sobre a aparência das meninas e das mulheres, e como esses corpos precisam, necessariamente, performar comportamentos e estéticas – como quando a professora Muriel se esforça para usar espartilhos e vestidos; ou quando a mãe de Josie Pye amarra seus cabelos com força para que permaneçam cacheados no dia seguinte, afirmando que “beleza é poder”. No entanto, o enredo da produção se esforça em apresentar a rebeldia dessas personagens; Muriel não só rejeita os espartilhos como transforma seus vestidos em calças, Josie desprende os laços que pressionam seus cabelos e Diana afirma que “daria suas covinhas por um pouco do intelecto de Anne” – considerando esta “uma troca barata”.

Os padrões de beleza femininos ajudam a construir o enredo da série e a maneira como as meninas performam o gênero, com cenas que vêm e vão, ora reafirmando e ora desafiando esta prática linear entre “vagina-mulher-fragilidade-emoção-passividade-submis-são-maternidade-heterossexualidade” (BORBA, 2014, p. 455), tendo nesta lista acrescido o entendimento hegemônico sobre feminilidade, sobre certa aparência social do gênero que evidencia aspectos culturais definidores da hierarquia forjada pela estética e pela beleza, e que também se manifesta através da faixa etária. Essa instabilidade da produção quando representa o tema é

evidenciada, inclusive, nessa mesma cena, uma vez que Anne, ao mesmo tempo em que assume uma postura contestadora desses regimes, utiliza-se do mesmo sistema de hierarquias para responder Rachel, de maneira conscientemente ofensiva. Este lugar atribuído por Anne a Rachel – da mulher indiscreta, fofoqueira e fora dos padrões estéticos – também se apresenta em outros momentos da série⁵⁰ e reforça a associação das mulheres ao corpo, à natureza e à emoção, como propõe McLaren (2016).

Figura 3: Frames da sequência em que Anne conhece Rachel Lynde



⁵⁰ Cena número 11.



Fonte: netflix.com

5.2 Em direção à liberdade: Parte um

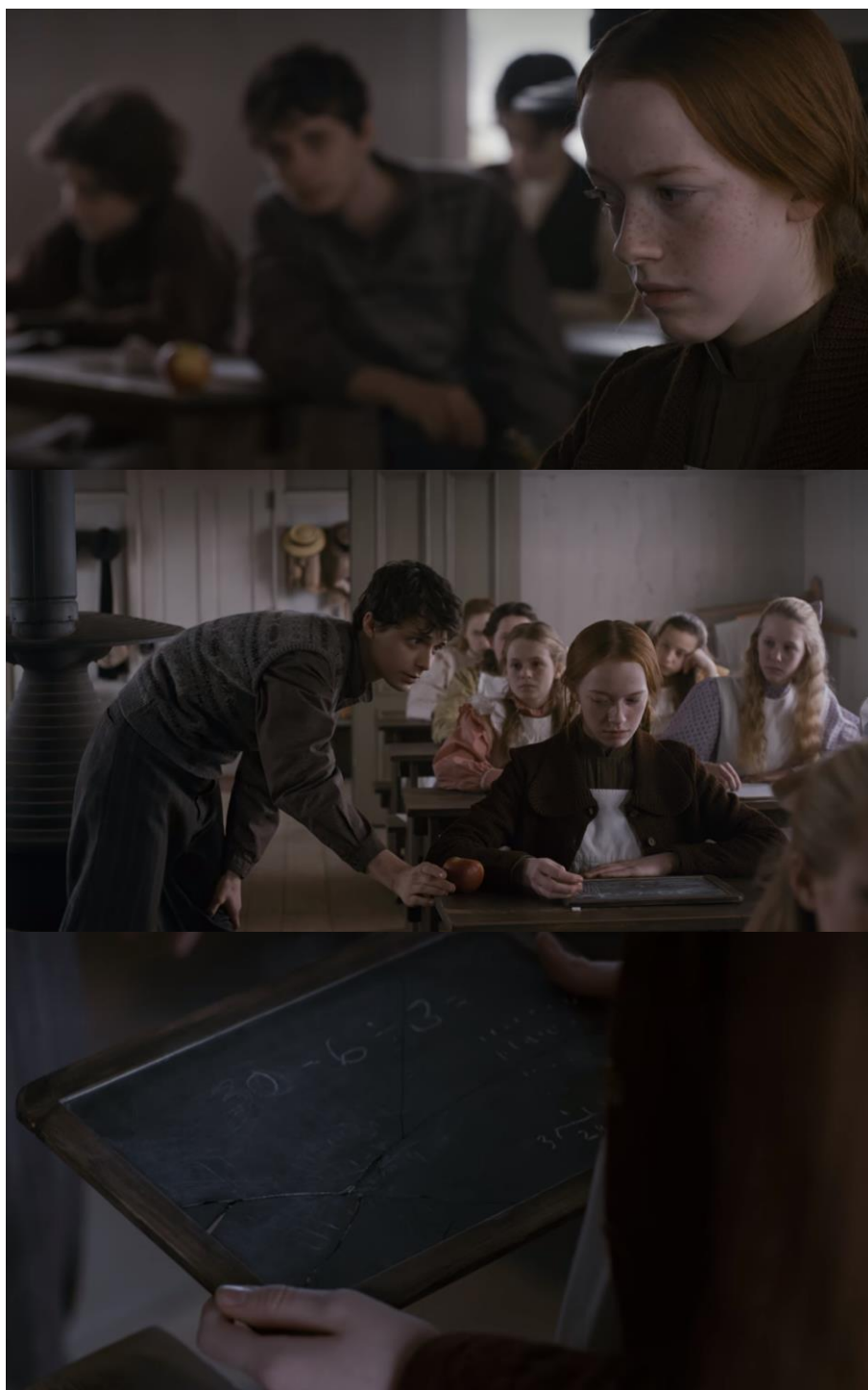
É no terceiro episódio da primeira temporada que Anne conhece Gilbert, quando o menino a defende de outro aluno da escola, e que o amor romântico entre os personagens começa a ser desenvolvido na série. Nesta segunda cena que analisamos, Anne havia prometido não mais conversar com Gilbert, uma vez que “Ruby gosta dele há três anos. Ela tem

preferência”. A cena tem início na sala de aula, em um plano aberto que evidencia a separação entre meninos e meninas, o lado direito carregado pelos tons fechados dos suéteres, e o esquerdo ornamentado com laços em tons pastéis de rosa, azul e bege. Logo neste início da cena somos apresentadas/os à escola como um dispositivo e espaço para o disciplinamento de gênero; é também neste lugar onde as crianças são apresentadas às matrizes de inteligibilidade de gênero e ao desejo de segui-las (LOURO, 1995; FOUCAULT, 2007). Por cerca de um minuto, ouvimos as crianças copiando, em suas pequenas lousas, aquilo que o professor Phillips escreve no quadro, com Anne particularmente concentrada nos exercícios. É a primeira vez que a menina tem acesso aos estudos e, portanto, tem se esforçado para conseguir acompanhar todas as matérias.

Vemos Anne e Gilbert enquadrados em um plano médio, com o foco transitando, primeiro sobre a menina, depois sobre ele, de forma a dividir o protagonismo. Esta passagem evidencia uma linguagem característica do cinema desde os anos de 1940, quando o foco seletivo passa a ser explorado com o intuito de destacar ações específicas do plano em filmagem; neste caso, a bola de papel que Gilbert arremessa nos pés de Anne. Ela se assusta e respira fundo, imaginando a raiva que Ruby, sentada logo atrás, poderia sentir caso ela interagisse em alguma medida com o menino. Ela volta aos estudos, e então Gilbert joga uma pedra. Anne sobressalta, mas mantém a atenção em sua lousa. Gilbert levanta, coloca uma maçã na mesa da menina e pede desculpas; ela, respirando cada vez mais rápido e evitando qualquer tipo de contato, permanece imóvel com todos os olhares que se voltam para os dois. “Ei!”, sussurra Gilbert, “ruivinha”, e puxa uma das tranças de Anne, que levanta e bate a lousa em seu rosto. “Eu não vou falar com você!”, grita, e o ambiente é tomado pelo espanto dos colegas.

Figura 4: Frames da sequência em que Anne quebra a lousa no rosto de Gilbert





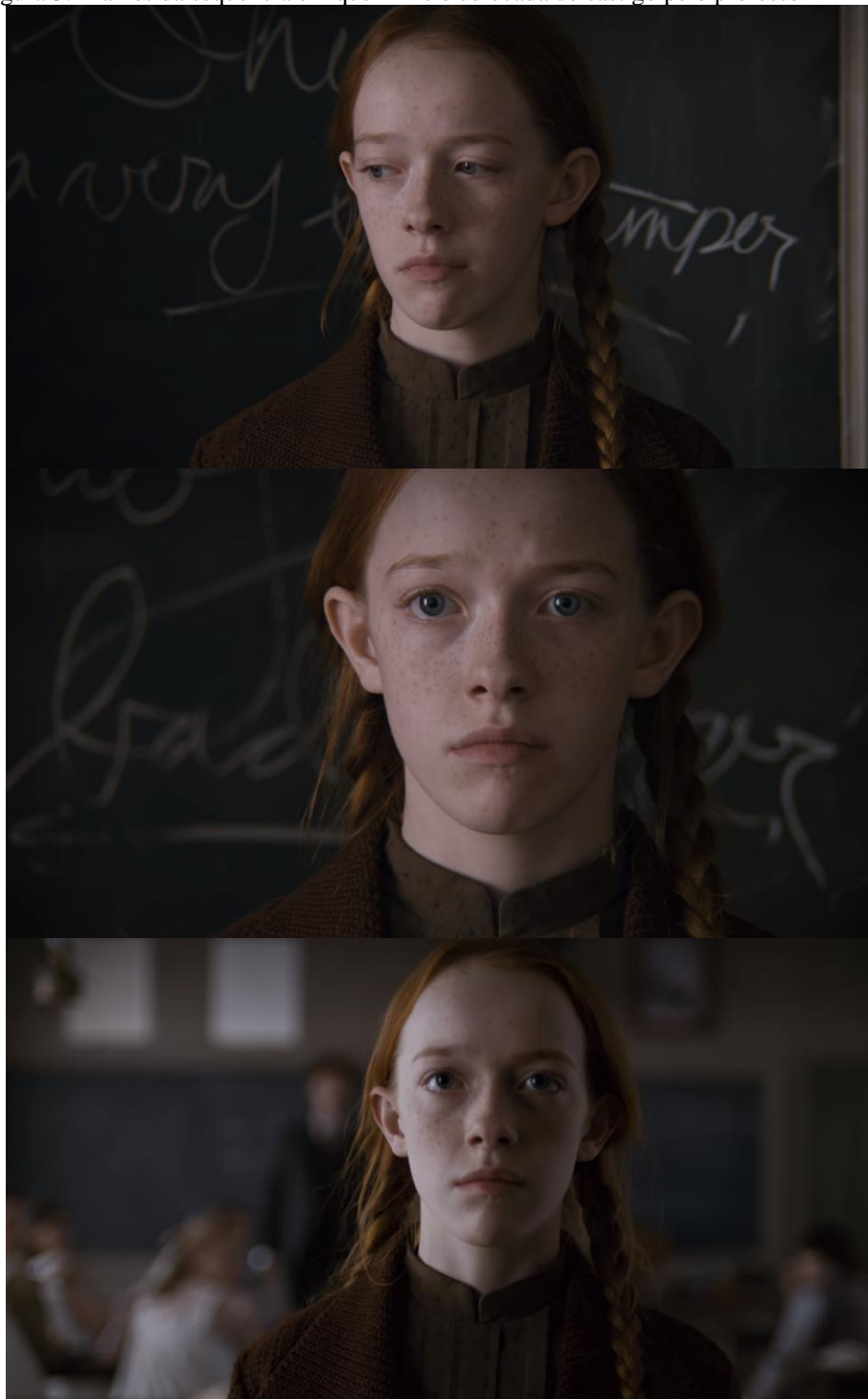
Fonte: netflix.com

“Shirley! Venha aqui! Já!”, repreende Phillips. Anne caminha até o quadro e o escuta falar sobre seu terrível comportamento, resultado da sua orfandade, e para de frente para toda turma. Phillips escreve que “Anne tem um gênio péssimo” no quadro e diz que atitudes como a dela são inaceitáveis em “uma sociedade civilizada” – mesmo Gilbert afirmando ter sido sua culpa –, reforçando aspectos que, documentadamente, são associados às mulheres: histeria e loucura (PERROT, 1994). Ao atribuir certa natureza selvagem e instabilidade emocional à

Anne, Phillips ressalta sua oposição à racionalidade masculina ocidental e evidencia um binarismo que é capaz de produzir dispositivos de dominação – neste caso, o castigo que atribui à menina em frente aos colegas, inferiorizando-a e desvalidando o discurso e a inocência de Anne. Tais termos utilizados pelo professor evidenciam “uma estratégia colonialista e patriarcal” para a perseguição dos corpos que manifestam certa rebeldia e que, não coincidentemente, se referem às “naturais oscilações de hormônios e humor das pessoas com útero” de forma pejorativa (WILLIG; SCHMIDT, 2021), tendo esses discursos ainda hoje a capacidade de penetração social e política para a dominação desses corpos (FEDERICI, 2017).

Anne então aparece em um plano fechado, com o olhar baixo, em um movimento de câmera que cada vez mais detalha seu sentimento de não-pertencimento àquela comunidade. O zoom aplicado à cena, junto à melodia em ascendência tocada pelo órgão de tubo, reflete o medo e a tensão criada no ambiente. Em vários momentos da série, elementos como esses são utilizados com o objetivo de mostrar a quem assiste as experiências da protagonista em orfanatos, fazendo com que esse momento se some aos episódios traumáticos vividos por ela. Notas de violino se somam à paisagem sonora enquanto Anne se distancia dos comentários dos/as alunos/as e do professor. Passo a passo, ela caminha em direção à porta da escola, pelo corredor que separa meninos e meninas, e a câmera se reveza entre imagens suas e de colegas. A maneira como as câmeras dão a ver os corpos nesta cena nos remete às cenas tradicionais de casamentos: uma noiva ao centro, caminhando pelo corredor, sendo filmada junto aos convidados/as. Anne chega até a porta, pega seu chapéu e sai; um plano aberto capta a imensidão e melancolia do ambiente por onde corre, e a música atinge seu ponto culminante enquanto os cabelos e vestido da menina lutam contra o vento frio de Avonlea – em uma perfeita harmonia entre enredo, cenografia e paisagem sonora. Quando chega em casa, Anne passa por Matthew e busca consolo nos braços de Marilla.

Figura 5: Frames da sequência em que Anne é colocada de castigo pelo professor







Fonte: netflix.com

Logo no início de *Anne com E*, a produção quer mostrar que Anne se casa com suas desobediências e que segue comprometida com elas até o final da série. Junto a Leslie e Ofélia⁵¹, Anne se junta às representações “de meninas desafiadoras das narrativas da contenção patriarcal e de feminilidade hegemônica” (GOMES BARBOSA, 2020, p. 133). Ao contrário das duas primeiras personagens, Anne com E não oferece “lições para esses corpos que ousam ocupar espaços que não lhes pertencem”. Anne tem a liberdade de desobedecer às normas. Mesmo que seja apontada como inadequada ou inconveniente em alguns momentos, a série termina por conceder a ela, e às outras meninas, esse espaço.

Esta cena coloca para quem assiste o fato de que, para além de uma performance do gênero feminino, é atribuída à personagem uma performatividade que desafia os poderes masculinos e hegemônicos quando não aceita a culpa das ações do menino e se rebela contra o castigo do professor. Uma performatividade bastante explorada pelo universo audiovisual (ALVES, 2015) e que, na série, é particularmente ressaltada através de elementos que o cinema e a televisão proporcionam: *Anne com E* preza tanto pela construção de uma protagonista feminista que as cenas da série que abordam pautas do movimento, um desafio ao patriarcado ou às feminilidades hegemônicas de gênero, são as que mais trabalham técnicas em prol do melodrama; as músicas e os movimentos dos corpos afetam quem assiste, a câmera capta detalhes e as falas das personagens são potentes. Essa construção dramática da cena é repetida depois, no casamento da personagem Prissy, quando a menina passa pelo corredor e pelos olhares das/os que estão na igreja, mas desiste e corre em direção à sua liberdade.

⁵¹ Leslie e Ofélia são personagens dos filmes “O Labirinto do Fauno” e “Ponte para Terabítia”, respectivamente; são “meninas que estão no limiar instável entre a infância e a adolescência” (p.139) e que “buscam romper o status quo [e] rejeitam a feminilidade hegemônica” (p. 153), mas que são apagadas das narrativas patriarcais que regem os filmes (GOMES BARBOSA, 2020).

5.3 Promessa para tornar-se

A análise desta terceira cena, que compõe o quinto episódio da primeira temporada, contempla uma discussão importante para os estudos beauvoirianos e butlerianos: a ideia do tornar-se. Em um *travelling lateral*⁵², a cena começa com a imagem de uma manta pendurada em uma das extremidades da sala de aula, capaz de esconder as meninas do restante do ambiente. Dentro daquele espaço separado por elas para tomarem o café da manhã, Josie diz: “Shhh! Falem baixo”, introduzindo a telespectadora a um tipo de clube exclusivo. Junto à paisagem sonora desértica, a câmera se espalha em meio aos corpos, que estão em círculo, quando Josie continua:

- Josie: A minha veio há três meses, e me sinto muito madura.
- Diane: Você parece madura!
- Tilly: É verdade!
- Josie: Acho que os meninos me respeitam mais também.
- Anne: Mas eles não sabem. Eles sabem? Seria terrível!
- Josie: Não sabem exatamente. Mas não sou mais uma garotinha, e acho que isso é perceptível. Os meus seios cresceram.
- Anne: Outra razão para isso ser explicável.
- Diana: A minha veio ano passado.
- Tilly: A minha também.
- Ruby: Sério?
- Josie: Meu pai começou a abrir a porta para mim.
- Diana: Isso é muito gentil.

Mesmo a/o telespectadora não assistindo à introdução do episódio (quando Anne se assusta no meio da noite ao perceber o sangue em sua cama e acredita estar morrendo), as falas das personagens nessa cena retoma esse início e enuncia o principal fio narrativo do episódio: a menstruação. A câmera continua nos introduzindo a um ambiente misterioso, operando como se estivesse escondida para filmar aqueles corpos e o que está sendo dito – nos trazendo cada vez mais para dentro do círculo e da narrativa –, e os planos detalhes ressaltam as feições assustadas, ao mesmo tempo curiosas, das meninas em conversa sobre o assunto. A cenografia é construída para que possamos ver, minuciosamente, essas personagens, e o plano detalhe é

⁵² Dizemos que a câmera realiza um movimento de *travelling lateral* quando filma-se horizontalmente a cena, podendo o objeto ou o personagem se movimentar junto à câmera.

um enriquecedor da captação destas imagens, uma vez que nos permite enxergar seus constrangimentos, suas vulnerabilidades. Este enquadramento, arquetizado em companhia à janela ao lado – que não só traz luminosidade ao espaço, mas também nitidez às feições –, parecem acentuar aquilo que há de mais vergonhoso para as meninas: seus ciclos menstruais. É interessante ressaltar esta construção uma vez que ela é capaz de conferir sentido, a partir das imagens, dos enquadramentos e movimentos de câmera, sobre o tema. O diálogo então continua.

- Diana: Ruby, o que foi?
- Ruby: Não sou mulher! Por que a minha não veio?⁵³
- Anne: acredite, se pudesse, te daria a minha. Isso é tão inconveniente!
- Josie: Fale baixo!
- Diana: Não grite!
- Tilly: Ninguém pode saber. O ciclo menstrual é algo vergonhoso!
- Anne: Por quê?
- Diana: Não devemos falar dele, por isso.
- Anne: Isso não é motivo.
- Josie: Por que você nunca entende nada?
- Anne: Marilla disse que é o plano divino. Então não é bom? Puxa, podemos gerar uma pessoa! Onde está a vergonha nisso?
- Josie: Sou a única que acha que ela enlouqueceu?
- Diana: É um segredo, Anne. É assim e pronto.

Ao mesmo tempo em que caracterizam como algo vergonhoso, as falas evidenciam que esta fase da vida de meninas e mulheres cisgêneras significa um momento que exige, ainda mais, performatividades associadas ao gênero por parte destes corpos. O primeiro sangramento menstrual é cientificamente e socialmente considerado o principal evento da puberdade feminina; quando menstruam, as personagens entendem a necessidade de se alinharem à heterossexualidade compulsória, de ocuparem, mais austeramente, os papéis sociais a elas estabelecidas e aos padrões de feminilidade hegemônica. Elas menstruaram e, logo, *têm* de ser meninas (uma performatividade que necessariamente atende aos aspectos biológicos e culturais

⁵³ Esta fala evidencia uma ligação cisgênera entre o ser mulher e o ciclo menstrual, manifestação recorrente em toda a série.

que se agarram a esses corpos). É por isso que Josie menciona não mais abrir a porta do carro, e que quer logo “poder usar coque”, ressaltando sua ânsia pelas posturas que deverá seguir.

Esta cena representa uma aproximação das meninas às máscaras do gênero, ao casamento e ao trabalho reprodutivo, e um afastamento dos estudos; representa o início de uma repetição das histórias de suas mães e de outras mulheres. Entendemos que este momento é essencial para a aquisição de uma responsabilidade com seus silenciamentos, com essa “imitação persistente que passa como real” (BUTLER, 2021a, p. 8) que é o gênero. Neste ponto, entendemos a menstruação enquanto aspecto cultural que sofre mudanças de significação ao longo do tempo, como afirma Federici (2017). O sangue e a ancestralidade produzem tanto a ideia de algo considerado como divinal, como um poder da natureza e do feminino (trans excludente), como também podem simbolizar uma “selvageria irracional”, uma impureza ou um passaporte para a vida adulta. Em todos os casos, esses sentidos assumem a forma de um dispositivo de poder e controle que interferem na maneira como meninas e mulheres performam o gênero, evidenciando o que Butler (2021a) afirma sobre as várias possibilidades de se ler, culturalmente, a materialidade dos corpos.

Outro ponto importante é o protagonismo que Josie Pie recebe na cena. Não somente neste episódio⁵⁴, Josie é vista pelas outras meninas como uma referência do que é tornar-se uma mulher (cisgênera, heterossexual). Mesmo tendo Tilly e Diana menstruado há mais tempo, é Josie quem fala com propriedade sobre suas experiências e resgata as facetas dos campos normativos; é ela, também, a garota assediada por Billy Andrews. Não só o momento do tornar-se, mas também as violências e silenciamentos compartilhados por meninas e mulheres, são sugeridos no próprio nome deste episódio, “Um Laço de Amizade” (*Tightly Knotted to a Similar String*). O diálogo segue com a incerteza de Anne sobre os motivos pelos quais o ciclo menstrual é algo tão vexatório para meninas. Em toda a série, a protagonista é responsável por questionar as diferenças entre os papéis ocupados por elas, meninas, e pelos meninos⁵⁵, e nesta cena é também ela quem questiona:

- Anne: Meninos precisam sofrer com algo assim?
- Josie: Eles têm os problemas deles.

⁵⁴ Outro exemplo é o oitavo episódio da terceira temporada, quando Josie demonstra seu conhecimento sobre as regras sociais dos casamentos ao dizer que “uma noiva tem o enxoval para poder ter coisas bonitas e ser uma bela esposa para o marido. Não se pode mudar isso”.

⁵⁵ Já nos primeiros minutos do episódio piloto, Anne assegura a Marilla de que pode “fazer tudo que os meninos fazem. E mais!”; e no quinto episódio da segunda temporada ela questiona “Se eu quiser, não posso ir e beijar? Por que devemos esperar os meninos?”.

As meninas então se levantam e olham pela janela; juntas, em um plano médio, a luz ressalta seus semblantes intrigados, e Ruby questiona “Por que estão fazendo aquilo?”. A câmera desvia seus enfoques e mostra à telespectadora aquilo que elas vêem: dois meninos golpeando uma árvore com os pés e uma pedra com um pedaço de madeira; suas vozes estão abafadas e suas imagens estremecidas, uma vez que a captação da imagem se dá no interior da escola, enquanto eles estão no ambiente externo. Esta imagem e paisagem sonora trêmulas não nos permite enxergar com distinção quem são aqueles meninos e, portanto, nos sugere certa universalização do que seria a puberdade dos meninos: naquele momento poderia ser qualquer um deles, Billy, Moody ou Charlie; quem assiste conclui que todos poderiam ocupar aquele lugar, golpeando objetos avulsos. Apesar de compartilharem suas idades, que giram em torno de 14 a 16 anos, este fragmento da cena evidencia que, na comunidade de Avonlea, meninas e meninos não compartilham os mesmos compromissos sociais; enquanto Anne, Josie, Tilly, Diana e Ruby acreditam ter mais maturidade em tão pouca idade, o movimento de câmera – que vai desta conversa entre as meninas e as atitudes grosseiras dos meninos – demonstra que eles são mais imaturos com a mesma idade. A maturidade sobre a qual as meninas mencionam compõe a ideia de tornar-se, atrelando-se às performatividades de gênero construídas na série. Assim como elas não saberiam dizer as raízes dessas desigualdades, Josie afirma, respondendo à pergunta de Ruby: “Aí está uma pergunta sem resposta”.

Figura 6: Frames da sequência em que as meninas conversam sobre a menarca







Fonte: netflix.com

5.4 Perturbação das normatividades

A quarta cena analisada neste trabalho, presente no sétimo episódio da segunda temporada, representa um distanciamento da heterossexualidade compulsória a partir do personagem Cole Mackenzie. Desde sua primeira aparição na série, na segunda temporada, Cole é concebido como um menino solitário devido às suas divergências entre os outros garotos; a princípio, o personagem se encolhia nas margens da escola para se dedicar à arte através de seus desenhos, mas o decorrer da produção evidencia que sua solidão – posteriormente desfeita pela amizade que constrói com Anne – é, na verdade, explicada pela não aceitação de sua homossexualidade pelos/as colegas da escola e moradores/as de Avonlea. A narrativa acompanha este trajeto experienciado por Cole no entendimento sobre sua própria sexualidade, e a cena que escolhemos para esta análise demonstra o início desse percurso, quando outras/os personagens apresentam a Cole uma abertura para a expressão de seus desejos.

A cenografia deste momento difere da maioria dos outros que analisamos na série: ao invés dos tons gélidos que representam o frio de Avonlea, o ambiente é ornamentado com cores quentes, roupas extravagantes, flores coloridas dispostas em grandes arranjos que caem do teto e mágicos e palhaços divertindo os que estão presentes. A cenografia é complementada com uma paisagem sonora festiva e juntos esses aspectos nos remetem às possibilidades; bem-vindas/os, ali, são pessoas que se prendem às vestimentas, mas de uma maneira subversiva, não tradicional. Neste momento, percebemos que há uma possibilidade para a alegria, e as próprias cores e performances dos artistas presentes denunciam uma ruptura ao conservadorismo de Avonlea.

Cole acompanha Anne e Diana nesta festa organizada por Josephine⁵⁶; cercado por artistas, o personagem demonstra certo conforto em estar no ambiente e é sensibilizado por uma escultura. A câmera se movimenta trocando seus enfoques, primeiro oferecendo mais detalhes à obra – uma mulher nua, com o olhar baixo – e depois acentuando o olhar de Cole sobre a mesma, e este movimento nos informa sobre suas similitudes. Cole, neste instante, ainda não tem conhecimento sobre as questões que envolvem a sexualidade e é taxado como “esquisito” por ter “inclinações muito femininas”. Esse jogo de focagem da cena, portanto, evidencia o momento de tristeza e hostilidade experienciado pelo personagem. A câmera reflete a melancolia da mulher esculpida e a transfere a Cole. Quando está prestes a tocá-la, ele escuta:

- Ora, ora. Um garoto do campo. Você certamente vem do campo.
- Um garoto do campo triste.
- Vestido de marrom.

A câmera então retira o foco de Cole e nos mostra alguns dos convidados da festa; quatro pessoas envolvem o personagem em um círculo e começam a dizer sobre as vantagens de se viver em um campo. Sem entender os motivos, questionam a infelicidade de Cole e afirmam que ela emana das cores marrons que está usando. “Você, meu jovem, não está nada vestido para uma soirée de verão”, afirma uma das personagens. Cole então é surpreendido com cachecóis e um colar de pérolas; em um primeiro momento, demonstra uma expressão receosa, mas, ao final da cena, apresenta um sorriso, modesto, em harmonia com as vestimentas e com as pessoas que, de alguma forma, o abraçaram naquela festa, construindo uma “comunidade de comunicação” a partir desses objetos. Neste momento, a escultura atrás de Cole, que antes representava o desdobramento de sua solidão, agora o faz se sentir menos solitário. Esta cena também é importante para pensarmos a proposta de Butler sobre a subversão da normatividade do gênero; acreditamos que as roupas e os objetos usados por essas pessoas informam sobre as novas possibilidades de sujeitos em *Anne com E*, expandindo,

⁵⁶ Josephine é tia de Diana, melhor amiga de Anne. Criada em uma família rigidamente conservadora, a personagem foi ensinada a reprimir suas paixões e sonhos, até encontrar Gertrude, sua “alma gêmea”. O romance entre as duas foi mantido em segredo desde o início, e seus familiares as consideravam duas grandes amigas. Neste episódio, no entanto, Gertrude confessa a Cole sua lesbianidade; a princípio, Diana rejeita o fato e condena o romance vivenciado pela tia, uma vez que “duas mulheres nunca poderiam ter um filho”, mas pede desculpas a Josephine alguns episódios depois por sua leitura intolerante.

mesmo que de forma singela, “as fronteiras do que é de fato inteligível” (BUTLER, 2021a, p. 63).

Figura 7: Frames da sequência em que Cole é acolhido na festa





Fonte: netflix.com

Esta cena tem reverberações muito importantes neste episódio e nos seguintes. Já no fim da festa, Cole exterioriza sua homossexualidade a Josephine ao dizer ser como ela e Gertrude, e no oitavo episódio declara a Anne ser como Josephine, “mas com meninos”. Mesmo não nomeando a homossexualidade, esta cena é especialmente importante, uma vez que evidencia o entendimento por parte de Cole sobre seus desejos. Os estudos comunicacionais enunciam a importância do compartilhamento de sentidos para que a

comunicação seja efetivamente cognoscível, e nesta cena percebemos que a troca de objetos também significa; não são somente os cachecóis e o colar de pérolas, mas a troca de experiências, desejos e subversões, uma linguagem compartilhada pelos corpos e que precede o entendimento de Cole sobre sua sexualidade. Isso somente acontece devido às possibilidades que são oferecidas a Cole de ter a liberdade em instaurar novos sentidos. Há uma dimensão coletiva que pode ser pensada como fator que interfere nas performatividades de gênero; quando está entre os pares, Cole se sente confortável para exteriorizar seus sentimentos e sua sexualidade, ele compreende tais possibilidades e vislumbra uma vida possível. Há, neste momento, um desafio à normatividade de gênero, como propõe Butler (2021a), quando as pessoas em cena perturbam as expectativas endereçadas aos seus corpos, aos colares e cachecóis.

5.5 Negação dos desejos

A quinta cena analisada neste trabalho, presente no oitavo episódio da segunda temporada, oferece um panorama sobre como a série comunica a homossexualidade, e a revelação dos desejos de Cole no episódio anterior é contexto fundamental para compreendermos esta cena. Ela tem início com a captação da imagem do professor Phillips no espelho, revelando os movimentos de sua mão pelo rosto e seu olhar lacrimoso. Mesmo que a produção não manifeste mais explicitamente o que afeta o professor neste momento, cenas anteriores atuam na composição deste personagem e dão pistas a quem assiste; uma delas acontece no quinto episódio⁵⁷, quando Phillips hesita e demonstra certo desconforto após beijar Prissy pela primeira vez, e outra evidencia a lamentação do personagem após o pedido de casamento aceito pelo pai da menina. Além disso, pouco antes de se olhar no espelho, Phillips escuta Prissy dizendo que o mesmo véu usado pela sua mãe irá compor seu vestido de casamento. Esses acontecimentos norteiam a/o telespectadora no que tange aos sentimentos do personagem e a uma certa insatisfação com o casamento.

Cole entra na sala e seu reflexo no espelho se enquadra ao lado do professor, que o olha assustado. O sol que perpassa pela janela ilumina Phillips lateralmente, e a sombra que cobre a parte direita do seu corpo ecoa, junto a uma sonoridade seca do ambiente, delineando visualmente ao longo da cena uma negação em relação à própria sexualidade. Ao lado oposto, Cole é refletido pela luz, e a segurança que adquire sobre sua homossexualidade – trabalhada no episódio anterior – nos informa sobre o momento de dubiedade experienciada por Phillips

⁵⁷ Nomeado “Os atos que determinam a vida dela”.

entre se comprometer com a heterossexualidade compulsória ou com seus desejos. A câmera se retira deste momento e filma Cole dizendo estar ali para pegar mais lenha; “Bem, pegue logo então”, retruca Phillips, com olhares inseguros que vão de Cole para o chão. Acidentalmente, o pó da madeira cai sob os sapatos do professor, e ele insulta o garoto, chamando-o de imbecil. Quando ambos se ajoelham para limparem a poeira, suas mãos se tocam levemente, e em um plano detalhe a câmera capta os olhares que saem do chão, do sapato, para os olhos uns dos outros.

Uma composição dramatizada por um violino inicia-se neste instante, desacelerando os movimentos dos personagens em cena ao mesmo tempo em que expande a curiosidade de quem assiste sobre este momento de certa intimidade entre Phillips e Cole. Direcionando-se ao professor, o garoto demonstra, inicialmente, dúvida sobre o que significam as trocas de olhares que estão experienciando, mas ao notar que Phillips fita seus olhos e depois seus lábios, a série tenta evidenciar o entendimento de Cole sobre uma performatividade de gênero não normativa por parte de Phillips. Esta epifania é trabalhada muito sutilmente na cena, através das feições de Cole, mas demonstra, de forma geral, certo cuidado por parte da produção em não restringir os personagens homens às vestimentas ou às práticas comunicativas do corpo, já que Phillips é um personagem que não conseguimos ler pela dualidade da performatividade de gênero, mas sim a partir de uma linguagem móvel, sem pré-definições, como propõe Butler (2021a).

Em seguida na cena, o professor demonstra seu desconforto com o momento e diz a Cole: “Você me enoja. Saia daqui!”. Além do desconforto do professor em seu relacionamento com Prissy, outras cenas desta temporada realçam sua rispidez quando perto de Cole, punindo-o pelos feitos de outros meninos ou insultando-o diante de toda a turma. Quando olhamos para esse histórico da interação entre ambos os personagens e a cena analisada, percebemos que a intolerância de Phillips por Cole se estende à sua própria sexualidade; Cole percebe isso e diz a Anne, posteriormente no mesmo episódio, que “[o sr. Phillips] queria me machucar hoje porque não pode punir a si mesmo. Por ser como eu”. A inserção de Cole ao elenco da segunda temporada de *Anne com E* – junto à revelação de Josephine nesta mesma temporada - não só inicia a discussão sobre a ruptura de uma ligação linear entre sexo, gênero, práticas e desejos, mas também possibilita uma narrativa que revela a imposição da heterossexualidade compulsória, como vemos nesta análise.

Phillips e Cole então se levantam, e o garoto se direciona até a porta quando seus olhares se tocam de novo, desta vez tão rapidamente que confronta a delicadeza da trilha sonora. O enquadramento contra-plongée que acompanha a cena é capaz de transmitir uma perspectiva

contrária a que se propõe – ao invés de anunciar o poder do personagem, dar-lhe mais força em cena, como normalmente fazem os contra-plongées, neste momento, ele intensifica nossa percepção sobre a fragilidade de Phillips e o desconforto entre o personagem e Cole. A câmera então nos leva para o lado de fora, filmando Phillips sozinho na sala, e o nome do episódio, “Na luta contra as evidências”, enuncia a posição ocupada pelo personagem sobre sua sexualidade: uma negação de seus desejos em meio à comunidade em que vive.

Figura 8: Frames da sequência em que o professor Phillips e Cole trocam olhares





Fonte: netflix.com

5.6 Em direção à liberdade: Parte dois

O início do oitavo episódio da segunda temporada expõe um lado do fio narrativo que envolve Phillips e Prissy, dando atenção mais especificamente aos sentimentos e negação do professor, e, ao final deste mesmo episódio, a série apresenta um desfecho da história ao se dedicar aos afetos e quereres da menina. Algumas cenas importantes nos auxiliam a entender este momento, que pouco explora a fala de personagens; uma delas, neste mesmo episódio, é quando Phillips demanda um afastamento de Prissy sobre seus estudos, “preciso de sua total devoção. É seu dever enquanto esposa, não é?”, exige. Apesar de almejar o casamento, Prissy é uma personagem que se preocupa com seu futuro na faculdade, muito devido às instruções dadas pela mãe⁵⁸ e, ao escutar as exigências de Phillips, ela tenta se desvencilhar dos seus braços, sendo impedida pelo mesmo e mantendo o casamento. Pouco depois no episódio, a Sra. Andrews, mãe de Prissy, também demonstra seu desapontamento quanto à decisão.

- Sra. Andrews: Eu tinha tantas esperanças para você, mais ainda do que pra mim. Queria que tivesse uma vida plena.
- Prissy: Mas vou me casar!
- Está desistindo da faculdade! Você era para ter começado a nova tradição de esposas educadas que pensam por conta própria.
- Poderei estudar um dia. Eu tenho certeza que vou. É claro que vou.

⁵⁸ A Sra. Andrews, mãe de Prissy, faz parte do “Círculo de Costura das Mães Progressistas” de Avonlea. Reunindo várias outras mães, elas se encontram duas vezes ao mês para discutirem a educação das filhas e seus comprometermos em garantirem o acesso aos estudos das meninas, enquanto costuram roupas para seus maridos e filhos e bordam toalhas de mesa. Outras vezes conversam sobre artigos de opinião escritos por sufragistas e que foram publicados em grandes veículos de imprensa; é, inclusive, através destes que descobrem sobre o feminismo. Mesmo abordando questões que foram levantadas exclusivamente pelo movimento, vale ressaltar que, em toda a série, esta é a única menção explícita ao feminismo. Ao mesmo tempo em que inclui um clube de mães feministas, a produção não dá um nome à mãe de Prissy, e só conseguimos identificá-la como sendo a “Sra. Andrews”, um sobrenome que vem de seu marido, o Sr. Harmon Andrews.

- Prissy, não é tarde demais.
- Eu não sou uma criança. Sei o que quero.

Minutos antes do casamento, Anne afirma esperar “que um dia esta união entre você e o Sr. Phillips se torne uma relação em que os dois realizem seus anseios. (...) E talvez um dia você possa voltar à escola”, e Prissy é novamente invadida pela angústia em não mais poder seguir com os sonhos de ir para a faculdade. É nesta cena, no entanto, que a personagem opta por se comprometer com sua liberdade. Os sinos anunciam o casamento por vir, e em um plano aberto a câmera nos mostra a movimentação de convidados ao lado de fora da igreja que, construída com madeiras brancas, entra em sintonia com a ambientação nublada de Avonlea. Um corte para o interior da capela rompe a monotonia da paisagem anterior, aconchegando quem assiste em meio aos tons quentes e a decoração com flores em amarelo, rosa e branco. Brevemente, ouvimos a conversa de Rachel e o marido sobre o dia de seus casamentos, e vemos os olhares íntimos entre Anne e Gilbert, Eliza e William Barry⁵⁹.

A trilha sonora poetizada por uma harpa, junto a esses detalhes, ajuda a construir o romantismo da cena. As portas se abrem e revelam Prissy de braços enlaçados aos de seu pai; o corredor que a personagem atravessa a direciona para o caminho das aspirações que não pode mais ter, e passo a passo Prissy vai sendo entregue de um homem para outro. Esse caminho, ao nosso ver, revela também uma vida que sempre esteve e – irá continuar – à sombra do patriarcado, e portanto a chegada de um ponto até o outro não representa uma ascensão à liberdade da vida adulta, como normalmente os casamentos são qualificados, mas sim um novo passo às performatividades de gênero; se, enquanto menina (cisgênera), Prissy era ensinada sobre o trabalho reprodutivo como dever natural das mulheres, sobre etiqueta e sobre seus papéis depois do casamento, agora ela se direciona ao desempenho – e fortalecimento – deste campo normativo que é o gênero. Do outro lado, a câmera observa o olhar aflito de Phillips, em desencontro aos olhares emocionados que a noiva recebe nesse percurso.

Prissy chega ao altar e todos se assentam. Phillips então levanta o véu trajado pela personagem e, ao mesmo tempo em que ele descobre seu rosto, revela também a infelicidade de Prissy. A personagem hesita. O ambiente é coberto pelo silêncio durante alguns segundos, e depois por uma melodia desalentada em notas de piano; olhando em volta, para suas amigas, Prissy busca uma confirmação para aquilo que está prestes a fazer, e o olhar fixo e firme de sua mãe oferece a ela apoio para soltar o buquê e fugir de todo aquele universo. A câmera capta,

⁵⁹ Os pais de Diana, melhor amiga de Anne.

em câmera lenta, o vestido e véu dançantes contra o vento que os tocam, em uma imensidão coberta por neve. A diferença cenográfica deste evento narrativo nos indica interpretações importantes: o romantismo e a caloricidade sugerida pelas flores e pelas expectativas ali depositadas pelos convidados na igreja, de alguma forma, dizem sobre uma vida financeiramente e moralmente mais fácil para Prissy ao se casar com Phillips; do outro lado, o deserto de neve para onde refugia-se, pavoroso e por vezes difícil de caminhar, corresponde às adversidades que esperam a personagem por escolher seus estudos em detrimento do matrimônio.

Já longe da igreja, Prissy cai na neve, e as amigas ao redor tentam confortá-la. O piano desacelera até não mais fazer parte da paisagem sonora, ao mesmo tempo em que a personagem ergue a cabeça e ri; ela se levanta e começa a girar, protegida pelo círculo criado a sua volta, e uma composição em clima vibrante encobre suas gargalhadas. Nesta cena, percebemos que o engajamento de todas as meninas – Prissy, Anne, Ruby, Diana e Jane –, felizes com a ação e, conseqüentemente, liberdade de Prissy, é o início de uma luta por aquilo que Mendonça (2013, p. 391) conceitua como uma “idealização da sociedade futura”, que permite com que as meninas de Avonlea subvertam a concepção do casamento como mais importante do que os estudos, ressignificando, “no presente, sua inserção social”.

Junto à cena anterior que analisamos, esta também evidencia uma aposta da produção em construir suas/seus personagens para além dos recursos linguísticos. O fazer audiovisual – as angulações, os movimentos de câmera, os encadeamentos de imagens –, junto à troca de olhares, o toque dos corpos e várias outras formas de comunicação corporal são responsáveis por fazer com que quem assiste entenda o que se quer simbolizar naquela cena e compreenda também as performatividades dos corpos. Na cena cinco, por exemplo, a sutileza nas feições de Cole e Phillips indicam a homossexualidade do professor. Da mesma forma, a paisagem sonora reflete o desejo por liberdade de Prissy na cena seis, sendo ela capaz de acompanhar aquilo que a personagem comunica corporalmente. Não só, esta combinação entre a música e as ações da personagem transmite a emoção que sugere ser sentida pela/o telespectadora. A melodia em harpa amplifica nossas comoções sobre os sorrisos da personagem enquanto caminha pelo corredor da igreja e sobre os suspiros das/os convidadas/os; em seguida, uma composição dramática modifica a cena e nos transmite o desconforto de Prissy; e a vibração do terceiro momento sonoro nos garante a coragem da garota sobre sua decisão.

Figura 9: Frames da sequência do casamento de Prissy





Fonte: netflix.com

5.7 Vulnerabilidade, precariedade e colonialidade de gênero: a performatividade da mulher negra

Mary e Sebastian são personagens negros que fazem parte do elenco de *Anne com E*; ambos aparecem na segunda temporada e assumem papéis secundários na trama, tendo Mary aparecido em somente seis dos 27 episódios da produção. Na série, os escravos libertos vivem longe da cidade e das pessoas brancas em uma grande comunidade negra – *The Bog* (o gueto, como traduzido na série). Além disso, são limitados aos empregos que geram pouca renda – Mary, por exemplo, recebe cinco centavos por peça de roupa lavada – e de longa jornada de trabalho, impedidos à escolaridade e ao atendimento médico. Nesta cena da terceira temporada, Mary, após se casar com Sebastian e se mudar para uma fazenda em Avonlea, reencontra seu

primeiro filho. Ele aparece andando pelo campo até a casa, com uma cantiga entoada por Mary para Delilah (sua filha do segundo casamento) ao fundo; quando avista Elijah pela janela do quarto, o rosto de Mary transparece o entusiasmo da música que começa a compor a paisagem sonora, junto à porta que bate com rapidez e aos passos largos da mãe indo ao encontro do filho. “Meu filhinho voltou!”, anuncia Mary, e os vemos abraçados, seguindo para a casa sob a luz e calor raros de Avonlea. Enquanto corta pães, queijos e salames para Elijah – momento que ressalta a fartura e prosperidade que a personagem agora vive e que se opõe à precariedade antes experienciada – Mary o pergunta por onde esteve, se está bem e com quem tem andado.

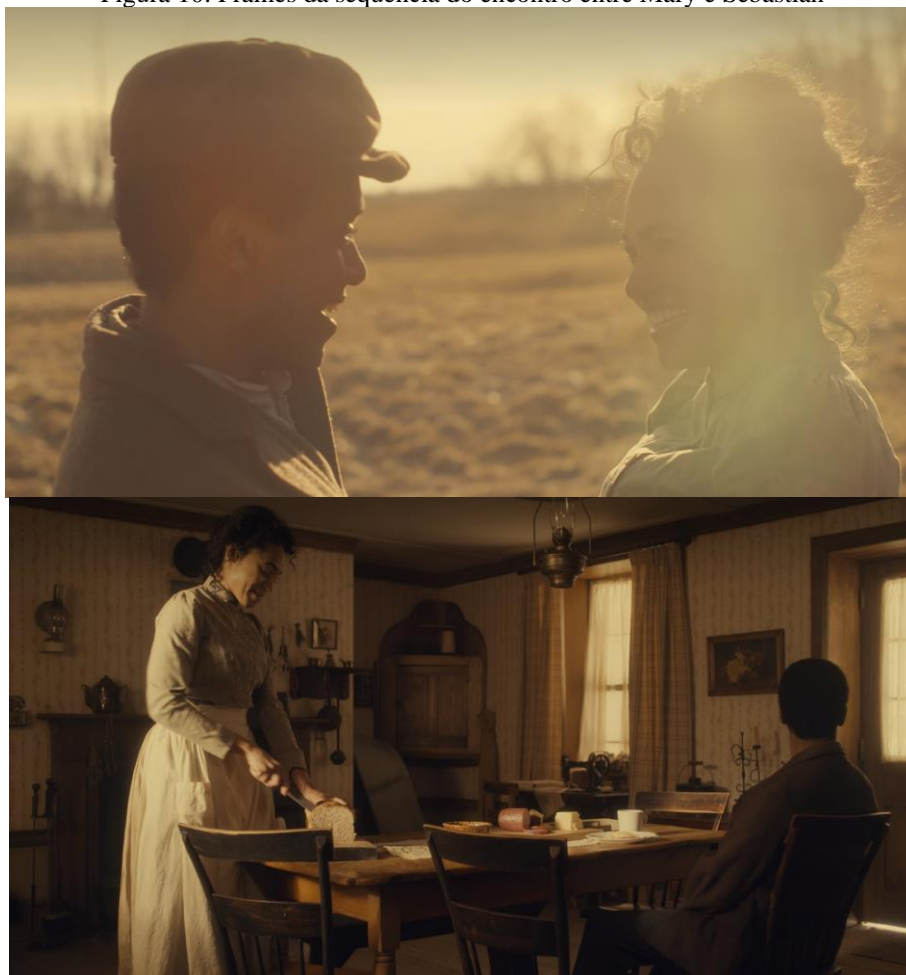
Ela se senta ao seu lado e repara em sua cicatriz, próxima aos olhos, e traços que simbolizam a preocupação que tem com o filho tomam seu rosto. Quando olhamos para a história de Mary e Elijah, apresentada em poucos episódios da série, entendemos que esse olhar lamentoso da mãe também é carregado pela culpa que sente ter sobre as infelicidades do filho. Mary atribui para si “os problemas sociais” que ocorrem à Elijah (COLLINS, 2019, p. 145): julgado por ser filho de uma mãe solo negra, fadado à insegurança alimentar, à moradia e ao emprego insuficientes. Tentando afastar os sentimentos que acompanharam o toque na cicatriz do filho, Mary sorri e afirma:

- Bonito como sempre. Só precisa de uma boa refeição. Ainda gosta da minha canja de galinha? – e começa a pegar os legumes.
- Sabe quem perguntou sobre sua famosa canja? O velho sr. Edwards.
- Ah! Por que teve que mencioná-lo? Trabalhei para ele a vida toda. Ele nem sabia meu primeiro nome.

A personagem evidencia uma condição comumente atribuída às mulheres negras –, especialmente no Brasil, país que mais tem empregadas domésticas, majoritariamente negras, no mundo (BBC, 2018). A partir desta fala, entendemos que Mary é uma personagem representativa da figura da *mammy*, termo criado por Patrícia Hill Collins (2019) e que retrata uma das várias imagens de controle, construídas como uma forma de punição às mulheres negras pelo desafio ao *status quo* que elas representavam. Trabalhadora em outras produções ficcionais, como no filme *Histórias Cruzadas*, com a personagem de Aibileen Clark, interpretada por Viola Davis, a figura da *mammy* espelha a condição atribuída às mulheres negras enquanto “serviçais fiéis e obedientes” às famílias brancas: são empregadas domésticas confinadas a este serviço e exploradas social e economicamente (COLLINS, 2019). A fala de Mary evidencia que este homem – que deduzimos ser branco, tendo em vista a condição de

inferioridade designada aos homens negros em Avonlea –, que teve Mary ao seu lado como empregada por boa parte da vida, sequer sabia seu nome, tamanha a invisibilidade das mulheres negras. Mary também reflete um lugar de dupla desigualdade atribuído às mulheres negras na sociedade ocidental, lugar este que parte dos campos hierárquicos do binarismo homem/mulher, natureza/cultura, bem como de uma herança colonial. Sabendo dessa invisibilidade e de sua permanência na estrutura social, Mary ainda assegura: “Limpei as roupas íntimas dele. Ele não é capaz de mudar”.

Figura 10: Frames da sequência do encontro entre Mary e Sebastian





Fonte: netflix.com

Em pouco mais de um minuto de cena, a série nos mostra como a colonialidade incide sobre a performatividade. A cor da pele de Mary e de Elijah aciona outras formas de performar o gênero: seguida pela precariedade, de maneira que “raça (e classe) e gênero (re)produzem-se reciprocamente” (GOMES, 2018). A fala da personagem e o histórico da relação da mãe com o filho evidencia que a maternidade de Mary também é performada de forma distinta à das mulheres brancas na série; Mary foi invisibilizada, teve menos recursos para educar, alimentar e prover qualidade de vida a Elijah.

A cena continua quando Sebastian chega em casa e vê Mary e Elijah na cozinha. A personagem retesa. Ela sabe que Elijah, por um bom tempo, não aceitou seu novo casamento, tendo ele e Sebastian se enfrentado em alguns momentos. Mary logo se despreocupa ao ouvir Sebastian dizer ao filho que deveria visitá-los mais vezes; “seria bom ter alguém ao meu lado”, afirma, se referindo ao trabalho na fazenda. “Eu deveria”, responde Elijah. “Este lugar... Vocês têm uma propriedade e tanto”, avalia, enquanto anda pelo corredor que leva da cozinha até os outros cômodos da casa. Quando chega na sala, Elijah se surpreende com a luz que entra pela janela. Com olhares contemplativos, o personagem caminha lentamente em direção à janela: “Olhe para essa luz. Mãe, lembra-se das janelas que tínhamos naquele lugar embaixo da loja? Pequenas como os insetos que rastejavam no chão. Deixavam entrar luz suficiente só para não enlouquecermos”.

Enquanto descreve, Mary se aproxima de Elijah e toca seus ombros. A sala, coberta por um tom amendoado, dialoga com as cores de suas peles e com suas vestes marrons. Junto à luz de fim de tarde, a música suave e a fala de Elijah emocionam quem assiste sobre o relato de precariedade e vulnerabilidade que ambos experienciaram. Esta fala evidencia a rejeição das condições de reconhecibilidade sobre os personagens – “concebidas por Butler sob a lente da vulnerabilidade” (Petherbridge, 2020, p. 188), e nos informa que a “luz que entrava na casa de

Mary e Elijah era suficiente apenas para preservá-los da loucura, mas suficiente também para reforçar os padrões de opressão e a constante luta pela vida” (FEITAL BARBOSA; GARCÊZ, 2022, p. 73)⁶⁰. Ao mesmo tempo, os elementos em cena (a casa iluminada, espaçosa e com abundância de comida) de alguma forma subvertem as experiências de precariedade de Mary e Elijah, que diz: “Eu poderia me acostumar com isso. Consigo entender como o ar [da casa] poderia fazer com que um homem permaneça”.

Figura 11: Frames da sequência da surpresa de Elijah com a casa e o vislumbre de uma vida melhor



⁶⁰ Nos debruçamos sobre esta perspectiva da vulnerabilidade e precariedade da personagem Mary mais detalhadamente em artigo publicado em 2022 (apêndice 2). O artigo também foi um piloto da metodologia desenvolvida nesta dissertação.



Fonte: netflix.com

Essa subversão que a cena propõe, no entanto, perde força nos dois episódios seguintes, quando Mary é diagnosticada com septicemia e morre. Este “padrão de negatividade” pela qual a personagem é sugada se refere a uma articulação quase intrínseca dos produtos do universo audiovisual, que insiste em retratar a “aniquilação simbólica” e a marginalização de atrizes e atores negros (YOUNG, 1996; SILVA, 2016). Gomes (2018, p. 76) afirma que:

ao (hiper)sexualizar mulheres e homens negros, negando-lhe o gênero, estes passam a ser percebidos como apenas corpos destituídos de subjetividade, operação que se torna fundamental para que o genocídio negro – e toda violência que o compõe – não seja computado como tal.

Entendemos que *Anne com E* reforça o fato de que a performatividade de gênero de mulheres negras se informa, necessariamente, de aspectos que envolvem raça e colonialidade, como aponta Gomes, e vice-versa. Assim sendo, esta cena ressalta a retroalimentação do audiovisual sobre os fenômenos sociais, sobre as questões socioculturais que são experimentados fora das telas. A raça faz de Mary, portanto, uma personagem muito diferente das outras de *Anne com E*, e ao mesmo tempo que a série tenta revelar essa disparidade a partir de olhares que se dizem preocupados com os efeitos do racismo, ela reforça outros aspectos característicos da colonialidade do gênero.

Segundo Camilla Gomes (2018, p. 75), “há mais do que um estereótipo, mas um processo em que se nega a determinados corpos o componente construído, cultural, racional, relacional. São apenas corpos, dotados não de gênero, desejo e sexualidade, mas de sexo, instinto, impulso”. Essa hiperssexualização dos corpos negros, especialmente das mulheres negras, é mostrada na série em dois momentos: primeiro, quando Mary aparece com os ombros desnudos em uma cena do primeiro episódio da terceira temporada. Nenhuma outra personagem é revelada desta forma e mesmo quando as meninas e as mulheres estão vestidas

com roupas de dormir – geralmente costuradas sem manga, seus bustos estão cobertos. O revelar desta parte do corpo de Mary – mesmo que rapidamente – é amparado pela cultura audiovisual em sua tendência de fantasiar, fetichizar e pornificar os corpos de mulheres negras, principalmente daquelas de pele não retinta como Mary.

O segundo momento acontece no mesmo episódio, algumas cenas depois. Ao chegar em casa, Sebastian questiona se “Marilla foi pra casa”, se “o bebê está dormindo” e se “o grupo de estudos de Gilbert” é naquele horário, Mary afirma que sim e diz que “ainda está molhada” do banho que tomou, sugerindo o interesse de ambos em uma relação sexual. Eles se tocam e a câmera os acompanha até o quarto, seus corpos se movimentam entrelaçados, com menos peças de roupa a cada beijo. Ao nosso ver, a cena, que termina com ambos deitados na cama, não apontaria para uma hiperssexualização dos corpos negros caso a série mostrasse outros personagens brancos da mesma maneira. Mary e Sebastian são os únicos personagens, e esta é a única cena, em todos os 27 episódios da série, que sugere declaradamente uma relação sexual.

Figura 12: Frames dos momentos em que Mary aparece com o colo desnudo e em que a série sugere uma relação sexual entre a personagem e Sebastian







Fonte: netflix.com

5.8 Ambivalências em cena

Presente no quinto episódio da terceira temporada, a oitava cena analisada neste trabalho articula elementos importantes no que tange à feminilidade e sexualidade, e dizem, portanto, sobre a maneira como as personagens performam o gênero na série. Esta cena precisa ser contextualizada a partir de duas outras passagens: a primeira, quando Charlie, um colega da escola, caminha com Anne pelo seu trajeto de volta para casa e diz se preocupar com a menina: “Uma mente muito ativa causa infertilidade, sabia?”; e a segunda, quando Ruby se desespera depois de praticar uma dança com um colega da escola.

- Ruby: E se eu estiver grávida? Minha mãe disse que se eu me aproximar de um menino posso engravidar, e se um menino me tocar, eu certamente vou engravidar! Então, devo estar. Vocês todas podem estar.
- Josie: Como você deixou isso acontecer?
- Professora Muriel: Posso garantir que ninguém ficará grávida por dançar.
- Ruby: Mas houve tantos toques!
- Professora Muriel: Não é assim que funciona. Não é... assim. Há muitos passos para conceber. Primeiro, o cortejo. Depois, é claro, o casamento. Então você e seu marido vão, com seu consentimento, seguir o caminho da paternidade. Juntos. - afirma a professora Muriel

Ao perceber a inquietude das amigas após estes dois momentos, Anne afirma: “Já chega! Precisamos nos livrar de todas essas mentiras sem sentido! E eu tenho uma cura!”. A protagonista então sugere que todas se encontrem no Lago das Águas Brilhantes para um ritual de Beltane, “deusa celta da sexualidade, fertilidade e renascimento” (HNATOW, 2020, p. 16).

É noite, e a câmera capta pontos de luz em meio aos arbustos da floresta; uma melodia entusiástica tem início no momento em que as meninas aparecem em cena, cobertas pela luz da lua e por uma ligeira névoa, gargalhando e correndo em seus vestidos longos brancos, com tiaras de flores nas cabeças. Em planos detalhes, vemos suas mãos buscando por galhos e pedras, ajeitando-os em meio à floresta e instigando a curiosidade de quem assiste. Juntas, levam o fogo aos galhos.

Uma fogueira se acende no mesmo momento em que vemos a disposição das meninas no lugar, a câmera abre seu plano e as mostram em círculo, segurando galhos decorados com fitas. Anne dá um passo à frente e seu corpo é observado em um plano médio; ela então proclama: “Deusa de Beltane, Mãe Sagrada, Rainha de Maio, Dama Selvagem das Florestas, Guardiã do Amor e da Vida, bem-vinda ao nosso círculo”. Todas juntas continuam, enquanto a câmera realiza um movimento de *circling*⁶¹ entre seus corpos: “Nós, mulheres, poderosas e sagradas, declaramos nesta noite santificada que...”

- Tillie: Nossos corpos divinos pertencem a nós mesmas.
- Diana: Escolheremos a quem amar e em quem confiar.
- Josie: Caminharemos nesta Terra com graça e respeito.
- Jane: Sempre teremos orgulho do nosso grande intelecto.
- Ruby: Honraremos nossas emoções para que nossos espíritos triunfem.

As câmeras filmam o compartilhamento de seus olhares enquanto exaltam tais falas, iluminadas pelo amarelo quente que vem da fogueira, quando Tillie diz: “E se algum homem nos desmerecer...”, então juntas, “mostraremos onde fica a porta!”. A captação em plano aberto deste momento nos diz sobre a grandiosidade que a produção confere à cena e ao ritual realizado pelas meninas. Até então, a paisagem sonora se resumia às vozes das personagens, aos ruídos dos galhos queimando na fogueira e de alguns insetos, mas a cena dá espaço a uma música em escala crescente, que acompanha Anne: “Indestrutível é a nossa força, e livre é a nossa imaginação”, e juntas, “caminhe conosco, Deusa, e seremos abençoadas, então”. Depois de jogarem os papéis no fogo, as garotas gargalham e começam a dançar em volta da fogueira. A música aos poucos renuncia a alguns dos instrumentos musicais que a compõe, deixando soar apenas o violino, enquanto Ruby se ajoelha, admirando a lua com os olhos cobertos de

⁶¹ O *circling* é formado quando a câmera descreve um arco em torno da cena que está sendo gravada. Como as meninas se encontram em círculo, a câmera precisa percorrer esta curvatura e o faz a partir de seu próprio eixo. Este movimento é utilizado para revelar o ambiente, as pessoas ou os objetos em cena.

lágrimas. “Ruby? O que foi? O que houve?”, pergunta Anne, e por meio de um *plongée*⁶², Ruby diz: “Ah! Como eu amo ser mulher!”; emocionadas, mais uma vez as meninas trocam olhares e vociferam seus entusiasmos.

O principal elemento trabalhado nesta cena é o linguístico. Tais falas são, no mínimo, potentes e transformadoras quando olhamos para um histórico de comportamentos e concepções dessas mesmas meninas, que antes acreditavam que não poderiam ter a atitude de beijar meninos, ou que, quando meninos levantavam suas saias, diziam: “são só meninos sendo meninos”; ou até mesmo quando acreditavam que o casamento deveria ser a maior ambição de uma menina, bem como o trabalho doméstico a única possibilidade de trabalho. As falas evidenciam, mesmo que sutilmente, pautas levantadas pelo movimento feminista, como a liberdade sexual e a escolha individual; elas são capazes de romper com a herança hegemônica da submissão, reposicionando as meninas e mulheres na sociedade ao proclamarem sobre respeito e intelecto. Ao nosso ver, tais falas são enunciados performativos: ao dizê-las, as meninas não os declaram, simplesmente, mas trazem para si a capacidade de ação da linguagem sobre seus corpos, uma linguagem que evidencia a realidade que elas propõem construir. Ao proferirem estes enunciados, as personagens tentam interromper o processo que as levaria a um controle dos seus corpos por meio de práticas cotidianas, como o casamento arranjado e o afastamento dos estudos.

Além de uma ressignificação de condutas e concepções, esta cena é especialmente interessante, uma vez que nos remete a um período histórico no qual “todo um universo de práticas femininas, de relações coletivas e de sistemas de conhecimento” foi destruído: a caça às bruxas (FEDERICI, 2017, p. 205). Segundo Silvia Federici, a caça às bruxas dizia também sobre um desmantelamento da sexualidade das mulheres, transformada em “objeto de temor”, tendo em vista a capacidade de enfraquecer os homens. A autora afirma que, “embora na época da caça às bruxas as mulheres tenham sido retratadas como seres selvagens, mentalmente débeis, de desejos insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de autocontrole, no século XVIII o cânone foi revertido”, fazendo com que este grupo fosse então retratado “como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens” (p. 205). Esta tentativa está, inclusive, explícita na fala do personagem Charlie à Anne (ressaltada no início desta análise), quando julga que o temperamento da menina impossibilitaria o cumprimento de seus deveres sociais e reprodutivos no futuro.

⁶² Enquadramento de cima para baixo, como se a câmera realizasse um mergulho (em francês, *plongée*) nos corpos e objetos em cena.

Esta cena simboliza uma retomada por parte das meninas àquilo que antes fora demonizado – e a manifestação de culto à Deusa da sexualidade e renascimento evidencia tal fato. Ali estão as personagens, realizando um ritual à noite – tendo as bruxas e outras figuras mágicas historicamente associadas às “incursões e festas noturnas” –, condenando os comportamentos e ideais normativos que estruturam o gênero e, portanto, seus corpos, “demonstrando intolerância e rigidez para com aspectos divergentes na atuação feminina em sociedade” (DIAS; CABREIRA, 2019, p. 180). As luzes, os enquadramentos e posicionamentos das personagens em círculo, a fogueira presente enquanto elemento importante de um ritual, também nos auxiliam no entendimento de questões de gênero. Todos esses elementos indicam a quem assiste como as personagens “expressam [suas individualidades] de gênero, que refletem as muitas facetas da infância que representam” (HNATOW, 2020, p. 17).

Ao fim do ritual, acompanhamos Anne voltando para casa; ao ver Matthew no curral, ela se aproxima. Apesar desta cena não se relacionar diretamente à do ritual, de alguma forma, ambas as passagens se conectam – ainda é noite e Anne é iluminada pela luz da lua, mantém as roupas e os apetrechos. Anne para ao lado de Matthew e juntos assistem a uma das éguas da fazenda dar luz a um potro, e o suspiro que a personagem solta ao ver os primeiros passos do animal nos remete aos dizeres de “como eu amo ser mulher” proferidos por Ruby poucos segundos antes. Frequentemente, a série demonstra uma preocupação em reforçar a questão da reprodutividade das mulheres a partir de uma concepção cisgênera; junto a esta cena, soma-se, por exemplo, a fala de Anne sobre o “plano divino” e o poder de gerar uma pessoa quando experiencia a primeira menstruação.

Apesar dos enunciados anteriores (no ritual) proporem uma interrupção desta “ligação linear” (BORBA, 2014), em outros momentos (como este), a série corrobora para a conformação destes corpos para com a matriz de inteligibilidade de gênero: são meninas, cisgêneras, heterossexuais e brancas, que acreditam e sacralizam a capacidade reprodutiva de seus corpos. Podemos observar, mais evidentemente, aquilo que autoras como Livia e Hall (2009, p. 117) afirmam sobre a linguagem, de que a mesma pode “tanto servir à manutenção da ligação linear (...) quanto ao enfraquecimento da heterossexualidade compulsória”; e Foucault (1998, p. 101), quando afirma sobre a capacidade do discurso em “transmitir, produz[ir] e reforça[r]” o poder patriarcal, ao mesmo tempo em que “o enfraquece e expõe, o fragiliza e torna seu impedimento possível”. Esta cena, portanto, termina por servir esta manutenção e finaliza o episódio como que deixando um recado importante a quem assiste,

reforçando uma construção contínua, ao mesmo tempo fissurada, da série sobre as performatividades de gênero.

Figura 13: Frames da sequência do ritual realizado pelas meninas





Fonte: netflix.com

5.9 A performatividade do amor romântico

Esta cena, presente no quinto episódio da terceira temporada, reflete um dos temas mais trabalhados em *Anne com E*: o amor romântico. Para além de um romantismo característico da protagonista Anne, uma menina que se encanta por poesias e livros sobre o amor, casamento e liberdade, a série introduz a temática já nos episódios iniciais, seja através de suas personagens meninas – principalmente por meio de Ruby, que está constantemente apaixonada por algum colega de classe –, ou pelas histórias de Marilla, Matthew, Sebastian e outros personagens. Esta cena é protagonizada por Anne e Gilbert, personagens que formam o principal casal da série; quando aparece, no terceiro episódio da primeira temporada, Gilbert logo demonstra interesse em Anne – que tenta afastá-lo por ser amiga de Ruby –, e o amor romântico entre eles é desde então construído. Poderíamos escolher a cena do beijo entre Anne e Gilbert – que acontece nos últimos minutos da série –, mas a que iremos analisar faz parte desse evento narrativo, uma vez que é a partir dela que ambos sinalizam certa compreensão sobre seus afetos um pelo outro.

É dia, e a escola é tomada pelo sol que cobre Avonlea. As mesas e cadeiras foram afastadas do centro da sala de aula, deixando um ambiente amplo para as crianças treinarem a dança da festa que acontece no dia seguinte. Em um *plongée*, a câmera abre o plano e mostra dois círculos formados por seis pessoas, que começam a girar em sentido horário. Na primeira

aproximação que a câmera faz, vemos os olhares entre Anne e Gilbert, fixos um no outro enquanto os passos se alternam. A câmera se desloca para o fim da sala, e nos mostra Ruby se aproximando sutilmente de Moody, enquanto ele toca o instrumento que sonoriza a dança. Esta troca na captação dos corpos em cena poderia ser descartada, se não soubéssemos o contexto da narrativa: durante toda a série até este episódio, Anne respeita os sentimentos de Ruby por Gilbert, e esta passagem na cena nos informa sobre a permissão para que o romance entre Anne e Gilbert, bem como o restante da cena, aconteça – já que Ruby sinaliza um interesse romântico em Moody.

Voltamos para a dança e vemos os ombros esquerdos das/os personagens guiando seus corpos, trançando-os. Agora parados um à frente do outro, Anne e Gilbert trocam sorrisos ao mesmo tempo envergonhados e curiosos sobre o que seus olhares significam. Gilbert segura a mão da protagonista e, em um giro, a faz ficar ao seu lado. Junto à câmera, descem seus olhares para suas mãos entrelaçadas. Quando novamente formam fileiras de três, a música tocada por Moody perde sua força na cena, assim como as instruções faladas por Rachel sobre a dança; a câmera desacelera seus movimentos, fazendo com que os olhares entre Anne e Gilbert se alonguem, cada vez mais dramáticos e românticos junto ao piano que toma conta da paisagem sonora e à luz sutilmente ofuscada que brilha em seus corpos. Suas mãos desatam quando passam por baixo dos braços das pessoas na fileira ao lado, e a câmera que foca este desenlace rapidamente sugere um Gilbert à deriva, se distanciando de Anne, ao passo em que espera um novo contato entre eles.

Em um plano médio, a câmera capta as laterais dos rostos de Gilbert, depois de Anne, se aproximando. Ambos tão imersos nos movimentos dos seus corpos durante a dança e nos toques das mãos que, quando o instrumento de Moody volta a compor a paisagem sonora, seguido de um “muito bem” dito por Rachel, Anne se assusta e percebe que ela e Gilbert são os únicos que permanecem ali, um em frente ao outro. Eles então seguem para o fundo da sala, e enquanto colocam seus casacos, chapéus e pegam suas bolsas, vemos, em um plano fechado, suas feições curiosas, refletindo certo mistério que começa com a música e que sugere uma tentativa dos personagens em compreender o significado daquela dança e da troca de olhares.

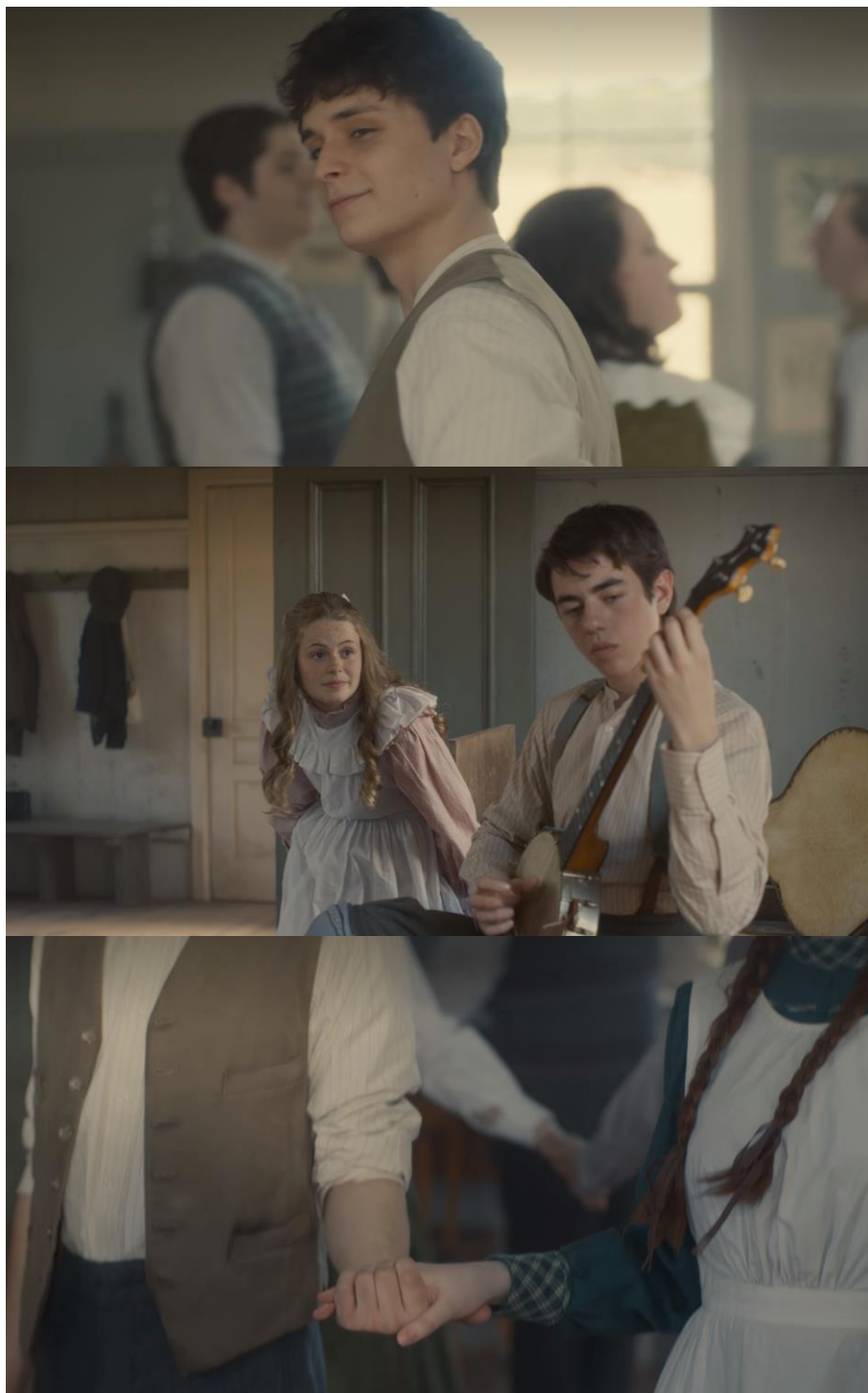
De acordo com Karina Gomes Barbosa (2014, p. 217, grifos da autora), a “representação audiovisual da dança também condensa o lampejo de intimidade que o bailado dos corpos unidos promove (a tensão sexual que esconde) e as emoções que revela, por meio dos *closes*, primeiros planos e *raccords* de olhares”, e são estes sentimentos, experienciados por Anne e Gilbert, que percebemos durante a cena – a partir daí, os vemos demonstrá-los com

mais sinceridade até o final da série. Neste contexto, Barbosa afirma a importância da dança nas relações amorosas e na representação deste amor nos produtos audiovisuais; em *Anne com E* – assim como em grande parte dos produtos de romance – a dança oferece uma rara oportunidade: é nela que os amantes “podem se olhar, tocar e conversar livremente. A liberdade tem a duração da quadrilha ou da valsa. Estão em público, e entre os pares provisórios que a dança cria, a intimidade efêmera pode intensificar o amor, quebrar tensões ou mesmo tornar o afeto percebido” (GOMES BARBOSA, 2014, p. 217).

Mesmo que pequena e com poucos elementos, entendemos também que esta cena demonstra a maneira como Anne e Gilbert performam o gênero a partir do amor romântico. Durante toda a série, ambos os personagens protagonizam este romance e o fazem de maneira similar: ambos demonstram – ao mesmo tempo em que escondem – seus sentimentos, e não têm medo de dialogarem suas angústias amorosas com amigas/os. Assim como não tem o papel de conduzir a dança – como é comum culturalmente –, Gilbert também não guia o relacionamento com Anne. Esta linguagem corporal trabalhada na cena simboliza a maneira como o amor romântico é retratado de forma geral na série: em detalhes, mas sempre presente e trabalhado de forma a emocionar quem assiste. É também retrato da única possibilidade de amor romântico em *Anne com E*, baseado na cisgeneridade e utilizando-se das pistas deixadas pelos afetos para reforçarem as matrizes de inteligibilidade de gênero.

Figura 14: Frames da sequência da dança protagonizada por Anne e Gilbert









Fonte: netflix.com

5.10 Assedioso amor romântico

Além de ocupar boa parte do sexto episódio da terceira temporada, esta cena também se desdobra durante todo o episódio seguinte, denunciando sua importância para a série. Neste momento de *Anne com E*, muito se fala do fim de um processo de amadurecimento das crianças, que ou estão preocupadas com a inserção na faculdade, ou se preparam para o casamento. Josie e Billy vivenciam o segundo cenário, com seus pais acordando sobre o dote que a família da menina precisaria pagar. A cena tem início em uma festa, que ocorre tradicionalmente após a feira anual de Avonlea, enfeitada com bandeirinhas e coberta por música. O local está cheio, e a câmera tenta captar as/os várias/os personagens que conversam, riem, dançam: vemos Matthew, a professora Muriel, que se reveza mostrando os músicos, depois Tillie e outras pessoas da comunidade. Aos poucos, as câmeras decidem destacar alguns personagens que, de alguma forma, têm se envolvido romanticamente no decorrer da série: Anne e Gilbert, Josie e Billy, Diana e Jerry, captando seus olhares e seus desconfortos enquanto dançam.

Quando a dança termina, Billy sussurra para Josie e sugere que se encontrem do lado de fora do galpão. “Está bem”, diz ela. Quando sai, Billy estende sua mão e, sem tempo para pensar, Josie a segura. Ele a conduz para os fundos da área externa e os vemos entre galhos e folhas, advertindo a quem assiste que o encontro entre eles é segredo – já que não são casados –, algo que seria desaprovado pela comunidade. A música da festa ainda se faz audível, mas está abafada, reforçando o distanciamento dos personagens do galpão cheio e construindo um cenário de intimidade. Billy diz:

- Eu disse pro meu pai que não ligo pro dinheiro.
- Não liga?
- Só preciso do seu rostinho lindo.

Josie sorri com o “elogio”. Eles se beijam e Billy segura, com suas duas mãos, uma das mãos de Josie. Depois de poucos segundos, a menina avalia que é melhor retornarem para a festa; “Vão querer saber onde estamos.”, e anda em direção ao galpão, mas as mãos enlaçadas possibilitam que Billy a puxe para trás. “Qual é. Fique.”, diz ele, e com um sorriso sem graça, Josie é conduzida de volta à cerca de madeira. Billy coloca um de seus braços ao lado da cabeça da menina, cercanda-a e, com o outro, segura com força a mão de Josie. “É melhor não”, diz outra vez, e escuta em resposta: “Não seja tímida”. Billy então afasta os cabelos da menina e começa a beijar sua bochecha e pescoço. A câmera desliza por suas costas e evidencia um grande desconforto por parte de Josie. “Billy, não”, manifesta ela. “Quero seu rostinho lindo”, retruca, se virando e beijando-a. “Pare”, pede Josie. “Seu lindo tudo”. Cada vez mais perto, a câmera detalha o assédio sofrido pela menina – e tais detalhes também são capazes de transmitir certa aflição a quem assiste –, que tenta se soltar, e mostra Billy levantando um de seus braços, deslocando a mão até o seio de Josie. “Pare!”, grita ela, o empurrando e conseguindo se desvencilhar. Seguimos Josie até sua volta ao galpão, enquanto escutamos Billy ironizar: “Achou que eu queria vir aqui para conversar? Tenha dó! Que criança!”. Ao voltarmos para o interior do local, percebemos a diferença da ambientação: lá dentro, cores quentes que aconchegam a comunidade durante a festa, enquanto os tons frios e a falta de luz da parte de fora anunciam certa agressividade, inospitalidade.

Figura 15: Frames da sequência do assédio sexual sofrido por Josie









Fonte: netflix.com

Neste momento, é interessante pensar sobre ter sido Josie a menina assediada na série; como dito, a personagem representa uma certa idealização do que é tornar-se mulher na comunidade de Avonlea: cisgênera, heterossexual, passiva e de poucas palavras, preocupada com sua beleza e com seu enxoval de casamento. Ao ser ela a garota assediada, a série nos informa também sobre as poucas possibilidades de ser menina e mulher sem que seus corpos carreguem alguma experiência violenta. Segundo pesquisa do Instituto Datafolha realizada em 2021, uma em cada quatro mulheres acima de 16 anos sofreu algum tipo de violência no Brasil, em 2020, durante a pandemia de Covid-19; em 2022, a revista *The Lancet* divulgou que 27% das mulheres de todo o mundo, entre 15 a 49 anos, “sofreram violência física e/ou sexual dos parceiros masculinos durante a vida. Destas, 13% foram violentadas nos últimos 12 anos de pesquisa (em 2018)” (G1, 2022). Estes dados se amplificam quando pensamos em outros grupos minorizados: há 13 anos, o Brasil lidera o ranking mundial de assassinatos de pessoas trans (BRASIL DE FATO, 2022), e aumentou, em mais de 21% em dez anos, a taxa de assassinatos de indígenas (G1, 2021).

Josie se reencontra com as meninas na festa, que conversam sobre o menino por quem Ruby está apaixonada desde os últimos dias, enquanto Billy afirma aos amigos que a menina “não aguentou esperar até o casamento”, sugerindo uma relação sexual entre ambos. Ao passo que o amigo o exalta com um tapa nas costas e com risadas, Anne percebe o desconforto de Josie, ajusta seu laço e tira algumas farpas que grudaram no vestido da amiga. Este descompasso entre as atitudes do amigo de Billy e de Anne reforçam, mais uma vez na série, a maneira com que se dá a socialização entre meninos e meninas, e conseqüentemente suas performatividades de gênero – no caso deles, uma performance tradicional de masculinidade,

que ressalta certa tendência em agir violentamente, de forma “viril” e desrespeitosa com meninas e mulheres, tendo o apoio uns dos outros.

O cantor então convida a comunidade para a próxima dança, mas Josie decide não participar. Enquanto algumas pessoas se organizam e a música começa, vemos outras apontando e sussurrando, e o jogo de imagens – revezando entre essas pessoas, o rosto preocupado de Anne e Josie – nos informa que a notícia sobre sua falsa relação sexual com Billy se espalhará. Um dos meninos diz que os viu atrás do celeiro, outro afirma que eles “tiveram intimidades”, e um grupo de quatro homens mais velhos lançam olhares repressivos sobre a menina. Se antes a música tocada pela banda representava um momento de celebração da comunidade, agora ela ajuda a esconder os murmúrios que se espalham pelo galpão, com a tensão do ambiente aumentando junto às notas em escala crescente dos instrumentos. Anne, ao escutar os rumores, vai até Josie e pergunta se ela está bem. “Tem certeza? Os garotos estão dizendo coisas sobre você e o Billy”. Percebendo a preocupação no rosto de Josie, Anne fita Billy, levanta e se direciona a ele.

- Como ousa? – diz ela, chamando a atenção dos que estão em volta.
- Veio implorar por um beijo também?
- Implorar? Não foi isso que aconteceu. Sabe disso. Como ousa espalhar boatos sobre a minha amiga?
- Você não estava lá. Não sabe do que está falando. – retruca Billy, utilizando da confiança que sabe que dispõe da comunidade sobre sua mentira em detrimento da verdade de Josie.
- Tenho olhos e vejo que ela está arrasada. Não devia ter tocado nela, Billy!
- Bem... Ela deve se arrepender de ter pouca decência.

Josie corre para fora do galpão, chorando, e ao mesmo tempo uma música em tom de incentivo toma a paisagem sonora, fortalecendo o olhar seguro de Anne que termina a cena. Na passagem seguinte, vemos as crianças na escola; é manhã e elas estão finalizando uma edição do jornal quando uma das meninas diz:

- Ruby: É tão ruim assim? [Billy e Josie] São praticamente noivos.
- Jane: Eram.
- O Billy não tinha o direito! – reitera Anne.
- Jane: Ninguém viu o que aconteceu. Além disso, Josie sempre foi atrevida. Lembram o jogo do beijo que ela inventou?

- Um beijo é bom quando há consentimento, não é? - questiona Diana, confusa.
- Tillie: Eles estavam desacompanhados. Lembram quando Lavender Lewis foi pega fazendo coisas impróprias com Stephen Mills? Ninguém queria se casar com ela depois. Ela teve que se mudar para Winnipeg. - enquanto Ruby e Jane riem, serenando o assédio sofrido por Josie.
- Jane: A reputação de Josie está arruinada.
- Por que a do Billy não está? - questiona Anne. - Ele foi negligente e desrespeitoso! A Josie tem direito de ficar chateada!

Em seguida, Gilbert aparece em cena, chamando-as para finalizarem o jornal, que nesta edição noticia sobre os prêmios concedidos na feira. Anne se vira e, enfurecida, pergunta se é “mais importante falar sobre o maior repolho [da feira] do que discutir assuntos que dizem respeito a todo um gênero”. Este é um momento da série importante para nosso trabalho, porque é a primeira vez que o termo “gênero” aparece em sua completude, em uma palavra que evidencia não só um conjunto de letras e sons, mas também a uma ideia que se associa a esse conjunto. Em *Anne com E*, as questões de gênero se fazem presentes em todos os episódios, através das atitudes de Anne e das outras meninas, de cenas que evidenciam uma desigualdade entre elas e os meninos, mas nunca antes explicitamente como agora – em um momento que reforça tamanha importância do conceito e que também nos faz questionar sobre sua contextualidade. É somente neste momento, em que o ápice da desigualdade de gênero se expressa, ou seja, por meio da violência, que o ouvimos.

A série não oferece espaço, no entanto, para que a fala de Anne reverbere da forma – e com a potência – que deveria. Logo em seguida ela pergunta a Gilbert: “Por que a pressa? Precisa pegar um trem para Charlottetown?” (cidade onde mora Winifred, sua namorada). Neste episódio, são vários os momentos de embate entre Anne e Gilbert, com a protagonista questionando o possível pedido de noivado que Gilbert fará a Winifred. Essa mistura dos enredos, das narrativas que primeiro dizem criticamente sobre gênero e em seguida sobre amor romântico, reforça o fato de que ao mesmo tempo que Anne é propositiva e assume uma posição de embate à cultura do estupro, ela performa dentro daquilo que se espera do gênero feminino, repetindo sentimentos culturalmente associados às meninas e mulheres, de ciúmes e de rivalidade feminina, enfraquecendo seu discurso anterior sobre gênero. Neste jogo de protestos da menina, quem assiste se confunde: estaria ela furiosa devido ao assédio sofrido por Josie e com a cultura patriarcal que culpabiliza a vítima ou pelo noivado de Gilbert? Ao

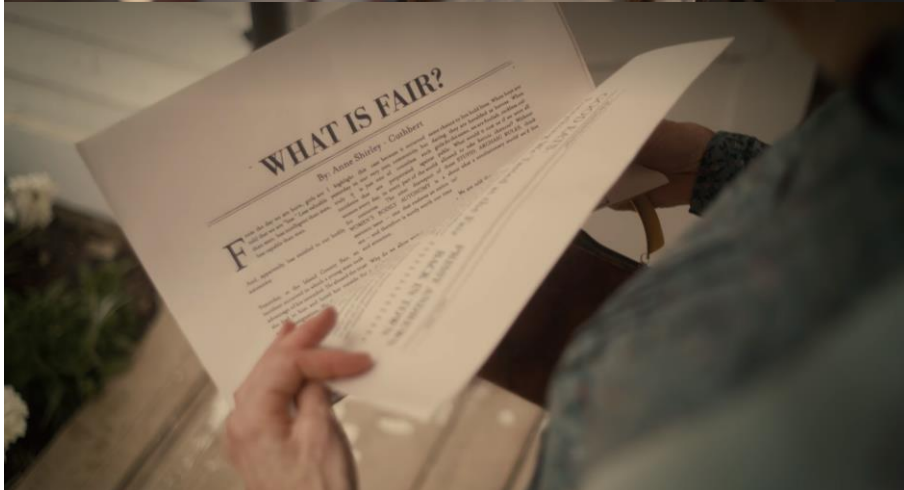
mesmo tempo em que a produção se dedica a uma construção de performatividade feminista da personagem, grande parte dela se enfraquece nesse cruzamento de temas.

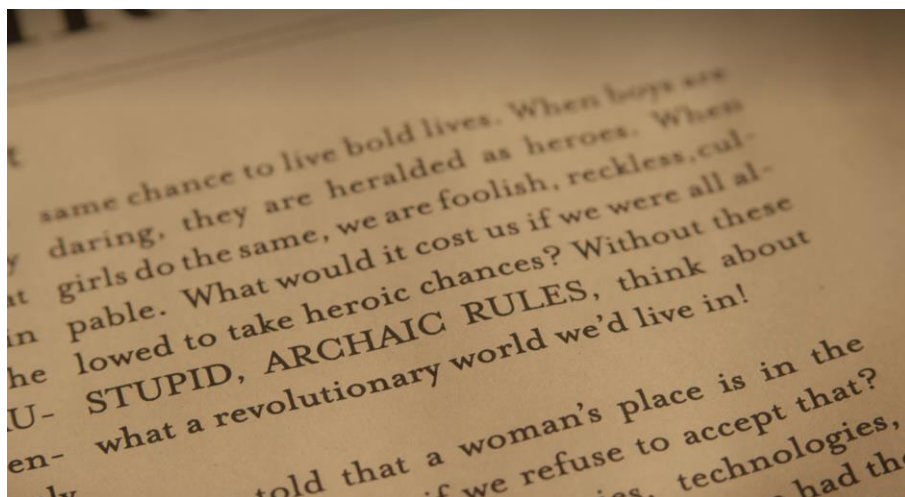
Anne se vira, olha novamente para as meninas e diz que “não precisa de uma bola de cristal para ver que Josie Pye é a vítima”. Enquanto Gilbert revira os olhos e se afasta, Tillie e Jane se entreolham e balançam a cabeça em negação, discordando de Anne. As crianças então voltam a escrever sobre os legumes, os bordados e os balões da festa. A câmera diminui seu ritmo e mostra os olhares fixos da protagonista, indicando, assim como ao final da cena da festa, certa determinação e um comportamento por vir. Noite adentro, Anne passa escrevendo e imprimindo o jornal sozinha, na escola, e o início do próximo episódio a mostra correndo com as folhas em mãos e deixando-as na porta da igreja. O burburinho começa logo ao amanhecer, quando a comunidade chega até o local e várias pessoas leem o texto escrito por Anne pouco antes da missa começar; apesar do desfoque no texto como um todo, lemos escritos como “autonomia do corpo das mulheres”, “regras arcaicas e estúpidas”, “rebelião” e “mulheres não se completam com um homem”, que são ressaltados em caixa alta e preenchem a tela.

Figura 16: Frames da sequência em que a comunidade julga Josie pelo assédio que sofreu e Anne escreve o manifesto feminista









Fonte: netflix.com

O manifesto escrito por Anne reverbera durante todo o episódio, com os pais de Josie afirmando ter sido ela quem “se colocou nesta situação”, e que fariam de tudo para “recuperar o dano” causado por sua atitude, a fim de manterem o casamento – já que “meninas com reputação não têm escolha”. Josie, exposta por um acontecimento que queria manter em segredo por receio de retaliações, se distancia de Anne e a condena por a ter tornado “um lixo”. A protagonista, por sua vez, perde seu espaço enquanto escritora do jornal, é acusada pela mãe adotiva de ter sido “agressiva” e faz com que o conselho da cidade ameace tomar a prensa da escola uma vez que o texto é lido como “uma provocação” pela comunidade – uma provocação às estruturas de poder que sustentam as relações. Este cenário desfavorável afeta todas as crianças na escola, que também passam a culpar Anne pelo que escreveu. Em uma roda de conversa, Gilbert afirma que Anne foi injusta ao não comunicar aos colegas sobre sua ideia em publicar o artigo de opinião:

- Poderia ter dito sua ideia, e teríamos trabalhado juntos. Tenho certeza de que conseguimos falar sobre igualdade sem... arruinar a vida de uma garota.
- Agora você tem uma opinião sobre igualdade?
- É a mesma opinião que eu teria tido ontem, se você tivesse perguntado.
- Interessante! Porque, na feira, vi você negociando um terreno incrível. Quer dizer... uma esposa.

Os olhares entre Gilbert e Anne neste momento novamente indicam o atravessamento do amor romântico experienciado pelos dois sobre o tema do assédio. Algumas cenas depois, Moody e Tillie afirmam que a menina “deveria ter deixado pra lá”, e que se ainda estivesse na equipe editorial acharia “um jeito de arruinar o que sobrou do jornal”. Gilbert, imediatamente,

intervém e afirma que “Anne defendeu uma pessoa que foi vítima de algo cruel”, e então começa a ler partes do texto escrito pela protagonista, desafiando – com êxito – as opiniões dos colegas sobre o que aconteceu. “Sabem que ela defenderia qualquer um de vocês. Apesar de a maldizer, ela faria o que é certo. Ela é assim”, afirma Gilbert. Somente a partir deste momento, quando Gilbert reproduz as palavras de Anne, que o manifesto escrito por ela – na verdade, as ideias traduzidas nele – passam a reverberar positivamente, levantando discussões na comunidade sobre os efeitos de um evento traumático como o vivenciado por Josie. Há, nesta cena, uma tutela de Gilbert sobre aquilo que Anne diz, o que nos informa sobre a necessidade deste discurso do menino para que as palavras de Anne sejam validades no jornal e com os colegas⁶³.

A análise desta cena chama atenção não só devido às falas ditas pelas/os personagens ou pela performatividade da masculinidade de Billy e seus amigos, mas também pela maneira como a série conduz o tema a partir de uma única personagem. Desde os episódios iniciais, *Anne com E* apresenta sua protagonista como um farol para as outras meninas e mulheres; é a partir dela que muitas desconstroem seus entendimentos sobre amor, liberdade e cidadania. Esta projeção de um feminismo singular, liberal, exclusivo, revela um distanciamento da trajetória coletiva que historicamente define os movimentos feministas, transformando-as em narrativas brancas, cisheteronormativas e menos plurais.

O assédio sofrido por Josie, por exemplo, é uma denúncia que integra uma das várias “temáticas articuladas ao feminismo”, uma pauta histórica que demanda uma ação do movimento como um todo “pelo menos desde os anos de 1960” de acordo com Rayza Sarmiento (2020, p. 148), mas ao mesmo tempo em que está inserido no âmbito coletivo e histórico, esta passagem evidencia uma “aguda dimensão individual” (p. 149) do feminismo, na qual Anne é responsável por alertar e guiar todas as outras meninas e meninos às discussões e questionamentos. Sem suas constantes ações individuais – que inclusive despertam um desinteresse e distanciamento por parte de seus colegas em um primeiro momento – não haveria tais discussões. Não negamos, aqui, a importância e a potência das iniciativas tomadas por Anne para a comunidade – que ao final do episódio se mobiliza em uma luta coletiva pela liberdade de expressão das crianças no jornal, além de colocar em pauta “assuntos que dizem respeito a todo um gênero” –, mas ressaltamos um desencontro da narrativa diversas vezes

⁶³ A construção de Gilbert como um personagem que direciona e que valida a fala de outros também é vista em sua relação com Sebastian, homem negro de quem é amigo. Em sua branquitude, Gilbert é capaz de salvar o amigo de situações de vulnerabilidade, e é somente por ele que Sebastian consegue uma melhor qualidade de vida, indicando-nos a falta de uma crítica mais profunda por parte da série sobre as questões raciais.

trabalhada na série com a história do movimento feminista, que é desde o início marcada pela coletividade, pelo corpo social, e não por ações pontuais de uma única pessoa.

Figura 17: Frames da sequência em que os colegas de classe pedem desculpas a Anne



Fonte: netflix.com

5.11 Masculinidade que imobiliza

Nesta cena, presente no oitavo episódio da terceira temporada, a repercussão do manifesto escrito por Anne é pautada pelo conselho da cidade; responsáveis pelas decisões sobre o cotidiano de Avonlea, Rachel Lynde e quatro homens (membros do conselho) deliberam sobre o futuro do jornal da escola. A luz do dia recai sobre o ambiente, amplo, onde estão reunidos, permitindo-nos uma visualidade nítida das feições e dos elementos que compõem o cenário. Enquanto a luminosidade que entra na sala e os tons de amarelo que encobrem as paredes tentam arquitetar certa leveza e tenuidade ao ambiente – como normalmente o fazem no audiovisual –, os personagens, vestidos em ternos cinzas e chapéus pretos, junto à fumaça do cigarro que encobre a sala, são responsáveis por uma assimetria entre iluminação, cenário e figurino. Logo neste início, percebemos que a cena propõe uma

desarmonia, um desconforto a quem assiste e que se prolonga até o final da cena. Rachel dá início à reunião:

- Rachel: Senhores, vamos começar? Obrigada por comparecerem com prontidão. Como vocês, quase tive um ataque quando li tais conjecturas no nosso jornal. Mas preparei uma estratégia para lidar...
- Só há uma estratégia. Tomaremos a prensa deles. - e todos murmuram em concordância.
- Rachel: Não é necessário. São crianças...
- Não é como se essa fosse a primeira provocação.
- Certamente não. Lembro-me do artigo sobre os selvagens nativos que vivem nas nossas florestas fazendo sabe-se lá o quê.
- Escalpelando e roubando.
- Rachel: Estamos saindo do tema. Por que não... - sugere a personagem, sendo interrompida mais uma vez.
- E aquele obituário? Para a mulher de cor.
- Rachel: O nome dela era Mary.
- Tenho parentes, veteranos de guerra, que não receberam a dignidade de serem imortalizados em um jornal.
- Parece que as crianças estão tomando muita liberdade publicando o que querem.
- Vamos pegar a prensa de volta e pronto!
- Rachel: Vamos nos concentrar. Tenho várias ideias...
- Sugiro esperar um pouco para reaver a prensa. A comunidade está gostando de ler sobre a cidade nas páginas do jornal. Além disso, mantém as crianças ocupadas durante os meses longos de verão.

A partir deste momento, após ser interrompida diversas vezes, Rachel passa a assumir uma postura mais desconfortável em cena, com os olhares e tom de voz baixos. Se antes, ao início da reunião, seu corpo sentia a liberdade de comunicar-se, agora ele é imobilizado pelo sucessivo *manterrupting*⁶⁴, com as mãos sobrepostas uma à outra e seus braços grudados ao tronco. Ao mesmo tempo, os homens assumem posições cada vez mais invasivas no ambiente, e um deles levanta o dedo e a voz para interromper Rachel, chamando a atenção da personagem

⁶⁴ As interrupções feitas a Rachel pelos homens do conselho se enquadram no que conhecemos como *manterrupting*: termo criado pela jornalista Jessica Bennett (TIME, 2015) e que é atribuído quando homens interrompem mulheres com o objetivo de invalidar e desconsiderar suas opiniões.

a partir de uma forma de comunicação corporal culturalmente vista como ofensiva. O diálogo continua.

- Rachel: Concordo. Falando como mãe...
- Eu não terminei. Parece que você concorda com o artigo.
- Interrupções históricas.
- Rachel: O que disse? Não estou...
- De novo.

Junto a estas falas dos homens, imagens em plano detalhe são captadas pela câmera, ressaltando suas bocas e seus olhos, em um movimento de *travelling* horizontal que indica uma denúncia dos personagens sobre a opinião da mulher. Em seguida, uma sucessão de elementos aparece em cena: uma mão segurando um relógio de bolso, um cigarro sendo tragado, a ponta dos dedos atingindo o jornal da escola; ao final, Rachel é focalizada como se observando tais detalhes. Esses objetos, historicamente associados aos homens brancos de classes sociais média e alta, quando encadeados neste contexto de desigualdade de gênero (com apenas uma mulher integrante do conselho, sendo interrompida sistematicamente), sugerem a autoridade dos personagens sobre Rachel. A reunião continua em uma votação que define, sem a possibilidade de voto pela personagem, “uma lista de tópicos aceitáveis e de tópicos que não devem ser abordados” no jornal da escola.

A reunião termina e, mais à frente do episódio, Rachel relata à professora da escola sobre a decisão do conselho. “São homens que se sentem desconfortáveis com mulheres, e com a modernidade por si só. Chapéus para homens! Que assunto incrível! E depois? Uma edição sobre charutos? Os dez bigodes mais estilosos?”, diz Muriel, ressaltando os mesmos elementos que foram detalhados na reunião. Enfurecida com a ordem dada pelos homens do conselho, a professora ainda inicia uma discussão sobre a diferença entre liberdade de expressão e calúnia, reforçando que o manifesto escrito por Anne não deveria ter sido censurado. Ao final do episódio, assistimos às sombras de homens entrando na escola e roubando a prensa utilizada para a confecção do jornal; um charuto é jogado na grama, e o fogo arde em todo o ambiente, incendiando a escola.

Interessante pontuar a atenção dada a este objeto no episódio. O cigarro, tão fortemente ligado à autoridade masculina pela narrativa, não somente é responsável pelo incêndio, mas por uma barreira nos estudos das crianças. As meninas são as mais afetadas por isso, tendo em vista o maior acesso dos meninos à educação, como reforça a série. O charuto, elemento

intimidatório na cena do silenciamento de Rachel, é também uma alegoria do patriarcado; ele denota a extensão desse sistema, sua capacidade e agressividade. Quando as crianças chegam na escola, no dia seguinte, dizem que é preciso fazer algo, e se rebelar contra quem iniciou o incêndio, então Tillie, uma das alunas, afirma: “Nós fizemos algo! E este foi o resultado”.

Figura 18: Frames da sequência da reunião na qual Rachel foi silenciada





Fonte: netflix.com

A cena desta análise, até então, retrata com maior protagonismo a performatividade de uma masculinidade hegemônica tradicional, conservadora e apresenta uma resposta igualmente preconizada culturalmente a esses comportamentos: o silenciamento e imobilização das mulheres. No episódio seguinte, Rachel se responsabiliza por não ter evitado o incêndio na escola, e a experiência que teve na reunião do conselho a fez entender a importância do manifesto escrito por Anne no jornal; “que bom que você expôs isso”, afirma à menina. Incentivada pelo discurso de igualdade de gênero, Rachel retorna a uma outra reunião do conselho:

- Rachel: Senhores, como estão se sentindo depois do que fizeram?
- Não sei do que está falando.
- Rachel: Sim. Negação a todo custo, até que desapareça. Resista aos poucos dias de acusações, então todos se ocuparão com suas vidas e esquecerão. Mas e se não desaparecer? Sei que queimaram a escola e pegaram a prensa.
- Isso é absurdo! - diz um dos homens, com alto tom de voz.
- Rachel: Ora, ora. Não precisa ficar histérico. Preciso lembrá-lo de que sou a única a par de sua raiva depois da manifestação? Isso mesmo. Somente eu. E eu ficaria feliz em falar sobre isso para todos da cidade, todos os dias, pelos próximos dez anos. Ou até que morram. O que vier primeiro. Isso é uma promessa. Embora negar seja seu forte, espalhar notícias de forma convincente e implacável é o meu.
- Pelo amor de Deus! Não queimamos a escola, foi um acidente!
- Rachel: Interessante. Embora eu não tenha ideia de como vão provar isso sem admitir que roubaram uma prensa de crianças durante a noite. Como pilares da comunidade, sua reputação corre o risco de ser manchada. Tenho uma proposta. Não vou falar, ou pedir para renunciarem, se adicionarmos três mulheres ao conselho. Um equilíbrio de gênero, e tudo desaparece. Todos a favor?

Diferente da primeira reunião, nesta cena percebemos uma melhor harmonia entre os elementos: apesar dos ternos e chapéus em tons fechados, a paleta de cores das roupas de Rachel dialoga com aquelas das cortinas, e a luz que invade o ambiente permite uma aproximação entre estes elementos, ao invés de isolá-los como vimos na cena anterior. O ambiente não está coberto pela fumaça do cigarro, nos oferecendo ainda mais limpidez sobre aquilo que a série quer mostrar, o diálogo e a inteligência de Rachel para lidar com a situação, e retirando de cena uma peça que previamente a afastara de sua liberdade. Esta passagem é

capaz de representar um esforço narrativo da produção. Ao longo das três temporadas de *Anne com E*, percebemos uma evolução daquilo que se entende como o que é performar o gênero feminino. Se antes o corpo da personagem não se sentia confortável no ambiente, agora Rachel permanece em pé e tem autonomia sobre suas opiniões e gestos. Com traços cada vez mais feministas, as meninas e mulheres da série são direcionadas às práticas e pautas que historicamente construíram o movimento.

Apesar desta inversão narrativa – entre o posicionamento de Rachel nas duas reuniões do conselho e das performances das meninas e mulheres na série, de forma geral –, esta última cena mantém o estereótipo da mulher que é indiscreta e fofqueira. Ao prometer “espalhar notícias de forma convincente e implacável”, Rachel não só faz com que a audiência entenda seu desafio aos homens que a silenciaram antes, mas também naturalize a maneira com que o fez. Dessa forma, a produção condena os discursos e aspectos mais conservadores que se voltam a este grupo, mas se agarra àquelas performatividades – também tradicionais, porém menos condenáveis social e culturalmente – para construir suas personagens e mantê-las aprisionadas a esta “estrutura definidora”, correspondendo, mesmo que mais timidamente, às noções de coerência e continuidade das normas sociais voltadas às meninas e às mulheres.

5.12 A performatividade de gênero em Anne com E

Para compreender *de que maneira a narrativa audiovisual de Anne com E articula performatividades de gênero?*, observamos a série ancorando-nos na teoria das performatividades de gênero e nos estudos sobre a dinâmica contemporânea do universo audiovisual. Em uma primeira leitura do *corpus*, estabelecemos eixos analíticos relacionados a essas discussões e que abordaram, de maneira satisfatória, o que buscamos responder.

Podemos sintetizar nossos achados em seis articulações das performatividades de gênero. Em todas elas há um duplo que, ao mesmo tempo em que mantém, desafia aspectos heteronormativos. Primeiro, aspectos relacionados à *beleza* são abordados na série, ora como forma de aprisionamento dos corpos femininos, ora como mote para questionamentos, conforme pudemos ver na primeira cena. Em segundo lugar, as articulações feitas em torno das *relações afetivas* também oferecem esse duplo na compreensão das performatividades de gênero da série. Ao mesmo tempo em que as meninas reforçam, no ritual, certo empoderamento sobre seus corpos – e indiretamente sobre liberdade sexual –, o amor romântico cisgênero e heteronormativo representado por Anne e Gilbert é o que conduz todas as expectativas sobre as três temporadas da série. Em terceiro lugar, percebemos que os *aspectos interseccionais*, quando considerados nas articulações das performatividades de gênero, reproduzem a saga das

mulheres negras com finais tristes, e são utilizados, ainda, à sombra das imagens de controle que, além de manterem essas mulheres em posição de subalternidade, apresentam dimensões da precariedade, vulnerabilidade, sexualização e desumanização (COLLINS, 2019; FEITAL BARBOSA; GARCÊZ, 2022)⁶⁵.

Além dessas três articulações identificadas no *corpus* e analisadas à luz do nosso arcabouço teórico, ao longo da análise foi possível refinar a discussão das performatividades a partir da aproximação com outros elementos conceituais. Assim, acrescentamos aqui uma quarta articulação das performatividades de gênero na série a partir das *narrativas de formação*, que pode ser observada pelo contexto cronológico no qual *Anne com E* se insere. A produção evidencia – em coerência com os livros de Montgomery – o *bildungsroman*, um gênero literário que se apresenta a partir do século XVIII e que no Brasil é traduzido como narrativas de formação, de aprendizagem. Mesmo em sua tentativa atual de se afastar da literatura, o universo audiovisual manteve, historicamente, contato com elementos literários (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016) e construiu aquilo que chamamos de ficções de formação: produções que retratam o percurso de personagens ao longo da vida, que evidenciam a transição até a maturidade, auxiliando na criação de figuras fictícias mais complexas a partir de um “aumento gradual da psicologização” (ROLLO, 2013, p. 16). *Anne com E* é uma ficção de formação, e durante as três temporadas vemos o crescimento das/os personagens; já no primeiro episódio da série somos informadas/os de que Anne tem 13 anos, e na terceira temporada a protagonista ganha uma festa de aniversário surpresa quando completa seus 16 anos.

Através dos 27 episódios, assistimos às crianças passando por momentos de amadurecimento ao se formarem na escola, darem o primeiro beijo e em suas decisões sobre o casamento e a faculdade. *Anne com E*, especificamente, constrói uma narrativa de formação para o público infanto-juvenil, oferecendo a quem assiste lições de vida e aprendizados que são representativas desta faixa etária (nos anos de 1890). Ao nosso ver, no entanto, a série não só apresenta um avanço geracional na narrativa, mas o faz de forma paralela à ideia de “tornar-se” nas teorias de gênero. *Anne com E* constrói uma narrativa de formação com base nas premissas das performatividades de gênero. As meninas e os meninos na série vivenciam esse processo de transição, essa cronologia que leva à vida adulta, à sombra da matriz de inteligibilidade de gênero. É a partir dela que as/os personagens percebem os caminhos

⁶⁵ Sobre os aspectos interseccionais, vale ressaltar que esta pesquisa não apresenta, por falta de fôlego, as problemáticas voltadas às questões indígenas e que aparecem em *Anne com E* durante a terceira temporada. Ressaltamos a importância dessas discussões – principalmente tendo em vista a herança violenta contra os povos originários no Canadá, país em que se passa a série – e reconhecemos esta lacuna no trabalho.

evolutivos da vida, e um exemplo é quando Josie afirma que a menarca fez com que os meninos percebessem sua maturidade, ou quando Prissy precisa escolher entre continuar seus estudos ou formar uma família a partir de seu casamento. São nas matrizes de inteligibilidade de gênero que as/os personagens se agarram para compreenderem seus corpos, o amor romântico ou a feminilidade e a masculinidade que estão construindo, tendo o aspecto geracional e de formação impacto importante sobre como a narrativa retrata o gênero performado.

Uma quinta articulação das performatividades de gênero que emergem da série apontam para um *feminismo*, que ora se mostra dependente da protagonista, ora se apresenta como conquista coletiva. Algumas mulheres, especialmente as personagens Marilla e Rachel, assumem no decorrer da série posturas mais combativas frente às desigualdades. Na primeira temporada, por exemplo, Rachel se vale da aparência de Anne no julgamento de seu caráter e capacidade do trabalho reprodutivo (na fazenda e para o futuro de Marilla e Matthew), mas já na terceira temporada é ela quem defende e agradece a protagonista pelo manifesto que escreveu sobre o direito e a autoridade das mulheres sobre seus próprios corpos. Contudo, esta subversão por parte das personagens sobre tais acontecimentos reflete uma ação individual de Anne: a protagonista não só ocupa o papel principal da série como também é a responsável por conduzir todas as/os outras/os personagens ao entendimento sobre as desigualdades. Sem Anne, as meninas não realizariam um ritual sagrado com o intuito de se afastarem das demandas impostas aos seus corpos; ou talvez Prissy não teria fugido do próprio casamento se a protagonista não tivesse afirmado seu desejo em ver a colega de volta aos estudos; sem Anne, Gilbert e as/os outras/os colegas não articulariam ações em prol da igualdade de gênero ou da liberdade de expressão. Neste ponto, entendemos que determinadas tramas na série são resultados de uma performatividade de caráter feminista por parte de Anne; um feminismo, porém, restrito a esta personagem.

Apesar de *Anne com E* reforçar o individualismo – elemento ideológico basilar no neoliberalismo (COTRIM JÚNIOR, 2021) –, a série também produz cenas que evidenciam a importância do corpo social, da coletividade, para pensarmos o gênero. Um exemplo disso é quando Cole é rejeitado pelos alunos e pelo professor Phillips na escola, onde o julgam por suas “inclinações muito femininas”, mas é acolhido durante a festa de Gertrude, uma mulher lésbica, quando encontra pessoas que lhe vestem com cachecóis e colares. Estes dois acontecimentos, quando colocados lado a lado, traduzem a relação que as performatividades de gênero carregam; a perspectiva interacional se coloca como aliada (podendo ser operada de forma contrária ou em prol) das performatividades plurais, dissidentes.

Em todos esses casos, o corpo em *Anne com E* é trabalhado como um constructo simbólico, cuja beleza, afetos e feminismo são, dentro de determinados padrões, valorizados ou questionados. Percebemos que esta “superfície altamente regulada” (que é o corpo) se constrói, se materializa – como atesta Butler (1993) –, através da linguagem e das relações de poder que se baseiam no binarismo. É por isso que vemos na série a dificuldade de Cole em comunicar sua sexualidade; ele afirma à Anne que é “como Gertrude, mas com meninos”. Esta subordinação de Cole aos “limites do dizível” (LIVIA; HALL, 2009) nos informa que as articulações das performatividades de gênero na série se constroem a partir do sistema sexo/gênero e em todos os outros modelos hierárquicos e dualistas que dele são encadeados, inclusive linguísticos. Mesmo tentando difundir certa ideia contestadora do patriarcado colonial, *Anne com E* apresenta matrizes de inteligibilidade de gênero lineares.

Para além, esta dissertação evidencia a capacidade da linguagem audiovisual em também estabelecer tais matrizes e as relações de poder que as formam. Os “limites do dizível” desta comunicação audiovisual dizem sobre sua linguagem marcada pelas diretrizes comerciais, e foram percebidos a partir do entendimento de que a Netflix produziu uma série que aborda os feminismos, mas não abriu mão dos binarismos ou da narrativa de amor romântico e nem mesmo dos privilégios da branquitude e desumanização de personagens negros para tal. A partir daí, consideramos que a construção da série foi pensada como um apelo para audiências jovens (através de um produto reconhecível, a história dos livros originais e sua potencialidade lucrativa e de produção cultural), mas que se distingue dos livros devido a sua incompatibilidade frente os discursos e as reivindicações contemporâneas (por mais diversidade nas telas e protagonistas que desafiam as lógicas patriarcais, por exemplo).

Finalmente, como sexta e última articulação das performances de gênero, ressaltamos a maneira como as questões de gênero se relacionam à *emancipação e ao protagonismo político* na série. De acordo com Nancy Fraser (1995), o processo emancipatório só se viabiliza quando abordada, “de forma prioritária”, ambas questões de redistribuição e reconhecimento, a partir de uma “teoria social integrada” que desafiaria as estruturas capitalistas e de dominação masculina sobre as quais nos baseamos e relacionamos. Neste cenário, distintos grupos sociais teriam condições equivalentes para interagirem em sociedade e “reivindicarem suas necessidades em meios culturais, econômicos e políticos sem serem subordinados por critérios valorativos institucionalizados que estabelecem os padrões para serem reconhecidos e aceitos socialmente” (SANTOS, 2020, p. 18). Para tal, Bárbara Santos evidencia a necessidade de uma “transformação dos papéis de gênero e das instituições que se ancoram nestes papéis”, sendo

esta transformação, ao nosso ver, necessariamente ancorada em uma prática decolonial de análise do gênero (GOMES, 2018), reivindicando “a urgência pela reconfiguração dos próprios conceitos de cidadania, criação de filhos e trabalho assalariado, bem como reorganização das vinculações entre esfera pública e privada” (SANTOS, 2020, p. 39).

Em *Anne com E*, percebemos uma tentativa em alcançar tais processos quando, por exemplo, Rachel reivindica uma equivalência da participação de homens e mulheres no conselho da cidade, em uma cena que ressalta as questões de redistribuição prática, política, mas que se esbarra na perspectiva do reconhecimento, uma vez que a personagem se vale de padrões fixados às mulheres para tal (neste caso, utiliza a indiscrição como chantagem, já evidenciando um meio cultural díspar). Na série, a emancipação é traço de uma performatividade de gênero desafiadora das normas, ou seja, há uma inclinação das personagens ao processo emancipatório quando elas performam o gênero de forma contestadora. Performatividade muito bem representada por Anne quando corre para longe da escola ao ser castigada pelos erros de Gilbert: nesta cena, a personagem apresenta uma leitura crítica, emancipatória, quando percebe aquela experiência como injusta e, ao se retirar, mesmo recebendo ordens do professor para que fique, ela reivindica a redistribuição da culpa e faz com que as pessoas reavaliem os critérios de valorização que guiam atitudes como aquela (neste caso, ligados ao seu “temperamento” e falta de civilidade). Há, portanto, uma “potencialidade emancipatória” (FRASER, 2002) nestas cenas; um projeto emancipatório que, ainda assim, não é implementado, tendo em vista o interesse de *Anne com E* em reforçar outros aspectos (principalmente aqueles voltados ao reconhecimento, como na cena de Rachel), ou devido à falta de espaço para que essas potenciais ações se efetivem nos meios políticos, econômicos ou sociais da série (devido ao seu cancelamento).

6. Considerações finais

O objetivo desta pesquisa foi entender de que forma a narrativa audiovisual de *Anne com E* articula performatividades de gênero. Partindo desta proposta, nos dedicamos no primeiro capítulo à discussão da teoria das performatividades de gênero elaborada por Butler (2021a); detalhamos como os pressupostos do binarismo são capazes de articular uma manutenção das diversas formas de opressão e como o corpo e a linguagem são elementos fundamentais para pensarmos uma concretização destas opressões – da mesma forma que o são para confrontá-las. Em nossa análise, evidenciamos que, assim como propõe Butler, a materialidade dos corpos de personagens de *Anne com E* é construída através da linguagem, do sistema sexo/gênero ainda tão incubado nas culturas e sociedades – principalmente ocidentais. Não nos interessou, nesta pesquisa, um olhar histórico sobre as teorias de gênero, uma vez que as outras questões que as compõem se enquadram como menos relevantes para esta proposta de trabalho; buscamos entender, especificamente, como o audiovisual se retroalimenta desse fenômeno social que é a performatividade do gênero.

De forma contrária, apresentamos brevemente um contexto histórico do universo audiovisual (partindo das discussões sobre a televisão e suas dinâmicas reconfiguradas até a era do *streaming*). Diferente de uma cronologia conceitual do gênero, o movimento contextual neste segundo capítulo foi importante para evidenciar a logicidade mercadológica e os elementos culturais como fundantes deste universo. A partir daí, é evidente a importância dos estudos feministas de mídia e do cinema: eles ressaltam que fazer gênero (no sentido de produzir ou reforçar significados) é lucrativo. Embora esta dissertação não tenha como objetivo avaliar as implicações econômicas ou as dinâmicas da audiência de *Anne com E*, percebemos que a capacidade de fagocitose do universo audiovisual sobre temas pulsantes evidencia um sistema de negócios das plataformas, dentre elas a Netflix.

A quantidade de material oferecido na série ressalta a importância deste tema para a plataforma; a análise exploratória (detalhada no apêndice) nos indicou que cerca de sete horas de material, distribuídas em 27 episódios, possuíam foco nas discussões ou nas performatividades de gênero. Mesmo selecionando as principais cenas dos eventos narrativos de *Anne com E*, a importância das cenas complementares para a solidificação da análise é mais um exemplo do destaque dado ao tema. Estes pontos precisam ser ressaltados, porque são aspectos que nos ajudam a responder o problema desta pesquisa; percebemos que *Anne com E* articula performatividades de gênero de forma ambivalente: o destaque das questões de gênero, tão fortemente trabalhadas a ponto de a série ser reconhecida por sua “protagonista feminista”,

é importante, mas a abordagem desses temas se choca com as barreiras travadas pelo mercado de *streaming*.

Assim, falamos em “negócios” a partir de duas perspectivas: primeiro, a econômica, e segundo, a tentativa de negociação do que é fazer gênero, performar o gênero. Essa negociação se dá a partir da matriz de inteligibilidade de gênero – é baseando-se nas relações cisheteronormativas exigidas por esta matriz que a série constrói a performatividade das/os personagens –, e foram vários os exemplos desta dubiedade. Anne, por exemplo, é uma protagonista que frequentemente difunde lutas e discursos característicos do movimento feminista, mas ao mesmo tempo é também uma personagem que vivencia experiências românticas em todos os episódios; mesmo afirmando sua ânsia em ser “uma noiva, mas não uma esposa” – compreendendo as limitações que o casamento envolveria –, a protagonista diviniza a capacidade reprodutiva de seu corpo e sacraliza o ser mãe. Durante a última temporada, mais especificamente, acompanhamos o caminhar de Anne nos estudos até a faculdade, mas não sem assistir o tão esperado beijo entre a garota e Gilbert. Reforçando ainda mais estas ambivalências, percebemos a dedicação de *Anne com E* em emocionar quem assiste nestes momentos. As cenas em que Anne foge da escola ao ser castigada, a do ritual de Beltane realizado pelas meninas e a de Prissy quando foge do seu casamento são tecnicamente enfatizadas pela produção; as músicas, as angulações e a montagem cenográfica ajudam a construir nosso sentimento enquanto telespectadoras/es e nos sensibilizam frente às lutas que as personagens travam. Da mesma forma o fazem na cena da dança ensaiada por Anne e Gilbert.

Nossa contribuição com este trabalho também se relaciona com a identificação de uma tentativa de captura da mobilidade do gênero pelo audiovisual. Através de *Anne com E*, a Netflix busca comunicar as articulações das performatividades, sujeitas às mudanças das linguagens, dos sentidos e da maneira como a comunicação e os processos de hierarquização entre os corpos acontecem; neste ponto, muito se percebe sua aproximação para com um entendimento trans excludente, liberal e pouco preocupado com as questões raciais. Além disso, o refinamento das discussões sobre performatividade à luz de outras discussões evidencia a maneira como a série busca, em várias outras pautas historicamente ligadas ao feminismo (a emancipação, a coletividade, feminilidade e individualidade), elementos para articular a performatividade de gênero de personagens, apostando no romance do tornar-se para apresentar tais pautas a quem assiste.

A partir deste trabalho, nos juntamos às pesquisadoras que evidenciam uma potencial violência destes olhares incompletos do audiovisual que, no limite, é também capaz de iniciar um processo de celebração de violências sexuais contra grupos minorizados (MORO, 2021). Nesta pesquisa, propomos complexificar o debate sobre as implicações de se lucrar fazendo gênero de forma pouco atenta às dissidências ao questionar alguns dos elementos que tornam os corpos generificados inteligíveis, ao mesmo tempo em que alimenta outros binarismos subalternizantes, como visto na série. Neste ponto, ressaltamos que apesar de uma representação ambígua desses temas (beleza, afetos, feminismo), *há dois aspectos que não são, nunca, ambivalentes em Anne com E: a branquitude e a cisgeneridade*. Também entendidas por nós enquanto matrizes de inteligibilidade, branquitude e cisgeneridade são aspectos não só inquestionados na série, mas reforçados. Mary, por exemplo, personagem que mais representa e questiona as desigualdades raciais entranhadas na comunidade de Avonlea, aparece em somente seis episódios e é logo retirada da série após um diagnóstico de septicemia.

A partir desse contexto, entendemos que *Anne com E* é um bom exemplo para pensarmos como o aspecto comercial pode ser associado à discussão que propomos sobre as estruturas de gênero. Apesar de não ser uma produção realizada fora do eixo estadunidense, *Anne com E* contribui com a expansão da Netflix no que tange à sua narrativa: a partir da série, a plataforma de *streaming* atende a novos nichos e, conseqüentemente, alcança novos marcos referentes ao capital econômico e simbólico (BOURDIEU, 1979; FAGUNDES; ANEAS, 2021). Neste ponto, a centralidade do consumo para plataformas como a *Netflix* (XUE, 2014) são evidenciadas através da manutenção de sistemas de algoritmos e *big data* (RIOS, 2022); a importância desses elementos – ressaltada pela própria plataforma em relatórios anteriores – revela que o rastreamento das pegadas digitais e o diálogo que estabelece com assinantes nas redes sociais sinalizam, por exemplo, as demandas de mercado e que, por sua vez, resultam em certo clima opinativo que impacta na construção dos enredos, *casting*, gestão publicitária etc. Um exemplo disso é quando a Netflix responde a uma interlocutora dizendo para lembrar a própria plataforma “de colocar esta série [sobre Oompas-loompas] na categoria de terror” para a assinante. Mesmo sendo um exemplo da atitude cômica característica da Netflix – e não podendo afirmar se a ação foi efetivamente realizada –, percebemos que a plataforma age, abertamente, a partir das demandas.

Ao buscar sempre atender a demandas do mercado ainda conservador – muitas vezes, inclusive, atuando na própria criação dessas demandas –, a Netflix articula performatividades de gênero dessa mesma maneira, baseando-se em estruturas reguladoras que reforçam

performatividades de gênero estáticas. Mesmo que desafie timidamente algumas de suas matrizes, entendemos que o diálogo que a plataforma tenta manter com temas que emergem de movimentos sociais é um passo dado cautelosamente pela Netflix; suas propostas “inovadoras” ganham vida somente se a plataforma souber da adesão do mercado sobre elas. Como seria, portanto, uma quarta temporada de *Anne com E*? Considerando sua perspectiva progressista, uma continuação da série implicaria em uma protagonista abertamente feminista? Seu romance com Gilbert interferiria negativamente em suas aspirações profissionais (como acontece nos livros)? Cole estaria ainda mais confiante com sua sexualidade e performatividades de gênero dissidentes? Tais tramas recompensariam a plataforma, financeiramente e culturalmente? Com este trabalho, oferecemos argumentos que iniciam esta discussão, tão importante, tendo em vista a relevância da cultura audiovisual para a sociedade, e evidenciamos o fato de que os avanços sociais não são, necessariamente, refletidos nos produtos, considerando suas diretrizes comerciais.

Referências

- ALMEIDA, Alvanita; ALVES, Ivya (orgs.). **Mulheres em Seriados: Configurações**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.
- ANAZ, Sílvio. Processo criativo na indústria do audiovisual: do roteiro ao imaginário. **Galáxia**, n. 38, p. 98-113, mai./ago., 2018.
- ANDRÉA, Carlos d'. **Pesquisando plataformas online : conceitos e métodos**. Salvador: EDUFBA, 2020.
- AUSTIN, John. **Quando Dizer é Fazer: Palavras e Ação**. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990 [1962]. Tradução Danilo Marcondes.
- BALIARDO, Rafael. Menina de engenho. **Estadão**, 23 de julho de 2020. Disponível em: 23 julho 2020. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/anne-green-gables-menina-engenho-baliardo>>. Acesso: 13 de julho de 2020.
- BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos: Respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **Rebeca: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, São Paulo, ano 2, n. 4, jul./dez., 2013.
- BARATA, Camille; BELTRÃO, Jane. Corporeidade e gênero em revistas brasileiras de ciências humanas (2008-13): Limites e contribuições ao debate sobre povos indígenas a partir do caso Tembê-Tenetehara. **Espaço Ameríndio**, v. 8, n. 2, p. 11-48, jul./dez., 2014.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Londres, British Broadcast Corporation e Penguin Books, 1972.
- BIANCHINI, Maíra. 'Não é TV' – **Estratégias comunicacionais da hbo no contexto das redes digitais**. Santa Maria: UFSM, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufsm.br/handle/1/6322>>. Acesso em: 1 de agosto de 2022.
- BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, n. 43, pp. 441-473, 2014.
- BORGES, Felipe; CHAGAS, Isabelle. A men's place: o passado como referência para o futuro das masculinidades em *The Handmaid's tale*. **Galáxia**, Especial 1 – Comunicação e Historicidades, São Paulo (online), p. 87-99, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021a [1990].
- _____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"**. IN: LOURO, Guacira. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

- _____. **Excitable Speech: A Politics of the Performative**. Nova York: Routledge, 1997.
- _____. **Gender as Performance. Entrevista com Lynne Segal e Peter Osborne**. RP 067, 1994. <<https://www.radicalphilosophy.com/interview/judith-butler>>
- _____. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1987.
- BYERLY, C. The geography of women and media scholarship. In: ROSS, K. (Ed.). **The handbook of gender, sex, and media**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. p. 3-19.
- BYERLY, C.; ROSS, K. **Women and media: a critical introduction**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2006.
- CARVALHO, Paula. Ode à imaginação. **Folha de São Paulo**, 2020. Disponível em: <<https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/literatura-infantojuvenil/ode-a-imaginacao#:~:text=No%20entanto%2C%20o%20romance%20mant%C3%A9m,na%20cidade%20de%20Glen%20St>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2023.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporânea**, v.14 – n.02 – maio-ago 2016 – p. 193-209.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CORREIA, Angela. **Séries originais da Netflix: Alterações na estrutura narrativa no contexto do binge-publishing**. 2019. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social), Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2019.
- COTRIM JÚNIOR, Dorival. Individualismo e a produção de um Comum: implicações neoliberais na seguridade social e possíveis mobilizações. **Cadernos Espinosanos**, (44), pp. 221-261, 2021.
- COUTINHO, Iluska Maria da Silva. Compreender a estrutura do audiovisual e experimentar o audiovisual - Da dramaturgia do jornalismo à análise da materialidade. In: EMERIM, Cárilda; COUTINHO, Iluska; FINGER, Cristiane (Orgs.). **Epistemologias do Telejornalismo Brasileiro**. 1.ed. Florianópolis: Insular, 2018.
- COUTINHO, Iluska; MATA, Jhonatan. Um telejornal e um método para chamar de nossos: uma reflexão sobre telas, fronteiras e modos de olhar. In: **16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**. São Paulo, novembro de 2018.
- CRAGNOLINI, Mónica. 2007. **Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida**. Disponível em: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/temblores.htm>>. Acesso em: 30 de maio de 2022.
- DE ARAÚJO, José Eduardo; DE SOUZA, Maria Carmen. A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de The Wire. **Rumores**, p. 126-148, 2020.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Londres, Macmillan, 1984.

DE MACEDO, Kátia. **Anne Shirley do século XXI: a adaptação da personagem na série Anne With an E**. 2021. 87f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

DE OLIVEIRA, Adriana; NORONHA, Joanna. Afinal, o que é “mulher”? E quem foi que disse?. **Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 15, p. 741-776, 2016.

FAGUNDES, Carolina; ANEAS, Tatiana. Modelos em disputa: Uma análise dos lugares da Netflix e da HBO no campo da produção audiovisual. **Ação Midiática**, Curitiba, n. 21, pp. 62-80, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5380/2238-0701.2020n21.04>.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEITAL BARBOSA, Yasmine. **Nudez política feminina no Brasil: uma análise das reverberações da Marcha das Vadias em notícias do portal G1**. 2020. Monografia (Graduação em Jornalismo), Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2020.

FEITAL BARBOSA, Yasmine; GARCÊZ, Regiane. Reconhecimento, condições precárias e luto: A mulher negra na série *Anne With an E*. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, 21(40), 2022

FERREIRA, Ceíça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, v. 25, n. 1, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de Saber**. São Paulo: Graal, 1988.

_____. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

FRANÇA, Vera.; SIMÕES, P.G. (Orgs.) **O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 15-48.

FRANÇA, Vera. **O campo de pesquisa em comunicação a partir das práticas sociais**. YouTube, 3 de julho de 2020. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=CMbF_7q>. Acesso em: 05 de maio de 2022.

FRASER, Nancy. A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 63, p. 07-20, 2002.

_____. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça na era pós-socialista. In: SOUZA, J. (org.). **Democracia hoje: Novos desafios para a teoria democrática contemporânea**. Brasília: UNB, 2001 [1995].

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GALLAGHER, M. The advertising word. In: _____. **Gender setting: news agendas for media monitoring and advocacy**. London: Zed Books, 2001. p. 60-79.

GERSON, Carole. Seven Milestones: How Anne of Green Gables Became a Canadian Icon. In: GAMMEL, Irene; LEFEBVRE, Benjamin (ed.). **Anne's World: A New Century of Anne of Green Gables**. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

GOFFMAN, E. **Gender advertisements**. New York: Harper Torchbooks, 1976.

GOMES BARBOSA, Karina. Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual. 2014. 330 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

_____. Afetos e velhice feminina em Grace and Frankie. **Estudos Feministas**, v. 25, n. 3, p. 1437-1447, 2017.

_____. Leslie e Ofelia, meninas que ousam sair do quarto: espaço, feminilidade e corpo em Ponte para Terabítia e O labirinto do fauno. **Mídia e Cotidiano**, v. 14, n. 1, p. 133-156, 2020.

GOMES BARBOSA, Karina; MENDONÇA, Carlos. "I am done": violência sexual, testemunho e reparação em 'Hysterical Girl'. **Revista Logos**, v. 28, n. 3, p. 107-123, 2021.

GOMES, Camilla. Gênero como categoria de análise decolonial. **Civitas**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65-82, jan.-abr. 2018.

GOMEZ-URIBE, Carlos A.; HUNT, Neil. The Netflix Recommender System: Algorithms, Business Value and Innovation. **Journal ACM Transactions on Management Information Systems**, v. 6, n. 4, dez. 2015.

GRAHAM, Stephen. **The cybercities reader**. Nova Iorque: Routledge, 2004.

GREENBERG, Stephanie; RIBEIRO, Manoel; BLACKBURN, Jeremy; BRADLYN, Barry; DE CRISTOFARO, Emiliano; STRINGHINI, Gianluca; LONG, Summer; ZANNETTOUQ, Savvas. **From Pick-Up Artists to Incels: A Data-Driven Sketch of the Manosphere**. Londres, University College London, 2020.

HALL, Donald E. **Queer Theories**. Londres: Palgrave, 2003.

HALLINAN, Blake; STRIPHAS, Ted. Recommended for you: The Netflix Prize and the production of algorithmic culture. **Sage, New Media & Society**, Indiana University, v. 18, p.117-137, 2014.

HALL, Stuart. O papel da representação. In: **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Apicuri, 2016, p. 31-75.

HENN, Ronaldo; MACHADO, Felipe; GONZATTI, Christian. Jordan Lives For The Applause: Performances de Si como Propulsoras de Ciberacontecimentos. **Contemporânea: Comunicação e Cultura**, v. 16, n. 01, jan-abr, 2018.

HILLS, Matt. **Fan Cultures**. London: Routledge, 2002.

HNATOW, Alison. **Anne-girls: Investigating contemporary girlhood through Anne With An E**. Pittsburgh, 2020. 60p. Monografia (Bacharelado em Filosofia) - Faculdade de Artes e Ciências, Universidade de Pittsburgh.

hooks, bell. **Feminism is for Everybody: Passionate Politics**. Cambridge, South End Press, 2000.

_____. **Talking back: thinking feminist, thinking black**. Boston: South End, 1989.

JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. **Gênero, Corpo e Conhecimento**. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1997.

JAGGER, Gill. **Judith Butler: Sexual Politics, Social Change and the power of the performative**. Nova York, Routledge, 2008.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da conexão**. São Paulo: Aleph, 2014.

JENNER, Mareike. Binge watching: video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom. **International Journal of Cultural Studies**, v. 20, n. 3, p. 304-320, 2018.

JUNIOR, Erly. Estéticas da corporeidade e espectralidades à flor da pele no cinema contemporâneo do corpo. **Revista Visuais**, v. 13, n. 7, p. 32-50, 2021.

KAPLAN, E. **Women and film: Both sides of the camera**. Londres: Methuen e Co. It, 1995.

KEATING, Gina. **Netflixed: the epic battle for America's eyeballs**. Nova Iorque: Portfolio/Penguin, 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

KULICK, Don. No. In.: CAMERON, D; KULICK, D (eds.). **The Language and Sexuality Reader**. Nova York: Routledge, pp.285-293, 2006.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender – essays on theory, film, and fiction**. Indianapolis/Bloomington: Indiana University Press, 1987.

_____. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Londres, Macmillan, 1984.

LEDWELL, J.; MITCHELL, J. Introduction. In: **Anne around the world**. Montreal, McGill - Queen's University Press, 2013. p. 3 – 25.

LEME, Gerson. Estratégias para o uso da paisagem sonora como ferramenta na construção da camada de efeitos sonoros para roteiro, animatic e storyboard na animação. **Diálogo com a Economia Criativa**, v. 4, n. 11, p. 143-155, mai./ago., 2019.

LEMOS, Bárbara. **A representação de gênero na telenovela:** um estudo sobre Elisabeta e as personagens femininas em *Orgulho e Paixão*. 2021. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2021.

LEVINSON-KING, Robin. Anne of Green Gables: The most popular redhead in Japan. In: **BBC News**, Toronto, 8 de maio de 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-398099999>>. Acesso em: 14 de julho de 2022.

LIVIA, Ana; HALL, Kira. “É uma menina!”: a volta da performatividade a linguística. In OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz(eds.). **Linguagem, Gênero, Sexualidade:** Clássicos Traduzidos. Ipiranga: Parábola Editorial, pp. 109-128, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. Produzindo sujeitos masculinos e cristãos. In: VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Crítica pós-estruturalista e educação**. Porto Alegre: Sulina, 1995. p. 83- 107.

MARCONDES, Danilo. Apresentação: A filosofia da linguagem de J. L. Austin. In: AUSTIN, John. **Quando Dizer é Fazer:** Palavras e Ação. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990 [1962]. Tradução Danilo Marcondes.

MARTIN, B. **Homens difíceis:** os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Men* e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MASSAROLO, J.; MESQUITA, D. Autoprogramação e engajamento nas plataformas de vídeo sob demanda: uma análise da Netflix. In: CASTELLANO, M.; HOLZBACH, A. (org.). **TeleVisões:** Reflexões para além da TV. Rio de Janeiro: E-papers, 2018.

MCLAREN, Margaret. **Foucault, Feminismo e Subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016. (Coleção Entregêneros)

MCDONALD, Kevin; SMITH-ROWSEY, Daniel (eds.). **The Netflix Effect:** Technology and Entertainment in the 21st Century. New York: Bloomsbury, 2016.

MENDONÇA, Ricardo. Teorias críticas e pragmatismo: A contribuição de G. H. Mead para as renovações da Escola de Frankfurt. **Lua Nova**, p. 367-403, 2013.

MEIGRE, Marcos; ROCHA, Simone. O mercado brasileiro na era do streaming: original Globoplay no novo ecossistema midiático audiovisual. **Revista Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 13, n. 2, pp. 134-152, 2020.

_____. A religião através do estilo: a figuração do espiritismo nas telenovelas brasileiras. **E-compós**, Brasília, v.20, n.3, set./dez. 2017.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, n. 2, p. 29-52, 2006.

MONTORO, Tânia. Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no País. **Lumina**, v. 3, n. 2, 2009.

- MORAN, Mary Jeanette. 'I'll Never Be Angelically Good': Feminist Narrative Ethics in Anne of Green Gables. In: GAMMEL, Irene; LEFEBVRE, Benjamin (editors). **Anne's World: A New Century of Anne of Green Gables**, Toronto: University of Toronto Press, 2018, pp. 50-64.
- Moro, Sabrina. **Ripped-from-the-headlines: Sexual violence & celebrity culture in contemporary U.S. media**. Tese. Nottingham Trent University, 2020.
- MOURA, Flávia; LINDOSO, Vitor. Meme como estratégia corporativa: o Twitter da Netflix Brasil. **Cadernos De Comunicação**, 26(1), 2022.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, Graal Ltda., 1983, p. 435-453.
- NICHOLSON, J. Women in newspaper journalism (since 1990s). In: CREEDON, P.; CRAMER, J. (Eds.). **Women in mass communication**. 3. ed. London: Sage, 2007. p. 35-46.
- NOLAN, Jason. Learning with Anne: Early Childhood Education Looks at New Media for Young Girls. In: GAMMEL, Irene; LEFEBVRE, Benjamin (ed.). **Anne's World: A New Century of Anne of Green Gables**. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- ORTNER, Sherry. Is Female to Male as Nature Is to Culture? In: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHIERE, Louise (editors). **Woman, Culture and Society**. Stanford: Stanford University Press, 1974.
- OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a Visão Performativa da linguagem. **Delta**, São Paulo, v. 18, n. 1, 2002.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM**. Lisboa, abril de 2009. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 28 de novembro de 2021. Pessoa, v. 13, n. 2, pp. 134-152, 2020.
- PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos Pagu**, (4), 9–28, 2008.
- PINTO, Joana Plaza. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. **Delta**, vol. 23, pp.1-26, São Paulo, PUC, 2007.
- POLAND, Bailey. **Harassment, Abuse and Violence Online**. Lincoln, University of Nebraska Press, 2016.
- QUÉRÉ, L. De um modelo epistemológico a um modelo praxiológico da comunicação. In: **O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 15-48.
- RIOS, Daniel. Fabricando números: uma análise sobre dados de visualização das séries Originais Netflix. **Revista Galáxia**, v. 47, pp. 1-21, 2022.

_____. Televisão e plataformas: um estudo de caso sobre dataficação nos serviços SVoD Netflix e Amazon Prime Video. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, 23(1), pp. 68-79, 2021.

RODRIGUES, Carla . Para além do gênero: anotações sobre a recepção da obra de Butler no Brasil. **Em Construção**, n. 5, pp. 59-72, 2019.

_____. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sexualidad, Salud y Sociedad**, n. 10, pp. 140-164, 2012.

RODRIGUES, Carla; HEILBORN, Maria Luiza. Gênero e pós-gênero: um debate político. In: **X Seminário Internacional Fazendo Gênero**. Florianópolis, setembro de 2013. Anais eletrônicos. Disponível em:< http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1374513027_ARQUIVO_carlarodriguesemaluheilborn-comunicacao.pdf>. Acesso em: 30 de maio de 2022.

SARMENTO, Rayza. Estudos feministas de mídia e política: uma visão geral. **BIB**, n. 87, p. 181- 202, 2018.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **Textura, Canoas**, v. 18, n. 38, 2016.

SANTOS, Bárbara. **Paridade de participação e emancipação em Nancy Fraser: reconhecimento e justiça a partir do feminismo**. 2020. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciência Política). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SCALEI, V.; FINGER, C. Televisão, big data e algoritmos: o que fazer com tantos dados sobre a audiência? In: MARQUIONI, Carlos E., FISCHER, Gustavo D (Org.). **Da televisão às televisualidades: continuidades e rupturas em tempos de múltiplas plataformas**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, p.313-330, 2020.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012.

SCOTT, Joan. Entrevista com Miriam Grossi e Maria Luiza Heilborn. **Revista de Estudos Feministas**. v. 6, n. 1, 1998.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES** (Online), v. 18, p. 1-5, 2012 <10.4000/eces.1533>.

TOUSIGNANT, Marylou. ‘Anne of Green Gables’ is very much alive in Canada. **The Washington Post**, 27 Agosto 2018. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/kidspost/anne-of-green-gables-comes-to-life-in-canada/2018/08/27/9d2eff42-a0a3-11e8-8e87-c869fe70a721_story.html>. Acesso em: 13 de julho de 2022

TRYON, Chuck. TV Got Better: Netflix’s Original Programming Strategies and the On-Demand Television Transition, **Media Industries Journal**, v. 2, n. 2, pp. 104-116, 2015.

_____. **On-Demand Culture:** Digital Delivery and the Future of Movies. Camden: Rutgers UP, Print, 2013.

WENTZEL, Marina. O que faz o Brasil ter a maior população de domésticas do mundo. **BBC**, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43120953>>. Acesso em: 13 de julho de 2022.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão:** Tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2016.

XUE, Samantha. **Drama in the TV industry:** a study of new entrants, new services, and new consolidations. University of Washington Michael G. Foster School of Business, 2014.

YOUNG, Lola. **Fear of the dark:** race, gender and sexuality in the cinema. London: Routledge, 1996.

ZUCKERBERG, Donna. **Not All Dead White Men:** Classics and Misogyny in the Digital Age. Cambridge, Harvard University Press, 2018.

APÊNDICE 1

1. Tabela da análise exploratória

Tabela 1: Material recolhido em análise exploratória

Temporadas	Primeira temporada	Segunda temporada	Terceira temporada
Número de episódios	7	10	10
Estimativa do número de cenas por episódio	35 cenas	50 cenas	50 cenas
		Tempo de cena (decupagem)	Conteúdo
Episódio amostral 1 (T01E05: Um laço de amizade)	Cena 1	0'23" - 2'05"	Amor romântico; dominação masculina
	Cena 2	2'50" - 5'30"	Feminilidade
	Cena 3	5'35" - 6'30"	Masculinidades
	Cena 4	7'34" - 9'38"	Feminilidade; Papéis sociais
	Cena 5	34'27" - 36'30"	Amizade/rivalidade feminina
Episódio amostral 2 (T02E07: Lembranças podem variar tanto quanto o humor)	Cena 1	15'15" - 16'	Papéis sociais
	Cena 2	18'45" - 20'05"	Homossexualidade; Homossociabilidade
	Cena 3	26'41" - 28'20"	Homossexualidade; Homossociabilidade
	Cena 4	31'06" - 32'42"	Homossexualidade; Homossociabilidade; Amor romântico; Papéis sociais
	Cena 5	33'06" - 34'15"	Homossexualidade; Homossociabilidade
Episódio amostral 3 (T03E10: De coração para coração)	Cena 1	7'03" - 7'56"	Papéis sociais
	Cena 2	10'18" - 11'40"	Amor romântico
	Cena 3	22'19" - 23'15"	Feminilidade; papéis sociais
	Cena 4	23'25" - 24'35"	Feminilidade; papéis sociais
	Cena 5	37'31" - 40'51"	Amor romântico

Fonte: Elaboração própria

2. Tabela das cenas escolhidas e cenas complementares

Tabela 2: Cenas escolhidas e cenas complementares

Evento narrativo	Primeiro encontro entre duas persoagens			
1 - Rebelia por vir	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	1	1 (Sua Determinação Dita seu Destino)	Padrão de beleza feminino	54'20" - 56'30"
Cena(s) complementar(es)	2	5 (Um Laço de Amizade)	Padrão de beleza feminino	34'50" - 35'52"
	2	5 (Um Laço de Amizade)	Padrão de beleza feminino	39'50" - 40'20"
	2	10 (O Que Há de Bom no Mundo)	Padrões de vestimenta e de beleza femininos	19'47" - 19'55"
Evento narrativo	Fuga da escola			
2 - Em direção à liberdade: Parte um	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	1	3 (Obstinada Como a Juventude)	Não pertencimento; Desobediência	39'27" - 43'47"
Cena(s) complementar(es)	Não houve			
Evento narrativo	Menarca			
3 - Promessa para tornar-se	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	1	5 (Um Laço de Amizade)	Ciclo menstrual; Tornar-se	7'35" - 9'50"
Cena(s) complementar(es)	1	5 (Um Laço de Amizade)	Ciclo menstrual; Tornar-se	2'45" - 5'28"
Evento narrativo	Festa			
4 - Perturbação das normatividades	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	2	7 (Lembranças Podem Variar Tanto Quanto o Humor)	Subversão das normas de gênero	16'42" - 17'32"
Cena(s) complementar(es)	2	7 (Lembranças Podem Variar Tanto Quanto o Humor)	Homossexualidade	32'50" - 24'38"
	2	8 (Na Luta Contra as Evidências)	Homossexualidade	20'24" - 22'24"

Evento narrativo	Encontro entre dois personagens não heteronormativos			
5 - Negação dos desejos	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	2	8 (Na Luta Contra as Evidências)	Homossexualidade	6'48" - 7'28"
Cena(s) complementar(es)	2	5 (Um Laço de Amizade)	Heterossexualidade compulsória	27'50" - 28'40"
	2	8 (Na Luta Contra as Evidências)	Heterossexualidade compulsória	1'23" - 1'54"
Evento narrativo	Casamento interrompido			
6 - Em direção à liberdade: Parte dois	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	2	8 (Na Luta Contra as Evidências)	Casamento; Trabalho reprodutivo	40'20" - 43'35"
Cena(s) complementar(es)	2	8 (Na Luta Contra as Evidências)	Casamento; Trabalho reprodutivo	15'10" - 16'12"
	2	8 (Na Luta Contra as Evidências)	Casamento; Trabalho reprodutivo	27'38" - 28'40"
	2	8 (Na Luta Contra as Evidências)	Casamento; Trabalho reprodutivo	39'07" - 40'
Evento narrativo	Reencontro familiar			
7 - Vulnerabilidade, precariedade e colonialidade de gênero: a performatividade da mulher negra	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	3	2 (Não Entendo o que Minha Alma Diz)	Precariedade; Vulnerabilidade dos corpos negros	5'21" - 10'08"
Cena(s) complementar(es)	3	1 (Um Segredo que Eu Pedi)	Hiperssexualização da mulher negra	27'15" - 28'35"
	3	1 (Um Segredo que Eu Pedi)	Hiperssexualização da mulher negra	30'40" - 31'20"
Evento narrativo	Ritual			
8 - Ambivalências em cena	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	3	5 (Sou Destemida e Empoderada)	Sexualidade feminina	40'03" - 44'50"
Cena(s) complementar(es)	3	5 (Sou Destemida e Empoderada)	Trabalho reprodutivo	24'53" - 26'07"
	3	5 (Sou Destemida e Empoderada)	Trabalho reprodutivo	29'20" - 30'55"
	3	5 (Sou Destemida e Empoderada)	Trabalho reprodutivo	42'47" - 43'36"

Evento narrativo	Dança (convenção sobre o amor)			
9 - A performatividade do amor romântico	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	3	5 (Sou Destemida e Empoderada)	Amor romântico	26'55" - 29'07"
Cena(s) complementar(es)	Não houve			
Evento narrativo	Assédio sexual			
10 - Assediado amor romântico	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	3	6 (O Que eu Mais Quero)	Assédio sexual; Amor romântico	36'44" - 38'12"
Cena(s) complementar(es)	3	6 (O Que eu Mais Quero)	Assédio sexual; Amor romântico	38'12" - 44'34"
	3	6 (O Que eu Mais Quero)	Assédio sexual; Manifesto feminista	2'14" - 4'45"
	3	7 (Esforço pelo Bem)	Assédio sexual; Culpabilização feminina pelas violências; Feminismo individual	4'45" - 5'59"
	3	7 (Esforço pelo Bem)	Rivalidade feminina; Não pertencimento; Culpabilização feminina pelas violências	9'50" - 11'03"
	3	7 (Esforço pelo Bem)	Amor romântico; Igualdade de gênero	11'03" - 12'44"
	3	7 (Esforço pelo Bem)	Masculinidades	14'28" - 16'14"
	3	7 (Esforço pelo Bem)	Amor romântico; Feminismo individual	20'02" - 22'18"
Evento narrativo	Reunião para maior participação política feminina			
11 - Masculinidade que imobiliza	Temporada	Episódio	Enredo	Decupagem
Cena escolhida	3	7 (Esforço pelo Bem)	Masculinidades	14'28" - 16'14"
Cena(s) complementar(es)	3	7 (Esforço pelo Bem)	Masculinidades; Liberdade de expressão	17'29" - 19'15"
	3	7 (Esforço pelo Bem)	Masculinidades; Autoridade masculina; Censura	42'36" - 43'35"
	3	8 (Mudança Boa e Repentina)	Censura; Educação infantil	4'24" - 7'58"
	3	8 (Mudança Boa e Repentina)	Participação política feminina	35'51" - 38'32"

Fonte: Elaboração própria

3. Tabelas dos eixos analíticos de cada cena

Tabela 3: Eixos analíticos da cena 1

	Tempo de cena (decupagem)	54'20" - 56'30"
	O corpo em cena	Jogo de câmeras; mudança dos planos
	Enredo	Padrão de beleza feminino

Cena 1 (T01E01): Sua Determinação Dita seu Destino	Cenografia	Fluidez entre os tons do ambiente, pele e vestimentas de Anne; tensão entre as personagens e quebra desta fluidez
	Corpo comunicativo	Postura de Anne quando chega no ambiente e, depois, à medida em que Rachel fala sobre sua aparência
	Fala da(o) personagem	Descritivo na análise
	Interação	Desafio às hierarquias

Tabela 4: Eixos analíticos da cena 2

Cena 2 (T1E3): Obstinada como a juventude	Tempo de cena (decupagem)	39'27'' - 43'47''
	O corpo em cena	Encadeamento das imagens dos corpos remete às cenas tradicionais de casamentos, sugerindo um casamento de Anne com sua desobediência
	Enredo	Não-pertencimento; Desobediência
	Cenografia	Sintonia entre cenografia, enredo e paisagem sonora
	Corpo comunicativo	Tentativas de contato feitas por Gilbert e silenciamento de Anne frente à turma; Atitude de Anne frente ao castigo do professor
	Fala da(o) personagem	Descritivo na análise
	Interação	Olhares sobre Anne; Castigo pelo professor

Tabela 5: Eixos analíticos da cena 3

Cena 3 (T01E05): Um Laço de Amizade	Tempo de cena (decupagem)	7'35'' - 9'50''
	O corpo em cena	Detalhamento dos rostos; tom de mistério
	Enredo	Ciclo menstrual; tornar-se
	Cenografia	Iluminação que dá a ver as vulnerabilidades

	Corpo comunicativo	Promessa de uma corporificação das expectativas
	Fala da(o) personagem	Descritivo na análise
	Interação	Cumplicidade e compartilhamento das curiosidades; meninas em círculo

Tabela 6: Eixos analíticos da cena 4

Cena 4 (T02E07): Lembranças Podem Variar Tanto Quanto o Humor	Tempo de cena (decupagem)	16'42'' - 17'32''
	O corpo em cena	Jogo de focagem entre Cole e a escultura
	Enredo	Subversão das normas de gênero
	Cenografia	Rompimento para com os tons gélidos que representam Avonlea
	Corpo comunicativo	Troca de sentidos através dos cachecóis e colares
	Fala da(o) personagem	Não houve
	Interação	Troca de sentidos através dos cachecóis e colares

Tabela 7: Eixos analíticos da cena 5

Cena 5 (T02E08): Na Luta Contra as Evidências	Tempo de cena (decupagem)	6'48'' - 7'28''
	O corpo em cena	Planos detalhe e contra-plongée que evidenciam suas vulnerabilidades
	Enredo	Homossexualidade
	Cenografia	Trilha sonora dramática
	Corpo comunicativo	O posicionamento de Phillips sobre sua sexualidade quando está perto de Cole
	Fala da(o) personagem	Descritivo na análise

	Interação	O toque das mãos e os olhares
--	------------------	-------------------------------

Tabela 8: Eixos analíticos da cena 6

Cena 6 (T02E08): Na Luta Contra as Evidências	Tempo de cena (decupagem)	40'20'' - 43'35''
	O corpo em cena	Movimentação de câmeras que indicam os sentimentos de Prissy
	Enredo	Casamento e trabalho reprodutivo
	Cenografia	Os momentos sonoros e as significações no interior e exterior da igreja
	Corpo comunicativo	Os olhares e sorrisos de Prissy, sua mãe e suas amigas
	Fala da(o) personagem	Descritivo na análise
	Interação	Os braços de Prissy e seu pai enlaçados; o levantar do véu por Phillips; o círculo formado pelas amigas de Prissy

Tabela 9: Eixos analíticos da cena 7

Cena 7 (T3E02): Não Entendo o Que Minha Alma Diz	Tempo de cena (decupagem)	5'21'' - 10'08''
	O corpo em cena	A captação de imagens de hiperssexualizam o corpo negro
	Enredo	Precariedade dos corpos negros e uma tentativa (falha) de subversão das desigualdades
	Cenografia	Convergência entre os tons dos elementos em cena, paisagem sonora e cor da pele, de forma a emocionar quem assiste
	Corpo comunicativo	As relações de subalternidade entre corpos negros e brancos
	Fala da(o) personagem	Descritivo na análise
	Interação	As experiências de Mary com o homem branco e as relações de poder intrínsecas a estas vivências

Tabela 10: Eixos analíticos da cena 8

Cena 8 (T03E05): Sou Destemida e Empoderada	Tempo de cena (decupagem)	40'03'' - 44'50''
	O corpo em cena	Os movimentos de câmera e os planos evidenciam que os corpos estão realizando um ritual
	Enredo	Sexualidade
	Cenografia	Os elementos do ritual; a ambientação noturna; a paisagem sonora crescente
	Corpo comunicativo	A disposição dos corpos e seus comportamentos sugerem o desafio campo normativo, ao mesmo tempo em que evidencia, através da feição de Anne, a preocupação da série no que tange à capacidade reprodutiva das mulheres
	Fala da(o) personagem	Descritivo na análise
	Interação	Os olhares ressaltam a cumplicidade entre as meninas, bem como os gritos que vociferam

Tabela 11: Eixos analíticos da cena 9

Cena 9 (T3E5): Sou Destemida e Empoderada	Tempo de cena (decupagem)	26'55'' - 29'07''
	O corpo em cena	Os detalhes oferecidos pela câmera sobre os olhares e sobre as mãos; o desaceleramento da câmera para captar os detalhes
	Enredo	Amor romântico
	Cenografia	Ambiente iluminado, espaçoso, com uma paisagem sonora que reflete o romantismo da cena
	Corpo comunicativo	A movimentação entrelaçada dos corpos enquanto dançam
	Fala da(o) personagem	Não houve
	Interação	Troca de olhares e toque das mãos; Essas interações mais

		explícitas significam o amor romântico
--	--	--

Tabela 12: Eixos analíticos da cena 10

Cena 10 (T3E6): O que Eu Mais Quero	Tempo de cena (decupagem)	36'44'' - 38'12''
	O corpo em cena	Captação dos detalhes dos corpos (mãos, rostos, seio) de Billy e Josie quando a menina é assediada
	Enredo	Assédio sexual e amor romântico
	Cenografia	Os tons calorosos dentro do galpão, durante a festa, e a inospitalidade do ambiente externo onde Josie é assediada
	Corpo comunicativo	Os sinais do pacto masculino (Billy e seus amigos após o assédio), o cuidado de Anne por Josie após a violência
	Fala da(o) personagem	Descritivo na análise
	Interação	Discrepância na maneira como meninos e meninas interagem frente ao assédio sexual

Tabela 13: Eixos analíticos da cena 11

Cena 11 (T3E07): Esforço pelo bem	Tempo de cena (decupagem)	14'28'' - 16'14''
	O corpo em cena	Planos detalhes evidenciam a autonomia masculina sobre Rachel
	Enredo	Masculinidades
	Cenografia	Desarmonia entre cenografia e figurino, remetendo ao desconforto de Rachel na primeira reunião quando fora interrompida sucessivas vezes, e a quebra deste descompasso na segunda reunião do conselho.
	Corpo comunicativo	Comunicação corporal ofensiva; liberdade (ou não) do corpo para comunicar-se
	Fala da(o) personagem	Descritivo na análise

	Interação	Interação entre os homens e os objetos, e como os mesmos são capazes de modificar as vivências das crianças
--	------------------	---

Fonte: Elaboração própria

APÊNDICE 2

RECONHECIMENTO, CONDIÇÕES PRECÁRIAS E LUTO: A MULHER NEGRA NA SÉRIE *ANNE WITH AN E*

ACKNOWLEDGEMENT, PRECARIOUSNESS AND GRIEF: THE BLACK WOMAN IN THE SERIES *ANNE WITH AN E*

RECONOCIMIENTO, CONDICIONES PRECARIAS Y LUTO: LA MUJER NEGRA EN LA SERIE *ANNE WITH AN E*



Reconhecimento,
condições precárias e

Resumo

Este trabalho busca articular a figura da personagem Mary Hanford, da série *Anne With an E* (Netflix), às discussões sobre reconhecimento, condição precária e vidas passíveis de luto acionadas por Judith Butler (2020) e revisitadas por Danielle Petherbridge (2020). Ancorado também nas discussões sobre os regimes de visibilidade de mulheres negras no audiovisual, de Conceição de Maria Silva (2016) e Mary Ann Doane (1991), o presente estudo mostra como os produtos ficcionais contemporâneos ainda estigmatizam personagens negras, o que nos auxilia no entendimento de que a vida da personagem Mary pode ser considerada uma não vida.

Palavras-chave: *Anne With an E*; Netflix; reconhecimento; condições precárias.

Abstract

This work seeks to articulate the figure of the character Mary Hanford, from *Anne With an E*, (Netflix), to the discussions about recognition, precarious condition and grieving lives triggered by Judith Butler (2020) and revisited by Danielle Peterbridge (2020). Also anchored in the discussions about the visibility regimes of Black women in the audiovisual, by Conceição de Maria Silva (2016) and Mary Ann Doane (1991), the present study shows how contemporary fictional products still stigmatize black characters, which helps us in the understanding that the life of the character Mary may be considered a non-life.

Keywords: *Anne With an E*; Netflix; acknowledgement; precariousness.

Resumen

Este trabajo busca articular la figura del personaje Mary Hanford, de *Anne With an E* (Netflix), a las discusiones sobre reconocimiento, condición precaria y vidas en duelo desencadenadas por Judith Butler (2020) y revisado por Danielle Peterbridge (2020). Anclado también en las discusiones sobre los regímenes de visibilidad de las mujeres negras en el audiovisual, de Conceição de Maria Silva (2016) y Mary Ann Doane (1991), el presente estudio muestra cómo los productos de ficción contemporáneos todavía estigmatizan a los personajes negras, lo que

nos ajuda en el entendimiento de que la vida del personaje Mary puede ser considerado una no-vida.

Palabrasclave: *Anne With an E*; Netflix; reconocimiento; condiciones precarias.

1. Introdução

Tecidas a partir de um clássico anglo-saxão da literatura infanto-juvenil - *Anne of Green Gables*, 1908, de Lucy Maud Montgomery -, as inquietações vividas na ficção escrita há dois séculos foram adaptadas para uma série televisiva. *Anne With an E* (*Anne com E*, em português), veiculada pela plataforma de *streaming* Netflix e produzida pelas empresas *Northwood Entertainment* e CBC-Canadá, teve sua primeira temporada lançada em março de 2017⁶⁶. Com três temporadas (27 episódios), a série se passa em 1890 e conta, como narrativa principal, a história de Anne, uma garota órfã encantada por romances literários, poesia e justiça social. Ao ser erroneamente adotada pelos irmãos Marilla e Matthew Cuthbert, Anne se vê vulnerável ao repetido sentimento de abandono, rejeição e não pertencimento que a acompanha desde muito pequena, quando foi deixada em um orfanato após a morte de seus pais.

Apesar de a narrativa central do seriado se voltar aos anseios, imaginações e romances de Anne, outros contextos igualmente relevantes também são apresentados, como questões relativas às performatividades de gênero (Butler, 1990), ao conceito de família e à imprescindibilidade do casamento para meninas. A série se passa na comunidade fictícia da Ilha do Príncipe Eduardo, em Avonlea, onde todos e todas se organizam, em geral, a partir de atribuições sociais conservadoras e normativas em relação ao gênero, classe e raça. No Brasil, a série teve importante reverberação, que pode ser observada a partir de diversos *fandoms* brasileiros nas redes sociais, da multiplicação de traduções da obra para a língua portuguesa e da movimentação das redes por ocasião do cancelamento da série em 2019 e ainda hoje (De Macedo, 2021).

Em particular, este trabalho se propõe a analisar o enredo de uma das personagens da trama, Mary Hanford, que aparece em somente seis episódios, mas possui um papel importante no conjunto das três temporadas. O objetivo é compreender as dimensões da precariedade (Butler, 2020) relacionadas às questões de raça e das imagens de controle (Collins, 2019) que emergem das condições vividas por Mary na narrativa ficcional. Para isso, articulamos as noções de reconhecimento, condições precárias e vidas passíveis de luto (Butler, 2020) na análise das principais cenas em que a personagem está presente. Utilizamos a análise fílmica como ferramenta analítica.

O artigo se alinha, de maneira geral, com os estudos que focam nas questões relacionadas às mulheres negras, como aqueles que discutem condições socioeconômicas, equidade, preconceito e dignidade. De maneira particular, busca-se contribuir com as pesquisas de/e sobre mulheres negras no audiovisual (Silva, 2016), uma vez que a personagem desperta reflexões importantes sobre as representações dessas mulheres e suas imagens produzidas, reforçadas ou questionadas. Por fim, destacamos contribuições importantes da pesquisa brasileira aos estudos sobre produção e consumo do audiovisual por *streaming*, uma vez que

⁶⁶ Além dessa, outras adaptações do livro também contam a história da personagem, como a animação japonesa *Akage no Anne* (*Ana dos Cabelos Ruivos*, em português), de 1979, e o filme *L.M. Montgomery's Anne of Green Gables* (*Anne de Green Gables*, de *L.M. Montgomery*, em português), lançado em 2016 - com duas sequências lançadas no ano seguinte.

determinadas narrativas globais sobre raça e gênero podem tanto ser reforçadas quanto desafiadas globalmente. O artigo está organizado da seguinte maneira: na segunda seção, discutimos os conceitos relacionados à precariedade (Butler, 2020) e às imagens de controle (Collins, 2019). Na terceira seção, apresentamos a metodologia de análise fílmica, bem como o *corpus* e ferramentas de análise. Na quarta seção, apresentamos a análise.

2. Reconhecimento, vulnerabilidade e condições precárias em Avonlea

As lacunas dos produtos audiovisuais podem se fazer difusas perante algumas narrativas, que, ao mesmo tempo em que apresentam em seu elenco grupos históricos e socialmente minorizados, reiteram “o modelo hollywoodiano clássico, uma engrenagem meticulosamente organizada” em favor de sua própria manutenção e em uma tentativa de ocultar “as relações de poder, o desejo e prazer visual, a objetificação feminina e as estratégias narrativas e estéticas por meio das quais são veiculados valores e padrões de comportamento” (Silva, 2016, p. 56-58). Em um estudo sobre os regimes de visibilidade de mulheres negras no audiovisual, Conceição Silva ainda afirma que, no cinema, mesmo a teoria feminista, que tem Laura Mulvey como uma de suas expoentes, se mostra ineficiente, visto que não se atenta às vivências e histórias de pessoas negras. Para ela,

Enquanto as feministas brancas teorizam a imagem feminina em termos de objetificação, as feministas negras problematizam o corpo feminino negro como um lugar de resistência simbólica em contraposição ao “paradoxo do não ser”, conceito elaborado por Hortense Spillers e que designa a desumanização no regime escravocrata, no qual a mulher negra não existia, não era considerada uma “mulher”. (Silva, 2016, p. 63)

Sendo assim, se faz importante acionarmos as discussões sobre reconhecimento, precariedade e vulnerabilidade, visto que também nos auxiliam no entendimento sobre as formas de invisibilização de pessoas negras. São duas as dimensões do reconhecimento, uma que “conhece” e outra que “reconhece”. De acordo com Danielle Petherbridge (2020, p. 185), a reconhecibilidade indica “o processo perceptivo que necessariamente antecede um ato normativo ou ético de reconhecimento”, e que diz sobre as condições que, de certa forma, preparam o sujeito para o reconhecimento. Entendida também a partir de sua relação com a percepção, a noção de reconhecibilidade inclui “todo o espectro de responsividade afetiva e sensível” (Petherbridge, 2020, p. 186). São “padrões ou conjuntos reconhecíveis [...] que operam como certos tipos de repetição e engajam nossa percepção” (Barbosa, 2017, p. 1439), tendo o corpo, aqui, caráter fundamental e “capaz de afetar e ser afetado por corpos externos, com os quais interage no meio circundante” (Sodré, 2006, p. 23). O reconhecimento, efetivamente, se faz enquanto quadro normativo, podendo ser caracterizado por um “ato, uma prática ou mesmo uma cena entre sujeitos” (Butler, 2020, p. 19). Mais detalhadamente, Petherbridge explica:

O argumento aqui é o de que relações mútuas e normativas de reconhecimento dizem respeito a um processo secundário que ocorre após um ato inicial de tomada de conhecimento [acknowledgment] no qual o outro se torna reconhecível, e, além disso, que esse ato é a base de qualquer concepção de reconhecimento. (Petherbridge, 2020, p. 186)

Dessa forma, é preciso ressaltar que tais relações se estabelecem nas vias do campo normativo - sendo este um conjunto histórico de discursos e práticas que, ao criar convenções, sempre precede as/os sujeitas/os. O campo normativo estabelece, portanto, as fronteiras de

possibilidades do reconhecimento, restringindo-o àquelas/es que se encontram fora deste mesmo campo. A designação normativa racial e do gênero se fazem como as primeiras faces para o reconhecimento dentro desse campo, como “estruturas epistemológicas que, antes de tudo, estabelecem o que é reconhecível” (Petherbridge, 2020, p. 187) e, logo, engendram formas de reconhecimento e de percepção, afetando sujeitas/os.

Quando se articulam tais discussões às questões raciais levantadas a partir de produtos audiovisuais, Mary Ann Doane (1991, p. 231) afirma que as mulheres negras se encontram em uma posição “opressivamente única: em termos de opressão, ela é tanto negra quanto uma mulher; em termos de teoria, ela não é nem um nem outro”. Nesse sentido, o reconhecimento passa também pela percepção da precariedade como condição existencial, mas que no caso dessas mulheres, configura-se a “uma condição socialmente induzida, que responde pela exposição desproporcional ao sofrimento” (Butler, 2020, p. 12).

A normalização das condições precárias é também a normalização da insegurança e da desigualdade, que funcionam como meios de dominação biopolítica com a divisão sexual e racial do trabalho e do cuidado (Lorey, 2014). A vulnerabilidade tolerável ao limite se revela como uma nova forma de sofrimento na qual a precariedade age como produtora da insegurança que subjugam pela necessidade. Essa insegurança estrutural tem a sua pior versão na ausência da proteção da vida e da distinção entre as vidas que são ou não passíveis de luto (Butler, 2016).

A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. Essas populações estão mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem nenhuma proteção. (Butler, 2020, p. 46)

A precariedade, em um movimento prévio à condição precária, é conceituada enquanto uma “condição generalizada [que] se baseia em uma concepção do corpo como algo fundamentalmente dependente de, e condicionado por, um mundo sustentado e sustentável” (Butler, 2020, p. 59). Tais ideias se encontram em diálogo direto com as perspectivas do conceito de vulnerabilidade por Butler (2020) enquanto condição inerente ao ser, visto que se dá na interdependência dos nossos corpos, em uma condição de existência que necessariamente precisa ser pensada a partir das redes que nos interpelam.

No caso das mulheres negras, uma das dimensões da precariedade pode ser encontrada em imagens que as desumanizam e buscam controlar seus corpos, como forma de dominação sexista e racista. Patricia Hill Collins (2019) identifica quatro imagens de controle relacionadas às mulheres negras, a *mammy*, a matriarca, a mãe do bem-estar social e a jezebel. O feminismo negro busca constantemente subverter essas imagens a partir de ressignificações. Em nossa análise, buscamos identificar essas imagens e resistências também como uma das dimensões da precariedade.

3. Uma análise fílmica das precariedades

Para que seja possível debruçar-nos sobre tais questões, recorreremos à combinação de duas perspectivas metodológicas. Primeiro, tanto a seleção do *corpus* quanto os procedimentos analíticos são influenciados pela análise de televisualidades (Rocha, 2019) com o propósito de elucidar “como o composto imagem/texto desnuda aspectos socioculturais captáveis pela ficção” (Meigre; Rocha, 2020). Compreendemos que a cultura da visualidade opera em conjunto com a sociedade a partir de suas transformações históricas, redefinições e contextualizações do ver (Lameirão, 2019). Assim, a análise leva em conta o enraizamento do produto audiovisual ao universo sócio-cultural.

Em segundo lugar, para a operacionalização da análise, recorreremos à análise fílmica, metodologia que, em um primeiro momento, “separa, desune elementos”, para então “perceber a articulação entre os mesmos” (Penafria, 2009, p. 1), de maneira descritiva, explicativa. A análise fílmica permite uma construção prática particular, concedendo à analista um modelo de análise específico e válido para aquele determinado produto (Barbosa, 2017). Lola Young (1996, p. 200) ainda afirma que “um texto cinematográfico [...] deve ser analisado como parte de uma complexa teia de experiências, ideias e fantasias de desejo, ansiedade, medo e negação que estão inter-relacionadas e precisam ser localizadas em seus contextos históricos, políticos e sociais”⁶⁷. Olharemos, assim, para momentos-chaves da narrativa ficcional para entender se existem “condições que tornam o reconhecimento [de Mary] possível” (Petherbridge, 2020, p. 185) na comunidade em que vive e se sua vida é, efetivamente, passível de luto.

Inicialmente, foram mapeadas todas as cenas que contam com a participação de Mary Hanford, totalizando 28 cenas - 11 presentes na segunda temporada e 17 na terceira temporada. Após uma aproximação de todo o conteúdo, agrupamos o material baseando-nos no protagonismo da personagem em cena; dividimos entre aquelas em que Mary é, efetivamente, protagonista (24, no total) e aquelas em que a personagem possui papel secundário (quatro cenas). Para este trabalho, selecionamos quatro cenas que, além de conferirem destaque à Mary, são centrais na construção da narrativa: a primeira e a última aparição de Mary, a relação com o filho e as condições sociais experienciadas por Mary - e outras pessoas negras na comunidade. Tais cenas carregam construções de técnicas audiovisuais que evidenciam a precariedade do corpo, o racismo e as dimensões do reconhecimento através da maneira como tecem as iluminações, enquadramentos, falas em cena. Apesar da seleção destas quatro cenas, aquelas que foram afastadas da análise ainda são fundamentais para que se compreenda a trama e a narrativa na qual Mary foi imersa e funcionam, assim, como suportes contextuais que ajudam a compor os conceitos aqui trabalhados.

Em seguida, desenvolvemos uma ficha de análise com a descrição das seguintes características em cada uma das cenas: episódio, temporada, decupagem, enredo, elementos linguísticos, elementos corporais, cenário, enquadramento, iluminação e construção sonora. Após assistir todas as cenas escolhidas e decompor os elementos cinematográficos por meio da ficha, reagrupamos o material descritivo de modo a considerar a) expressões da vulnerabilidade e da precariedade, b) menções ao racismo, c) reconhecimento e reconhecibilidade, d) imagens de controle, e) expressões do luto, f) desafios às imagens de controle e ao racismo, g) construção de um amor romântico que possibilita qualidade de vida, e h) uma oposição à precariedade experienciada anteriormente.

⁶⁷ YOUNG, 1996, p. 200, tradução nossa. No original: *A cinematic text [...] should be analysed as part of a complex web of inter-related experiences and ideas, fantasies and experimental expressions of desire, anxiety, fear and denial that need to be located in their historical, political and social contexts.*

Tabela 1. Material recolhido em mapeamento e posterior seleção das cenas

Cena 1 (T02E08: Na luta contra as evidências)	Tempo de cena (decupagem)	29'10" - 32'30"
	Enredo em foco	Expressões da precariedade e vulnerabilidade Expressões do reconhecimento/reconhecibilidade
	Técnicas audiovisuais	Elementos linguísticos/discursivos Elementos corporais Cenário Enquadramento Iluminação Construção sonora
Cena 2 (T03E02: Não entendo o que minha alma diz)		5'31" - 9'05"
	Enredo em foco	Expressões da precariedade e vulnerabilidade Expressões do reconhecimento/reconhecibilidade Desafio às imagens de controle e ao racismo Oposição à precariedade experienciada anteriormente
	Técnicas audiovisuais	Elementos linguísticos/discursivos Cenário Iluminação Construção sonora
Cena 3 (T03E03: Um coração determinado)		7'09" - 7'49"
	Enredo em foco	Expressões da precariedade e vulnerabilidade Expressões do reconhecimento/reconhecibilidade Menções ao racismo
	Técnicas audiovisuais	Elementos linguísticos/discursivos Elementos corporais
Cena 4 (T03E03: Um coração determinado)		38'40" - 43'38"
	Enredo em foco	Expressões da precariedade e vulnerabilidade Expressões do reconhecimento/reconhecibilidade Expressões do luto Menções ao racismo
	Técnicas audiovisuais	Elementos linguísticos/discursivos Elementos corporais Cenário Enquadramento Iluminação Construção sonora

Fonte: Elaboração própria

4. Entre imagens e precariedades: uma análise em quatro cenas

4.1 Cena 1: A precariedade da vida no gueto

Em *Anne With an E*, Mary e outros/as escravizados/as libertos/as vivem longe da cidade e das pessoas brancas, em uma grande comunidade negra - *The Bog* (o gueto, como traduzido na série). São limitados/as aos empregos que geram pouca renda - Mary, por exemplo, recebe cinco centavos por peça de roupa lavada - e de longa jornada de trabalho, impedidos/as de terem acesso à escolaridade e ao atendimento médico. A comunidade, portanto, nos auxilia no entendimento do “efeito dos colonos brancos de Avonlea” (Hnatow, 2020, p. 30), do qual Mary tem perfeita consciência. A primeira cena que iremos analisar está alocada logo no primeiro episódio da aparição de Mary. A personagem, ao ser questionada se tem sorte em trabalhar em um lugar quente (frente ao frio que incomoda a comunidade), contesta: “Eu tenho sorte de trabalhar aqui o dia todo, curvada sobre a tina, limpando sujeira ou algo pior das roupas de baixo fedorenta dos outros?”. Mary ainda ressalta, no episódio seguinte, que “gente de cor faz o trabalho que os brancos se recusam”, e que “sonhos não se tornam realidade no gueto”.

A fala de Mary integra um conjunto de elementos que revela a precariedade e a falta de reconhecimento experienciada por ela e pelas mulheres com quem trabalha. Em um ambiente pequeno, com pouca luz e pouca cor, vemos mulheres estendendo roupas, costurando e manipulando máquinas e outros utensílios de lavagem. O suor de suas próprias roupas e rostos são provenientes da força de trabalho e do manuseio da água quente - responsável pela fumaça que encobre o local. O plano sequência⁶⁸ aplicado à cena faz com que a/o espectadora absorva a melancolia do local e da situação vivenciada pelas mulheres, das quais as conversas e a força de trabalho compõem a paisagem sonora. Esse “paradoxo do não ser”, como conceitua Spillers *apud* Silva (2016, p. 63), rememora os apontamentos de Sojourner Truth em 1851⁶⁹, bem como, aplicado a esse trabalho, a personagem Mary Hanford e às mulheres com quem trabalha.

Figura 1. Mary e o personagem Sebastian no gueto, na segunda temporada da série.

⁶⁸ O plano sequência é aquele em que a cena ocorre sem corte algum ou com pouquíssimos cortes.

⁶⁹ Em uma reunião de clérigos na qual se discutiam os direitos das mulheres, Sojourner Truth - negra, ativista abolicionista e defensora dos direitos humanos -, questionou: “Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher?” (GELEDÉS, 2014).



Fonte: www.netflix.com

A cena articula elementos que nos permitem conhecer a realidade das personagens que vivem no gueto. O trabalho árduo, a falta de estrutura para uma vida digna no gueto e a presença de ex-escravizados compõem “padrões ou conjuntos reconhecíveis” (Petherbridge, 2020) de situações de vulnerabilidade, comuns a essas comunidades. Além disso, esta cena ainda revela o contexto a partir do qual as imagens de controle foram estabelecidas, uma vez que, segundo Collins (2019), a escravidão serviu como estímulo à criação destas imagens - consideradas uma forma de punição pelo desafio do status quo travado pelas mulheres negras. Nesta cena, a personagem revela a condição de desigualdade em relação à comunidade branca, a ausência da proteção da vida (Butler, 2016) e a constante insegurança a que estão expostos (Lorey, 2014), elementos estes que viabilizaram a eclosão e a manutenção do sistema escravocrata e que são retratados na série.

4.2 Cena 2: Imagens de controle e de resistência como dimensão da precariedade da matriarca

Na segunda cena escolhida, Mary, após se casar com Sebastian e se mudar para Avonlea, reencontra seu filho mais velho, nascido antes de conhecer Sebastian. Ao visitar a fazenda onde mora a mãe, Elijah diz extasiado: “Olhe para esta luz [que entra pela janela]. Mãe, lembra das janelas que tínhamos [quando morávamos] naquele lugar embaixo da loja? Pequenas como os insetos que rastejavam pelo chão. Deixavam entrar luz suficiente só para não enlouquecermos”, ressaltando as condições precárias vivenciadas por ambos. A fala de Elijah dá a ver o fato de que a personagem Mary - e seu filho - não só é preterida pelas condições de reconhecibilidade - das quais são “concebidas por Butler sob a lente da vulnerabilidade” (Petherbridge, 2020, p. 188) - por ser uma mulher negra, como também é subordinada às “normas [que] operam [...] para tornar outros sujeitos decididamente mais difíceis de reconhecer” (Butler, 2020, p. 20). A precariedade no limite da morte ou de conflitos e guerras opera como uma fonte de poder para manter os sujeitos em busca da sobrevivência e num permanente estado de insegurança (Lorey, 2014). A luz que entrava na casa de Mary e Elijah era suficiente apenas para preservá-los da loucura, mas suficiente também para reforçar os padrões de opressão e a constante luta pela vida.

A fala de Elijah nos mostra a imprescindibilidade de pensar os seres a partir das “operações de poder”, visto que seus corpos estão expostos às “forças articuladas social e politicamente” (Butler, 2020, p. 16). Assim, o patriarcado, heteronormativo e cisgênero, em concomitância com o capitalismo racista e classista, estabelece lugares nos quais mulheres negras, tanto na ficção quanto no mundo material, se veem limitadas a ocupar (ou, na verdade, a não o fazer). Butler (2020, p. 55) chama atenção para as condições de vida impostas, portanto,

a esse grupo minorizado - condições essas que são expostas na fala de Elijah e que “maximizam a precariedade para uns e minimizam para outros” (p. 14); para a filósofa, são necessários “recursos básicos para minimizar a precariedade” (p. 55), e esta cena ressalta a privação de Mary e Elijah, bem como de toda a comunidade negra, sobre estes recursos.

Em seu discurso, Elijah enfatiza o fato de que pessoas negras são fadadas à moradia insegura e precária, e os detalhes oferecidos pelo personagem revelam que esta subordinação está diretamente ligada à falta de reconhecimento de negras e negros frente a comunidade. Ao mesmo tempo em que a fala de Elijah nos remete a essas experiências vividas pelos personagens, os elementos em cena são capazes de subverter tal realidade ao mostrá-los em uma casa iluminada, espaçosa e com abundância de comida. Acompanhada de uma trilha de fundo de caráter esperançoso, Elijah afirma: “Eu poderia me acostumar com isso. Consigo entender como o ar [da casa] poderia fazer com que um homem permaneça”. A cena revela também uma dimensão de resistência e subversão das precariedades.

Neste momento também percebemos que a construção da cena revela certo desafio à imagem de controle atribuída à Mary: a da matriarca (Collins, 2019). A personagem carrega as repreensões sociais de uma mãe solo, e frequentemente é julgada pelo filho - e pela comunidade. Essa culpabilização da mulher negra pelos “problemas sociais na sociedade civil negra”, como afirma Collins (2019, p. 145), é característica marcante da tese do matriarcado, que foi constituída junto a outras imagens de controle com o intuito de conservar as injustiças sociais como sendo “inevitáveis na vida cotidiana” (Collins, 2019, p. 136). Ao apresentar certa esperança e qualidade de vida da personagem, que nesta cena não carrega a culpa pelas desigualdades políticas e econômicas experienciadas por pessoas negras - principalmente pelo seu filho -, a narrativa aponta para uma possível subversão deste estereótipo.

Figura 2. Mary e Elijah, com Sebastian ao fundo, durante a cena citada da terceira temporada.



Fonte: www.netflix.com

4.3 Cena 3: Precariedade e não reconhecimento no desfecho da personagem

A terceira cena escolhida é a última participação de Mary, que é diagnosticada com septicemia e morre. Nos episódios seguintes, a personagem é mencionada somente com o intuito de trazer emoção ao enredo, mostrando-nos mais um exemplo sobre como os produtos audiovisuais contemporâneos reiteram a ideia de que mulheres negras não são dignas de sucesso ou felicidade - visto que, logo quando Mary passa a viver com qualidade de vida, sua personagem é retirada da série de maneira lastimável. Para Alison Hnatow (2020, p. 31, grifos da autora), “*Anne of Green Gables* é uma história de esperança e lar, o fato de que uma das

únicas mulheres negras da série não [pôde] ter nem esperança nem um lar é seriamente preocupante”⁷⁰.

Durante o episódio, observamos ainda outra cena importante: momentos antes da notícia da doença da personagem chegar a outros membros da comunidade, Mary e seu marido Sebastian recebem a resposta de que a família Barry (uma das mais consagradas de Avonlea) não comparecerá à festa de Páscoa organizada pelo casal. Sobre isso, Sebastian diz: “Não precisamos implorar por amigos. Quem nos aceita, ótimo” - em uma menção explícita ao racismo que se fixa às relações sociais e culturais. Essa fala demonstra que, apesar de Mary se encontrar em uma melhor condição de vida (com recursos básicos que são irrealistas para moradoras/es do gueto), a comunidade ainda não os enxerga, Mary e Sebastian, como pertencentes a ela. Além disso, nesta cena os elementos corporais dão a ver a vulnerabilidade de Mary que, mesmo trêmula por conta da doença, ainda lamenta a rejeição sofrida. Para Butler (2020), encontrar-se articulada à condição de um “não ser” dentro da comunidade pode também representar uma “não vida”.

Não há vida sem as condições de vida que sustentam, de modo variável, a vida, e essas condições são predominantemente sociais, estabelecendo não a ontologia distinta da pessoa, mas a interdependência das pessoas, envolvendo relações sociais reproduzíveis e mantenedoras. (Butler, 2020, p. 38)

Do ponto de vista histórico, discursos e práticas demarcaram estruturalmente a segregação de pessoas negras. Não é à toa que há muita estranheza com a presença de pessoas negras na comunidade de *Avonlea*, de modo geral, por parte dos moradores brancos. A recusa da família branca da comunidade em aceitar o convite de Sebastian e Mary reproduz essa relação construída historicamente e enfatiza o fato de as relações de reconhecimento ainda se restringirem, como ressaltado nesta cena, a um campo constituído normativamente no qual devem pertencer apenas algumas pessoas - ao passo em que excluídas outras. Conhecer a família de Mary seria, então, uma pré-condição para esse reconhecimento, como afirma Petherbridge (2020).

4.4 Cena 4: Vida passível de luto?

A cena anterior se segue de uma outra na qual há uma perspectiva de reconhecimento a partir do momento em que a notícia sobre a doença de Mary se espalha pela comunidade de Avonlea. A partir daí, alguns membros da comunidade passam a significar uma vida pela qual pouco tempo antes não tinham apreço. A família Barry, por exemplo, que recusara o convite de Mary e Sebastian, cede o jardim da casa para uma festa em comemoração à vida da personagem: “não sonharíamos em recusar tal pedido”, diz George Barry quando Anne (amiga de Mary) solicita. A cena da festa tem início na casa de Mary e Sebastian; neste momento, Mary aparece vulnerável à doença que é atrelada, sentada em uma poltrona posicionada perto do pequeno feixe de luz que entra no quarto - nos permitindo uma relação entre os tons que compõem o cenário e a vulnerabilidade vivenciada pela personagem. Ao ter seus sapatos calçados por Gilbert e levada para o jardim pelos braços de Sebastian - novamente, ressaltando a fragilidade do corpo da personagem -, Mary se encanta com o local: por meio de um plano de ambientação⁷¹, a/o telespectadora chega a um grande jardim a céu aberto, em um dia de sol, decorado com flores e artes de pássaros. A câmera pára e enquadra Mary - e Sebastian -, que é

⁷⁰ HNATOW, 2020, p. 31, tradução nossa. No original: *Anne of Green Gables is a story of hope and home, the fact that one of the only Black women on the show have neither hope nor home is seriously concerning.*

⁷¹ O plano de ambientação permite o vislumbre dos locais em cena de maneira ampla, com personagens ocupando pequenas partes do cenário.

recebida com desejos de “Feliz Páscoa” e “Bem-vinda a sua Páscoa”, a comemoração que havia planejado antes do diagnóstico de sua doença.

Além das expressões de vulnerabilidade e de precariedade - caracterizadas, nesta cena, através do corpo frágil de Mary -, podemos identificar expressões sobre o reconhecimento e sobre o luto. A anterior falta de reconhecimento da personagem pela comunidade de um lado e a comoção vivida por alguns personagens desde seu diagnóstico, de outro. Durante a festa, a comoção se estende até os outros membros da comunidade. Mary recebe abraços de despedida ao som de uma música cantada pelos presentes que diz sobre paz, esperança e alma. Quando Mary questiona sobre a ideia da festa e da música, Sebastian responde: “A comunidade se trouxe até você”, em referência a uma fala anterior de Mary sobre sentir falta de viver em sociedade e de “conseguir cozinhar para mais pessoas do que minhas duas mãos conseguem contar”.

É esta mesma comunidade, no entanto, que se recusa viver em sua presença até que sua doença seja anunciada, nos auxiliando a pensar se tais ações realmente nos dizem sobre um reconhecimento e valorização da vida da personagem pela comunidade. Para Butler (2020), vidas são somente consideradas como tais a partir do momento em que suas perdas são lastimadas e, dessa forma, contam com recursos para que permaneçam vivas. Segundo ela, “apenas em condições nas quais a perda tem importância, o valor da vida aparece efetivamente. Portanto, a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa” (2020, p. 32). Em outras palavras, a vida passível de luto é aquela que, em um primeiro momento, se faz enquanto vivível, cuidada, reconhecida, estimada. A personagem Mary - e também outras/os personagens negras/os de *Anne With an E* - nos mostra, através das falas acionadas como exemplos neste trabalho, hábitos que circundam pessoas que não são enlutáveis, portanto, sem “nenhuma chance de florescer” (Butler, 2020, p. 43), apartadas em “várias condições sociais e econômicas [que precisam ser atendidas para que uma vida] seja mantida” (Butler, 2020, p. 28). Assim, apesar de certa comoção causada pela notícia da doença de Mary, a vida da personagem pode ser considerada uma não vida, visto que “uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada viva” (Butler, 2020, p. 12). A partir desta cena entendemos, portanto, que é necessariamente imprescindível que se estimem vidas em vida, e não a partir de seus diagnósticos de morte, como apresentado na série.

5. Considerações finais

As discussões acionadas neste trabalho dizem sobre “o campo altamente regulado da aparência”, que restringe a possibilidade de “determinados tipos de seres [aparecerem] como sujeitos reconhecíveis” (Butler, 2019, p. 42). As impossibilidades criadas pelos campos normativos da raça e do gênero são evidentes e afetam não somente mulheres negras no mundo material, mas também as concepções de personagens negras no mundo ficcional. De acordo com Butler (2020, p. 56), sujeitos não se mantêm vivos a partir de seus simples anseios para tal, e sim perante a dependência “de condições e instituições sociais, o que significa que, para ‘ser’ no sentido de ‘sobreviver’, o corpo tem de contar com o que está fora dele”, o que compreende, certamente, a interdependência de corpos outros, de sujeitas/os com quem se relacionam.

As condições para o reconhecimento partem, em um primeiro momento, da caracterização de uma vida enquanto vivível (Butler, 2020). Dessa forma, quando olhamos para a personagem Mary, percebemos que, durante toda sua vida, as condições diante das quais a mesma se encontrava a caracterizava enquanto vivente não passível de luto, portanto não protegida contra a morte, a pobreza, as violências ou doenças. Para Butler (2020, p. 21), as não vidas “não somente se tornam os problemas com os quais a normatividade tem de lidar, mas

parecem ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida”. Quando Mary se casa com Sebastian este cenário é desafiado, em certa medida, já que a personagem passa a viver fora do gueto e com recursos básicos importantes (como uma boa moradia, saneamento básico e segurança alimentar). Esta construção narrativa pretende comunicar o amor como forma de resistência à precariedade, mas, ao mesmo tempo, informa ainda mais sobre a interdependência de Mary sobre corpos outros.

Ao nos debruçarmos sobre a participação da personagem na série com um todo, no entanto, percebemos que a forma como a personagem Mary é representada em *Anne With an E* é, para Young (1996) *apud* Silva (2016, p. 71), articulação quase intrínseca aos produtos do universo cinematográfico. Segundo as autoras, a “escassez de vínculos e relações de pertencimento das personagens; a associação entre negritude e pobreza, naturalizados como termos intercambiáveis” são alguns dos aspectos presentes em muitas das narrativas e, também, nas “práxis cinematográficas” (Penafria, 2009, p. 5, grifos da autora), nas quais Mary é inserida. Apesar de não ser objetivo central deste trabalho, ressaltar tais construções narrativas convencionais e da personagem também é importante para que compreendamos como mulheres negras são punidas, segundo Young (1996) e Silva (2016), “por meio de sua aniquilação simbólica” e marginalização em cena.

Referências

BARBOSA, Karina. Afetos e velhice feminina em *Grace and Frankie*. **Estudos Feministas**, p. 1437-1447, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. 3a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____. **Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

_____. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Mammies, matriarcas e outras imagens de controle**. In: **Pensamento feminista negro**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019 [2000].

MACEDO, Kátia de. **Anne Shirley do século XXI: a adaptação da personagem na série Anne With an E**. 2021. 87f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

DOANE, Mary Ann. **Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis**. 1 ed. Abingdon: Routledge, 1991.

E não sou uma mulher? - Sojourner Truth. **Geledés**, 8 de janeiro de 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

HNATOW, Alison. **Anne-girls: Investigating contemporary girlhood through Anne With An E**. Pittsburgh, 2020. 60p. Monografia (Bacharelado em Filosofia) - Faculdade de Artes e Ciências, Universidade de Pittsburgh.

LAMEIRÃO, Tuane. Letramento visual e uso de imagens nas aulas de história. **30º Simpósio Nacional de História**, Recife, 2019. Disponível em: <https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1553557067_arquivo_letramentovisualeusodeimagensnasaulasdehistoria.pdf>. Acesso em: 02 de dezembro de 2021.

LOREY, Isabell. **State of insecurity: Government of the precarious**. Verso Futures: Londres, 2014.

MEIGRE, Marcos; ROCHA, Simone. O mercado brasileiro na era do streaming: original Globoplay no novo ecossistema midiático audiovisual. **Culturas Midiáticas**, João Pessoa, v. 13, n. 2, pp. 134-152, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1983-5930.2020v13n2.55915>.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM. Lisboa, abril de 2009. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 4/08/2021.

PETHERBRIDGE, Danielle. Reconhecibilidade, percepção e a partilha do sensível: Honneth, Rancière e Butler. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, v. 25; n.3 (Dossiê Honneth), p. 185-207, 2020.

ROCHA, Simone Maria. Análise da televisualidade e proposições sobre o regime estético televisivo. In: ROCHA, Simone Maria; FERRARAZ, Rogério (coords.). **Análise da Ficção Televisiva: Metodologias e Práticas**. Florianópolis: Insular, 2019.

SILVA, Conceição de Maria. **Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)**. Brasília, 2016, 297p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

Winter, Y., Feital, Y., & Gomes Barbosa, K. (2023). ¿Son las niñas tan poderosas? Consideraciones sobre animaciones infantiles dirigidas al público femenino. **GénEroos. Revista De investigación Y divulgación Sobre Los Estudios De género**, 1(1), 348–370.

YOUNG, Lola. The rough side of the mountain: black women and representation in film. In: JARRETT-MACAULEY, Delia (Ed.). **Reconstructing womanhood, reconstructing feminism: writings on black women**. London: Routledge, p. 177-202, 1996.