



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
CURRÍCULO E (IN)FORMAÇÃO**

**Evanilson Gurgel de Carvalho Filho**

**O que faz um currículo que verte sangue?:  
Nas entranhas de uma subjetividade zumbi**

Salvador - BA  
2022

# **O que faz um currículo que verte sangue?: Nas entranhas de uma subjetividade zumbi**

---

**Autor: Evanilson Gurgel de Carvalho Filho**

**Orientador: Prof. Dr. Marlécio Maknamara**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação, sob orientação do Prof. Dr. Marlécio Maknamara.

Salvador - BA  
2022

SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

Carvalho Filho, Evanilson Gurgel de.

O que faz um currículo que verte sangue? : nas entranhas de uma subjetividade zumbi / Evanilson Gurgel de Carvalho Filho. - 2022.

214 f.

Orientador: Prof. Dr. Marlécio Maknamara.

Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade Educação, Salvador, 2022.

1. Currículos. 2. Subjetividade. 3. Televisão - Seriados. 4. Televisão - Influência. 5. Gênero. 6. Sexualidade. 7. Conteúdo culturais do currículo. I. Maknamara, Marlécio. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade Educação. III. Título.

CDD 375 - 23.ed.

**EVANILSON GURGEL DE CARVALHO FILHO**  
**O QUE FAZ UM CURRÍCULO QUE VERTE SANGUE?:**  
**NAS ENTRANHAS DE UMA SUBJETIVIDADE ZUMBI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Educação.

Salvador, 01 de abril de 2022

**BANCA EXAMINADORA**



---

**Prof. Dr. Marlécio Maknamara – Presidente**

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia



---

**Prof. Dr. Jonei Cerqueira Barbosa – Titular Interno**

Doutor em Educação Matemática pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita  
Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia



---

**Prof. Dr. José Paulo Gomes Brazão – Titular Externo**

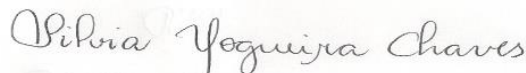
Doutor em Educação pela Universidade da Madeira, Portugal  
Faculdade de Ciências Sociais da Universidade da Madeira, Portugal



---

**Prof. Dra. Marlucy Alves Paraíso – Titular Externa**

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais



---

**Prof. Dra. Sílvia Nogueira Chaves – Titular Externa**

Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemática da Universidade Federal do Pará



---

**Prof. Dr. Alexandre Filordi de Carvalho – Titular Externo**

Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas  
Universidade Federal de Lavras  
Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Paulo

para Felipe,  
por quem voltei do mar a tempo de ouvir que o amor existe  
fragmento divino na terra  
astrolábio, bússola, norte, rota, cais  
sal e sol  
casa que me abriga  
asas que compartilho

## RELICÁRIO

*“Fetch the bolt cutters... I’ve been in here to belong”*

Esta tese foi escrita em circunstâncias muito particulares e, por isso mesmo, está atravessada por muitas das minhas inquietações levadas a cabo no curso dos últimos anos, ganhando contornos ainda mais significativos no contexto em que ela foi concebida. Foram quatro anos intensos dedicados a escrita deste texto. Em quase metade desse período, me mantive distante da minha família e amigos/as ao sair da minha cidade natal para desbravar o território soteropolitano. Em sua outra metade, após retornar ao meu lar, a distância física se manteve quando fui tomado de sobressalto por uma pandemia que exigiu um pacto de isolamento social. Em outras palavras, seja pelas condições de localização ou por circunstâncias adversas de um evento biológico, que certamente não estava em meus planos, esta tese foi escrita em meio a uma solidão que é difícil de colocar em palavras. Sua temática também é um tanto espinhosa. Algo que por muito tempo deixou-me desconcertado. Findo esse percurso, tenho a sensação de estar coberto por cicatrizes. Como se meu corpo anunciasse essa dificuldade em dar um ponto final ao texto, um certo *“grand finale”* ao que há tanto tempo venho pensando e escrevendo. Agora, para exorcizar meus demônios interiores e para poder, finalmente, “respirar”, torno esse percurso materializado nas palavras que compõem esta tese. O intuito é o de que esta pesquisa possa ser como aquelas flechas que Gilles Deleuze imaginava que seriam as nossas produções: uma fulguração sempre incompleta e parcial de um dado objeto, mas um exercício capaz de mobilizar o pensamento e de arrastar consigo tantos/as quantos/as queiram desbravar esse território a partir de outros olhares.

Esta pesquisa certamente não seria a mesma se orientada por outra pessoa. Mas ela também não teria tamanha dedicação, Orientação (assim mesmo, com “O” maiúsculo), zelo, atenção, cuidado e diligência prestados pelo meu querido orientador, Marlécio Maknamara. Já são quase dez anos de parceria, iniciada nas aulas de estágio supervisionado em Ciências Biológicas, passando pelas orientações no PIBID e tendo mais ênfase na minha trajetória de pós-graduação no mestrado e, agora, no doutorado. Não restou muito o que falar que eu já não tenha dito em outras ocasiões e de formas mais criativas antes que as palavras já não pudessem mais dar conta de tamanha gratidão. Marlécio, mais do que um incrível orientador (o que não é pouca coisa!), um grande professor e um admirável pesquisador, você é um amigo maravilhoso. Muito obrigado por todo apoio e por todas as vezes em que você acreditou em mim mais do que eu mesmo pude acreditar. Que os nossos afectos prossigam na mesma intensidade e continuem vibrando tanta beleza nos anos em que seguirão.

Se estendo os agradecimentos de caráter acadêmico a todos/as os/as professores/as que de algum modo se fizeram presentes no meu processo de investigação, não o faço por mera formalidade. Faço porque aprendi com cada um/uma deles/as, ao seu modo, a possibilidade de fazer da academia um lugar mais aberto à vida. Nesse sentido, agradeço à profa. Sílvia Chaves pela gentileza com que contribuiu com esta tese quando ela era apenas um vislumbre do que se tornou, bem

como pelo seu precioso e aguçado olhar no momento da minha qualificação. Também agradeço ao prof. Jonei Barbosa, alguém por quem eu tenho uma profunda admiração e carinho e com quem pude aprender desde o primeiro dia em que cheguei no PPGEDU/UFBA. Agradeço também pelas contribuições além do atlântico do prof. Paulo Brazão, cuja generosidade e leitura respeitosa do meu trabalho foram inestimáveis para a finalização desta tese. Pela acolhida em seu grupo de pesquisa em um estágio de curta duração na Faculdade de Educação da UFMG, agradeço imensamente a minha querida e admirada profa. Marlucy Paraíso. Obrigado por fazer do GECC (e de Belo Horizonte!) a minha segunda casa e por fazer do campo do currículo aquilo que me motiva todos os dias a prosseguir como um pesquisador. Também agradeço às professoras Elenita Queiroz e Paula Ribeiro pelo carinho e pelas trocas que tivemos na reunião da ANPEd, em 2019. Em tempos pandêmicos, tive o privilégio de conhecer, mesmo que a distância, o prof. Alexandre Filordi de Carvalho. Seja por meio de *lives*, seja por uma disciplina que cursei de forma remota, seus ensinamentos ressoam em muito do que desenvolvi nesta tese. Agradeço imensamente por essa partilha.

Se mencionei anteriormente que o período de produção desta tese foi de uma sensação claudicante de solidão, esta foi suavizada pela presença iluminada de Felipe, meu parceiro e meu grande amor. Sua companhia foi capaz de abrandar todos os momentos em que estive imerso em incertezas. Seu colo foi o lugar o qual recorri para não esmorecer. Seu abraço foi o relicário no qual guardei todos os sentimentos mais bonitos. Obrigado por fazer do que é cotidiano uma aventura, por transformar o que é simples em esplendor, por transmutar as coisas menores em imponentes. Seu amor é o que dá sentido à minha vida.

Aos meus pais, cujos esforços em me educar e a compreensão da importância do ensino me mostraram, mais do que qualquer teórico/a que estudei ao longo desses anos, o valor da educação. Chegar até aqui foi um investimento em conjunto que não está encerrado em uma dimensão monetária. É, sobretudo, algo de ordem ética. Muito obrigado por me ensinarem tanto.

À minha família, em especial às minhas primas Débora e Natália, por acreditarem em mim e por estarem sempre ao meu lado, mesmo que a distância. E aos meus tios Jean e Eveline, por toda a gentileza e disposição para comigo que antecede o meu ingresso na universidade.

Agradeço à Larissa, a Pablo, a Tony e a Denilson, meus amigos mais chegados que irmãos. Pela companhia que ultrapassa a presença física, pelas risadas compartilhadas, pelos rolés a cada semestre quando assim era possível ou pelas videoconferências quando a pandemia nos impossibilitou de confraternizarmos como realmente gostaríamos. Pelas garrafas de vinho, pelos bolos preparados por Denise, pelas redes na varanda da casa de Larissa, pelas piadas internas que esquecemos com frequência, pelo cachorro-quente na casa de praia na Redinha. Amo vocês.

A Elian, meu muso inspirador e referência como profissional da Educação. Agradeço pela sua curadoria de memes, *gifs* de gatinhos e por todas as vezes que você me fez rir mesmo em meio a pior gestão política da história desse país. Amo você.

Aos meus amigos espalhados pelo Brasil, agradeço pela acolhida em cada ponto desse lugar que, apesar de tudo, insisto em continuar amando. Matheus Rufino, obrigado por tão bem me apresentar um dos lugares que eu mais amo nesse país. Felipe Rocha, Leandro, Flávio, Bernardo, Vinícius e Bley: certamente sem as loucuras do nosso grupo eu teria sucumbido a loucura desse país em destroços. Obrigado por me arrancarem um sorriso mesmo quando tudo era muito obscuro.

Fillipe Queiroz, você é e sempre será o meu porto seguro em terras soteropolitanas. Desde nosso primeiro encontro quando morar nessa cidade era um plano distante até a concretização desse sonho, foi você quem me segurou pelas mãos e não me deixou entristecer com a saudade que sentia de casa. Amo você, amigo.

Por me mostrar que estar perto não está encerrado em uma dimensão física, agradeço ao meu querido amigo Elton. Tenho certeza que as coisas seriam mais fáceis se morássemos na mesma rua, mas fico feliz e aliviado em saber que posso contar contigo mesmo com essa distância de 3.316,5 km.

Por falar em Salvador, tive a sorte de contar com uma incrível rede de amizades que teci em dois anos de convívio. Cinthia, minha musa hondurenha, obrigado por ter confiado na minha presença e ter topado a loucura de conviver diariamente comigo. Madian, meu professor de espanhol favorito, com quem aprendi não só com o sotaque, mas também com o silêncio. Carlinha, minha parceira e alma gêmea, o que sinto por você parece algo construído de décadas e é sempre uma surpresa lembrar que até a minha entrada no doutorado eu não lhe conhecia. Obrigado pelas nossas aventuras Salvador-Rio-Salvador. Vanessa, obrigado por compartilhar tantos sonhos comigo. Tenho certeza que realizaremos todos eles e que estaremos sempre assistindo ao sucesso um/a do/a outro/a. Mara, minha mineira mais querida, obrigado pela gentileza reportada a mim e a todas as nossas conversas e cafés entre uma disciplina e outra. Se a universidade tivesse mais professoras como você, talvez muitos dos nossos problemas estariam resolvidos.

A/à todos/as aqueles/as que passaram pelo ESCRE(VI)VER durante a minha estadia, meu muito obrigado. Este trabalho não seria o mesmo sem as contribuições inestimáveis fruto das atenciosas e gentis leituras em grupo. Raimundo e Magno, meus irmãos mais velhos, gratidão pela partilha de conhecimento e de afetos. Lucas, Aurélia, Luiza, Alexandre, João Paulo e Everton, acompanhar cada um/a de vocês é e continua sendo uma dádiva. Sou muito grato por fazer parte de um grupo capaz de produzir tanta beleza.

Aos meus alunos e às minhas alunas da Faculdade de Educação da UFBA, que certamente mais me ensinaram do que comigo aprenderam. Gratidão pela acolhida, pelas trocas, por me apresentarem a essa cidade maravilhosa (e, especialmente, ao Cravinho!).

A Abu Nazir (*in memoriam*) e à Shameika, meus filhotes, com quem compartilho um amor inexplicável e que por isso mesmo não deveriam estar alheios/as dessa sessão simplesmente por não possuírem polegar opositor.



Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFBA, ao corpo docente, aos/às técnicos/as administrativos/as e em especial à querida Kátia pela prestatividade e prontidão em resolver os pepinos que apareceram pelo caminho.

À CAPES, pelo financiamento desta investigação e pelo apoio desde a graduação, sem o qual esta e as pesquisas anteriores certamente não seriam realizadas com a mesma dedicação.

À vida, mesmo em tempos de tantas incertezas de seu prosseguimento.

## SINOPSE

Esta tese toma como objeto de investigação *o currículo das narrativas midiáticas seriadas*, significando-o como um artefato implicado na “pedagogização” das existências e na delimitação de vidas como vivíveis e como matáveis. Fundamentado nas teorias pós-críticas em Educação, o presente trabalho objetivou *investigar as imagens de vida e de morte nos ensinamentos de gênero, sexualidade e raça no currículo das narrativas midiáticas seriadas*. Reconhecendo nesses marcadores da diferença social algumas linhas para a constituição de um “sorvedouro de vidas”, a questão central que mobiliza esta investigação e que intitula esta tese é: “*o que faz um currículo que verte sangue?*”. A tese aqui defendida é a de que *o currículo das narrativas midiáticas seriadas, ao se constituir como um agenciamento biopolítico desterritorializado, tem atualizado as linhas de um dispositivo da catastrofização, convergindo para a produção de uma “subjetividade zumbi”*. Inserindo-se no quadro de estudos em currículo sob inspiração do campo dos estudos culturais e das filosofias da diferença, examinou-se os discursos e as linhas constitutivas desse artefato em sua disponibilização de posições de sujeito e modos de subjetivação. A análise desse material incidiu em uma articulação de diferentes orientações metodológicas pós-críticas, produzindo uma “*metodologia-zapping*”, fundamentada especialmente na análise do discurso de Michel Foucault e na cartografia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A tese mostra que o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem demandado modos de vida em registros precários, convergindo para a produção de uma subjetividade zumbi. Tal subjetividade zumbi refere-se ao modo do sujeito relacionar-se consigo mesmo, na fruição de variadas posições de sujeito disponibilizadas por esse currículo, em uma composição modelizada, serializada, programada. As análises evidenciam que há, nesse currículo, uma hibridização de *regiões de controle* – espaços cuja função é a de capturar, controlar, dominar, aniquilar a diferença – e as *zonas de escape* – agenciamentos que provocam fissuras nos modelos hierarquizantes, permitindo que a audiência das narrativas midiáticas seriadas possa fabular outros modos de existência. Em suas regiões de controle, o referido currículo tem uma dupla ação. Por um lado, está envolvido em uma política normalizadora de dissimulação das expressões de gênero e de sexualidade através de uma “tecnologia de cafetinagem”. Por outro, aciona uma “tecnologia de apoptose” frente a marcadores da diferença, criando e articulando significados que procuram justificar a possibilidade de expurgo do que considera indesejado por meio de uma “pedagogia apocalíptica” relacionada às práticas de programação da morte. Embora esse currículo acione uma necropolítica que objetive eliminar os/as infames e obscenos/as, ele terá de enfrentar uma resistência tão inventiva, astuciosa e agitadora quanto o poder que exerce. Para tanto, esse artefato aciona as zonas de escapes criativos nesse espaço normalizador e inaugura existências menores, concorrendo para a produção de um “currículo-menor” que articula o amor e o riso como vetores de desagregação dos investimentos de cafetinagem e extermínio. Por conseguinte, o currículo das narrativas midiáticas seriadas é um artefato coextensivo às nossas existências, de modo a verter sangue, mas também transbordar vida.

## SYNOPSIS

This thesis has as object the curriculum of serial media narratives, meaning it as an artifact involved in the “pedagogy of existences” and in the delimitation of lives as “livable” and as “killable”. Based on post-critical theories of education, this study aimed to *investigate the images of life and death in the teachings of gender, sexuality and race in the curriculum of serial media narratives*. Recognizing in these markers of a social difference some lines for the constitution of a “whirlpool of lives”, the central question that guides the research and that entitles this thesis is: “*what does a curriculum that pour blood?*”. The thesis defended here is that *the curriculum of serial media narratives, by constituting a deterritorialized biopolitical assemblage, has updated the lines of a “catastrophizing device”, converging to the production of a “zombie subjectivity”*. The research fits into the framework of curriculum studies that, inspired by the work of Cultural Studies and philosophies of difference, the discourses and constitutive lines of this artifact were examined in their availability of subject positions and modes of subjectivation. The analysis of this material focused on an articulation of different post-critical methodological orientations, producing a “methodology-zapping” based especially on the discursive analysis by Michel Foucault and on the cartography by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The thesis shows that the curriculum of serial media narratives has demanded ways of life in precarious registers, converging to the production of a “zombie subjectivity”. “Zombie subjectivity” refers to the subject’s way of relating to himself, in the enjoyment of various subject positions made available by this curriculum, in a modeled, serialized, programmed composition. The analysis presented here evidenced that, in this curriculum, there is a hybridization of “regions of control” - spaces whose function is to capture, control, dominate, hide and annihilate the difference - and the “escape zones” - assemblages that forge fissures in the hierarchical models, allowing that the audience of serial media narratives can fable other modes of existence. In its regions of control, this curriculum has a double action. On the hand, it is involved in a normalizing policy of disguising expressions of gender and sexuality through a “technology of pimping. On the other hand, it triggers a “technology of apoptosis” in the face of markers of difference, creating and articulating meanings that seek to justify the possibility of purging what it considers unwanted through an “apocalyptic pedagogy” related to the practices of programming death. Although this curriculum triggers necropolitics that aims to eliminate the infamous and obscene, it will face resistance as inventive, cunning, and agitating as the power it wields. Therefore, this artifact activates the creative escape zones in this normalizing space and inaugurates smaller existences, contributing to the production of a “minor-curriculum” that articulates love and laughter as vectors of disaggregation of the investments of concealment and extermination. Consequently, the curriculum of serial media narratives is an artifact coextensive with our existences, capable of shedding blood but also overflowing life.

## **LISTA DE EPISÓDIOS**

**ADVERTÊNCIA [14]**

**PILOTO [15]**

### **PRIMEIRA TEMPORADA**

**OLHO DE VIDRO [25]**

**COVA RASA [47]**

**ZAPEANDO [67]**

### **SEGUNDA TEMPORADA**

**O ARMÁRIO DO CURRÍCULO [87]**

**O EXPURGO DO CURRÍCULO [122]**

**“DÁ-ME FILHOS, SENÃO MORRO” [129]**

**“ENTERRE OS SEUS GAYS!” [144]**

**“PAREM DE NOS MATAR NA DRAMATURGIA E NA VIDA REAL!” [157]**

### **TERCEIRA TEMPORADA**

**FINAL GIRLS [169]**

**HIATUS [190]**

**SERIES FINALE [194]**

**CRÉDITOS FINAIS [197]**

“A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.  
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima  
Olho d’água, bebida. A vida é líquida”

Hilda Hilst

“Eles combinaram de nos matar.  
Nós combinamos de não morrer”

Conceição Evaristo

## **ADVERTÊNCIA**

### **Este currículo pode causar dependência**

---

E se adicionalmente ao anúncio de mais uma narrativa seriada adentrando no seu já extenso catálogo, a Netflix nos advertisse – de modo semelhante às publicidades antitabagistas que veiculam nos versos das carteiras de cigarro desde meados dos anos 1990 – dos perigos de sua *dependência semiótica*? E se as tão requeridas e celebradas “maratonas” fossem compreendidas não mais como um fenômeno ocasional e inocente, mas o *efeito narcótico* de uma racionalidade atrelada a uma certa modelização da subjetividade na contemporaneidade? E se fossem criadas casas de recuperação para aqueles sujeitos que, confrontados com seu estado de adição, desejassem implodir esse processo que os encerra em uma *narcotização programada da vida*? E se os serviços de *streaming* solicitassem, dentre as várias cláusulas de um termo de compromisso – que na expressiva maioria das vezes assinamos sem sequer lê-los em sua integridade – a completa desresponsabilização quanto aos/as possíveis indivíduos compulsivos produzidos pelas horas dedicadas ao *binge-watching*?<sup>1</sup>

Você ainda assumiria os riscos e encararia essa maratona?

**( ) Estou ciente e quero continuar**

---

<sup>1</sup> Termo popularizado no campo audiovisual para descrever o ato de “maratonar” uma narrativa seriada, isto é, assistir vários episódios ou mesmo uma temporada inteira em sequência.

## PILOTO<sup>2</sup>

---

2005, alguma manhã de domingo. O relógio da pequena igreja do interior, aquela cujas paredes amareladas descascavam sob o sol, anuncia o término de mais uma escola dominical. Um garoto atravessa o pátio da igreja, agora repleto de transeuntes, abraçando-se calorosamente em meio ao já insuportável clima ressequido de verão. Ele percorre cada um dos indivíduos em uma espécie de labirinto, como se cada uma daquelas pessoas representassem um desafio a ser cumprido, um enigma a ser respondido para que fosse possível passar de “fase”, um “nível” a ser conquistado. Ao atravessar o último conhecido, dispara por ruelas sem asfalto. A areia atravessa as suas sandálias e a sensação é como brasa quente sob os seus pés, arrancando-lhe o suor na testa que recai sobre suas têmporas, aninhando com uma leve penugem que começa a crescer timidamente acima dos seus lábios – a puberdade parecia, finalmente, se aproximar. Esbaforido, o garoto abre o portão da casa, atropelando-se em suas pernas trêmulas de cansaço. Olha atentamente ao relógio na parede da cozinha e percebe que, dada aquela posição dos ponteiros, é possível que tenha perdido alguns minutos. A escola dominical se alongara em demasia neste domingo? Ou seria culpa das suas pernas que, teimando em não ultrapassar os limites biológicos do seu corpo, deram-se por vencidas e o atrasaram ainda mais?

Percebe, para o seu completo alívio ao tomar o controle remoto em mãos e ligar o seu aparelho de televisão, que ainda estava em tempo. A imagem vacila, chuveja, denunciando que talvez a sua antena parabólica esteja em vias de pifar. A essa altura o seu coração parece querer saltar pela boca. Seria devido a corrida? Ou estaria mais na ordem das emoções que aquele artefato lhe provocava a cada domingo? O episódio, enfim, começa. A partir daí, nem ele saberia explicar aquilo que acontecia todas as semanas. É como se o seu quarto por inteiro implodisse, como se em um milésimo de segundos tudo fosse pelos ares – porta, janela, cama, estante de livros, ele mesmo fosse junto. Tudo isso embalado pela velha canção que já estava gravada em sua mente: “*California, aquí vamos nós, exatamente de onde começamos*”<sup>3</sup>. A cada domingo após o seu retorno da igreja, o garoto era teletransportado para um outro mundo. Naquele exato momento, durante aquela breve hora, sentado em frente à televisão, o garoto sonhava com outras realidades

---

<sup>2</sup>Termo utilizado para situar o primeiro episódio de uma narrativa midiática seriada, geralmente uma versão preliminar apresentada aos/as produtores/as executivos/as para que, caso aprovada, seja encomendada mais episódios. Nesse sentido, utilizo essa noção para apresentar a introdução da minha investigação. Ao longo desta tese persigo aquilo que Paraíso (2019, p. 183) descreve como uma estratégia de “usar termos do próprio objeto pesquisado como parte do arsenal metodológico adotado e da escrita sobre o pesquisado”. Portanto, no presente texto, irei me valer dos termos próprios ao campo das narrativas midiáticas seriadas para compor as ferramentas conceituais e analíticas da pesquisa.

<sup>3</sup>“California”, canção da banda norte-americana Phantom Planet. Essa música está na abertura da narrativa seriada “The OC”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wq-S8CIU7VA>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

que para ele, naquele instante, lhes pareciam absolutamente impossíveis, inacessíveis.

\*\*\*

Início esta tese inspirado por Paul Preciado (2020), para quem escrever é uma prática performativa de produção de vida, entendendo que há coisas que só a escrita é capaz de nos propiciar. Trata-se, portanto, de perseguir uma “escrita viva, uma escrita com vida, uma escrita que convide, uma escrita convidativa, uma escrita que dispare sensações”, uma vez que “não há maior prova de vitalidade do que a criatividade: criar é da ordem da vida, criar é do mundo dos vivos, só o que está vivo pode criar” (MAKNAMARA, 2021, p. 204). Fazendo alusão ao nome do grupo de pesquisa ao qual sou vinculado<sup>4</sup>, penso que é necessário “escre(vi)ver”: fazer da própria vida uma matéria de escrita para que a escrita possa, ela mesma, abrir-se à vida. Tal argumento, caro às pesquisas (auto)biográficas, é o ponto de partida de uma tese que versa sobre vida e sobre morte. Sobre currículo e qualificação de modos de existências. Sobre políticas de extermínio e suas possíveis rachaduras. Sobre subjetividades programáveis, sujeitos serializados, janelas de subjetivação.

Recorrendo ao pensamento do literato William Faulkner, uma investigação como esta que aqui se desdobra opera de modo semelhante a acender um fósforo em um campo aberto, no meio da noite. Seu pequeno foco de luz certamente não é capaz de clarear muita coisa, mas é o suficiente para nos depararmos com e compreendermos quanta escuridão nos envolve. Em outras palavras, uma pesquisa na perspectiva pós-crítica<sup>5</sup> pela qual esta tese se fundamenta toma como um dos seus pressupostos uma “genealogia dos problemas”, mostrando que “nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso, o que não significa exatamente o mesmo que ruim. Se tudo é perigoso, sempre há algo a fazer” (FOUCAULT, 1995, p. 256).

Tal escolha ético-estético-política em perscrutar alguns dos perigos que nos rondam permite focalizar melhor esses “claros breus” que nossas investigações pretendem cintilar. Nesse sentido, minha escrita é concebida nos termos que Conceição Evaristo (2015) apresenta em sua obra “Olhos d’Água”: uma escrita como

---

<sup>4</sup>Refiro-me ao ESCRE(VI)VER: Grupo de Estudos e Pesquisas com Narrativas em Educação/UFBA/CNPq, liderado pelo meu orientador Dr. Marlécio Maknamara e do qual faço parte.

<sup>5</sup>O campo das pesquisas pós-críticas é forjado na confluência de abordagens teóricas diversas, desde aquelas designadas como “pós” – pós-estruturalismo, pós-colonialismo, pós-feminismo, pós-humanismo etc. –, como também outras abordagens que se deslocam das teorias críticas, tais como as filosofias da diferença, os estudos culturais, os estudos *queer*, os estudos de gênero, os estudos (trans)feministas, ecológicos, geracionais, étnicos/raciais etc. (MEYER; PARAÍSO, 2021).



*febre incontrolável, que arde, arde, arde...* Uma escrita como maneira de sangrar, de expurgar, de fazer vazar algo novo e imprevisível. Uma escrita que nos permita uma espécie de “acerto de contas” com tudo aquilo que nos quer tristes, impossibilitados, asfixiados, despotencializados. Escrever para confrontar o tirano, os “ladrões de almas” que nos fazem significar a vida como um fardo e a morte como uma certeza. Escrever para enfrentar aquele “grande inimigo” que Deleuze e Guattari (2011a) anunciam em “O Anti-Édipo”: o fascismo. Escrever também para reconhecer, conforme Foucault (1996) nos mostrou de modo tão belo em seu prefácio para essa obra, intitulado de “introdução à vida não-fascista”, que o fascismo não está resumido aos aparelhos estatais e tampouco figura nos grandes ditadores, mas que está presente no nosso cotidiano, incrustado em nós mesmos/as. Em suma, trata-se de escrever para declarar a vida como potência impessoal, tal qual o último registro de Deleuze (2002a, p. 16), para testificá-la como um composto de “virtualidades, acontecimentos, singularidades”. Afinal, a despeito de todas essas tentativas de sufocá-la, extirpá-la, a vida segue adiante.

Começo trazendo um pequeno fragmento como *cold open*<sup>6</sup> que remete a uma imagem memorial um tanto quanto profana. A figura de um garoto arredio que outrora fui, que fugia do templo religioso para habitar em um artefato capaz de apresentar-lhe outras formas de vivenciar os seus prazeres – até então coibidos e controlados por uma miríade de instituições que o atravessavam. Desde a referida igreja da qual fugi, passando pela instituição escolar na qual me formei, bem como pelo contexto familiar marcadamente protestante de vertente neopentecostal, muitas foram as estratégias e as técnicas que visavam reprimir os meus desejos e normalizar as incoerências da minha conduta cristã. O refúgio, para minha surpresa, veio de um lugar insuspeito e que até então se apresentava como um novo foco de lazer descompromissado. Me refiro a “The O.C”, uma narrativa midiática seriada *teen* do início dos anos 2000, cujo enredo heteronormativo e suas respectivas personagens, assim construídas, definitivamente não teriam nada a compartilhar com o que hoje problematizo em um campo de estudos *queer*. Mas justiça seja feita: bastou que a protagonista Marissa Cooper, desiludida com os seus derradeiros

---

<sup>6</sup>No jargão televisivo, uma “*cold open*” é uma “cena de abertura”, uma ação curta que antecede os créditos iniciais de uma série, geralmente sintetizando de modo rápido e efetivo qual será a temática do episódio.

envolvimentos amorosos e descobrindo mais acerca da sua sexualidade ao flertar com outra mulher, para que eu me percebesse fascinado e entusiasmado com aquela trama que se apresentava, naquela época, de modo tão transgressor.

O *affair* entre as duas personagens não durou muito, e a trama, revisitada nos dias de hoje – e a qual analisarei mais à frente –, denuncia toda a problemática de um olhar masculino e profundamente voyeurístico em relação ao envolvimento romântico entre duas mulheres. Mas anacronismos a parte e entendendo que esse olhar problematizador só viria anos mais tarde em minha posição de investigador, o artefato em questão conseguiu me vender essa trama como algo de uma natureza absolutamente subversiva. Não é para menos: eu jamais havia me deparado com uma personagem interessando-se de modo tão afirmativo por alguém do mesmo gênero, sobretudo em se tratando de uma protagonista, de tal modo que comumente precisei recorrer à literatura para vivenciar algo minimamente parecido com o impacto que essas imagens me causaram. Cenas de carícias entre pessoas do mesmo gênero também não eram comuns na programação da TV aberta – e anos mais tarde, ao rever “The O.C” através de DVDs, pude perceber que muitas das cenas entre as duas mulheres foram censuradas pelo canal que a transmitiu. Mesmo com a decepção de que o envolvimento entre as duas personagens tenha durado poucos episódios e que essa protagonista tenha sido, posteriormente, readequada em sua posição de “jovem confusa”, foi esse currículo que me fez sentir acolhido com a minha sexualidade. E foi por causa dele que eu corri, a cada manhã de domingo, para chegar em casa mais cedo e não perder nenhum detalhe do episódio.

A presente introdução, concebida tal como um *episódio piloto*, pede por um exercício inicial de fantasia ao/a leitor/a. Para tanto, peço que você se imagine como se fosse possível um dia adentrar na sala de roteiristas de uma determinada narrativa midiática seriada. Imagine aquele cubículo abarrotado de indivíduos que se aventuram diuturnamente na criação de histórias a serem consumidas por milhões de pessoas em todo o mundo. Você consegue conceber, nesse exíguo espaço comumente regado a dose sobre-humanas de cafeína, o *frisson* sentido por essas pessoas responsáveis pela criação dos mais diversos enredos que nos contagiam, que nos fazem imaginar outros mundos possíveis, que nos encantam, seduzem, nos fazem rir e se emocionar? Consegue sentir o “poder” que eles/as detêm em suas mãos nessa capacidade de delegar aos personagens os destinos que apenas eles/as

seriam capazes de modificar? Consegue pressupor que nesse exercício de confabular o futuro ficcional de personagens está-se significando que determinados modos de existência são mais ou menos vulneráveis à morte? Consegue ver, nesse artefato, um currículo se constituindo?

Currículo é entendido, nesta tese, como um artefato que inclui e excede as limitações impostas pelos esquemas escolares, pela carga horária disciplinar e pelas atribuições dadas pelos/as profissionais de Educação regulamentados/as. Portanto, currículo não se restringe ao que se dá entre os muros dos espaços escolares; ele também é produzido pelos diversos artefatos culturais que consumimos de modo supostamente desprezioso (SILVA, 2010, 2016; MAKNAMARA, 2011, 2020). Isso porque “há toda uma maquinaria não-escolar atribuindo significado a lugares, coisas, fenômenos, práticas e sujeitos” (MAKNAMARA, 2011, p. 17). Tais artefatos culturais são o resultado de um processo no qual os significados gestados por um determinado grupo são atribuídos e vinculados a diferentes objetos forjados material e simbolicamente (CAMOZZATO, 2018). Tal concepção é inspirada pelos Estudos Culturais, campo teórico-político que toma por objeto “qualquer artefato que possa ser considerado cultural” (PARAÍSO, 2001a, p. 69). Nesse sentido, as narrativas midiáticas seriadas são problematizadas nesta tese como um currículo cultural, considerando a sua capacidade de ensinar “comportamentos, procedimentos, hábitos, valores e atitudes considerados adequados e desejáveis” (PARAÍSO, 2001b, p. 144).

Significar um artefato cultural como currículo me permitiu interrogar de que maneiras vida e morte se imbricam nesse processo de “pedagogização” das nossas existências. Com isso quero afirmar que, em certa medida, as nossas próprias vidas passaram a ser valorizadas como uma expressão a ser acolhida, divulgada e ensinada pelos mais variados currículos. Consequentemente, eleger uma determinada forma de expressão como adequada ou legítima possibilita que outros modos de vida sejam significados como intoleráveis, indignos e extermináveis. Portanto, tenho concebido o currículo como uma confabulação coextensiva à vida. Um agenciamento capaz de eleger *quais* modos de vida serão produzidos e *como* eles serão apresentados. Uma maquinaria na qual é possível qualificar a vivibilidade das existências, ao ponto dos sujeitos por ela interpelados terem as suas vidas garantidas ou aniquiladas (PARAÍSO, 2010a). Trata-se de um campo híbrido que

acopla discursos, imagens, experiências, saberes e raciocínios, em uma trama de poder, de modo a deflagrar o que é “normal” e “anormal”, o que é “vivível” e o que é “não vivível” (BUTLER, 2017a, 2019).

O que quer ensinar, por exemplo, uma narrativa como “The O.C”, ao significar o envolvimento amoroso da protagonista com outra mulher a um dos elementos “autodestrutivos” que culmina, posteriormente, com a sua morte? É nessa arena que fundamento a minha investigação: em uma lógica de “cabo de guerra” que vem produzindo as formas de estarmos no mundo. Com isso, venho tentando compreender como uma certa “escala de morticínio” divulgada pelas imagens das narrativas midiáticas seriadas tem rasurado aquelas noções pelas quais somos capazes de identificarmos os indivíduos como seres humanos e as suas vidas como plenamente “vivíveis”. São enquadramentos que têm recorrido a uma gramática da violência para normatizar e conferir espessura às formas dissidentes dos sujeitos se expressarem quanto ao gênero, sexualidade e raça. Nesse sentido, as transgressões às normas têm sido configuradas como uma espécie de “programa de milhagens” para uma sentença de morte apriorística, cujo “score” advém de uma matriz no qual o determinante é calculado e tornado reconhecível a partir de um gradiente de intensidades dos diferentes marcadores sociais, especificamente gênero, sexualidade e raça.

Esta tese, portanto, foi escrita em uma tintura carmesim. Suas palavras têm um gosto metálico. Palavras estas que, quando aproximadas, dão a ouvir gritos, murmúrios, lamentos, súplicas e pedidos de socorro. Mas, por vezes, também só é possível contemplar o silêncio daqueles/as que, em vida, não lhes foi conferida uma voz. As palavras aqui, portanto, vertem sangue. Muito sangue. Em jorro. Enxurrada. Minhas mãos estão cobertas de um fluxo escarlate. Meus pés, enlameados. É possível enxergar vísceras, cérebros devorados, corpos baleados, caricaturas de vidas que tiveram suas existências arrancadas a fórceps. Haverá momentos em que sequer poderemos ver ou ouvi-los/as, pois eles/as estarão escondidos/as. Trancafiados/as. Abra os armários. Eles/as só podem contar com isso.

Trata-se de uma escrita produzida a partir dos ecos com a violência e com a morte. Tem resíduos do *gore*, subgênero dos filmes de terror no qual as imagens do sangue derramado e as tripas evisceradas são tomadas pelo signo da diversão. Também têm reverberações do *slasher*, um outro subgênero do horror que trata os

corpos desviantes de pressupostos moralistas como prováveis vítimas de um criminoso indecifrável, de quem não podemos antecipar os atos ou sequer vislumbrar o rosto. Logo, a política de extermínio investigada nesta tese é semelhante ao *gore* e ao *slasher*: violenta, insidiosa, que de início não sabemos de onde vem e mal conseguimos intuir a sua justificativa. Trata-se, portanto, de uma necropolítica<sup>7</sup>, uma forma de matar justificada pela transgressão ao estatuto da normalidade. Sorvedouro de vidas. Moedor de singularidades.

Não nos enganemos: não se trata apenas de imagens fantasiosas, presumidamente deslocadas de uma “realidade” inacessível pela ficção. É preciso reconhecer, conforme nos aponta Butler (2021), a nossa vulnerabilidade em relação à linguagem. Essa capacidade de sermos feridos/as pelos enunciados de um discurso<sup>8</sup> justamente por sermos seres linguísticos, sujeitos que necessitam da linguagem para existir. Nesse sentido, se a linguagem é o que sustenta o nosso corpo, ela pode, em contrapartida, “também ameaçar a sua existência” (BUTLER, 2021, p. 18). Um tipo específico de ferimento que só é possível pelo modo como a linguagem performatiza a violência.

“*Mais um! Mais um!*”. Ou melhor: “*Menos um! Menos um!*”. A violência tem cumprido um caráter fundante naquilo que Valencia (2010) nos apresenta como a atual dimensão *gore* do capitalismo. Em outras palavras, a sua sustentação dá-se a partir dos corpos subalternos como uma mercadoria que pode ser extirpada, contabilizada e rentabilizada (VALENCIA, 2010). Uma aniquilação que entra em jogo nas imagens do currículo das narrativas midiáticas seriadas e que é convertida em um produto que acumula valor na pilhagem de corpos exterminados.

Buscando compreender melhor o mecanismo de ação desse artefato na fruição de determinadas tecnologias de subjetivação, esta tese trata de uma pesquisa que teve como objetivo *investigar as imagens de vida e de morte nos ensinamentos de gênero, sexualidade e raça do currículo das narrativas midiáticas seriadas*. Nesse sentido, reconheço nos marcadores de gênero, sexualidade e raça

---

<sup>7</sup>O conceito de “necropolítica”, inspirado pelos escritos de Anchille Mbembe (2018a) e Michel Foucault (2005a), será discutido na “segunda temporada” desta tese. Antecipo argumentando que tal termo está relacionada às políticas endereçadas à produção da morte, comumente aos estratos dissidentes dos marcadores sociais da diferença.

<sup>8</sup>Discurso será melhor definido na “primeira temporada” desta tese, no episódio “Zapeando”. Aqui, cabe apresentá-lo como uma prática de poder que não descreve, mas institui aquilo que enuncia (FOUCAULT, 1996).

algumas linhas imprescindíveis para a constituição de um sorvedouro das nossas existências a partir desse currículo. A questão central desta pesquisa e que intitula esta tese é: “*o que faz um currículo que verte sangue?*”. Outras questões, no entanto, desmembram desta pergunta geral, a saber: Que modos de vida são disponibilizados pelo currículo das narrativas midiáticas seriadas? O que deseja ensinar um artefato que parece dialogar tão fortemente com a dor, a barbárie, o sofrimento e a morte? O que tal currículo tem disponibilizado em termos de saberes acerca dos corpos que ele mesmo trata de vilipendiar? De que modo as suas imagens têm proporcionado não apenas uma “representação” da miséria humana, mas a própria produção de um coeficiente de extermínio aos sujeitos dissidentes? Como esse artefato tem se consolidado na constituição de “verdades” sobre os gêneros, as sexualidades e as expressões raciais? E quais são os efeitos dessas verdades na produção dos sujeitos na composição de uma subjetividade zumbi?

O argumento geral desta tese é o de que **o currículo das narrativas midiáticas seriadas, ao se constituir como um agenciamento biopolítico desterritorializado, tem atualizado as linhas de um “dispositivo da catastrofização”, convergindo para a produção de uma “subjetividade zumbi”**. Com o objetivo de sustentar essa argumentação, o texto está dividido em três “temporadas”. A primeira temporada é composta por três episódios. O primeiro, cujo título é “*Olhos de vidro*”, contextualiza o objeto de investigação e evidencia que tal artefato tem ultrapassado os limites da televisão, preenchendo outros espaços e ampliando os seus espaços de subjetivação. Em seguida, com episódio “*Cova rasa*”, apresento algumas ferramentas conceituais à medida em que analiso como o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem sustentado aquilo que denomino “dispositivo da catastrofização”, convergindo para a produção de uma “subjetividade zumbi”. Por sua vez, em “*Zapeando*”, apresento o meu arsenal metodológico de modo a focalizar não só a clausura das dissidências, mas também os vazamentos e escapes às políticas de morte desse currículo.

A segunda temporada é composta de dois episódios. O primeiro é intitulado “*O armário do currículo*”, no qual analiso uma política normalizadora de dissimulação das expressões de gênero e sexualidade no currículo das narrativas midiáticas seriadas. Em seguida, com “*O expurgo do currículo*”, passo a significar esse artefato como um “necrocurrículo” que tem articulado condições para tentar

normalizar o extermínio daquilo que considera indesejado por meio de uma “pedagogia apocalíptica”. A terceira temporada é composta por um episódio, “*Final Girls*”, no qual aponto a capacidade de abertura para a constituição de outros modos de vida por meio de um “currículo-menor”. Por fim, em “*Hiatus*” e em “*Series finale*”, apresento as conclusões da investigação.

## [PRIMEIRA TEMPORADA]

---

“E a própria vida/Ainda vai sentar sentida/Vendo a vida mais vivida/Que vem lá da televisão” (“A Televisão”, canção de Chico Buarque)

Você não é ninguém na América se não estiver na TV. *Na TV é onde aprendemos sobre quem realmente somos.* Afinal, qual a vantagem de fazer algo que valha a pena a não ser que tenha alguém assistindo? E se as pessoas estão vendo, isto o faz uma pessoa melhor” (Monólogo da personagem Suzanne Stone no filme “To Die For” (1995), dirigido por Gus San Vant)



## OLHOS DE VIDRO

---

Começo compondo com partes de um cenário que hoje, talvez, soe um tanto quanto datado. Um televisor de tubo em sinal analógico. Sua antena ornando pedaços de lã de aço para melhorar a qualidade da transmissão. O copo d'água em frente à televisão, aguardando pela consagração ao final de uma prece por parte de um líder religioso de algum exemplar dentre as dezenas de “sacro-canais” disponíveis no cardápio da TV aberta. O sofá centralizado, dispondo de alguns lugares compartilháveis entre os membros da família. O poder de decisão concentrado nas mãos daquele ou daquela que detém o controle remoto. A escolha de qual será a melhor programação a ser consumida. O jorro multicolorido que atravessa aquela caixa de imagens e de sons, munido das polêmicas em torno das tramas novelescas, do estímulo pelos conteúdos apresentados pelas distintas emissoras em diferentes formas, estilos e linguagens. E como esqueceríamos exatamente *deles*? Os sujeitos na nossa “telinha” – que olhamos e que, por sua vez, também nos olham. Sujeitos estes retratados, esquadrinhados, valorados. E “nós”, do lado de “cá”, nos assujeitamos a esse artefato, sendo produzidos pelos discursos que por ele são acionados.

E eis as imagens! O que dizer da menina favelada que deixou o apresentador do programa de calouros consternado ao afirmar ser habitante do “planeta fome”?<sup>9</sup> Ou como ficar inerte perante os chocantes registros do acidente fatal de Ayrton Senna, da queda do muro de Berlim ou o estarrecimento ao contemplar o segundo prédio das torres gêmeas do World Trade Center sendo golpeado por um avião, ao vivo? E por falar em sincronicidade, foi frente à tela da TV que acompanhamos, atônitos/as, o “Caso Eloá”<sup>10</sup>, tornando-nos irremediavelmente *voyeurs* a partir da interferência midiática naquela periclitante situação da jovem sequestrada pelo seu ex-namorado obsessivo. Foi através dessa “vitrine” que nos arrepiamos com a

---

<sup>9</sup>Episódio ocorrido com a cantora Elza Soares em sua primeira aparição pública na televisão, em 1953. Disponível em <http://www.jornaldacidade.net/tv-e-famosos/2019/09/311570/novo-figurino-de-elza-soares-traz-referencias-de-sua-primeir.html>. Acesso em 17 de novembro de 2021.

<sup>10</sup>Para uma discussão mais aprofundada sobre a espetacularização da violência e a lamentável abordagem da mídia televisiva nesse caso, conferir o documentário “Quem matou Eloá”, dirigido por Lívia Perez. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=4IqIaDR\\_GoQ](https://www.youtube.com/watch?v=4IqIaDR_GoQ). Acesso em 17 de novembro de 2021.

inesquecível imagem das palavras escritas em batom vermelho na vidraça do “ônibus 174” no Rio de Janeiro – “*Ele vai matar geral às 6 hs*”<sup>11</sup>. Vertigem também sentida quando fomos tomados/as de assalto pelas acachapantes imagens da força arrebatadora do tsunami na Indonésia.

Mas do horror também podemos ir à paixão: esperamos, pacientemente, o primeiro “beijo gay” em uma novela no horário nobre da maior emissora de televisão do país<sup>12</sup>. E da paixão podemos inflamar protestos: alguém seria capaz de esquecer das manifestações nas ruas em 2013, as chamadas “jornadas de junho”, que até hoje reverberam no cenário político do nosso país? E por falar em política, foi frente à TV que pudemos acompanhar a implacável finitude da vida na figura das personalidades que nos enredam – o misterioso assassinato do presidente norte-americano John Kennedy, a perseguição dos *paparazzi* franceses que resultou na trágica morte da Princesa Diane ou, mais recentemente, a covardia que tentou calar a voz da vereadora Marielle Franco. Foi também por esse “olho de vidro” que pudemos sentir queimar as labaredas de fogo que lambiam a estrutura de um dos maiores e mais importantes museus do nosso país. Longe dali, no Pantanal, os focos de incêndio ardiem e destruíam uma parcela significativa de um dos nossos mais importantes biomas – tudo registrado por câmeras em alta definição em tomadas aéreas impossíveis e impensáveis até algumas décadas. E por falar em calor, não poderíamos fechar os olhos para os inflamados espaços de disputas que são visibilizados nesse artefato – desde os debates acalorados em virtude das eleições presidenciais, passando pela votação televisionada do processo de *impeachment* de 2016 ou até mesmo uma singela enquete para decidir quem seria a nova integrante de um popular grupo de axé nos idos dos anos 1990.

---

<sup>11</sup>Sequestro do ônibus 174 no Rio de Janeiro, em 2000, que culminou na morte do sequestrador e de uma das vítimas. As imagens do sequestrador ameaçando os/as passageiros/as teve ampla circulação televisiva em todo o país. O caso deu origem ao documentário “Ônibus 174” dirigido pelo cineasta José Padilha e ao longa-metragem “Última Parada 174”, dirigido por Bruno Barreto.

<sup>12</sup>Me refiro aqui a cena romântica entre os personagens Félix e Niko, da novela “Amor à Vida”, exibida em janeiro de 2014. É interessante observar que embora a cena inegavelmente aponte para um avanço na produção de imagens de sexualidades dissidentes em um artefato de ampla divulgação nacional, ela ainda reporta a um referencial heteronormativo. A referida cena é construída a partir do olhar de um casal gay “de família”, na posição de pais de uma criança adotada, sentados à mesa de café da manhã, delegando atribuições à empregada, conversando trivialidades sobre seus trabalhos e culminando em um beijo quase fraterno. Disponível em <http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/amor-a-vida-o-primeiro-beijo-gay/3146288/>. Acesso em 17 de novembro de 2021.

A televisão tem operado, desde a sua inserção em nosso cotidiano, como uma “espécie de processador daquilo que ocorre no tecido social, de tal forma que “tudo” deve passar por ela, “tudo” deve ser narrado, mostrado, significado por ela” (FISCHER, 2017, p. 19). Em outras palavras, aquilo que não passa pelo seu escrutínio “torna-se estranho ao conhecimento e à sensibilidade do homem contemporâneo” (MACHADO, 1988, p. 8). Logo, ao optar em abrir este episódio com essas imagens mobilizadas pelo aparato televisivo, não o faço por mero recurso estilístico; trata-se, pois, da compreensão de que “em maior ou menor grau, nós sempre estamos um pouco naquelas imagens”, uma vez que nos constituímos a partir delas, tomando para nós “o que alguém pensou e que tornou de algum modo visível, público” (FISCHER, 2017, p. 16).

No entanto, inspirado pelo marketing de um celebrado canal de televisão estadunidense, tenho articulado outras formas de se pesquisar na cultura da mídia um determinado produto audiovisual que germinou na televisão, mas que, na contemporaneidade, tem se alastrado por diversos equipamentos e aparelhos tecnológicos disponíveis. “*Não é TV. É HBO!*”, alardeia o famoso comercial da HBO, alegando aos/as espectadores/as que a programação do referido canal vai muito além do que é exibido nos demais canais supostamente “genéricos”. Tomando por empréstimo essa mesma frase, a reformulo no sentido de evidenciar um panorama investigativo que dê conta de mostrar a emergência de um determinado artefato cultural: as narrativas midiáticas seriadas. O objetivo neste episódio é o de mostrar que uma narrativa seriada “*Não é TV. Mas é currículo!*”, a partir de contribuições das teorizações pós-críticas em intersecção com o campo dos estudos culturais.

O argumento do presente episódio é o de que **o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem disponibilizado uma “prática de maratona” com o objetivo de reforçar a dimensão biopolítica da constituição de uma “cultura seriadora”**. Para dar conta desse argumento, o presente episódio está dividido em três partes. Na primeira, intitulada “*Ô da poltrona!*”, discorro sobre as mudanças pelas quais a televisão passou no curso dos últimos anos e a sua concorrência com os serviços de *streaming*, bem como a constituição daquilo que tenho compreendido como o currículo cultural das narrativas midiáticas seriadas. Na segunda parte, “*Entre dragões, extraterrestres, zumbis e... escolas!*”, traço um panorama de como esse currículo tem sido problematizado no campo das investigações em Educação e

a sua intromissão nos espaços escolares. Concluo com “*Você ainda está aí?*”, em que argumento que a “maratona” de narrativas seriadas concorre para a produção de um estilo de vida próprio de uma “cultura seriadora” e que, no entanto, é capaz de se estender a diferentes aspectos da nossa vida, com diferentes efeitos em nossas composições como sujeitos.

### I. “Ô DA POLTRONA!”<sup>13</sup>

Muito já foi e ainda tem sido discutido sobre o potencial pedagógico da televisão (FISCHER, 1997, 2001, 2002, 2003a, 2003b, 2017; PARAÍSO, 2000, 2000a, 2001, 2001a, 2002, 2007). Parece, portanto, não restar mais dúvidas de que esse artefato compôs um cenário de inegável valor contemporâneo e de impacto direto em nosso traquejo social. Afinal, a televisão “narra, ela tece [...] histórias, seleciona estratégias de linguagem pelas quais edita vidas, aponta caminhos, ensina modos de ser, espetaculariza o humano, a qualquer preço” (FISCHER, 2001, p. 11). Seja no mais descompromissado lazer dominical, seja no acompanhamento de decisões que modificam a vida daqueles e daquelas que estão enredados/as por esse artefato cultural, a televisão “atrai, seduz, mostra, expõe, repete, multiplica” (PARAÍSO, 2001b, p. 155). Ao produzir e fazer circular incontáveis significados, inúmeros sentidos, a televisão tem participado decisivamente “na formação das pessoas – mais enfaticamente, na própria constituição do sujeito contemporâneo” (FISCHER, 2017, p. 18).

Porém, sem deixar de lado essas questões, pretendo ampliar algumas das possibilidades investigativas que vêm sendo postas na medida em que, na contemporaneidade, a televisão ganha outros provocadores e entra em disputa com novos artefatos culturais e tecnológicos. Em uma investigação acerca dos efeitos subjetivadores da televisão no final do século XX, Fischer (2002) alude que esse aparato teria passado a ocupar um lugar especificamente mais insidioso do que aquele ao qual aparentemente fora destinado originalmente. Se antes a televisão teria o propósito de informar e divertir, a autora conclui que esse veículo havia ampliado e se revestido “de uma “seriedade” antes desconhecida” (FISCHER, 2001, p. 12), questionando-se acerca de qual seria o alcance desse novo papel atribuído e

---

<sup>13</sup>Referência ao jogo de metalinguagem proposto pelo humorista Renato Aragão e a sua personagem Didi Mocó, que costumava reportar a sua audiência televisiva com a icônica frase “*Psit, ô da poltrona!*”

até que ponto a TV interferiria em outras instâncias, a exemplo das práticas pedagógicas. Entretanto, já não podemos encarar a televisão como “locus privilegiado de veiculação, reforço e também produção de certas maneiras de ser e de estar no mundo hoje” (FISCHER, 2001, p. 13). Afinal, como a própria autora pondera a partir das modificações culturais pelas quais passamos nos últimos anos, “a tela da TV e tudo o que ela continua a nos oferecer [...] agora se expande para outros lugares de televisibilidade” (FISCHER, 2017, p. 7).

Décadas antes de que sequer fosse possível vislumbrar um cenário em que nossas antigas televisões dariam lugar às inteligentes e multifuncionais *smartvts* e que as nossas antenas “escamas de peixe” de transmissão analógica cederiam o seu espaço em detrimento da transmissão em sinal digital, Donna Haraway lançou o seu “Manifesto Ciborgue”. Dentre os seus propósitos, a autora argumenta acerca do “ciborgue”, um híbrido máquina-organismo que passeia pelas fronteiras da ficção e da experiência vivida, determinando a nossa realidade social e corporal. O recurso imaginativo de Haraway, que já não era mera especulação desde a sua gênese, tornou-se uma espécie de “retrato antecessor” capaz de enquadrar e dar forma a elementos que só poderíamos apreender anos depois de sua descrição. Haraway (2009, p. 43) afirma, nesse seu clássico texto, que “a maquinaria moderna é um deus irreverente e ascendente, arremedando a ubiquidade e a espiritualidade do Pai”. Embora já pudéssemos enxergar alguns desses “artefatos de ciborguização” ao nosso redor desde a época do lançamento do referido manifesto, tudo indica que o mais representativo dos nossos dias, com toda sua ubiquidade, invisibilidade, capilaridade e investimento massivo é precisamente a tecnologia que sustenta e possibilita a ampla disseminação do artefato das narrativas midiáticas seriadas: os serviços de *streaming*.

*Streaming* é uma tecnologia de transmissão de dados a partir da internet que permite o consumo imediato de artefatos audiovisuais como filmes, narrativas midiáticas seriadas e músicas. O consumo pode acontecer em qualquer lugar: em nossas casas, com o plano de internet que dispomos a partir da assinatura de operadoras de telecomunicação; nos trajetos que efetuamos em transportes públicos, a partir do serviço de internet móvel com a tecnologia de 4G dos nossos *smartphones*; bem como nos mais diversos espaços em que transitamos, a partir do compartilhamento comunitário do sinal de *wi-fi*. Diversos também são os serviços

ofertados e as suas plataformas correlatas – no audiovisual contamos, atualmente, com a Netflix, Prime Video, HBO Max, Disney +, Star +, Globo Play, Apple TV, entre outros que vão surgindo a cada ano. Relativamente ao mundo sonoro, consagram-se o Spotify, Deezer, Apple Music e Tidal como algumas das possibilidades de consumo de músicas e *podcasts*.

Inspirado pelos escritos de Hardt e Negri (2001) e Lazzarato (2014), tenho pensado o currículo das narrativas midiáticas seriadas como um *agenciamento biopolítico desterritorializado*, isto é, uma combinação de elementos díspares cujas redes constitutivas caracterizam-se fundamentalmente pela total ausência de fronteiras, atravessando um território ilimitado que não pode ser confinado por barreiras inamovíveis. Com isso, desejo argumentar que não há constituição de modos de vida que estejam alheios às complexas malhas políticas, sociais e econômicas que sustentam e constituem esse maquinário globalizado de registro capitalista (LAZZARATO, 2014). É precisamente por esse fenômeno que tenho significado o currículo das narrativas midiáticas seriadas como um *artefato apátrida*; não porque ele tenha perdido um suposto “ponto de origem” – tampouco seria essa uma preocupação a partir da perspectiva teórica que subsidia esta tese –, mas sim pela sua capacidade de planificar, de se pulverizar por todos os lugares, em todas as direções. Parece não haver na contemporaneidade qualquer concorrência para esse artefato em termos de alcance espacial e temporal/global, visto que ele não está centralizado em um território fixo. Com o advento dos serviços de *streaming* e com diferentes narrativas midiáticas seriadas chegando, ao mesmo tempo, em distintos pontos do globo<sup>14</sup>, esse currículo tem se materializado em um aparelho descentralizado e desterritorializado.

É possível afirmar, portanto, que a tecnologia de *streaming* revolucionou o modo pelo qual consumimos as imagens em movimento da/na televisão. Afinal, estamos completamente desobrigados/as em assistir os conteúdos que nos interessam apenas naquele horário fixado e já estabelecido. Por outro lado, a

---

<sup>14</sup>Para se ter uma ideia da dimensão do alcance global dos serviços de *streaming*, a plataforma da Netflix está disponível em 190 países, ausentando-se apenas na China, Crimeia, Coreia do Norte e Síria. A Prime Video, por sua vez, está disponível em mais de 200 países, em uma lista que tem aumentado expressivamente a cada ano. Dados disponíveis em <https://help.netflix.com/pt/node/14164> e em <https://www.amazon.com.br/b?ie=UTF8&node=16144717011>. Acesso em 18 de novembro de 2021.

televisão, que por muito tempo foi a máquina de difusão de conteúdo audiovisual por excelência, agora disputa, também pela força do *streaming*, a preferência com tantos artefatos tecnológicos sejam possíveis: notebooks, smartphones, tablets etc. A democratização do acesso aos conteúdos midiáticos também modificou substancialmente as suas formas de consumo. Se antes precisávamos de uma onerosa assinatura de TV a cabo para consumir uma parte da programação das narrativas midiáticas seriadas estadunidenses, ou pelo menos de uma boa dose de caféina para aguentar as madrugadas insones aguardando a exibição de alguma série em um canal da TV aberta<sup>15</sup>, o cenário modificou-se. Por uma mensalidade relativamente acessível<sup>16</sup> em comparativo ao elevado custo das assinaturas de canais a cabo, a atual era do *streaming* permite-nos acessar um catálogo cada vez mais variado e convidativo e garante a difusão em escalas gradativamente exponenciais desse artefato nas malhas de nossas vidas cotidianas.

Não se trata de desprezar o estatuto pedagógico da mídia televisiva (FISCHER, 1997) ou desconsiderar como a televisão consolidou como um dispositivo que participa “efetivamente da constituição de sujeitos e subjetividades, na medida em que produz imagens, significações, enfim, saberes que de alguma forma se dirigem à “educação” das pessoas, ensinando-lhes modos de ser e estar na cultura em que vivem” (FISCHER, 2002, p. 153). Trata-se, no entanto, de um deslocamento em torno de um determinado artefato cultural a partir das condições históricas que possibilitaram uma atualização da mídia televisiva e, conseqüentemente, suscitam novos olhares, novos questionamentos, novas possibilidades de investigação.

Ainda nos anos 1990 – e, portanto, bem distante do *boom* dos serviços de *streaming* que se avolumam em nosso contexto atual – Giroux (1995, p. 136) já havia

---

<sup>15</sup>Me refiro ao hábito dos canais brasileiros, como a Rede Globo e o SBT, em transmitir narrativas midiáticas seriadas estadunidenses na faixa da madrugada. Um bom exemplo é a transmissão de “Lost”, a partir de 2006, que mesmo sendo exibida após o último jornal da noite, ainda rendia ótimos índices de audiência. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0402200625.htm>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022.

<sup>16</sup>Argumentar acerca de acessibilidade financeira em um país como o nosso, sobretudo no atual cenário de recessão econômica, é sempre arriscado. No entanto, considero essa “acessibilidade” fruto de algumas possibilidades gestadas pela própria lógica do *streaming*. Uma delas é, por exemplo, a divisão de uma assinatura com mais pessoas, tornando o valor até 60% mais em conta do que o valor integral. Há um serviço próprio pra isso, o chamado “Kotas”, no qual o/a usuário/a pode se juntar a outros/as interessados/as pelo mesmo serviço de *streaming* e dividir os custos. Disponível em [www.kotas.com.br](http://www.kotas.com.br). Acesso em 18 de novembro de 2021.

nos antecipado quanto ao “poderoso papel que a mídia está, de forma crescente, assumindo na produção de imagens e de textos que penetram cada vez mais áreas da vida cotidiana”. Não reduzirei tais palavras a um dom premonitório ou uma aposta que calhou de realizar. Mas é perceptível que, ao passo em que a televisão foi se constituindo em uma refinada maquinaria pedagógica, as pesquisas tributárias do campo dos estudos culturais passaram a inquirir em torno dos mais variados aspectos que tangenciam a mídia e as suas possibilidades de educar e produzir sujeitos. Nesse sentido, não há mais nenhum aspecto das nossas vidas, por mais banal ou corriqueiro que seja, que não esteja enredado pelas imagens da mídia. Seja na transmissão em sinal analógico das antigas antenas ou na corrente de *bits* do sinal digital dos atuais conversores, tais imagens “tendem a fixar determinadas “verdades”, determinados conceitos universais” (FISCHER, 2017, p. 42). Se nada passava incólume sob o escrutínio intenso desse “olho de vidro”, atualmente o avanço tecnológico vem ampliando a gama de artefatos que nos captam e nos esquadrinham por meio de suas “*black mirrors*”<sup>17</sup>.

O cenário que se constitui tem muito a nos dizer acerca dessa “expansão quase ilimitada dos meios tecnológicos de produção, de circulação e de troca cultural que estamos vivendo” (FISCHER, 2017, p. 29). Para Hall (1997), essa expansão apresenta tanto uma interface *global*, na qual a mídia apresenta-se como “um dos principais meios de circulação das ideias e imagens vigentes nestas sociedades” (HALL, 1997, p. 17), como também aponta para uma dimensão *local*, “igualmente penetrante no nível do microcosmo” (HALL, 1997, p. 21), modificando a vida cotidiana dos sujeitos. Seguindo esses rastros, é possível entender que os serviços de *streaming* tem operado de modo ainda mais substantivo do que aqueles produtos das “revoluções culturais” (HALL, 1997) da primeira metade do século XX, apontando para a sua escala e escopo globais, seu impacto no que se refere as nossas práticas mais cotidianas e sua natureza democrática e popular (HALL, 1997). Tempo e espaço tornaram-se noções flutuantes e cambiantes nessa nova era que se instaurou. Logo, sociedades distintas e seus modos de vida particulares, os sentidos e significados que nela são produzidos, bem como os hábitos e valores que as suas

---

<sup>17</sup>A narrativa seriada “Black Mirror” faz referência à tela enegrecida dos dispositivos tecnológicos que estão ao nosso redor, de modo tão intenso que nem nos damos mais conta da sua onipresença.



culturas ora acolhem, ora contestam, entram em conflitos com tantos outros sistemas de significação disponíveis, intercruzados em escalas globais.

Nesse sentido, não é sem espanto que nos deparamos em um mesmo “canal” com produtos completamente distintos, que divergem em termos de linguagem adotada, estilo visual e interpelação ao público. Basta uma breve “zapeada” pelo catálogo da Netflix para irmos de uma narrativa audaciosa sobre uma jovem que não se enquadra em sua comunidade judaica hassídica para chegarmos a uma prosaica *sitcom*<sup>18</sup> sobre uma família de imigrantes cubanos vivendo o tão almejado *american way of life* em Los Angeles. A mídia das plataformas de *streaming* divulga uma miríade de artefatos audiovisuais para vários países diferentes, em fusos horários distintos, alcançando milhões de pessoas a um só instante. Assim, seja uma comunidade de assentados/as com acesso moderado a internet<sup>19</sup>, seja um/a adolescente brasileiro de classe média aficionado por música *pop* norte-americana, seja um/a estadunidense “maratonando” uma narrativa seriada brasileira<sup>20</sup>, é certo que os deslocamentos da cultura da mídia impactam diretamente em nossos “modos de viver, sobre os sentidos que as pessoas dão à vida, sobre suas aspirações para o futuro” (HALL, 1997, p. 18).

Cultura da mídia esta que, ao “urdir o tecido da vida cotidiana”, vem “dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais e fornecendo o material com que as pessoas forjam a sua identidade” (KELLNER, 2001, p. 9). Nesse sentido, as narrativas midiáticas seriadas podem ser compreendidas como textos curriculares capazes de ensinar “às vezes de modo mais

---

<sup>18</sup>“*Sitcom*”, do inglês “*Situation Comedy*”, é um formato de narrativas seriadas do gênero comédia no qual os seus enredos se baseiam em situações corriqueiras, em fórmulas bem delimitadas e em ambientes do cotidiano, como um grupo de amigos/as, um local de trabalho, um núcleo familiar etc.

<sup>19</sup>Me refiro aqui a uma experiência como professor em um acampamento do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, entre os anos de 2016 e 2017. A despeito do paupérrimo sinal de internet móvel e a ausência de serviços de banda larga, os sujeitos que transitavam naquele lugar consumiam alguns dos artefatos culturais que menciono neste capítulo e dialogavam entre si ao comentar sobre enredos, personagens e reviravoltas das tramas. As crianças (“sem-terrinhas”, como gostavam de ser chamadas) sempre aludiam em suas brincadeiras aos fenômenos dos desenhos animados que assistiam, cantarolavam as músicas que ouviam ou reencenavam as tramas dos filmes que eram projetados em ocasiões especiais no acampamento. Essa experiência é um reflexo daquilo que Munarim (2007) aponta sobre o modo em que a mídia tem propiciado, particularmente às crianças, a construção das brincadeiras e do seu “se-movimentar”, isto é, as maneiras lúdicas em que elas se reportam a esta cultura da mídia e produzem significados sobre ela.

<sup>20</sup>Em um comunicado feito em 2017, a Netflix apontou que a série de língua não-inglesa mais vista pelo público norte-americano em sua plataforma foi a brasileira “3%”. Disponível em <https://telepadi.folha.uol.com.br/3-e-serie-da-netflix-de-lingua-nao-inglesa-mais-vista-da-plataforma-nos-eua/>. Acesso em 17 de novembro de 2021.

eficiente do que as instâncias pedagógicas tradicionais, dada a sua impressionante capacidade de mobilizar sonhos e desejos” (PARAÍSO, 2010b, p. 39). Ao reportar tais narrativas em termos de um “texto”, estou me referindo a sua composição de “signos, significados e significantes, que não somente nomeia, mas que tem efeitos produtivos sobre aquilo que significa” (PARAÍSO, 2010b, p. 41). Consequentemente, ao privilegiar valores culturais específicos, ao mobilizar determinados saberes a partir de linguagens particulares, ao capturar tempos e espaços com o objetivo de envolver o seu público alvo, bem como ao fixar determinados sentidos e significados, as narrativas midiáticas seriadas têm se interessado pela produção de sujeitos na contemporaneidade. Constituem-se, portanto, em um eficiente “currículo cultural”.

Ao grafar “currículo cultural”, estou me referindo acerca da capacidade dos diferentes artefatos culturais que nos enredam – o que inclui não apenas as narrativas midiáticas seriadas como também filmes, novelas, livros, músicas, peças publicitárias, brinquedos etc. – em nos ensinar “novas habilidades, capacidades, modelos de sociabilidade e afetividade” (MAKNAMARA, 2020a, p. 59). Tal noção também nos possibilita melhor entender esse fenômeno de “ampliação dos lugares em que nos informamos, em que de alguma forma aprendemos a viver, a sentir e a pensar sobre nós mesmos” (FISCHER, 1997, p. 62), ultrapassando os muros das escolas. Logo, o espaço escolar passa a ser problematizado não mais como o único lugar de fruição do aprender, mas sim como um dos espaços possíveis e que muitas vezes antagoniza com aquilo que é ensinado por outras instâncias pedagógicas extraescolares (MAKNAMARA, 2020a). É essa intromissão entre um currículo cultural e os currículos praticados nas escolas que abordarei a seguir.

## **II. ENTRE DRAGÕES, EXTRATERRESTRES, ZUMBIS E... ESCOLAS!**

Cactáceos e formações rochosas compõem o que parece ser um cenário desértico. O céu, absolutamente limpo e azulado, entra em contraste com um objeto estranho que se avista: uma calça social bege que sobrevoa na imensidão do horizonte. O que ainda havia de pacato nesse cenário é subtraído pelo barulho dos pneus de uma van arrastando no pedregoso solo de um deserto. Dentro do veículo há três homens. O motorista, trajando apenas uma cueca e uma máscara de proteção radioativa, provavelmente o dono das calças aladas que acabamos de ver, parece estar em fuga. Somos capazes de ouvir, na parte traseira da van, sons que remetem

à pequenas explosões. Um entornado caldo de substâncias químicas garante a periculosidade desse pequeno laboratório em movimento. A cena toda é frenética, inquietante, empolgante: o homem fugindo, não sabemos ainda de que ou de quem; o mistério por trás daqueles outros dois homens desacordados em companhia do motorista em fuga; o fato de o motorista estar despido; um automóvel tornando-se um laboratório químico no meio de um silencioso deserto.

Essa é a cena de abertura de “Breaking Bad”, narrativa midiática seriada que Fary e Oliveira (2017) se valem para problematizar a ciência química como “acontecimento”, isto é, um espaço possível para transgredir as supostas fronteiras entre as ciências, a filosofia e a arte. Os/as autores/as desejam “pensar em (im)possibilidades, em diferenciações no cerne da prática científica, junto à ideia de que Deleuze chama de “ciência menor””, encontrando, portanto, “maneiras marginais – sempre marginais – de olhar para a química” (FARY; OLIVEIRA, 2017, p. 3). Ainda que não manifeste explicitamente uma relação com os espaços escolares, Fary e Oliveira (2017) mostram, nesse trabalho, uma outra relação com a química escolar a partir dos encontros com a narrativa seriada que investigam. Se as vidrarias dos laboratórios da escola estavam “presas à institucionalização, à ciência maior”, elas podem se tornar “instrumentos para a produção de uma química-outra, de uma química menor que escapa à institucionalização” (FARY; OLIVEIRA, 2017, p. 9).

Do tórrido deserto do velho oeste no Novo México de “Breaking Bad”, posso chegar até o mundo pós-apocalíptico de “The Walking Dead”. Para Silva (2017), essa narrativa exercitaria uma “pedagogia do medo do outro”, acionando diversas sensações as quais manifestam uma “crise de confiança” nesse mundo distópico que fabula. Afinal, ao longo dos episódios, “fica claro que a principal ameaça para a sobrevivência das pessoas não é a epidemia ou os zumbis, mas o “outro”, “o diferente”, que é sempre marcado como imprevisível, frio, calculista, dissimulado, que não mede esforços para atingir seus objetivos (SILVA, 2017, p. 2). Embora seja reconhecidamente uma ficção, essa série amplifica algumas problemáticas que nos são bastante verossímeis, a exemplo das parcerias virtuais como um modo de se proteger de um mal que não estaria mais localizado em um sujeito ou em uma instituição – um mal difuso, camuflado, sempre à espreita, “potencializando os

medos e os dilemas sociais, assim como a faceta mais perversa da humanidade” (SILVA, 2017, p. 2).

E por falar em fantasia, passo a vislumbrar disputas sanguinolentas pelo trono de ferro, dragões de estaturas inimagináveis e uma horda de assustadores “caminhantes da noite”. Não, não se trata de cinema, embora o seu orçamento milionário faça concorrência com filmes do grande filão de Hollywood. Me refiro a “Game of Thrones”, narrativa seriada compreendida por Gaudenzi e Bicca (2019) como partícipe de uma intrincada relação de saber-poder que produz algumas das “verdades” anunciadas na TV<sup>21</sup>. Nesse sentido, não são apenas os lobos encontrados no piloto da série que são considerados ferozes – há a construção da imagem feminina “Fera” em Arya Stark, que destoa dos padrões generificados aludidos pela narrativa, em contraposição direta à “Lady” de Sansa Stark, posicionada adequadamente às normas de feminilidade hegemônica (GAUDENZI; BICCA, 2019). Por mais que a condição de fantasia épica pudesse sugerir um distanciamento total dessa ficção seriada em nossos modos de vida contemporâneos, é certo que esse artefato “ensina para seus milhões de espectadores verdades sobre ser homem e ser mulher à medida que os interpela acionando discursos que regem nossa sociedade, reiterando verdades naturalizadas de nossa época” (GAUDENZI; BICCA, 2019, p. 11).

O caráter distópico das narrativas seriadas retornam com força nas interpelações de Kopp (2019), inspiradas nas teorizações “pós-humanas”. A imagem da tela enegrecida trincada pode assustar um/a desavisado/a, achando que a própria televisão está com defeito. Não é o caso: a abertura de “Black Mirror” é eficaz em trazer o/a espectador/a para “dentro” da narrativa, tornando-se, portanto, “um espelho no imaginário coletivo” (KOPP, 2019, p. 6). Cada episódio disponibilizado pela série nos tensiona a observar nosso próprio “reflexo”, de modo relacional com as temáticas discutidas ao longo dos enredos. Entretanto, ainda que tenha caído no gosto popular por um suposto diagnóstico do nosso futuro face aos irremediáveis avanços tecnológicos, as intenções de “Black Mirror” estão mais para uma sátira do

---

<sup>21</sup>Embora as autoras façam referência a transmissão de “Game of Thrones” no canal televisivo que a produziu (a HBO), convém lembrar que essa narrativa seriada, pela sua força de interpelar e seduzir o público, causou instabilidade no serviço de *streaming* da HBO Go quase todas as vezes em que os episódios da sua última temporada foram ao ar. Disponível em <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/05/02/sofreu-para-assistir-game-of-thrones-veja-por-que-o-hbo-go-nao-funcionou.htm>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022.

presente, tornando as mudanças na contemporaneidade ainda mais desconcertantes (KOPP, 2019).

Extraterrestes à vista! Dimensões intergalácticas, realidades alternativas, poções mágicas, laboratórios criados em lugares inimagináveis, monstros excêntricos, parasitas alienígenas, subversão das noções de tempo e espaço: muitas são as aventuras propostas na animação seriada “Rick e Morty”. Aventuras que sempre reportam à ciência, reificando um lugar de inquestionabilidade e propagando “efeitos de verdade sobre diferentes assuntos por meio de seus discursos” e contribuindo para o “processo de constituição da representação da ciência que os sujeitos possuem” (MONTEIRO; KNÖPKER, 2019, p. 2). Nessas peripécias de um cientista alcóolatra e seu neto melindroso, assistimos ao processo de produção do que seria a ciência a partir de três enunciados recorrentes: a *ciência rígida e superior* aos outros modos de conhecimento; a *ciência elitista e individualista* e a *ciência como método universal* da apreensão do conhecimento (MONTEIRO; KNÖPKER, 2019).

Sim, há muita fantasia no currículo das narrativas midiáticas seriadas. Há, sim, dragões e caminhantes brancos. Não há dúvidas que esteja infestado de zumbis. Podemos chegar até o espaço sideral, entrar em contato com povos de outras galáxias. Podemos nos deparar com os dispositivos tecnológicos que ultrapassam os limites da nossa imaginação. Mas também há espaço para o que há de mais corriqueiro, prosaico, ordinário: a escola, a docência, o aprender (KAPPAUN, 2017; COUTINHO, 2017; ARAÚJO, 2019). Valendo-se dos chamados “*teen dramas*”, isto é, narrativas midiáticas seriadas que representam a juventude e cujos protagonistas são adolescentes, Coutinho (2017) analisa como esse artefato tem se tornado um espelho de uma identidade juvenil contemporânea. Tais identidades refletem uma cultura predominantemente conservadora, mas que traz em seus rastros alguns pequenos focos de transgressão. A escola é enunciada nessas narrativas – que vão desde as aventuras de uma jovem caçadora de vampiros em “Buffy, The Vampire Slayer” a um tradicional grupo de coral no musical “Glee” – como um espaço que tanto é *saudado* como *condenado*. Saudado pois é um espaço inerentemente de sociabilidade, de laços, de conexões; condenado pela sua estrutura eminentemente opressora e injusta, seja pelos focos de *bullying* ou pela sua estrutura social padronizadora (COUTINHO, 2017).

Talvez uma das dimensões da escola nas narrativas seriadas seja de opressão porque a própria docência é enunciada, em alguns casos, como algo maligno. Se sintonizarmos em “O Incrível Mundo de Gumball”, podemos nos deparar com uma professora apresentada ao/a espectador/a “como alguém dotado de grande desamor pela profissão docente e grande desprezo pelos alunos”, em uma associação direta “entre educação e sofrimento, causando imensa alegria na personagem da professora” (KAPPAUN, 2017, p. 2). Embora seja uma animação pautada no fantasioso, trata-se de um importante elemento discursivo sobre a identidade docente, produzida “como uma pessoa infeliz, sozinha e malvada” e que deve ser entendida como “potenciais constituintes da cultura e que agem fortemente nas concepções e ações em educação” (KAPPAUN, 2017, p. 11).

Mas basta sintonizarmos em outras narrativas para chegarmos a outras enunciações acerca da docência, como aqueles veiculados em “Merlí”. Na referida narrativa, o protagonista apresenta-se como um “professor criativo, dialógico, que faz com que os alunos sejam colocados para pensar vinculando o conteúdo com a vida [...], que desenvolve vínculos pessoais com estes alunos” (ARAÚJO, 2019, p. 9). Trata-se de um artefato que pensa nos efeitos de ser professor/a em tempos da chamada “crise da escola”, sendo sempre instado a repensar a docência e a sua função social (ARAÚJO, 2019).

Embora assumo esse artefato como um currículo cultural, penso ser importante argumentar também acerca das diferentes maneiras pelas quais as narrativas midiáticas seriadas emergem nos espaços escolares. Afinal, o que está em foco aqui é um sistema de significação que faz desse artefato tanto o produto como o produtor de uma cultura específica: a “cultura seriadora”. Quem se assume como um/a legítimo/a “seriador/a” não será apenas no conforto do seu lar, mas poderá assim se posicionar em distintos tempos e espaços – inclusive o da escola. Isso porque a cultura está envolvida “na produção de significados, de regimes de verdade e de sujeitos de determinados tipos” (PARAÍSO, 2006a, p. 9), relacionando-se, portanto, aos “conceitos, às ideias, às práticas, aos sentimentos, às relações e às emoções que um grupo cria, mobiliza, adota e recria em suas relações nos mais diferentes espaços” (PARAÍSO, 2010b, p. 35).

Uma “cultura seriadora” corresponderia aos modos de vida forjados pelas inúmeras práticas discursivas das narrativas midiáticas seriadas, que tem buscado

reforçar verdades e que encontra, na figura do/a seriador/a, um/a “representante” legítimo/a dos saberes, valores e comportamentos que ora deseja negar e subtrair, ora deseja preservar e afirmar. Em outras palavras, a “cultura seriadora” regula a vida social de sua audiência fidedigna em um exercício particular de poder, tramando-lhes em uma rede discursiva que tem demandado múltiplas posições de sujeito para comportar o máximo possível de indivíduos. Para tanto, esse artefato precisa conhecer o seu público. Conhecê-lo tão bem ao ponto de saber o que dele esperar, como antecipar determinados sentimentos, ações e comportamentos, como influenciar suas respostas frente às imagens que assistem e como conduzir as suas condutas. Logo, tal artefato necessita “endereçar-se” a sua audiência.

A noção de “endereçamento”, desenvolvida por Elizabeth Ellsworth (2001), compreende que qualquer texto cultural é produzido para um “alguém” que esse artefato pressupõe ser o seu alvo. Tal investimento não ocorre sem um determinado *endereçamento*, isto é, sem dirigir-se a uma audiência a partir de estratégias que questionam incessantemente *quem é o seu público e quem esse artefato quer que o seu público seja* (ELLSWORTH, 2001). Logo, é preciso que cada espectador/a entre “em relação particular com a trama e com o [seu] sistema imagético” (MAKNAMARA, 2011, p. 96-97). Configurando-se em torno daquilo que Silva (2010) nomeou como “textos de poder” e imersos em uma lógica comercial, as experiências possibilitadas pelos endereçamentos de um artefato como o das narrativas midiáticas seriadas, embora resguardem algum caráter idiossincrático, é eminentemente relacional (ELLSWORTH, 2001). Afinal, um modo de endereçamento está sempre relacionado a “uma projeção de tipos particulares de relações entre o eu e o eu, bem como entre o eu e os outros” (ELLSWORTH, 2001, p. 19). Consequentemente, as movimentações de um modo de endereçamento são pensadas de modo a disponibilizar determinadas posições de sujeito e deixar traços das suposições que fazem a respeito do público a que se dirigem (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2015).

As imagens das narrativas midiáticas seriadas têm disponibilizado sistemas de crenças, valores e desejos que, como ocorre com o currículo das músicas, “não apenas “chegam” às escolas, mas também entram em conflito com o que nelas se ensina” (MAKNAMARA, 2011, p. 50). Nesse sentido, concordo com Maknamara (2011) quando ele argumenta que é “musical” a vida de quem vai à escola - e, portanto, fazendo-se necessário investigar os mais diversos estilos musicais que

contribuem para os processos de subjetivação ao disponibilizar posições de sujeito. Seguindo as suas pistas, penso que também é “seriada” a vida dos/as nossos/as alunos/as, que eles/as estão imersos nessa “cultura seriadora”, forjando-se como sujeitos próprios a esse currículo que tem investido em modos sofisticados para poder “falar” a uma audiência diversificada.

Se diversos são os gêneros das narrativas midiáticas seriadas (horror, drama, ficção científica, animação, fantasia, comédia musical etc.), os seus enredos, as suas tramas e suas personagens, também são múltiplas as formas como elas surgem nos espaços escolares ou relacionados a eles. Em uma breve pesquisa no YouTube, encontrei alguns exemplares que fazem referências diretas a essas narrativas no cotidiano escolar. Há pelo menos uma dezena de vídeos de alunos e alunas recriando cenas da narrativa seriada “Friends”<sup>22</sup>. Tamanha expressividade contorna o argumento de Gummerson (2010) e Ramalho (2011) de que as *sitcoms* são um potente recurso didático e que tem se tornado corriqueira a sua utilização no ensino de uma língua estrangeira, no intuito de expandir o repertório linguístico dos/as alunos/as. Também me chamou a atenção um trabalho de literatura que consistia em uma “refilmagem” por parte de um grupo de adolescentes de alguns momentos-chave dos episódios iniciais da já mencionada narrativa seriada “Game of Thrones”<sup>23</sup>. O vídeo, datado de 2011 (mesmo ano em que a série foi ao ar pela primeira vez), é um registro de como “Game of Thrones” rapidamente ganhou um apelo público jovem, tornando-se um dos fenômenos mais significativos nesse período de transição da televisão para o *streaming* e concorrendo para reforçar o estilo de vida proposto pela cultura seriadora.

Tal narrativa surge novamente em outro trabalho escolar<sup>24</sup>, dessa vez na reencenação de um dos episódios mais aguardados de toda a série, a “Batalha de Winterfell”. Podemos observar mais uma vez um grupo de jovens refazendo, com materiais simples e cotidianos, a parafernália de indumentárias e adereços

---

<sup>22</sup>Destaco aqui alguns exemplares: <https://www.youtube.com/watch?v=j8Anvsh2HI0>; <https://www.youtube.com/watch?v=aSiKcHJqKls>; <https://www.youtube.com/watch?v=HfaEZEWkLRA>; <https://www.youtube.com/watch?v=PGeP7ZGuAsA>; [https://www.youtube.com/watch?v=mp7Ce09kz\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=mp7Ce09kz_U). Acesso em 17 de novembro de 2021.

<sup>23</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Psf5TB1NfGc&t=98s>. Acesso em 17 de novembro de 2021.

<sup>24</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Psf5TB1NfGc&t=98s>. Acesso em 17 de novembro de 2021.



relacionados ao enredo da série. O que está em jogo no espetáculo gerido pelos jovens é, na verdade, a maneira como os seus corpos ganham centralidade, como eles passam a narrar essa história – a despeito de qualquer orçamento reduzido ou instrumentos que lhes faltem – com seu aparato morfológico. Na ausência de espadas de aço valiriano ou de armaduras de cota de malha, os meninos usam pedaços de pau e se protegem dos ataques inimigos com os seus próprios corpos, munindo-se tão somente de uma bravura supostamente inata aos corpos masculinos.

Embora “Game of Thrones” não tenha “paralelo temporal explícito com a nossa “realidade”, é possível analisar a ação de discursos [...] que agem fora da tela da TV”, uma vez que esse universo medieval foi produzido a partir de “discursos próprios de nossa época, não sendo possível que escapem às verdades naturalizadas [...] por mais aspectos fantasiosos que possam aparecer na trama” (GAUDENZI; BICCA, 2019, p. 11). Garotos franzinos, cuja compleição física se difere com boa parte daqueles que desfilam no épico medieval, trazem à tona uma das dimensões mais importantes desse artefato: o seu poder sedutor de mobilizar audiência, de cativar os sujeitos, de tocarem-nos referente aos “nossos desejos, sonhos, convicções políticas ou religiosas, faltas ou aspirações” (FISCHER, 2017, p. 30).

### III. “VOCÊ AINDA ESTÁ AÍ?”

*“Você ainda está assistindo?”*

É o que nos interroga o algoritmo de algum serviço de *streaming* quando nos encaminhamos para mais um episódio de uma narrativa seriada em uma sequência ininterrupta. Tal questionamento não parece ser aleatório, tampouco sugere alguma preocupação quanto a nossa saúde<sup>25</sup> por parte de um servidor consciente com o nosso consumo desenfreado de seu catálogo, ou mesmo em prol do nosso conforto depois de horas sentados/as em uma mesma posição. Trata-se de uma interrogação que dispara uma espécie de “vigilância automatizada” que tem atualizado a figura do panóptico (FOUCAULT, 2014)<sup>26</sup>, dando lugar, nesses nossos tempos, para um

---

<sup>25</sup>Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2019/07/assistir-series-sem-parar-pode-ser-prejudicial-a-saude.shtml>, Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>26</sup>O panóptico é caracterizado por Foucault (2014) como um modelo arquitetônico próprio da sociedade disciplinar, um dispositivo no qual os indivíduos sentem-se constantemente observados mesmo que não estejam sob o escrutínio de algum vigia. É desse modelo que, argumenta Foucault (2014), provêm as prisões, os hospitais, as fábricas, os manicômios e as escolas.

outro modelo que, ainda que não nos “veja” diretamente, é capaz de nos inquirir no sentido de informar-lhes aquilo que os seus “olhos” não conseguem enxergar.

*“Sim, ainda estou assistindo, não estou distraído, desleixado e nem estou realizando qualquer atividade que tire a minha concentração. Estou prestando atenção aos mínimos detalhes, imerso em seu contagiante circuito de imagens e sons”,* talvez seja a resposta que o servidor gostaria de ouvir. Na impossibilidade de assim respondê-lo diretamente, acionamos o “sim” através do controle remoto.

O monitoramento agora é de outra ordem. Deslocado da “sociedade disciplinar” exortada por Foucault (2014), estaríamos mais próximos das elucubrações deleuzianas quanto a uma “sociedade de controle” que funciona não mais pelo confinamento, mas pelo “controle contínuo e comunicação instantânea” (DELEUZE, 2013, p. 222). Controle esse que, sob os signos da diversão, do relaxamento, do passatempo e do lazer, faz com que sequer nos demos conta dos seus ardis. *Vigiar e divertir!* Tal esquadrinhamento estende-se, em um contexto biopolítico, “para as profundezas da consciência e dos corpos da população – e, ao mesmo tempo, através da totalidade das relações sociais” (HARDT; NEGRI, 2001, p. 43-44). Essa chave de leitura reforça que o poder, mesmo tendo uma multiplicidade de sujeitos a gerir – e diante do que expus nos tópicos anteriores, posso argumentar acerca de um poder exercido a nível global – tem de ser “tão eficaz quanto se ele se exercesse sobre um só” (FOUCAULT, 2017a, p. 326).

As narrativas midiáticas seriadas têm obstinadamente reportado a sua audiência. A plataforma de *streaming* Netflix, por exemplo, reiteradamente se dirige ao público a partir de mensagens em redes sociais como Facebook e Twitter, valendo-se de imagens, gifs, vídeos e montagens bem-humoradas, “prevendo” uma “maratona” em nosso futuro<sup>27</sup>, ou organizando em um calendário<sup>28</sup> a quantidade de episódios que devemos assistir com o intuito de mantermo-nos “em dia” com as nossas obrigações de um/a assíduo/a consumidor/a. Afinal, é inaceitável que uma série que estreou há pouco mais de um mês ainda não esteja em nossas listas de

---

<sup>27</sup>“Maratonar” uma narrativa seriada significa assistir vários episódios ou até mesmo temporadas inteiras em uma sequência ininterrupta. Disponível em <https://twitter.com/NetflixBrasil/status/1241011465781481476>. Acesso em 05/04/2021.

<sup>28</sup>Disponível em <https://twitter.com/NetflixBrasil/status/1219722638567841792>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

“assistidos recentes” e é preciso urgentemente corrigir essa falha, uma vez que esse artefato “*não vai se assistir sozinho*”<sup>29</sup>.

As mensagens compartilhadas pelo perfil da referida plataforma não têm como objetivo apenas publicizar o seu catálogo, mas efetivamente produzir e disponibilizar significados acerca de como ela deseja que sua audiência se comporte e quais hábitos devem ser incorporados por ela. Nesse sentido, divulga a “prática da maratona” para o seu público seriador. Tal prática é disponibilizada no intuito de reforçar a dimensão biopolítica da constituição de uma “cultura seriadora”. Em outras palavras, trata-se de uma estratégia do artefato para aumentar as chances de sucesso nas posições de sujeito que ele demanda a partir dos textos e imagens veiculados por seus episódios. Compreender a maratona como uma importante empreitada biopolítica é atentar para o seu mecanismo de se encarregar, simultaneamente, de um corpo individual e de uma população em geral, como um investimento particular para a constituição do seu “público seriador”. Público, também aqui, “não diz respeito a um aglomerado qualquer de indivíduos”: como ocorre com estilos musicais, só há um público “porque há uma população que figura tanto como objeto (para os quais são direcionados determinados mecanismos de poder) quanto como sujeito (a quem se interpela e solicita para que aja de tal ou qual forma) dos endereçamentos” (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2015, p. 184).

Um/a “maratonista” é aquele/a que assiste rapidamente aquilo que lhe é ofertado, investindo em uma “*watchlist*”<sup>30</sup> cada vez mais extensa de narrativas a serem consumidas. Trata-se daquele indivíduo capaz de passar horas com os olhos vidrados na tela, mesmo que ao final desse exercício dispendioso ele se assemelhe aos monstros que as séries fazem referência – a exemplo da imagem fantasmática que a Netflix utiliza para mostrar como um/a seriador/a ficaria após uma “*maratona de 10 horas*” e, com isso, aproveita para divulgar a sua série original sobre uma mansão mal assombrada<sup>31</sup>. No entanto, um bom ou uma boa “maratonista” não é aquele/a que se aventura apenas no novo, mas aquele/a que também percorre

---

<sup>29</sup>Disponível em <https://twitter.com/NetflixBrasil/status/1303440923259547648>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>30</sup>*Watchlist* é um termo utilizado para a lista de séries a serem assistidas posteriormente pelos/as seriadores/as.

<sup>31</sup>Disponível em <https://twitter.com/NetflixBrasil/status/1058694278740733952>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

caminhos já conhecidos. Isso é bem lembrado pelo perfil do twitter do serviço de *streaming* Prime Video, ao fazer um comentário jocoso sobre aqueles/as que reassistem uma mesma narrativa seriada pela “24<sup>a</sup> vez”<sup>32</sup>. Preocupado/a com a sua dependência em termos de consumo cada vez mais agudo de narrativas midiáticas seriadas, uma vez que o *binge-watching* pode estar associado a um maior risco de morte<sup>33</sup>? Não precisa se aborrecer, pois segundo o perfil do *streaming* GloboPlay, “*esse vício tá liberado!*”<sup>34</sup>

Nós “maratonamos” essas narrativas porque a nossa sociedade oferece as condições de possibilidade para que essa prática se institua não só como algo que é possível, mas que é, sobretudo, desejável. Em outras palavras, nós maratonamos narrativas seriadas e orgulhosamente nos afirmamos enquanto “maratonistas” porque vivemos em uma sociedade em que as pessoas são convocadas a serem procrastinadoras<sup>35</sup>; porque essa mesma sociedade que nos convida a procrastinar, também é pautada na performance e em uma cultura somática, o que explicaria o aumento no número de corredores/as durante a pandemia<sup>36</sup>; porque “maratonar” pressupõe sermos pessoas consumistas e integradas a um certo ideário de diversão, figurado nas formas em que essa prática tem veiculado em propagandas e peças publicitárias; enfim, porque todos esses aspectos são produzidos a partir de enunciados como “*no final, tudo dá certo*”, permitindo que deixemos sempre as coisas para última hora e retornemos sem tanta culpa ao nosso *binge-watching*.

Logo, “maratonar” não pode estar reduzida a uma prática. É a produção de um estilo de vida próprio dessa “cultura seriadora”, que, no entanto, é capaz de se estender a diferentes aspectos de nossas vidas e que tem diferentes efeitos em nossas composições como sujeitos, ultrapassando a dimensão do artefato aqui analisado. Nós não maratonamos apenas narrativas seriadas; agora, podemos

---

<sup>32</sup>Disponível em <https://twitter.com/PrimeVideoBR/status/1363247057553813505>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>33</sup>Disponível em <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1846129-binge-watching-eleva-risco-de-morte-precoce-dizem-estudos.shtml>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>34</sup>Disponível em <https://twitter.com/globoplay/status/1268708489569894405>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>35</sup>Disponível em <https://exame.com/bussola/vida-corporativa-penso-logo-procrastino/>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>36</sup>Disponível em <https://www.folhavoria.com.br/esportes/blogs/corridaderua/2020/07/08/pesquisa-global-indica-aumento-no-numero-de-corredores-durante-a-pandemia/>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

maratonar músicas, que têm sido produzidas de modo a terem durações cada vez mais curtas para que possamos ouvir o máximo de canções possíveis em menos tempo, em acordo com esse fenômeno de “audição ansiosa”<sup>37</sup>; nossa competição com o relógio é tamanha que agora aceleramos as imagens de um filme para terminá-lo mais rapidamente<sup>38</sup>; passamos a maratonar também as nossas relações pessoais quando aceleramos os áudios que recebemos em uma rede social de troca de mensagens instantâneas<sup>39</sup>, adequando as nossas interações mais corriqueiras a uma “lógica da urgência”; e, como se não fosse pouco, também temos feito um *binge-watching* de conteúdos escolares ao tornar os estudos algo “maratonável” ao passo que uma importante e decisiva avaliação se aproxima<sup>40</sup>.

Cada um dos exemplos acima citados evidencia que, por mais contraditório que possa parecer, “maratonar” tornou-se precisamente uma estratégia que objetiva nos tornar sujeitos anestesiados, sedados, paralisados. Trata-se de um certo “efeito narcótico” desse artefato, isto é, um sintoma de uma racionalidade própria a esse estilo de vida. Maratonamos inúmeros episódios de séries, no entanto – ou precisamente por isso – estamos constrangidos por algumas ações pré-estabelecidas. Tornamo-nos alvos de uma “modelização” a partir de estratos semióticos próprios de uma racionalidade capitalística<sup>41</sup>, cujas “representações” – de gênero, de sexualidade, de raça, de etnia, de classe etc. – concorrem para a programação das subjetividades em um circuito de signos sobrecodificados e padronizados. Contrariamente às representações dos zumbis em filmes e narrativas seriadas, comumente apresentados como seres cujos movimentos são lentos, tornamo-nos zumbis ativos, maratonistas, enérgicos. Um aceleração que, em contrapartida, leva-nos ao amortecimento das nossas formas de ser e estar no

---

<sup>37</sup>Disponível em <https://revistapegn.globo.com/Negocios/noticia/2021/11/audicao-ansiosa-dita-os-novos-hits.html>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>38</sup>Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56368238>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>39</sup>Disponível em <https://exame.com/tecnologia/whatsapp-libera-recurso-para-acelerar-audios/>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>40</sup>Disponível em <https://www.sejabixo.com.br/vestibular/na-reta-final-para-o-enem-devo-maratonar-os-estudos/>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>41</sup>O filósofo Félix Guattari utiliza o sufixo “-ístico” em “capitalístico” para criar uma noção que dê conta de evidenciar como o capitalismo não está circunscrito apenas aos países assumidamente capitalistas ou assim qualificados, abarcando também aquelas nações comumente enunciadas como do “terceiro mundo” ou de um certo capitalismo “periférico”. Como o próprio argumenta, o capital não é “uma categoria facultativa a que poderiam escapar, por exemplo, economias marginais ou planejadas” (GUATTARI, 2004, p. 229).

mundo. Tal *narcotização programada da vida* investe para provocar o empalidecimento das nossas potências, o congelamento das nossas forças vitais e a proliferação das formas estáticas e estabilizadas a partir de redundâncias subjetivas. É essa emergência de uma “subjetividade zumbi” que focalizo no próximo episódio.

## COVA RASA

---

Sujos, violentos, perigosos, decrepitos, assustadores. Corpos esfarrapados, deformados, em frangalhos, miseráveis, maltrapilhos. Nômades que vagam pelo mundo em busca de quem se alimentar. Comedores de cérebros, glutões de carne fresca, beberrões de sangue vivo e viscoso. Monstros repugnantes. Monstruosidades. Anormais. Anomalias. Aberrações. Erros de programação. Antinaturais. Gaguejos inorgânicos. Tropeços da natureza. Repulsivos. Bestas a solta. Destituídos de passado, presente e futuro. Figuras apocalípticas e pestilentas. Prenúncio da nossa finitude. *Mortos-vivos*. Como imagem paradigmática de um mundo cada vez mais despedaçado e confrontado com a antecipação de seu *series finale*<sup>42</sup>, o zumbi é o produto de uma subjetividade que emerge das ruínas, dos mangues, das covas, dos vales de ossos secos, dos “submundos”, das valas, das tumbas. É aquele a que tudo é capaz de resistir – intempéries, adversidades de todas as ordens, apocalipses, guerras e cóleras. Por já estar morto, dificilmente há como matá-lo novamente – daí a sua capacidade de “renascer”, a cada aurora, da sua própria decrepitude.

O corpo zumbi é uma expressão semiótica de ameaça à normalidade (CARVALHO, 2013a). A sua existência intimida o estatuto das normas a partir dos desvios que efetua na coerência de um discurso. O zumbi é precisamente o “Outro” que tememos, aquele que não desejamos nos tornar; logo, é dele que devemos continuamente fugir. Ou, em último caso, atirar em sua cabeça: arrancar-lhe, à golpes de pólvora, o seu rosto. Não parece ser aleatório que a “bala de prata” capaz de eliminar de forma definitiva um zumbi esteja sempre apontada à sua cabeça. Afinal, conforme nos mostra Deleuze e Guattari (2012a), o “rosto”, diferentemente do que somos habituados/as a pensar, não marca a nossa personalidade, os nossos traços individuais ou nossos caracteres distintivos; “nada é menos pessoal que o rosto” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 33). O rosto, produzido por uma “maquinaria de rostidade” (CARVALHO, 2013b), marca uma equivalência de identificação. Trata-se da coagulação de traços e de significações conformadas aos modelos hierárquicos,

---

<sup>42</sup>Expressão que corresponde ao último episódio de uma narrativa midiática seriada.

uma ficção de poder capaz de definir todo um campo de possibilidades binárias a qual continuamente nos assujeitamos.

Os rostos, portanto, “não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequências ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36). Em outras palavras, o que está em jogo são as “produções redundantes de significações” (CARVALHO, 2013b, p. 16) que nos fazem recair nas mesmas relações tipificadas. Nesse sentido, “arrancar o rosto” de um zumbi ao fazer explodir a sua cabeça é torná-lo aquém de toda identificação, despossuí-lo de qualquer identidade, extorquir todos os marcadores que o produziram enquanto um típico e reconhecível “zumbi”. Logo, um zumbi pode até não ter um cérebro; mas, ainda que desfigurado, deve possuir um rosto assimilável, equivalente. Fazê-lo perder a cabeça é, sobretudo, extirpar o seu rosto, sendo essa a sua *causa mortis*. Morto mais uma vez, dessa vez de forma definitiva, um zumbi destituído de rosto é como um aviso aos demais: há de se arcar com a própria vida quando se opta por continuar existindo no mundo à revelia desse quadro de referências que prontamente nos tornam identificáveis, dando-nos forma e função.

O zumbi é significado, neste episódio, como um modo de subjetivação, isto é, o processo pelo qual os indivíduos “vêm a se relacionar consigo mesmo e com os outros como sujeitos de um certo tipo” (ROSE, 2001a, p. 36). Nesse sentido, compreendo, a partir de Foucault (2004), que não existe uma subjetividade dada de antemão, produzida de forma definitiva ou a priori, mas que ela é forjada pelos diferentes discursos pelos quais temos contato. Em outras palavras, a subjetividade “não deve ser vista como “dado primordial” ou “capacidade latente”, uma vez que é preciso analisá-la em seu caráter de permanente produção” (MAKNAMARA, 2011, p. 58). Logo, entender a subjetividade “em termos daquilo que os humanos são capacitados a fazer, por meio das formas pelas quais eles são maquinados ou compostos” (ROSE, 2001b, p. 166) tem conferido às pesquisas pós-críticas em geral, e as investigações em currículo em particular, a possibilidade de assumirmos que “somos constituídos/as pelos diferentes textos a que temos contato, pelas diferentes experiências que vivenciamos” (PARAÍSO, 2006b, p. 4).

Consequentemente, aquilo que nomeamos por “sujeito” não passa de um efeito discursivo; efeito esse que é, por sua vez, provisório, descontínuo e



contingente, ao ocupar variadas posições que são disponibilizadas discursivamente. São precisamente essas “posições de sujeito” que tornam possível nomear o sujeito, “categorizá-lo, atribuir-lhe uma função, restringir e incentivar suas práticas, seus discursos e suas ações” (PARÁISO, 2007, p. 68). Afinal, conforme argumentado por Foucault (2005b, p. 105), “um único e mesmo indivíduo pode ocupar diferentes posições”, de tal modo que essas mesmas posições passam a ser definidas em termos da “situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos” ou referente a “rede de informações” que caracterizam um certo momento histórico. É preciso atentar, portanto, que “cada um de nós ocupa sempre uma posição numa rede discursiva de modo a ser constantemente “bombardeado”, interpelado, por séries discursivas” (VEIGA-NETO, 2000, p. 57). São esses “lugares” disponibilizados por um dado discurso que “literalmente constroem o sujeito, na mesma operação em que lhe atribuem um lugar discursivo” (LARROSA, 1994, p. 66).

Se a subjetividade pode ser compreendida como “constituída por diferentes práticas discursivas às quais os indivíduos se submetem ou estão submetidos” (MAKNAMARA, 2011, p. 58), o que estou nomeando por *subjetividade zumbi* é demandada a partir de variadas posições de sujeito disponibilizadas pelo currículo das narrativas midiáticas seriadas, as quais um indivíduo pertencente ao “público seriador” pode ocupar. Logo, ao passo em que a subjetividade se expressa como “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 236), a subjetividade zumbi concorre para a produção de um modo de viver e de ser um “zumbi” nesses “tempos das catástrofes” (STENGERS, 2015).

O argumento geral deste episódio é o de que **a subjetividade zumbi é um composto de posições de sujeito que carrega traços de um planeta em colapso e que urde um caráter de modelização e serialização do sujeito seriador**. Nesse sentido, faz-se necessário compreender a subjetividade zumbi em sua dupla interpelação. Por um lado, é uma referência à maneira pela qual modos de vida são “zumbificados”, modelizados, padronizados, arrancados de sua potência própria de variação. Por outro, é um modo de significar todo esse horror, essa sensação coletiva de esgotamento, essa precarização em jogo com as existências, essa deflagração de um fim iminente, esse pressentimento de que a morte está à espreita.

A catástrofe inescapável enquanto um acontecimento<sup>43</sup> tem composto uma teia de relações que vem acionando tecnologias de subjetivação, de modo a demandar a subjetividade zumbi em diferentes instâncias, espaços e instituições, sendo o currículo das narrativas midiáticas seriadas um dos seus principais articuladores. Trata-se, portanto, de uma articulação a um “dispositivo da catastrofização”, que como qualquer outro dispositivo, tem como função primordial responder uma dada urgência (FOUCAULT, 2017b). Logo, a “catastrofização” é significada como um dispositivo nesta tese porque ela responde à necessidade de se definir o que conta, em um mundo em ruínas, como vivível ou matável, isto é, o que é possível de existir ou o que é passível de exterminação. Para tanto, tal dispositivo tem procurado dotar os indivíduos como mais ou menos propenso a sua própria extirpação.

Para dar conta deste eixo argumentativo, dividi o presente episódio em três partes. Na primeira parte, intitulada “*E se não houver amanhã?*”, discorro acerca do “dispositivo da catastrofização”, um articulador de discursos, saberes e poderes que operacionaliza cartadas de vida e de morte na contemporaneidade. Em seguida, em “*Nós, Zumbis*”, apresento as fundamentações teóricas, éticas e estéticas da composição do que tenho compreendido como a “subjetividade zumbi”, uma forma de modelizar as existências em programações pré-estabelecidas segundo determinados coeficientes. Por fim, com “*Currículo-slasher*”, relaciono as formas como as narrativas midiáticas seriadas atualizam o dispositivo da catastrofização e forjam uma subjetividade zumbi no intuito de eliminar aqueles/as que desordenam as normas.

## I. “E SE NÃO HOVER AMANHÃ?”

*“Feliz aquele que lê as palavras desta profecia e felizes aqueles que ouvem e guardam o que nela está escrito, porque o tempo está próximo”*  
Apocalipse 1:3

---

<sup>43</sup>Tenho entendido “acontecimento”, a partir de uma perspectiva foucaultiana, como “a irrupção de uma singularidade única e aguda, no lugar e no momento da sua produção”, isto é, “uma abertura de um campo de possibilidades” (CARDOSO, 1995, p. 55, 60).

Estaríamos cada vez mais próximos/as à meia-noite do juízo final? Segundo o “relógio do fim do mundo”<sup>44</sup>, nossa humanidade estaria a menos de três minutos da sua completa destruição. Cem segundos é a conta que nos separaria de algum cataclisma nuclear capaz de extirpar a vida na terra, simbolizada por essa aterrorizante “meia noite” a qual somos inclinados/as, em um esforço coletivo, a reiteradamente adiar. Tais investidas, no entanto, parecem não ter surtido tanto efeito na contemporaneidade: a cada ano que passa, o relógio adianta mais alguns segundos. Na esteira dessa terrível previsão, somada à indiferença de países desenvolvidos no que diz respeito às mudanças climáticas<sup>45</sup> e o vacilante comprometimento dos líderes do G20 na mitigação dessas alterações capazes de modificar substancialmente a vida na terra<sup>46</sup>, fomos tomados de surpresa com uma pandemia cuja realidade parecia saída das ficcionais páginas de “A Peste”, livro de Albert Camus. Desde o início de 2020 temos aprendido que, conforme já previsto pelo escritor franco-argelino, “o micróbio é o que vem primeiro”, e é desse microrganismo que tudo derivaria: “a saúde, a integridade, a pureza, se quiser – é um efeito da vontade, de uma vontade que não deve jamais se deter” (CAMUS, 2017).

Estamos imersos por uma palpável sensação de iminente finitude. O contexto pandêmico serviu apenas para dar espessura às inúmeras e criativas possibilidades em que a natureza poderia voltar-se contra nós mesmos/as, algumas delas fortemente “previstas” por artefatos culturais com temáticas apocalípticas<sup>47</sup>. Trata-se, logo, de um “tempo das catástrofes”, para me valer do título da obra de Isabelle Stengers (2015). Tempo este que nos coloca diante não apenas “de uma natureza “que deve ser “protegida” contra os danos causados pelos homens”, mas também de uma natureza “capaz de incomodar, de uma vez por todas, nossos saberes e nossas vidas” (STENGERS, 2015, p. 11). Consequentemente, essa sensação coletiva passa a

---

<sup>44</sup>Disponível em <https://www.otempo.com.br/interessa/relogio-do-fim-do-mundo-e-paralisado-a-100-segundos-da-meia-noite-1.2440663>. Acesso em 08 de novembro de 2021.

<sup>45</sup>Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-59257035>. Acesso em 12 de novembro de 2021.

<sup>46</sup>Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/10/g20-chega-a-acordo-sobre-clima-com-poucos-compromissos-concretos.shtml>. Acesso em 12 de novembro de 2021.

<sup>47</sup>Refiro-me sobretudo ao longa-metragem “Contágio”, dirigido por Steven Soderbergh e lançado em 2011. A obra ganhou um apelo tardio no público precisamente pelas suas “previsões”, datadas de quase uma década, acerca de como o mundo pós-moderno se comportaria diante de uma pandemia. “Contágio” foi um dos filmes mais vistos em inúmeras plataformas de *streaming* ao redor do mundo nos primeiros meses de 2020, o que coincide com o surto do coronavírus em Wuhan, na China, e a sua posterior dispersão em todo o território global. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-5138064>. Acesso em 12 de novembro de 2021.

nos sugerir que, talvez, “o trem da história teria por estação final uma Catástrofe, a menos que se puxasse a tempo o freio de emergência” (PELBART, 2021, p. 1).

Tudo indica que seríamos mesmo incapazes de pensar a dimensão de tempo-espaco sem que a associemos diretamente a essa destruição por vir. É nesse sentido, por exemplo, que se somam esforços de pensadores/as como Ailton Krenak, Suely Rolnik e Donna Haraway no intuito de deslocar as formas habituais pelas quais pensamos a nossa interação com a natureza e o futuro do nosso planeta. Talvez seja o caso de não mais “*adiar o fim do mundo*”, conforme a sugestão de Krenak (2019) em sua obra, mas de precisamente antecipar o fim dessa configuração em curso, como sugerido por Rolnik (2019). Isto é, cultivar outras possibilidades de vida, constituir “épocas por vir que possam reconstituir os refúgios” desse nosso mundo repleto de “refugiados, humanos e não humanos, e sem refúgios” (HARAWAY, 2016, p. 140).

Mas enquanto esse “capitaloceno” (HARAWAY, 2016) persiste e, conseqüentemente, seguimos com dificuldade de pensar em outros arranjos para essa ficção especulativa que parece constituir o mundo fora dos ditames capitalísticos, seguimos sob a espreita da nossa finitude via apocalipse. Fica a cargo de Deleuze (2011), portanto, mostrar que isso não seria por mero acaso. Afinal, o apocalipse foi capturado como um modo de subjetivação, inspirando “em cada um de nós maneiras de viver, de sobreviver e de julgar” (DELEUZE, 2011, p. 52). O livro do Apocalipse escrito por João de Patmos, diferentemente do seu evangelho – suave, amoroso, espiritual –, é selvagem, violento, revelador, “é o livro de todos os que se consideram sobreviventes. É o livro dos zumbis” (DELEUZE, 2011, p. 52). É a partir desse pressuposto deleuziano que pretendo retomá-lo para entender a ação de um certo dispositivo que, na atualidade, tem procurado conduzir os sujeitos a tornarem-se dotados de um duplo potencial: se por um lado seríamos capazes de destruir o nosso mundo devido as nossas ações mais cotidianas, por outro também seríamos “destruíveis” precisamente por não nos conformamos àquelas normas que tornariam esse mundo em um lugar mais habitável.

É preciso, no entanto, resistir à tentação de associar o apocalipse às catástrofes reveladas pelos sete selos quebrados pelo cordeiro e às promessas que estas se cumpririam em um tempo vindouro. Trata-se, em contrapartida, de significá-lo mais como um sistema de juízo que se infiltra e enxameia em todos os

focos de poder, isto é, “uma imagem do poder inteiramente nova” (DELEUZE, 2011, p. 55), do que assumi-lo em seu caráter eminentemente revelador. Nesse sentido, o apocalipse se atualiza e se mantém autêntico não pela anunciação do seu horror futuro, mas pela “instauração de um poder último, judiciário e moral” (DELEUZE, 2011, p. 63). O triunfo desse fim programado nos enreda de tal modo que se torna, ainda – ou sobretudo – nos dias de hoje, difícil de se desvincular: “o apocalipse triunfou, jamais conseguimos sair do sistema do juízo” (DELEUZE, 2011, p. 56). O apocalipse não é o que se gesta para um amanhã, é o que está sendo no aqui e agora.

Pensar o apocalipse – ou melhor, pensar *a partir* do apocalipse – me permitiu confabular outros olhares para o campo investigativo desta tese e para o objeto que aqui analiso. Passei a imaginar como esse processo de catastrofização tem sido produzido ora como algo já dado e inevitável, ora como algo “em avançado estado de irreversibilidade” (PELBART, 2021, p. 2). Afinal, ao mesmo tempo em que cientistas afirmam que as mudanças climáticas provocadas pelo homem são irreversíveis e sem precedentes, também nos é mostrado uma possível saída a partir da estabilização da temperatura do planeta com a diminuição da emissão de gases de efeito estufa<sup>48</sup>. Em outras palavras, o fim parece ser certo e irreversível; o que mudaria, contudo, é a gravidade desse desfecho e quais seriam as nossas ações na tentativa de ao menos tentar tornar nosso *grand finale* em um evento menos calamitoso.

Para tanto, voltei o meu olhar a um nível micro, menor, tal qual o micróbio de Camus (2017); algo improvável de ser visto a “olho nu”, sem lentes de aumento. Consequentemente, precisei produzir meus próprios instrumentos que possibilitassem escapar daquelas oposições dicotômicas como “natural/artificial” ou “natureza/cultura” de modo que fosse possível, seguindo a esteira de Haraway (2016), ampliar a compreensão das formas em que estamos no mundo e nele interferimos. De início, passei a me indagar: poderíamos compartilhar características e significados com os vírus, os micróbios, as bactérias? Poderíamos, tal como esses “seres invisíveis”, sermos compreendidos como algo acidental ou indesejável em relação ao curso natural das coisas, ao que é considerado “saudável”,

---

<sup>48</sup>Disponível em <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/08/09/mudancas-climaticas-provocadas-pelo-homem-sao-irreversiveis-e-sem-precedentes-diz-relatorio-da-onu.ghtml>. Acesso em 12 de novembro de 2021.

“normal” ou “puro”? Existiriam *vidas virais*, isto é, aquelas existências significadas quase como se fossem um oxímoro de “morto-vivo”, cujo atributo de vivibilidade nem sempre se torna alcançável pelos marcadores da diferença social?

Butler (2017a, 2019) aponta algumas possibilidades ao propor as vidas “matáveis”, “descartáveis”, “não vivíveis”, aquelas em que o estatuto de humanidade é suspenso. As “vidas virais” que sugiro estariam, portanto, vulneráveis a uma dupla ação – preventiva e corretiva – em torno daquilo que é indesejável e que destoa do que é assegurado pela norma<sup>49</sup>. É o estabelecimento dessas “vidas virais” que torna possível produzir, em larga escala, um jogo entre o que conta como segurança e o que conta como ameaça. “Vidas virais” são produzidas em uma trama de poder a partir de um enredo apocalíptico que “acumula” as rupturas desses marcadores sociais para aviltá-los e torná-los mais propensos à extinção. Trata-se de uma gradação das transgressões, um indicador das virulências mais agudas que, como consequência, serão obliteradas, e aquelas mais sutis, presumidamente “assintomáticas” em seus conflitos com a norma e, portanto, passíveis de correção. Tal trama é o que compõe o *dispositivo da catastrofização*.

“Dispositivo”<sup>50</sup>, em uma perspectiva foucaultiana, é “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 2017b, p. 364) e que consiste em “uma rede cuja composição trabalha a favor de efeitos específicos de poder” (MAKNAMARA, 2020b, p. 144). Esse emaranhado de elementos discursivos e não-discursivos funciona como “uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente” (DELEUZE, 1990, p. 155), assumindo uma “função estratégica dominante” (FOUCAULT, 2017, p. 365) ao disponibilizar modos de subjetivação (CALDEIRA, 2016). Ao articular elementos heterogêneos, um dispositivo, tal qual o próprio nome sugere, “dispõe” os sujeitos

---

<sup>49</sup>A noção de “norma” será melhor discutida na “segunda temporada” da tese. Aqui cabe definir como uma “invenção intrinsecamente ligada a mecanismos de poder” (MAKNAMARA, 2011, p. 48) e que está associado tanto a um corpo em sua individualidade quanto a uma população em sua multiplicidade (FOUCAULT, 2010).

<sup>50</sup>O grupo ESCRE(VI)VER tem identificado uma série de dispositivos que interessam diretamente ao campo educacional: o “dispositivo pedagógico de iniciação à docência” (SANTOS, 2020; MAKNAMARA, 2020a); o “dispositivo da especificidade matemática” (GRILLO; BARBOSA; MAKNAMARA, 2021); o “dispositivo da medicina engajada” (FRANÇA JUNIOR, 2020); e o “dispositivo pedagógico da nordestinidade” (MAKNAMARA, 2020b).

“em uma organização peculiar, dentro de uma racionalidade particular” (MAKNAMARA, 2011, p. 69). Nesse sentido, partindo desses componentes díspares de um dado dispositivo, somos capazes de “estabelecer um conjunto de relações flexíveis, reunindo-as num único aparelho, de modo a isolar um problema específico” (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 134). Em suma, é possível entender um dispositivo em sua engenhosa capacidade de regular os corpos, conduzir condutas, instituir modos de existência e produzir sujeitos.

O dispositivo da catastrofização se apresenta tal qual a besta apocalíptica do derradeiro livro bíblico: um monstro gigantesco que operacionaliza cartadas de vida e de morte, cujas *curvas de visibilidades e regimes de enunciabilidades* (DELEUZE, 2005) produzem formas de se ver e de se enunciar os sujeitos como vivíveis ou como matáveis. Tais curvas e regimes fazem, de um dado indivíduo, um sujeito mais ou menos propenso ao seu extermínio, a partir de uma trama discursiva que instaura campos de racionalidade ao apresentar um certo “*score*”, isto é, a “pontuação” das dissidências que possibilita a qualificação da vida. Tal modo de ação só é possível a partir desse raciocínio no qual a nossa eminente destruição é tomada como um espetáculo, algo semelhante às figuras monstruosas, às sete taças e às sete trombetas da grande tribulação apocalíptica. Assim como os flagelos do apocalipse parecem reservados àqueles que não estariam inscritos no livro da vida, os tormentos do dispositivo da catastrofização estão destinados aos “não-eleitos”, uma “nação” de sujeitos dissidentes das normas e cujas existências tornam-se vulneráveis a uma programação da morte. “*Até quando, Senhor, tardas tu em fazer justiça e vingar nosso sangue nos habitantes da Terra?*” (Apocalipse, 6: 10).

As visibilidades de um dispositivo são, portanto, “relâmpagos, reverberações, cintilações” (DELEUZE, 2005, p. 62), isto é, as condições de tudo aquilo que faz uma época (DELEUZE, 2019). Com isso, não estou afirmando que tais curvas estejam associadas a um modo específico de “ver” um sujeito, uma vez que “as formas de ver são, pois, anteriores à vontade individual” (MARCELLO, 2004, p. 202). Nesse sentido, o sujeito passa a ser considerado como um objeto das curvas de visibilidade, isto é, “uma variável da própria visibilidade, bem como dependente de suas condições” (MARCELLO, 2004, p. 202). Em outras palavras, “o próprio sujeito que vê é um lugar na visibilidade, uma função derivada na visibilidade” (DELEUZE, 2005, p. 66). “Ver” não corresponde a um mero exercício empírico do nosso aparato visual, não se trata

de um comportamento qualquer. Está relacionado a constituição de um campo de visibilidade, aquilo que torna uma certa formação histórica distinguível de qualquer outra (DELEUZE, 2019).

Se uma dada época se define pelo que ela faz ver, ela também está associada ao que dela se diz. Por isso, um regime de enunciabilidades está relacionado com as condições “para o desdobramento de todas as redes de ideias” (DELEUZE, 2019, p. 28) que operam em um momento histórico. Logo, tal regime não irá apenas designar aquilo que se fala acerca de um sujeito, uma vez que “falar” não se encerra em um mero ato da fala e tampouco se reduz às palavras, às proposições e às frases proferidas. Trata-se da produção de enunciados, que correspondem aquilo que, em uma certa formação histórica, faz com que seja possível e justificável falar acerca dos sujeitos. Isto é, são as “múltiplas e proliferantes enunciações que efetivamente encontram condições de entrar na ordem do discurso” (MARCELLO, 2004, p. 202) e, nesse sentido, capazes de operar como “códigos de normalização” das condutas (MAKNAMARA, 2011, p. 65).

Tais curvas e regimes que sustentam o dispositivo da catastrofização tomam determinados marcadores sociais da diferença – tais como gênero, sexualidade e raça – em um “arquivo audiovisual” (DELEUZE, 2019), um agenciamento que combina visibilidades e enunciabilidades acerca dos sujeitos em torno de suas possibilidades de vida ou de extermínio. Em suma, tais marcadores são tomados nesta investigação como estratos, um “composto de visível e enunciável” (DELEUZE, 2019, p. 10), em que determinadas conformações dissidentes passam a ser associadas aos micróbios, aos agentes infecciosos, aos organismos patológicos que ameaçam a vida e a pureza. Nesse “apocalipse” em curso, não estaríamos caminhando para um “ponto de chegada”, um “juízo final” ou uma “grande tribulação” conforme prometido pelo texto bíblico. Trata-se, em contrapartida, de uma certa trajetória com diferentes percursos para marcadores sociais distintos. Qualificadores de vida associados à sobrevivência do mundo. Uma forma de extermínio para que o amanhã seja possível. Purificação do planeta. *“Um novo céu e uma nova terra”*.

O dispositivo da catastrofização, portanto, é um modo muito particular, violento, insidioso e eficiente de gerir aqueles corpos atravessados por dissidências de gênero, sexualidade e de raça em um mundo que associa essas transgressões a



sua própria falibilidade. Nesse sentido, tal dispositivo apresenta-se como um conjunto de elementos que atuam de modo a produzir determinados valores, comportamentos, hábitos e significados relativamente a tais marcadores. Sua ação visa a produção de sujeitos particulares a essa racionalidade apocalíptica, a esse sistema de pensamento pautado no julgamento, na moral, na programação da morte e na espetacularização da catástrofe. Para tanto, aciona linhas que possam, de modo estratégico, complexo e relativamente estruturado, ensinar aos indivíduos, a um só tempo: a se reconhecerem como sujeitos de um mundo em colapso; a assumirem a sua função preponderante no conflito homem vs. natureza; e a exercerem o controle das dissidências e o conserto dos desvios das normas ao tomar tais transgressões como aquilo que causaria a ruína do nosso mundo.

Ao ser atualizado pelo currículo das narrativas midiáticas seriadas, tal dispositivo tem produzido uma *subjetividade zumbi*: um modo do sujeito relacionar-se consigo mesmo, na fruição de variadas posições de sujeito disponibilizadas por esse artefato, em uma composição modelizada, serializada, programada. A subjetividade zumbi é a coletivização do horror, do pânico, da asfixia da diferença, do estrangulamento do desejo, da extirpação daqueles/as que fogem às normas. É um modo de atravessar os corpos por uma sensação de esgotamento, de letargia, de liquidação das singularidades, reduzindo às identidades preestabelecidas, às capturas do poder, aos ditames de um algoritmo das existências. Trata-se de uma existência “morto-vivo”: obliteração dos possíveis e constituição de um sujeito amputado, fraturado, ausente, em crise. Podemos nos tornar “mortos-vivos” não porque sobrevivemos à morte, mas precisamente porque, conforme nos ensina Conceição Evaristo (2015) em um de seus mais belos contos, *não estar morto nem sempre equivale a estar vivo*.

## II. “NÓS, ZUMBIS”<sup>51</sup>

A subjetividade zumbi é o simulacro da molaridade, uma projeção multitudinária de indivíduos congelados em um ciclo ininterrupto de gestos e de ações. Fixado em circuitos homogeneizantes, um sujeito zumbi é reduzido a uma identidade facilmente reconhecível. Nesse sentido, um zumbi deverá ser um zumbi

---

<sup>51</sup>O título deste tópico é uma referência à coletânea de contos do escritor de ficção científica Isaac Asimov, que tem como título “*Eu, Robô*”.

e se comportar como tal em qualquer parte do mundo. Suas características – seus grunhidos irreconhecíveis, sua fome lancinante, seus movimentos desconexos, sua suposta inumanidade – não podem estar encerradas em feixes territoriais ou confinadas em uma suposta “identidade local”. Nesse sentido, o zumbi é o próprio protagonista do “Império”, essa nova forma global de regime de poder que pressupõe não haver um centro territorial pelo qual o poder estaria confinado (HARDT; NEGRI, 2001). Desterritorializado, o poder passa a ser pensado em um domínio que “incorpora gradualmente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão” (HARDT; NEGRI, 2001, p. 12).

Tomando como objeto de governo a vida social em sua totalidade, o Império tornou-se, conforme apontam Hardt e Negri (2001, p. 41), a forma paradigmática do biopoder ao descobrir quais são “os meios e as forças de produção da realidade social, bem como as subjetividades que a animam”. O objetivo dessa expressão do biopoder, portanto, é o de disponibilizar *mecanismos de comando* que produzem uma espécie de *algoritimização* dos modos de vida, exercida através de uma refinada maquinaria subjetiva. Sistemas de telecomunicação, redes de informações, teias cibernéticas e conglomerados audiovisuais são algumas das engrenagens a urdir esse complexo agenciamento semiótico que tem organizado uma produção biopolítica. Tal produção incide sobre a vida como *mais-valia*, absorvendo-a, expropriando-a, valorando-a, e só é eficaz porque é capaz de capturar desejos e mobilizar vontades. Se o Império constituiu uma megamáquina (PELBART, 2016), os anseios dos sujeitos dessa biopolítica da algoritimização vinculam-se a essa megamáquina.

Nesse sentido, o que argumento como subjetividade zumbi refere-se à modelização das existências em uma forma de vida muito particular. Trata-se do resultado de uma certa “produção de massa” de conjuntura *pandêmica*, tanto porque pretende-se envolver todo o globo, todo o “Império”, como também porque deseja-se proliferar, infectar e contaminar cada vez mais os indivíduos. Essa subjetividade resulta em uma “algoritimização das existências”, uma padronização do desejo que estabiliza os nossos territórios existenciais segundo determinados coeficientes de valor. Nesse sentido, são circuitos que tendem a repetição vazia, ao contrário daquela que nos aponta Deleuze (2018) como a repetição que produz a diferença.

Trata-se de uma repetição que produz sempre o mesmo, programando os modos de vida e fabricando indivíduos serializados.

Tememos a mordida desses “mortos-vivos” porque ela é precisamente esse *vetor de contaminação* capaz de supurar os “processos de singularização”. Singularização refere-se aos agenciamentos que nos conduzem a afirmação de outros valores em registros particulares para além daqueles preestabelecidos por uma racionalidade capitalística, um ponto de inflexão nos processos de serialização (GUATTARI; ROLNIK, 1996). Diante de peles arranhadas ou pescoços abocanhados, o preço a se pagar é a emergência de mais um *indivíduo zumbi* e a possibilidade de mortificação do seu potencial de singularizar-se. Tornamo-nos, nesse ponto, existências manufaturáveis, centralizadas em torno de uma imagem de referência, de um certo “consenso subjetivo referido e sobrecodificado por uma lei transcendental” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 40). A essa altura, parece não haver mais como fugir: tornamo-nos *replicantes virais*, uma vez que esse modo de produção serializada permite a sua propagação, tal como argumentado por Guattari e Rolnik (1996, p. 40) em um contexto investigativo específico, “a nível da produção e do consumo das relações sociais, em todos os meios e em todos os pontos do planeta”. Com nossos processos de singularização interrompidos, nós, zumbis, saltamos das nossas tumbas em uma notada desfiguração das nossas potências de agir.

Mais do que a produção de mercadorias, tal cenário biopolítico tem forjado um novo tipo de “bens de consumo”: as subjetividades. É nesse sentido que Lazzarato (2014, p. 14) argumenta em torno de uma “economia subjetiva”, evidenciando que o capitalismo, em sua interface neoliberal, tem lançado “modelos (subjetivos) do mesmo modo que a indústria automobilística lança uma nova linha de carros”. A vida tornou-se, ela mesma, um capital desejável. Pelbart (2016, pp. 105), por sua vez, afirma que nós consumimos formas de vida: “absorvemos maneiras de viver, sentidos de vida, consumimos toneladas de subjetividade”. Esse verdadeiro “sorvedouro de vidas” não apenas *capitaliza* em cima das nossas existências como também as *qualificam*, a partir de um operador que estabelece cortes entre o que é *vivível* – ou *vendável* – e o que é *matável* – ou excluído das vitrines dos “saldões subjetivos” (CARVALHO, 2021).

Trata-se, portanto, de uma *cova rasa*. Tão logo as existências passam a ser expropriadas, vampirizadas e usurpadas pelo capital, um novo e supostamente “autêntico” modo de vida torna-se rentável – apenas para, em um futuro próximo, disputar o espaço nessa mesma vala comum quando seu “*score*” de pontuação subjetiva arrefecer e ele próprio tornar-se marcado por um coeficiente de precariedade (BUTLER, 2019). A “representatividade” na cultura da mídia talvez seja um dos exemplos mais emblemáticos dessa cisão entre os “corpos que importam” (BUTLER, 2020) e aqueles que logo veem o seu “valor” diminuído. Ao grafar “representatividade”, refiro-me a esse projeto que anuncia um certo caráter de transgressão às semióticas dominantes em suas conformações normativas, cedendo o protagonismo a sujeitos dissidentes de gênero, de sexualidade, de raça etc. No entanto, há cada vez mais indícios reforçando que as próprias armas que ameaçavam perturbar a norma têm sido reconvertidas pela maquinaria capitalística. Se por um momento esses sujeitos dissidentes puderam se “enxergar” nas imagens veiculadas pelas mídias, esta tese aponta, tomando como objeto de investigação o currículo das narrativas midiáticas seriadas, que há uma política de morte em curso.

Quais seriam os sintomas desse confisco das existências e da captura da diferença? Como os nossos corpos podem se manifestar ao menor contato com essas linhas de morte e de destruição capazes de rebater possíveis linhas de fuga? Assumo aqui uma perspectiva semelhante ao que argumenta Bom-Tempo (2021), entendendo o sintoma como o indicativo político de um corpo capturado por técnicas e estratégias que objetivam cooptar o desejo em uma certa racionalidade capitalística. Impotência do desejo, neutralização das dissidências, sacralização do “normal” em detrimento daquilo que difere, sedação frente aos horrores *ne(cr)oliberais* são alguns desses traços somatopolíticos gestados na confluência de forças que amputam as nossas potências e que nos tornam vulneráveis aos afetos tristes. A tristeza passa a ser encarada, portanto, não mais como um mero estado sensorial de ordem pessoal, mas como uma efetiva “política de gestão das massas” (BOM-TEMPO, 2021, p. 65), isto é, uma estratégia biopolítica para produzir cada vez mais corpos esgotados, angustiados, atemorizados, em crise.

“Tudo é caso de sangue”, nos lembram Deleuze e Parnet (1996, p. 75). Portanto, um poder que se estabelece em uma lógica necro requer sujeitos

desanimados, combalidos, enfraquecidos. Trata-se de um poder que nos comunica afetos tristes e que diminui a nossa potência de agir, de modo a organizar os nossos horrores mais particulares, gerindo os nossos temores mais insuspeitos (DELEUZE; PARNET, 1996). Adoecidos/as do corpo e da alma, pode-se assumir essa relação zumbificada, agindo de modo padronizado e atravessados/as por angústias, ressentimentos e culpas de todas as ordens. O pânico de um mundo em declínio assombra e atravessa como flechas. De tanto que nos rodeia, podemos não estranhar mais a onipresença da morte. Deixamos de associá-la a uma fatalidade e passamos a significá-la como uma certeza. A vida, por sua vez, empalidece. Asfixiada pela sua possibilidade de anulação, passamos a conjurar a vida não mais como potência, como capacidade de recriar e perdurar, mas como um estorvo, incapacitada de enfrentar os poderes que desejam suprimi-la.

Nesse sentido, o que venho insistindo com a noção de *zumbificação da vida* não é a simples imolação de um corpo com o objetivo de exterminá-lo. Tal expurgo<sup>52</sup> até pode ocorrer, desde que justificado por um controle biológico em prol da manutenção da pureza desse coletivo molar dos “mortos-vivos” que se aglutinam em nossos dias (FOUCAULT, 2005a). Mas a *zumbificação da vida* tem de ser entendida como um processo de gestão biopolítica que pretende tornar esses sujeitos anestesiados úteis aos valores do capital, procurando conformá-los ao que Guattari (2004, p. 233) denominou de “constelações significantes de referência”. Embora possamos pensar a priori que um zumbi não tenha um “sexo” ou que a sua raça não qualifique sua existência nesse quadro de homogeneização *post mortem*, isso não quer dizer que o seu “passado” não o assombre. Afinal, as suas “antigas” expressões generificadas, sexuais e racializadas podem lhes garantir uma certa “gradação” de persistência no mundo.

O oxímoro “morto-vivo”, mais do que uma simples constatação de um estado de concomitância de vida e de morte, tem dado textura ao emaranhado de formas de existência sociais nas quais “vastas populações são submetidas a condições de vida que lhe conferem esse estatuto” (MBEMBE, 2018a, p. 71). Como é possível considerar-se “vivo/a” em uma sociedade em que uma diarista é enclausurada por

---

<sup>52</sup>Esse é o foco de um dos episódios da “segunda temporada” desta tese.

mais de 100 dias por furtar água para cozinhar para o seu filho<sup>53</sup>? De que modo podemos associar um corpo negro quilombola à vida quando ele é açoitado em público<sup>54</sup> no mesmo país que argumenta ser uma “democracia racial”? Essa mesma nação que vilipendia corpos negros desde o Brasil Colônia também está associada a uma maior vulnerabilidade por parte da população LGBTQIA+ em relação à morte<sup>55</sup>. Em síntese, é preciso rasurar a ideia de vida como direito comum a todos/as e entendê-la em sua possibilidade de “estado de exceção” (AGAMBEN, 2004), inscrita em uma ordem de necropoder que confere, a partir de determinadas tecnologias, uma capacidade de permanência ou de aniquilação a depender dos distintos marcadores da diferença.

### III. “CURRÍCULO-SLASHER”<sup>56</sup>

É nessa zumbificação dos modos de existência que o currículo das narrativas midiáticas seriadas procura exercer sua necropolítica: através dos investimentos por aniquilação de sujeitos dissidentes, de modo a converter esse expurgo em algo rentável a partir do acúmulo dos corpos exterminados. As covas rasas já parecem não darem conta desse verdadeiro empilhamento de uma massa precarizada. O que está em curso é um qualificador de humanidade à determinadas existências; algo “que em primeira análise pareceria uma relação absolutamente inequívoca”, mas que tem se mostrado bastante frágil “quando colocada como referência comparativa entre certos indivíduos” (PASSOS, 2019, p. 60).

A fotógrafa e escritora Susan Sontag argumenta em uma de suas obras que imagens que exibem a violação de um corpo são, de certo modo, pornográficas, pois tais “imagens repugnantes também podem seduzir” (SONTAG, 2003, p. 80). É essa sedução que pode incitar, por exemplo, a atração de pessoas em testemunhar

---

<sup>53</sup>Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-59327097>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>54</sup>Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/09/quilombola-e-amarrado-e-espancado-por-comerciante-no-interior-do-rn.shtml>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>55</sup>Disponível em <https://observatoriomortesviolentaslgbtibrasil.org/in%C3%ADcio>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

<sup>56</sup>“Slasher” é um subgênero dos filmes de horror cujos enredos geralmente estão centralizados em protagonistas adolescentes sendo perseguidos/as até a morte por psicopatas, comumente desfigurados ou com apetrechos que dificultam a visualização dos seus rostos. Esses filmes também costumam ser filmados pelo ponto de vista do *serial killer* e suas ações de extermínio quase sempre são uma resposta moralista às supostas transgressões das protagonistas. Alguns exemplares mais conhecidos desse subgênero são as franquias “A Hora do Pesadelo”, “Sexta-Feira 13”, “Halloween” e “Pânico”.

acidentes em tráfegos urbanos ou mesmo o ato infracional de compartilhar imagens de desastres, como se elas constituíssem um mórbido souvenir, a despeito de leis<sup>57</sup> que criminalizam esse tipo de violação. A familiaridade com o horror faz com que a carnificina, mais do que assustar ou enojar, torne-se atraente; a brutalidade física, por sua vez, “é antes um entretenimento do que um choque” (SONTAG, 2003, p. 84). Não é estranho, portanto, que artefatos culturais na contemporaneidade tenham constituído um certo “modo de ver”, no qual aquilo que até algum tempo seria considerado horripilante e nauseante passa a ser interessante e aprazível.

Uma “orgia do intolerável” tem tornado a violência, o horror, a dor e o choque em uma montagem capaz de vulgarizar a experiência do sofrimento. Trata-se de uma iconografia que, segundo Sontag (2003), remete às pinturas de Francisco de Goya, passando pelos registros fotográficos da concentração Nazista, pelas gravuras da guerra do Vietnã e, mais recentemente, pelas estarrecedoras imagens do atentado às torres gêmeas no 11 de setembro. No entanto, a ficção consegue ser tão brutal quanto essas inscrições da realidade. Suas possibilidades de carnificina são tão mais criativas e apelativas à medida em que os corpos vilipendiados estiverem inscritos em alguma dissidência dos marcadores sociais. O sangue utilizado como tinta dessas imagens pode até ser simbólico, mas as consequências desses artefatos no sentido de gravar um “alvo” naqueles/as que desordenam das normas são bastante palpáveis para muitos sujeitos, de modo a evidenciar um discurso de ódio que, segundo Butler (2021, p. 39), constitui “o sujeito em uma posição subordinada”.

Inspirada nos filmes *gore*, um subgênero dos filmes de horror, a autora Sayak Valencia (2010) argumenta acerca de como a violência tornou-se a pedra angular no atual sistema capitalista. Para Valencia (2010), a violência extrema – o massacre, a extirpação, a mutilação, o desmembramento – não é apenas um recurso com vistas a eliminação daquilo que pode figurar como um perigo, mas configura-se em um exercício de produção de capital, uma *necromercadoria*. O “capitalismo *gore*” que a autora defende seria um sistema no qual a violência funde-se ao gênero e aos usos predatórios do corpo como uma poderosa ferramenta necropolítica (VALENCIA, 2010). Tal capitalismo *gore*, por sua vez, tem tornado-se compatível e útil ao

---

<sup>57</sup>Disponível em <https://doutormultas.jusbrasil.com.br/artigos/769650429/atencao-tirar-fotos-de-acidentes-e-crime-e-pode-dar-cadeia>. Acesso em 19 de novembro de 2021.

dispositivo da catastrofização aqui evidenciado, uma vez que a sua lógica opera precisamente na constituição da figura de um suposto “inimigo”, aquele corpo mais vulnerável à extirpação por oferecer riscos a sua comunidade.

Além disso, o diagnóstico de Valencia (2010) aponta para o acionamento das políticas endereçadas à produção da morte que são direcionadas, sobretudo, aos estratos mais subalternizados e que ocupam certos marcadores da diferença social. Em linhas próximas, Mbembe (2017) argumenta que há a constituição de um certo modelo baseado no discurso da razão da insegurança para produzir a imagem racializada do “inimigo”. Para Mbembe (2017, p. 21), as políticas de extermínio acionadas nesses nossos tempos de “repovoamento e de globalização do mundo sob a égide do militarismo e do capital”, se expressariam na imagem idílica de um “reset” das nossas mazelas a partir de uma limpeza étnica e racial. Não é por acaso que, nesse interim, multiplicam-se os muros<sup>58</sup>, fronteiras passam a melhor delimitar os povos que devem ser protegidos e salvaguardados<sup>59</sup> e, conseqüentemente, aqueles considerados menos vivíveis passam a ser enjaulados<sup>60</sup> e separados do convívio social. Trata-se de uma incitação por meio da diferença racial, a partir de estratégias discursivas, do estabelecimento daqueles inimigos a serem neutralizados – precisamente pelo caráter de “desumanização” que a eles lhe são conferidos, isto é, de não poder considerar que há, ali, uma vida.

Diante de todo esse cenário, considero, portanto, que a violência gráfica em curso nas narrativas midiáticas seriadas não deve ser encarada apenas como um recurso estilístico. Há determinadas narrativas que se tornam mais “valorizadas” a medida em que conseguem explorar a violência de corpos subalternos. Um exemplo mais recente é o caso da narrativa seriada “Them”, que retrata o trauma racial de uma família negra e que utiliza de violência gráfica para realizar sua crítica<sup>61</sup>. Manchetes divulgadas a época do lançamento de “Them” alertavam quanto ao seu conteúdo passível de traumatizar o/a espectador/a. No entanto, essas imagens não

---

<sup>58</sup>Disponível em <https://exame.com/mundo/texas-constroi-seu-proprio-muro-na-fronteira-com-o-mexico/>. Acesso em 16 de fevereiro de 2022.

<sup>59</sup>Disponível em <https://oglobo.globo.com/mundo/israel-despeja-familia-palestina-em-bairro-que-resiste-colonizacao-israelense-em-jerusalem-oriental-25360586>. Acesso em 16 de fevereiro de 2022.

<sup>60</sup>Disponível em <https://www.metropoles.com/mundo/sem-os-pais-criancas-dormem-no-chao-em-gaiolas-de-metal-nos-eua>. Acesso em 16 de fevereiro de 2022.

<sup>61</sup>“Them” será melhor explorada e analisada na “segunda temporada” da tese.



foram ocultadas, sendo inclusive disponibilizadas para que os/as internautas pudessem conferi-las<sup>62</sup>.

Assumir a perspectiva de Valencia (2010) me permitiu refletir sobre como o *gore* está presente no currículo das narrativas midiáticas seriadas: no derramamento explícito de sangue, nas vísceras à mostra e nas formas criativas e violentas de se exterminar aqueles/as considerados impuros/as, indignos/as e perigosos/as. Para além do sentido visual, também é um modo de compreender que essa violência, ao incidir sobre determinados corpos, é performática. Cabe lembrar que para Butler (1994, p. 34), a performatividade “é o veículo pelo qual efeitos ontológicos são estabelecidos”. Logo, atribuir aos corpos dissidentes uma violência inelutável, da qual simplesmente não há como escapar, é um artifício performático. Trata-se do resultado de uma produção discursiva que tem reiterado determinados enunciados e concedido uma “essência” de violabilidade que é própria a esses sujeitos transgressores das normas. Em outras palavras, trata-se da suposição de um ferimento a nível da linguagem, uma consequência pelo fato de sermos seres linguísticos, constituídos em seus próprios termos (BUTLER, 2021).

Embora as argumentações de Valencia (2010) sejam notáveis para a minha compreensão de como esse currículo tem operacionalizado a violência, não o significo apenas em sua dimensão *gore*. Explorando essa violência performática e retomando outros subgêneros dos filmes de horror, passo a significar o currículo das narrativas midiáticas seriadas como um *currículo-slasher*. Com isso, o que estou argumentando é que se trata de um artefato cujas imagens perseguem, mutilam, violentam e exterminam as suas vítimas, notadamente sujeitos dissidentes, como uma forma de punir os seus atos considerados obscenos ou imorais.

No entanto, é preciso seguir o argumento de Hardt (2014, p. 12) de que “a resistência antecipa o poder”, não como um elemento extrínseco, mas como uma estratégia que se dispõe dentro da própria tessitura social, retroalimentando essa relação. Tal mobilização é própria dos filmes *slasher*, nos quais sempre há, em seu desfecho, uma “*final girl*” – aquela personagem costumeiramente feminina que enfrentará o assassino e sobreviverá a matança. Meu pressuposto, portanto, é o de que embora esse currículo acione uma necropolítica que objetive eliminar os/as

---

<sup>62</sup>Disponível em <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-158417/>. Acesso em 06 de setembro de 2021.

infames e obscenos/as, ele terá de enfrentar uma resistência tão inventiva, astuciosa e agitadora quanto o poder que exerce.

Se há vidas nesse currículo sendo alvo de tentativas de determinações, sendo alvo de buscas por normalizações, em sua possibilidade ou não de viver, se há sujeitos tomados sob o signo do irreconhecível, há também possibilidade de resistir, de estabelecer uma “força que move, atravessa, que torce e se alimenta de outras forças com o intuito de aumentar a potência dos corpos” (PARAÍSO, 2016, p. 389). Como bem lembrado por Negri (2001, p. 68), “ao lado do poder, há sempre potência. Ao lado da dominação, há sempre a insubordinação. E trata-se de cavar, de continuar a cavar, a partir do ponto mais baixo: este ponto é simplesmente lá onde as pessoas mais sofrem”.

## ZAPEANDO

---

As questões que se arregimentaram no momento em que precisei definir o meu percurso metodológico pareciam, de algum modo, ressoar uma velha questão levantada há várias décadas por Donna Haraway (1995, p. 25), quando a filósofa questiona: “com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?”. Conforme a própria autora argumenta, a visão, muito mais do que um sentido cuja função nos permite perceber o mundo, é “sempre uma questão do poder de ver – e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização” (HARAWAY, 1995, p. 25). No episódio anterior, pude apontar que são precisamente as *curvas de visibilidades*, junto aos *regimes de enunciabilidades*, que produzem as formas de se ver e de se enunciar os sujeitos como vivíveis ou como matáveis. Logo, qualquer que seja o exercício metodológico que se preste a perscrutar um artefato tal qual o currículo das narrativas midiáticas seriadas, é preciso tomar de empréstimo de Haraway (1995) algumas das questões que ela levanta acerca do limite da nossa visão enquanto pesquisadores/as e aqueles significados atribuídos à parcialidade e objetividade.

Como ver? De onde ver? Quais os limites da visão? Ver para quê? Ver com quem? Quem deve ter mais do que um ponto de vista? Nos olhos de quem se joga areia? Quem usa viseiras? Quem interpreta o campo visual? Qual outro poder sensorial desejamos cultivar, além da visão? (HARAWAY, 1995, p. 28).

Adicionaria: quais são as *lentes* que temos nos validos, fundindo-as de tal forma ao nosso olhar, que, na sua ausência, passamos a ter dificuldade de enxergar o mundo? (CHAVES, 2016). Ou, torcendo levemente essa posição, cabe também inserir um complicador para a presente investigação: quais são os enquadramentos possíveis de serem utilizados em relação aos diferentes marcadores da diferença social? Disponho de um certo “*close up*” a captar apenas uma parte dos detalhes possíveis, excluindo deliberadamente tudo aquilo que possa oferecer algum risco ao que é considerado “normal”? Ou estaria mais suscetível aos enquadramentos em “*long shot*”, isto é, um plano aberto capaz de capturar o máximo de elementos presentes? Questões pertinentes se partimos do pressuposto de que “as normas que determinam quem é e quem não é humano nos chegam sob uma forma visual” (BUTLER, 2017a, p. 18). Logo, determinados enquadramentos podem fazer com que

nós não consigamos “apreender a vida dos outros como perdida ou lesada”, tornando-se, portanto, “operações de poder” (BUTLER, 2017a, p. 14).

O empreendimento metodológico que aqui se delineia parte de uma questão de olhar. Ou melhor, um *duplo olhar*. Refere-se tanto ao meu olhar parcial, provisório e contingente em relação ao objeto que investigo, quanto também aos múltiplos – e por vezes contraditórios – olhares que se avolumam e que constituem um artefato cultural como o currículo das narrativas midiáticas seriadas. Os “olhares” que compõem esse currículo são variados; uma idiossincrasia desse artefato precisamente por ser gestado em uma cultura, que não é nada mais do que “a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (HALL, 1997, p. 29). Logo, qualquer artefato que passe a ser considerado *cultural* pode ser abordado como um “terreno em que significados sejam compartilhados e no qual se lute por sua imposição em meio a relações de poder” (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2013, p. 43). Partindo de diferentes perspectivas, pressupostos e “olhares”, o currículo das narrativas midiáticas seriadas está diretamente envolvido em práticas de significação, isto é, a capacidade de “fazer valer significados particulares, próprios de um grupo social, sobre os significados de outros grupos, o que pressupõe um gradiente, um diferencial de poder sobre eles” (SILVA, 2010, p. 23).

Inúmeros são os elementos “em cena” no currículo das narrativas midiáticas seriadas: as imagens, as coisas ditas, os recursos de linguagem adotados e as diferentes maneiras de significar as expressões de gênero, sexualidade e de raça. Somam-se também os distintos modos de divulgar hábitos, costumes, saberes, valores, bem como as conflituosas posições de sujeito disponibilizadas pelos seus discursos. São precisamente esses elementos que oportunizam a audiência desse artefato cultural a se reconhecer, a sentir-se identificada, de tal modo que esse currículo possa orientar, interpelar e pautar as suas vidas, visto que a mídia “invade o nosso cotidiano, nos expõe, nos ensina modos de ser, pensar, estar e agir” (PARAÍSO, 2007, p. 24). Foi munido dessas características do currículo das narrativas midiáticas seriadas, sem esquecer de que se trata de um artefato cuja produção de significados está diretamente ligada às lutas sociais e políticas específicas de um dado momento histórico, que passei a refletir acerca de qual seria o desenho metodológico mais apropriado para esta tese.

Conforme nos lembra Deleuze, em conversa com Foucault (2017a, p. 132), qualquer que seja a ferramenta utilizada pelo/a pesquisador/a, “é preciso que sirva, é preciso que funcione”. Em uma perspectiva pós-crítica, somos autorizados a utilizar “tudo aquilo que nos serve das diferentes disciplinas, dos diferentes campos teóricos, das diferentes metodologias de pesquisa” (PARAÍSO, 2021, p. 36). Partindo do pressuposto de que há certas peculiaridades de um dado objeto que permitem a composição de uma forma de investigação que a elas se adequem, argumento que, para investigar o currículo das narrativas midiáticas seriadas, é possível valer-se de orientações metodológicas da análise do discurso e da cartografia. Ambas me capacitaram a esquadrihar tanto as necropolíticas em exercício nesse currículo, como os escapes criativos e de afirmação de vida.

Entendo, junto a Meyer e Paraíso (2021), que uma metodologia é pedagógica, uma vez que ela descreve um “como fazer”, no sentido de mostrar como conduzimos as nossas investigações. Nesse sentido, o presente episódio está dividido em 9 notas metodológicas que fazem referência aos modos em que interroguei o objeto desta pesquisa, formulei questões para prosseguir pesquisando, construí problemas na medida em que ia me envolvendo com o percurso, bem como descrevem as minhas articulações com um conjunto de procedimentos de “coleta de informações” e de descrição e análise. Tais notas estão descritas com verbos no imperativo, inspirado em Maknamara e Paraíso (2013, p. 49), no sentido de visibilizar, ao mesmo tempo, “a utilidade de cada uma delas para caminhos investigativos que lhe sejam próximos e a validade circunstancial das mesmas”. Em outras palavras, trata-se aqui de um arsenal que corresponde as maneiras pelas quais fui compondo, re/de/compondo, recortando, colando, modificando percursos, alterando trajetos, re/vendo, re/significando, enfim, construindo um caminho que é único, que não é dado a priori e que não pode ser copiado da mesma forma em outras circunstâncias.

### **I. O controle remoto é o seu melhor amigo**

Inspirado sobretudo nos alicerces *queers* e nas filosofias da diferença, a metodologia aqui desenvolvida é inspirada no “*zapping*”, termo que faz referência ao ato de tomar o controle remoto em mãos e “zapear” entre um canal de televisão e outro – ou, para melhor afinar ao cenário contemporâneo, entre o catálogo de um serviço de *streaming* e outro – em busca de algo que agrade ou comova, que

provoque emoções, enfim, que estabeleça algum sentido para o/a espectador/a. Inspire-se nesse ato aparentemente banal e corriqueiro daqueles/as que consomem as imagens da televisão para fazer dele propriamente um investimento metodológico. Isso porque, para além da possibilidade de jogar com o campo semântico do objeto com o qual se opera e compor com os termos que dele derivam (PARAÍSO, 2019), trata-se de uma aposta, a partir do que anuncia Beatriz Sarlo (1997, p. 57), quanto ao “poder” do controle remoto e a sua “moviola caseira de resultados imprevisíveis”. Em outras palavras, está aqui alguns dos pressupostos que fundamentam as metodologias de investigação em uma perspectiva pós-crítica: o de criar novas formas de olhar nosso objeto e de “pensar o impensado” ao mover-se “pelo desejo de pensar coisas diferentes na educação” (PARAÍSO, 2021, p. 42).

Embora “zapear” tenha um sentido comumente atribuído a uma “enlouquecida repetição de imagens” (SARLO, 1997, p. 57), sem que a audiência possa dar tempo de melhor assimilá-las, multiplique o seu significado ao compreendê-lo como um modo particular de investigar um currículo cultural. Ao invés de “pular” de um canal a outro de modo descompromissado, a *metodologia-zapping* está mais alinhada às possibilidades em demorar-se nas imagens que saltam as nossas vistas; em “ouvir” atentamente os ditos e os não ditos; em “sintonizar” diferentes “canais” na busca de compreender as regularidades desses ditos; em dispor de um “catálogo” que corresponda não apenas ao material empírico a ser analisado – as narrativas midiáticas seriadas –, mas também aos saberes articulados e aos modos de operar com esse artefato.

“Zapear” constitui-se como um “atentado” às supostas filiações teóricas e metodológicas, a uma pretensa “lealdade” rígida que não permitiria a adoção de novos procedimentos no curso da investigação, algo incompatível com o campo pós-crítico, uma vez que assumimos que “não temos uma única teoria a subsidiar nossos trabalhos e não temos um método a adotar” (PARAÍSO, 2021, p. 33). É nesse sentido que o *zapping* é uma metodologia afeita ao imprevisto, capaz de multiplicar os significados para que aquilo que o objeto enuncie não seja sedimentado pela fixidez e unificação dos sentidos, para mostrar a sua contingência e para enfatizar que, na perspectiva na qual este trabalho se fundamenta, não há uma busca por uma essência, mas sim uma atividade que evidencia a sua construção, peça por peça.

Diante disso, a *metodologia-zapping* desenvolvida para a análise do objeto

desta tese é um cruzamento de diferentes orientações metodológicas pós-críticas. Isso fez-se necessário pelo próprio comportamento do currículo das narrativas midiáticas seriadas, incitando a operar “seriadamente” com o artefato. Conforme foi pedindo a imanência da aproximação com esse currículo, houve a possibilidade de articular ferramentas analíticas de referencial foucaultiano com outras ferramentas analíticas de um referencial deleuzo-guattariano. Em suma, trata-se de um certo “agenciamento promíscuo” entre esses filósofos da diferença em relação as potencialidades que cada um oferece em termos de múltiplos olhares para esse currículo. Se “tempos *queers*”, conforme aponta Jasbir Puar (2005, p. 121), requer “*queerizar* modalidades de pensamento, análise, criatividade e expressão”, uma pesquisa assumidamente *queer* também permite-se *estranhar* os próprios referenciais dos quais se vale, torcê-los, colocá-los em suspensão, recortá-los, destacá-los e produzir algo novo.

## II. Adeque a sua “watchlist” aos propósitos da sua pesquisa

Se nenhuma pesquisa conseguiria dar conta de um artefato cultural em sua totalidade, não seria diferente com o currículo das narrativas midiáticas seriadas. Tenha em mente que estamos vivenciando aquilo que os/as teóricos/as da comunicação estão chamando de “*Peak TV*”, uma era marcada por “uma produção excessiva, com uma quantidade enorme de novos programas surgindo a cada mês, vindo de todos os agentes do mercado televisivo e, particularmente, do *streaming*, que não encontra limitações temporais [...] para produzir conteúdo” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2021, p. 213). Por isso, cuidado para não cair na cilada das engrenagens do próprio objeto: tentar dar conta do artefato como um todo pode fazê-lo passar a *maratonar* o currículo no intuito de cobrir todas as suas possibilidades. Ao invés de um/a pesquisador/a de “alta performance”, percorra distâncias mais curtas e permita “sentir” melhor os trajetos que efetua. Ou seja: ao invés de “maratonar” episódios das narrativas seriadas, priorizando uma dimensão quantitativa, eleja exatamente aqueles que melhor se adequem aos fundamentos teóricos e epistemológicos da investigação.

Monte algo semelhante a “*jukebox investigativa*” que Maknamara e Paraíso (2013) aludem, no sentido de escolher deliberadamente quais serão as narrativas seriadas e os respectivos episódios a compor a análise. Certifique-se, no entanto, de

ter selecionado “um material empírico compatível com seus objetivos e questões de pesquisa” (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2013, p. 48). Se os/as autores/as supracitados/as utilizam a imagem da *jukebox* em função do artefato que analisam – um estilo musical –, componha a sua “*watchlist*”, isto é, um acervo das narrativas midiáticas seriadas “sintonizadas” aos seus propósitos investigativos. Você até pode se valer do seu conhecimento enquanto um/a exímio/a “seriador/a”, mas não pode furta-se em adequar o seu cardápio aos propósitos investigativos. Com isso, não assuma a posição de um/a irrepreensível participante de um *fandom*<sup>63</sup>, mas também não busque por uma pretensa objetividade em sua posição de pesquisador/a. Encontre uma espécie de zona capaz de equacionar as posições de alguém que, por um lado, conhece bem os meandros técnicos do funcionamento do artefato, e que se vale disso para potencializar os achados de sua pesquisa e, por outro, alguém que ainda permite-se surpreender com o que investiga. Enfim, não tente “antecipar” os resultados: como você bem sabe, *spoilers*<sup>64</sup> são desagradáveis, seja no consumo das narrativas midiáticas seriadas, seja na sua análise.

### III. Seja um/a “*showrunner*” que valoriza os “*plot twists*”

É possível que na imersão com esse artefato você se encante com personagens, torça em particular por alguma protagonista, guarde algum sentimento negativo em relação a um vilão ou vilã da trama ou até mesmo se frustre com o desfecho concedido pelos/as roteiristas a algum enredo em específico. Ficou preocupado, visto que o que tradicionalmente têm permeado a ciência moderna são os pressupostos de neutralidade, objetividade e racionalidade? Não se sinta mal: essas pretensas lentes já não são capazes de dar conta das nossas experiências metodológicas, cabendo, portanto, entender o modo como conduzimos nossas pesquisas não mais como uma experiência asséptica e neutra, alheia às nossas vontades e desejos. Isso porque o nosso olhar “é sempre contingente, datado, limitado pelas posições de sujeito que ocupamos e por fatores que desconhecemos” (BALESTRIN; SOARES, 2021, p. 89). Somos modificados/as quando “entramos em campo”, quando perscrutamos um objeto, quando sobre ele nos debruçamos.

---

<sup>63</sup>“Fandom”, na cultura seriadora, refere-se aos “fã-clubes”, comunidades de participantes aficionados por narrativas midiáticas seriadas.

<sup>64</sup>“Spoiler” é a revelação antecipada de informações de um artefato, de modo a comprometer a experiência de quem está assistindo.



Você já está assegurado pelos estudos de gênero e pelas teorizações feministas de que um/a pesquisador/a não consegue se posicionar de modo distante daquilo que investiga (HARAWAY, 1995). Permita-se, pois, ser o/a “*showrunner*” de sua pesquisa: aquele/a responsável em conduzir uma obra, encarregando-se, para tanto, de tomar decisões que envolvem desde a composição do material empírico até os procedimentos metodológicos e as técnicas de análise, deixando todas essas escolhas explícitas em sua escrita. Afinal, não há conhecimento que consiga esconder quem o produz (HARAWAY, 1995), e a nossa escrita é um instrumento de luta por significação na qual nos forjamos como pesquisadores/as e que materializamos as disputas e os jogos de verdade envolvidos na produção de saber.

No entanto, para que a sua pesquisa não corra os riscos de ser “cancelada”<sup>65</sup> por se distanciar do referencial pós-crítico, não ocupe a posição de um/a *showrunner* autoritário/a, cuja voz é a única a ser ouvida. Possibilite que a sua voz enquanto autor/a se misture às vozes de tantos/as outros “roteiristas” – aqueles/as autores/as que se filiam às perspectivas teóricas adotadas – você consiga “contratar” para melhor burilar os seus escritos. Só assim o seu texto não cairá na mesma cilada da transcendência e neutralidade que um certo tipo de “realismo investigativo” tentou por muito tempo imputar. Cultive em seu percurso “a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver” (HARAWAY, 1995, p. 24). Em suma, valorize também os “*plot twists*” da pesquisa: se o desenho metodológico de uma pesquisa pós-crítica “não pode ser fechado a priori e não pode ser replicado em qualquer tempo e lugar” (PARAÍSO, 2021, p. 55), esteja aberto às surpresas que esse percurso pode proporcionar.

#### **IV. Permita-se “demorar” nas imagens**

Antes de pular para um próximo canal, dê tempo suficiente para as imagens “falarem”. No entanto, cabe a advertência: as imagens não “falam” no sentido de registrar os diálogos de personagens ou de vocalizar descritivamente o que está contido em seus roteiros. Afirmar que essas imagens “falam” é assumir uma

---

<sup>65</sup>Embora a palavra “cancelamento” hoje em dia esteja relacionada ao que convencionou-se nomear de “cultura do cancelamento”, me refiro aqui ao “cancelamento” de narrativas midiáticas seriadas, isto é, a interrupção abrupta de uma série, comumente por questões relacionadas a baixos índices de audiência, deixando-a sem um final planejado previamente.

perspectiva filiada aos estudos culturais de que esse currículo é compreendido como um “texto cultural”, ou seja, “o local no qual o significado é negociado e fixado, em que a diferença e a identidade são produzidas e fixadas, em que a desigualdade é gestada” (COSTA, 2005, p. 138). Consequentemente, o que está sendo “dito” através das imagens não é mero reflexo de um objeto que lhe é anterior. Tampouco tais imagens se prestariam a tão somente “nomear” as coisas que dispõem em cena. O que está em jogo é o *discurso*, isto é, uma prática de poder que não apenas “descreve” o que enuncia, mas que efetivamente institui aquilo de que fala (FOUCAULT, 1996). Aquilo que se diz sobre algo não é da ordem da mera representação, não é um registro de um objeto que lhe é anterior, mas ganha materialidade precisamente por estar historicamente associado às “dinâmicas de poder e saber de seu tempo” (FISCHER, 2001b, p. 204).

Para melhor sintonizar ao referencial aqui adotado, entenda por “imagem”, a partir de Maknamara (2011, p. 18), como “aquilo que é tornado visível por um discurso”. Como um efeito discursivo, as imagens de um artefato cultural, qualquer que seja ele, devem ser assumidas como “veículos dos significados” (KELLNER, 2013, p. 116), uma *captura em grafia* de enunciados, um *registro pictórico* que enquadra saberes, que grava relações de poder. Logo, os modos de produção semiótica de um artefato cultural “não são arbitrários, mas, antes, histórica e economicamente constituídos pelas formas sociais no interior das quais vivemos nossas vidas” (SIMON, 2013, p. 64).

Vejamos um exemplo: o que diz, em termos de construção da masculinidade, a cena em que um mafioso responde bravamente a sua terapeuta, quando esta lhe alerta da obrigatoriedade em fazer um exame de próstata, com a seguinte enunciação: “*eu não deixo ninguém ao menos apontar o dedo na minha cara!*”?<sup>66</sup> Antes que você mude de canal por não concordar com esse modo de construção das diferentes perspectivas de gênero, considero importante demarcar que o discurso “divulga e fornece uma das muitas maneiras de compreender o mundo” (PARAÍSO, 2010b, p. 43), cabendo investir sua análise naquilo que ele incita, constrange e produz. Logo, quando diante de um dado discurso acionado por esse currículo, enquadre “as relações históricas, os jogos de força, as práticas concretas que o

---

<sup>66</sup>Cena de “The Sopranos”.

próprio discurso articula, põe em funcionamento e mantém “vivas”” (MAKNAMARA, 2011, p. 62). Em outras palavras, enfatize a performatividade da linguagem, isto é, a centralidade conferida aos diferentes discursos no sentido de interpelar, orientar, produzir objetos, significados, práticas sociais e sujeitos.

Questione: o que é dito nesse currículo, dessa forma, na fruição dessas imagens, nas situações propostas por esses enredos, e não em outros tempos e espaços, de maneiras distintas? Ora, valer-se desse tipo de análise consiste em uma forma muito singular que se presta não em encontrar uma verdade, mas sim em compreender “de que maneiras, por quais caminhos, tudo aquilo que se considera verdade, tornou-se um dia verdadeiro” (VEIGA-NETO, 2006a, p. 87). É preciso buscar as condições de possibilidade, e não uma suposta “personalidade”, sujeito ou “autor” do discurso, uma vez que não é de interesse dessa orientação metodológica “analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer ou disse sem querer)” (FOUCAULT, 2005b, p. 108). Afinal, os discursos “não emanam do interior do sujeito, mas se colocam no plano do acontecimento” (MAKNAMARA, 2011, p. 61).

Como “*showrunner*” da pesquisa, convém estabelecer as relações “entre as coisas ditas no discurso investigado com outras coisas ditas em outros momentos e espaços”, pois tal articulação possibilita “identificar de que modo as coisas existem, quais suas relações com outras coisas que são ditas e o que significa o fato delas terem se manifestado” (PARAÍSO, 2007, p. 64). Considere mapear os discursos, interrogar os enunciados e buscar as tecnologias que são acionadas para que a audiência das narrativas midiáticas seriadas vivencie experiências específicas e, na fruição de um catálogo de posições disponibilizadas por esses discursos, tornem-se tipos particulares de sujeitos. No que diz respeito aos marcadores da diferença social, persiga o que os discursos consideram como “normal” e o que é assumido como “anormal”, de modo a visibilizar como tem sido produzidas as noções hierarquizantes de “vidas vivíveis” e “vidas matáveis”.

## V. Não busque por “*easter eggs*”<sup>67</sup>

Buscar informações ocultas, mensagens escondidas intencionalmente

---

<sup>67</sup>Termo que alude a uma referência ou algo que está escondido dentro de uma mídia audiovisual. Geralmente, o autor do mistério (no caso das narrativas seriadas, os/as produtores/as) dá pistas para que outras pessoas encontrem aquela coisa mantida em segredo.

pelos/as criadores/as de uma narrativa seriada pode até ser uma atividade divertida para um/a espectador/a, mas figura pouco proveitosa em termos metodológicos. Afinal, relativamente ao discurso, “não há um sentido oculto aguardando ser revelado ou uma verdade a ser descoberta” (MEYER, 2021, p. 71). Ao invés de sair em busca desses “*easter eggs*”, é mais oportuno dar conta das relações históricas, das “práticas muito concretas, que estão “vivas” nos discursos” (FISCHER, 2001b, p. 198-199). Ora, não há nada aquém ao discurso, não há nada sob os escombros do que é dito: entre um dado discurso e aquilo do que ele fala “não há uma relação de mera correspondência e de continuidade”, mas sim uma prática que articula elementos “por meio dos quais efeitos de poder são traduzidos em fabricações de sujeitos” (MAKNAMARA, 2011, p. 129). Como Paraíso (2007, p. 30) argumenta em sua análise do currículo da mídia educativa, o discurso “faz o que ele diz fazer”, evidenciando como os sujeitos dirigidos a esse discurso devem ser, proceder, vivenciar e se comportar.

Por sua vez, não valorizar “*easter eggs*” na análise desse currículo não significa dizer que não haja um trabalho de exímio/a genealogista, de alguém que trabalha com “pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos” (FOUCAULT, 2017a, p. 15). Se essas mensagens ocultas são deixadas de lado, explora-se, em contrapartida, com documentos, reportagens, mensagens e vídeos publicados em redes sociais, entrevistas, acontecimentos, fatos históricos etc., de modo a perscrutar não a origem de um discurso, mas a sua proveniência. Conforme explicita Foucault, a genealogia é “meticulosa e paciente”, o que exige “a minúcia do saber, um grande número de materiais acumulados, exige paciência”. Sim, trata-se de uma “anatomia dos detalhes”, mas que permite evidenciar, a partir dessa “singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona” (FOUCAULT, 2017a, p. 15), o caráter histórico e imerso em relações de poder de cada uma dos elementos que compõe o currículo das narrativas midiáticas seriadas.

Há coisas que certamente não são “ocultas” no sentido de que estariam à espera de serem “desvendadas” como um grande mistério de final de temporada, mas que, por outro lado, precisam ser “nomeadas” no sentido de atribuir-lhes sentido e multiplicar os significados. É o caso das *técnicas, estratégias, mecanismos* e *tecnologias* de poder que operam a partir dos discursos acionados por esse currículo. São esses elementos que possibilitam “trabalhar com o próprio discurso

para mostrar os enunciados e as relações que o discurso coloca em funcionamento” (PARAÍSO, 2021, p. 29). Tais peças fazem com que seja possível perceber como os diferentes discursos desse currículo se assentam em classificações e julgamentos que regulam e conformam as vidas como possíveis de existir ou passíveis de extermínio. Portanto, seja criativo nos processos de nomeação! Mas também esteja ciente que, diante do referencial pós-crítico, a linguagem “se produz, se mantém e se modifica no contexto de lutas e de disputas pelo direito de significar” (MEYER, 2021, p. 52), o que certamente envolve os termos que adotamos e escolhemos para descrever e analisar nossos objetos. “Nomear” algo é um exercício empírico que evidencia o referencial o qual nos afiliamos e reitera a história das coisas, a sua contingência e a sua artificialidade.

## VI. Atualize o seu “catálogo” de posições de sujeito

*Femme-fatale, homem-maricas, libertina, príncipe-desencantado, assintomático, bromance, discreto-e-fora-do-meio, enrustido, mulher-confusa, corpo-expropriado, antes-corpo, corpo-suporte, traidora-de-gênero, morto-vivo-queer, negra-hiperssexualizada, negra-idílica-materna, violável...*<sup>68</sup> Inúmeras são as formas de “nomear” sujeitos a partir do currículo das narrativas midiáticas seriadas, produzindo maneiras de pensar, dizer e de viver relativamente às expressões de gênero, sexualidade e raça. São posições que assinalam não apenas algumas expectativas quanto a esses marcadores da diferença social, mas que também dão conta de inventariar os modos em que um determinado corpo toma sobre si o signo de “vivível” ou que, em contrapartida, lhe é conferido um “alvo”, tornando-se “matável”.

É importante não apenas atentar a esses “nomes” que vão emergindo no sentido de identificar, classificar e ordenar sujeitos, mas também perseguir as formas como essas nomeações se dão no interior dos discursos. Para tanto, é preciso identificar as “posições de sujeito” – a posição que um dado indivíduo pode ou não ocupar para ser sujeito de um discurso (FOUCAULT, 2005b). Tal posição é “contingente, histórica, situada no espaço e no tempo, variável, flexível, plástica, permeável, múltipla” (SALES, 2021, p. 125), correspondendo, pois, às “regiões” do

---

<sup>68</sup>Cada uma dessas posições de sujeito, bem como os discursos que as disponibilizam, são o foco da análise da “segunda temporada” da tese.

discurso a serem ocupadas de maneira mais ou menos provisória. O sujeito não preexiste ao discurso que o constitui e é precisamente esse campo de regularidade que faz com que cada indivíduo, diante da possibilidade de vir a tornar-se sujeito de um dado discurso, seja efetivamente um compósito, uma amálgama de variadas posições, pequenos componentes que forjam a subjetividade.

Portanto, não é porque o artefato que você investiga funciona “*on demand*”<sup>69</sup> que seu esforço analítico se resume apenas em sentar no sofá, frente à televisão e assistir passivamente aos episódios. Ou seja, você não está isento/a de “catalogar” quantas posições de sujeito forem possíveis de vislumbrar por meio de sua investigação. Sua leitura será ainda mais proveitosa caso você consiga calibrar a resolução dessas imagens ao ponto de torná-las “full HD”<sup>70</sup>. Isto é, quão melhor você dispuser das questões apropriadas a essa análise, mais nítidas ficarão as engrenagens de poder que atravessam o currículo das narrativas midiáticas seriadas e os modos como elas operam na constituição de sujeitos. Cabe, portanto, interrogar: diante de todas essas possibilidades de tornar-se sujeito, qual ou quais dessas posições são consideradas “normais” e quais são significadas como o que difere do “padrão”? Como a normalidade e a diferença são gestadas pelas imagens desse currículo? E o que esses marcadores oferecem em termos de qualificação das existências como vivíveis e como matáveis?

## VII. Focalize os jogos de poder

Sua trama será tão mais insidiosa quanto mais você for capaz de enquadrar os jogos de poder em ação nesse currículo. Recorde que o discurso é da ordem da guerra, possui “pequenos combates”, inúmeros “pontos de luta” (PARAÍSO, 2021, p. 39). E, não, isso não significa que relações de poder estariam presentes apenas naquelas narrativas seriadas que se prestam a representar as disputas bélicas entre povos e reinados, a exemplo das tão celebradas “*Game of Thrones*” e “*Vikings*”. Significar o poder como esse “entrave”, como uma situação estratégica, relaciona-se ao modo como esse currículo carrega as marcas das múltiplas relações de poder que

---

<sup>69</sup>“VOD” ou “*video on demand*” refere-se ao princípio dos serviços de *streaming*: uma tecnologia que permite o/a espectador/a selecionar, em qualquer horário e em qualquer local, qual será a programação a ser consumida.

<sup>70</sup>“Full HD” é a sigla para “Full High Definition”, isto é, “Máxima Alta Definição” de imagem, o que refere-se a qualquer sistema pelo qual tenha o mínimo de 1080 linhas na vertical.

capacitam esse artefato a falar acerca dos tipos de sujeito que ele tem desejado produzir. Enquanto artifício flutuante e indeterminado do discurso, nos constituímos como sujeitos de determinadas verdades ou nos assujeitamos às verdades de uma determinada formação histórica precisamente porque relações de poder são travadas e porque o poder é, sobretudo, produtivo (FOUCAULT, 2017a).

Para dar conta de focalizar as diferentes relações de poder em jogo nesse artefato – de gênero, de sexualidade e de raça – é preciso fazer uso de lentes apropriadas. Se para enfatizar a dispersão dos discursos foi preciso munir-se de uma lente “macro”, um ângulo ampliado para dar conta das diferentes maneiras em que um discurso se dissemina em diferentes “suportes materiais”, apenas um olhar “micro” possibilitaria visualizar a produção de sujeitos em torno de sistemas de diferenciação que o poder em uma dimensão *necro* é capaz de movimentar. Em suma, trata-se de produzir um “sumário topográfico e geológico da batalha” (FOUCAULT, 2017a, p. 242), evidenciando os traços dos diferentes discursos articulados nesse currículo, enfatizando a sua distribuição, seus mecanismos de operação e as suas práticas de subjetivação.

Sendo a prática discursiva indissociável ao exercício de poder (FOUCAULT, 2003), e sendo o currículo, ele mesmo, um “texto de poder” (SILVA, 2010), atente ao currículo das narrativas midiáticas seriadas em sua capacidade de prescrever saberes, de disponibilizar modos de ser e de agir conformados a certos hábitos, atitudes e valores que são sugeridos, acolhidos e valorizados. Ou seja, investigue na própria discursividade desse currículo, no entrecruzamento de diferentes tecnologias de poder e suas técnicas correlatas, os modos pelas quais certas formas particulares de experiência relativamente a gênero, sexualidade e raça têm sido reguladas. Parta do pressuposto de que o campo de produção de significados e de sentidos em um currículo é algo sempre contestado, disputado e envolvido em conflitos. Afinal, “a luta pelo significado é uma luta por hegemonia, por predomínio” (SILVA, 2010, p. 24). Em outras palavras, é uma luta por controle das condutas. E esse controle será tão mais eficiente quão múltiplas e insidiosas forem as estratégias com vistas a normalizar os corpos de sua audiência e demarcá-los como vivíveis ou matáveis.

### **VIII. Não deixe que o caráter antológico do currículo “saia do ar”**

Uma das peculiaridades do currículo das narrativas midiáticas seriadas e que possibilita uma mescla de orientações metodológicas, é precisamente o seu caráter *antológico*. “Antologia” é uma premissa própria do campo audiovisual e se refere a capacidade de um determinado artefato apresentar-se de diferentes maneiras, modificando-se ao longo de sua exibição – seja em relação entre um episódio e outro, seja em relação entre uma temporada e a seguinte. Para Pinheiro (2021, p. 52), a noção de antologia serve para evidenciar que narrativas midiáticas seriadas podem ser conectadas por um tema em geral “e não necessariamente por um mundo persistente”. Consequentemente, em uma narrativa dita antológica, cada episódio pode abarcar novos enredos ou estes podem ser modificados entre uma temporada e outra<sup>71</sup>; novos personagens podem substituir aqueles/as cujas histórias tenham sido finalizadas; tramas podem ser concluídas e ceder seu lugar para outras que façam melhor sentido para a temática em geral. Porém, uma antologia exige “uma consistência na proposta conceitual que une os episódios propostos embaixo de uma mesma temática” (PINHEIRO, 2021, p. 52). Os episódios ou a temporada devem funcionar, por si, de modo isolado. No entanto, só funcionam isoladamente porque, em um contexto mais amplo, obedecem a uma certa regularidade – que pode ser de ordem temática, conceitual, estilística etc.

Assumir que o currículo das narrativas midiáticas seriadas é “antológico” possibilita agenciar a diferença, a alegria e as paixões alegres, o devir e o desejo em um artefato que, a uma primeira vista, parece normalizar, segregar, separar e controlar as expressões de gênero, sexualidade e de raça. Possibilita também enxergar a vida soerguendo em um território que se apresenta de modo tão estéril, perigoso e ameaçador. Trata-se de criar possibilidades de contrapor as necropolíticas em curso para agenciar movimentos que desterritorializem esse currículo e possibilite a produção de linhas de fuga. Isso porque o currículo, como nos aponta Paraíso e Caldeira (2018, p. 13), ao mesmo tempo em que pode ser usado para “regular e ordenar”, também pode ser “território de escapes de todos os tipos”, no qual “se definem e constroem percursos inusitados”, “caminhos mais leves”, “trajetos grávidos de esperança a serem percorridos”. Enfim, trata-se de evidenciar

---

<sup>71</sup>Como exemplos de narrativas midiáticas seriadas antológicas cujos episódios se diferem um do outro, temos “Black Mirror”, “The Twilight Zone”, “Room 104” etc. Dentre as narrativas midiáticas seriadas antológicas cujas temporadas se modificam umas em relação às outras, posso citar “American Horror Story”, “American Crime Story”, “Fargo” etc.,



nesse artefato as *regiões de controle* – espaços estriados cuja função é a de capturar, controlar o nomadismo, dominar os fluxos, traduzindo-os para direções predeterminadas, movimentos limitados, zumbificação dos modos de vida – sem se furtar de também constituir as *zonas de escapes* – agenciamento de espaços lisos que provocam fissuras nos modelos hierarquizantes, convocando a sua audiência a deformar os modelos, permitindo-lhe fabular outros modos de existência ao proporcionar experiências menos normativas.

Logo, no exercício de uma *metodologia-zapping*, é possível conectar o *mapa da produção de morte* com o *mapa dos escapes e da afirmação da vida*. No entanto, a produção desses mapas só será possível na medida em que se experimente outros modos de condução da pesquisa, *zapeando* por outras possibilidades de orientações metodológicas. Se o propósito é o de visibilizar a produção de rupturas nos pontos de subjetivação que “serializam” e “modelizam” as existências da audiência seriadora, valendo-se, portanto, da “invenção de estratégias para a constituição de novos territórios, outros espaços de vida e de afeto”, buscando por “saídas para fora dos territórios sem saídas” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 18), uma das possibilidades é a partir das contribuições da cartografia.

Se em uma cartografia “há passagens de um campo teórico a outro, de um tipo de texto a outro, de uma perspectiva a outra”, disponha das “teorias e conceitos que se afastam das dicotomias que demarcam e impõem fronteiras” (PARAÍSO, 2019, p. 181). Para tanto, persiga as linhas, os “elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos”, de modo a marcar “caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo” (DELEUZE, 2013, p. 47-48). Tenha em mente que em uma experimentação cartográfica, as linhas são “esticadas, cruzadas, arranjadas; elas juntam-se umas às outras, formando mapas que se conectam com outros mapas” e que elas não possuem uma única origem, mas “inúmeras proveniências, em cujos traçados delineiam bordas sempre movediças, contornos mutantes” (PARAÍSO, 2019, p. 166).

Aprenda, a partir de Deleuze e Parnet (1998, p. 6), que “encontrar é achar, é capturar, é roubar; um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias”. Há muitos encontros em um procedimento cartográfico e eles se efetuam no imprevisível: encontro com *territórios* que se modificam no próprio curso da pesquisa; encontros com *outras formas de saber* que nos propiciam novos olhares e,

consequentemente, atualizam nossos modos de enxergar os artefatos que investigamos; encontros com *sensações* de todas as ordens, disparando afectos e perceptos. São encontros com “movimentos, ideias, acontecimentos, entidades” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 6), que dão conta de mapear territórios ao mesmo tempo em que outros se dissolvem para ceder espaço ao novo, ao inusitado, aos devires.

De início, o foco desta *metodologia-zapping* estava no inventário de posições de sujeito divulgadas pelos discursos acionados pelo currículo das narrativas midiáticas seriadas. Agora, é possível sintonizar um outro “canal”, elaborar uma nova rota, um novo traçado de linhas, de modo a explorar as aberturas, as fraturas, as expansões e as potencialidades desse artefato que se mostrou, a princípio, um mobilizador de necropoderes. Trata-se de um modo de contrapor todos esses poderes que requerem corpos tristes, esgotados, zumbificados. Como nos mostra Pelbart (2017, s.p), “o poder não é um domínio absoluto, é uma relação de forças, sempre móvel, e assim comporta sua dose de jogo e margem de indeterminação – e, portanto, de reversibilidade”. Nesses “tempos de perigo”, de sinais apocalípticos e de soerguimento intermitente da morte, “não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas” (DELEUZE, 2013, p. 220). Armas que sirvam também para que voltemos a *acreditar no mundo*, isto é, suscitar “acontecimentos, mesmo que pequenos, que escapem do controle, ou então fazer nascer novos espaços-tempos, mesmo de superfície e volume reduzidos” (DELEUZE, 2013, p. 222). Enfim, trata-se de valer-se da cartografia para encontrar um modo de liberar as forças e de fissurar as formas hierarquizantes desse currículo.

### IX. Dê “*stream*” nas linhas desse currículo

Se um/a autêntico/a “seriador/a” é um sujeito que costuma “*dar stream*”<sup>72</sup> no intuito de visibilizar aquele artefato do qual é fã, um/a bom/boa cartógrafo/a dará tantos *streams* forem possíveis nas linhas que for capaz de cartografar. Embora não seja um “ranking” e nem faça parte de uma “playlist do momento”, destacam-se

---

<sup>72</sup>É preciso diferenciar “*streaming*” – a tecnologia que possibilita o consumo de dados, principalmente áudio e vídeo, sem que haja a necessidade de baixar o conteúdo – da expressão “*dar stream*”, geralmente utilizada por fãs no intuito de fazer com que uma série, música ou filme ganhe visibilidade no catálogo do serviço. “*Dar stream*” em uma música, por exemplo, consiste no ato de ouvi-la repetidas vezes para que ela possa aparecer em um ranking ou playlist de “mais ouvidas”.

três tipos de linhas possíveis de serem analisadas nesse currículo: as *linhas de segmentaridade dura* ou de corte molar; as *linhas de segmentação maleável* ou de fissura molecular e as *linhas de fuga* ou de ruptura (DELEUZE; GUATTARI, 2012b).

As *linhas de segmentaridade dura* ou de corte molar existem para cada um e cada uma de nós. São linhas determinadas, planejadas, nas quais “tem-se um porvir, não um devir” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 71). Elas são próprias dos indivíduos porque a nossa própria vida “não para de se engajar em uma segmentaridade cada vez mais dura e ressecada (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 77), porque a todo tempo estamos sendo estratificados em pólos duais estabilizados socialmente e sobrecodificados pelo Estado. Trata-se de segmentos bem determinados, binarismos irreduzíveis de *classe social* (rico ou pobre), *gênero* (homem ou mulher), *raça* (branco ou negro), *orientação sexual* (heterossexual ou homossexual), *estado civil* (casado ou solteiro), *familiar* (pai ou mãe, filho ou filha).

São linhas que afinam, conjugam, segmentos que passam presumidamente de um para outro: *Sou Criança, torno-me Mulher. Sou Mulher, torno-me Esposa. Sou Esposa, torno-me Mãe*. São essas linhas que regem as grandes metanarrativas, que delimitam os papéis sociais que nos são atribuídos coercitivamente, que amparam os raciocínios rígidos que nos normatizam e que buscam manter a coerência dos nossos corpos em relação a gênero, sexualidade e raça. São linhas que “gritam” palavras de ordem, arborescências seguras que delimitam exatamente quais serão as nossas ações e nossas condutas frente aquilo que nos formata.

Essas linhas constituem, por exemplo, os “epitáfios” evidenciados na “segunda temporada” da tese, mapeando as “linhas da fecundidade”, da “paternagem” e do “desencorajamento”, de modo a compor modelos generificados que tem operado de modo a capturar qualquer forma de resistência como um imbróglio em relação ao que o mundo é capaz de proporcionar a todos/as aqueles/as que deflagrem qualquer forma de contrarresposta. Isso porque as linhas de segmentaridade duras não são feitas “para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário: para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 73).

Já as *linhas de segmentação maleável/fissura molecular* são como “quanta de desterritorialização”, linhas flexíveis, “partículas que escapam dessas classes, desses sexos, dessas pessoas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 74, 75). São linhas que

fazem tremer e racham o corte molar, que fissuram as segmentaridades duras. Ao invés dos grandes cortes determinados previamente, as linhas maleáveis possuem “impulsos [...] na imanência de um rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 72), são como fendas, pequenos buracos por onde o rizoma perpassa e desestabiliza as identidades fixas. Se as linhas duras impõem uma ordem binária irreduzível, as linhas maleáveis denotam algum pacote de desestratificação, ainda que não seja absoluta; permitem suscitar os devires, multiplicar os significados.

Embora as linhas maleáveis não sejam particularmente focalizadas nesta tese, elas podem ser vislumbradas, por exemplo, na composição da narrativa seriada “The Good Wife”. A uma primeira vista, o qualificativo de “a boa esposa” da protagonista pode sugerir justamente a estabilização proposta pelas linhas duras. No entanto, tal artefato abala várias das noções atribuídas relativamente ao que se esperaria de uma suposta “boa esposa”: mesmo com dois filhos em casa, a protagonista Alicia retorna ao seu ofício de advogada após a prisão do seu marido e torna-se “chefe do lar”; vê-se em um jogo de sedução com seu antigo namorado da época da faculdade, ainda que continue legalmente casada; e em diversos momentos da narrativa utiliza da posição de sujeito “boa esposa” a seu favor, mesmo que tenha se divorciado às escondidas do marido, quando, por exemplo, decide concorrer em um pleito e se vale da imagem matrimonial para angariar votos da parcela mais conservadora do eleitorado. Ainda que Alicia não rompa efetivamente com o modelo de “esposa”, ela é uma lembrança de que as linhas que confluem na produção dos significados atrelados à gênero podem desmantelá-lo precisamente aonde ele parecia mais sólido.

As *linhas de fuga*, por sua vez, são linhas que rompem com os modelos estratificados, que despojam o Eu de toda tentativa de cristalização. Elas denotam uma desterritorialização absoluta, uma explosão das duas linhas segmentares anteriores. São linhas imprevisíveis, fictícias, que urgem de serem criadas, fazendo fugir “todo um sistema como se arrebenta tubos. Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 47). Mas não se foge do mundo, antes faz-se o mundo fugir, estourando canos, liberando forças ativas, atualizando modos de vida.

Essas linhas são traçadas, por exemplo, pela narrativa seriada “One Mississippi”. No referido artefato, somos apresentados/as à Tig Notaro, uma mulher

lésbica de meia idade que mobiliza um processo de desterritorialização das linhas de segmentaridade relativamente ao feminino, evidenciado nas diferentes maneiras em que ela se comporta em distintas fases ao longo da vida. A partir de uma reapropriação do próprio corpo frente aos saberes generificados que constituem a feminilidade hegemônica, Tig escoa em uma linha de fuga, efetuando outros agenciamentos menos normativos. Trata-se de um corpo cambiante, transgressor, que nos instiga a conhecer outros modos menos rígidos de vivenciarmos nossas expressões de gênero e de sexualidade.

## **[SEGUNDA TEMPORADA]**

---

“Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la, estrela/O que é uma coisa bela?”  
(Canção “O Estrangeiro”, de Caetano Veloso)

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (José de Saramago)

## OS ARMÁRIOS DO CURRÍCULO

### TECNOLOGIA DE CAFETINAGEM

---

#### **CENA DE ABERTURA: O garoto que (se) esconde**

Os carros que atravessavam freneticamente uma conhecida avenida do centro da cidade separavam-no do seu destino final. Intuíra que dado o ritmo dos/as trabalhadores/as deixando os restaurantes e retornando aos seus postos, o horário de almoço estava finalizando. O cenário de celeridade corroborava para essa sugestão: as pernas cambaleantes das vendedoras regressando aos seus postos nas óticas que conglomeravam no bairro; os frenéticos homens de meia-idade em vestimenta social que, entorpecidos pelas informações que saltavam das telas dos seus celulares, quase se estrepavam na porta de vidro da agência bancária. Assim como eles/as, o garoto também tinha pressa. No entanto, diferente daqueles/as que retornavam aos seus ofícios, sua pressa tinha uma outra motivação. O ano era 2008. O “garoto que corre”, agora em idade púbere, adornado pelo fardamento escolar verde-escuro, regressava de mais um dia letivo do primeiro ano do ensino médio. Enquanto aguardava o sinal verde permitir-lhe cruzar a avenida, sentia o reconhecível cheiro de fritura da barraca de churros se misturar ao nauseante odor de fumaça que vazava do cano de escapamento dos ônibus. Prendeu a respiração por alguns instantes, contando os segundos juntamente a um numeral vermelho que decrescia no semáforo. 4, 3, 2, 1... Abafando o som das buzinas e da voz enérgica do vendedor ambulante que oferecia água mineral, pequenos acordes de piano começaram a tocar em seus fones de ouvido, conectados a um velho aparelho de mp3 adquirido com relativo esforço por intermédio do dinheiro do lanche que dispensava nos intervalos das aulas. A *sullen girl* Fiona Apple sussurrava-lhe: “*e há muita coisa acontecendo/mas está calmo debaixo das ondas/na tristeza do meu esquecimento*”<sup>73</sup>.

A música já estava quase finalizando quando chegou à banca de mídias pirateadas na qual costumava comprar filmes quase que semanalmente. No auge do seu percurso cinéfilo iniciado por aquela época, foi naquele lugar que conheceu inúmeros diretores de nacionalidades e gêneros cinematográficos diversos (e a grafia no masculino não é uma escolha de utilizar um modo universal de flexão de gênero, mas o reconhecimento de que poucas foram as mulheres diretoras de que tomou conhecimento àquela época). Pela sua relativa experiência em ir até aquele local logo após o final da aula no turno matutino, pode perceber que o horário do almoço costumava ser o menos movimentado, contando quase que exclusivamente com a presença solitária do vendedor. Pareceu-lhe, portanto, que essa faixa de horário naquele dia seria a menos perigosa, dado o conteúdo dos filmes que havia encomendado de modo sigiloso, sem que sequer tenha conseguido enunciar os seus títulos em voz alta.

---

<sup>73</sup>“*And there’s too much going on/ but it’s calm under the waves/in the blue of my oblivion*”, trecho da canção “Sullen Girl” da cantora estadunidense Fiona Apple. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ddak8jVdMR8>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

O pedido havia sido feito alguns dias antes através de uma folha de papel ofício com os títulos escritos à mão em letra de forma, de modo que o contorno da caligrafia não denunciasses de onde partiria tal petição. Chegou no dia e no horário marcado com relativo atraso, o que para seu completo alívio foi compensado pela ausência de qualquer outro/a cinéfilo/a na banca. O vendedor, tão logo o viu chegar, foi retirando do balcão uma sacola preta que impedia qualquer pessoa de ver o seu conteúdo. De modo quase mecânico, o garoto prontamente entregou o pagamento em duas cédulas trocadas para não haver qualquer possibilidade de negociar troco. Não queria se alongar e correr o risco de encontrar algum/a conhecido/a interrogando quais seriam os filmes que havia encomendado naquela ocasião. Fez um sinal com a cabeça, anuindo que estava tudo certo, embora sequer tivesse coragem de conferir o conteúdo da sacola. Saiu em direção ao ponto de ônibus, enfiando a sacola dentro da mochila.

Já havia passado pela ponte que separa as duas principais zonas da cidade quando teve coragem de tomar a sacola novamente em mãos. Foi para o último banco do ônibus, certificando-se que entre aquela meia dúzia de passageiros/as não havia nenhum conhecido/a e viu, pela primeira vez, o conteúdo escondido por aquele invólucro negro. Seu motivo de pânico estava na figura de dois filmes. O primeiro que logo tomou nota estava com uma capa falsificada que à primeira vista mal daria conta de acusar qualquer perigo – o que acendeu a sua desconfiança de que aquele vendedor escolheu aquele pôster tão dissimulado quando percebeu a sua palpável aflição em adquirir o filme. O título, no entanto, poderia dar tudo a perder caso algum cinéfilo tomasse nota. Estampado em letras garrafais “O Segredo de Brokeback Mountain” era, àquela altura, um filme reconhecidamente gay. E por “*filme gay*” assume-se o caráter significativo que o artefato garantiu a despeito de ser dirigido por um homem heterossexual e interpretado por dois galãs hollywoodianos também heterossexuais. “O segredo de Brokeback Mountain” não era simplesmente um filme sobre o relacionamento afetivo entre dois homens. Ele tornou-se, para usar uma expressão de Britzman (1996), um artefato “saturado de sexualidade”, isto é, um signo relativamente a experiência que não permitiria outro tipo de interesse pelo filme senão pelo fato desse espectador ser insuspeitadamente gay. Ter aquele filme sob sua posse era um atestado definitivo para qualquer pessoa que consumisse, um marcador incontestável da sua homossexualidade – algo que o garoto percebeu quando ouviu falar do filme pela primeira vez naquela banca, ao ver um rapaz encomendá-lo e escutar de um dos seus colegas a interrogação inquisidora: “mas você tem certeza *mesmo* que quer assistir *esse* filme?”.

“Brokeback Mountain” poderia, de algum modo, permanecer na clausura caso um/a completo/a desavisado/a acerca da sétima arte encarasse o seu título e relacionasse o seu conteúdo com aquela capa falsificada que em nada fazia jus ao seu enredo. No entanto, o outro filme encomendado denunciava o seu caráter “perigoso” desde o seu título. Tratava-se de “Gay USA”, um documentário que acompanha uma histórica passeata do movimento gay e lésbico da cidade de San Francisco, nos Estados Unidos, em 1977. Embora o registro documental anteceda acontecimentos importantes que redefiniriam a articulação política do movimento LGBTQIA+ (como o assassinato de Harvey Milk e, posteriormente, a emergência da epidemia de HIV), os vários depoimentos dos/as participantes do manifesto já trazem em seus relatos aquele caráter de contestação tão caro às teorizações *queer* e uma noção de “armário” que logo seria incorporado aos estudos gays e lésbicos



(SEDGWICK, 2007). Se o título desse filme por si já era capaz de depor contra o garoto, as imagens que formavam o pôster – um conjunto múltiplo de sujeitos *queer*, desde homens maquiados, *drag queens*, mulheres lésbicas e casais homoafetivos trocando carícias – davam conta de escancarar aquilo que ele lutava para manter em confidência. Para não ter qualquer problema em manter aquele tipo de material ao seu desfrute, dispôs a talhar uma simples e eficaz “gambiarra”: colocou a capa do filme de trás para frente, de modo que a parte em branco do papel ficasse a vista, até que ele chegasse em casa e pudesse substituí-lo pelo pôster de algum outro filme aleatório. Tudo foi milimetricamente calculado: desde a eleição da capa de um filme que não costumava ser solicitado de empréstimo por amigos/as e familiares, até a marcação no plástico da embalagem de DVD que o diferisse dos demais, com um ponto vermelho, cuja ideia parecia inspirada no romance “A Letra Escarlate”<sup>74</sup>. Por fim, como símbolo mais manifesto de toda aquela situação, ambos os filmes permaneceram por muitos anos escondidos no seu armário.

\*\*\*

A cena que abre este episódio é um exercício inspirado em Britzman (2016, p. 89), para quem a sexualidade e a curiosidade andam sempre juntas, visto que “sem a sexualidade não haveria qualquer curiosidade e sem curiosidade, o ser humano não seria capaz de aprender”. É também uma resposta à sugestão de Anzaldúa (2000, p. 234), de escrevermos para “confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles”. Percebi, desde cedo, que as minhas experiências conflituosas entre aquilo que meus professores e minhas professoras me ensinavam e o modo como meu corpo deslizava daquele modelo de “educação sexual” – ou, para usar novamente Britzman (2016, p. 95), aquela “pedagogia da produção da normalidade” - só seriam de algum modo resolvidas se eu recorresse a outras instâncias pedagógicas. Foi imbuído dessa curiosidade, convicto dessa fome de vivenciar plenamente a sexualidade para além dos limites estreitos ensinados tanto na escola, como em outros espaços pedagógicos em que transitava, que investi em outras pedagogias, em chegar a outros currículos.

A banca de mídias pirateadas, os filmes escolhidos de modo clandestino, o consumo nas madrugadas silenciosas com o controle remoto em mãos para mudar o canal ou desligar a TV caso alguém aparecesse... Em minha adolescência, recorri a múltiplos e criativos recursos que de algum modo permitissem reconhecer-me como um jovem gay, cuja descoberta tateante e por vezes dolorosa dos prazeres e

---

<sup>74</sup>Livro de Nathaniel Hawthorne e publicado em 1850. Narra a história de uma jovem que engravida e recusa a revelar quem é o genitor. Tal negativa não é bem recebida pela sua comunidade puritana, que lhe obriga a usar a letra “A” em um bordado vermelho sempre visível sobre suas vestimentas.

dos desejos entrava em conflito direto com outras posições de sujeito que, naquela época, eu ocupava.

Trago esses relatos de um período “no armário” – expressão que ganha um sentido epistemológico a partir de Sedgwick (2007) – não com o objetivo de fazer uma espécie de *anamnese da sujeição* das violências pelas quais fui infligido por professores/as e colegas de classe em experiências escolares. Tampouco desejo fazer um registro ingênuo que aponte o potencial transgressor dos artefatos culturais que disponibilizam outros significados sobre as sexualidades<sup>75</sup>. Meu esforço analítico para o objeto que investigo nesta tese parte do pressuposto de Britzman (1996, p. 79) de que “a ignorância circula como conhecimento”. A partir dessa constatação, considero que um saber está sempre associado a um campo epistemológico no qual determinados elementos – sujeitos, práticas, comportamentos, hábitos, expressões do desejo etc. - podem simplesmente deixar de existir por não se enquadrarem “numa lógica ou num quadro admissíveis àquela cultura, naquele momento” (LOURO, 2015, p. 73).

Ao investigar o currículo das narrativas midiáticas seriadas, fui incapaz de significar o “sombreamento” de personagens *queer* como algo aleatório, tampouco pude considerar tal fenômeno como um imbróglio cujo efeito seria o desconhecimento ou desinformação de modos de vida dissidentes. A própria formulação desse artefato indica qual será seu eixo central de investimentos de poder – o pressuposto da heterossexualidade como norma – e, conseqüentemente, o que deverá ficar nas margens. Trata-se, portanto, de uma eficiente “tecnologia de cafetinagem” que visa conceder protagonismo aos personagens adequados às normas e, conseqüentemente, “eliminar” quaisquer “patógenos”, isto é, os quadros de referência que permitam que modos de vida *queer* sejam compreendidos, acolhidos, pensados e produzidos. Logo, não há nada a ser “oculto” por essa tecnologia, pelo contrário; tal currículo opera como um arquivo que, no uso mais adequado da palavra, “revela”: põe a ver o que está dito, os modos que somos vistos e falados em um dado momento, as maneiras pelas quais as sexualidades dissidentes

---

<sup>75</sup>Muito embora tenha reconhecido em outros momentos as possibilidades disruptivas de currículos culturais como o do cinema, a exemplo dos filmes dirigidos pelo diretor Karim Ainouz (GURGEL; MAKNAMARA, 2018) e as masculinidades produzidas por dois filmes brasileiros distintos (GURGEL; MAKNAMARA, 2020).

podem, em uma mesma época, ora serem significadas como um infortúnio, ora como algo a ser restaurado, reparado, reconduzido aos ditames da heteronorma.

Ao primeiro sinal de “inflamação”, a tecnologia de cafetinagem é acionada no sentido de corrigir os corpos desviantes. A sua ação presume a modulação das formas de existência *queer*, trazendo-as à tona apenas para “cafetiná-las”, usurpando sua força ao explorá-las imagetivamente, sem libertá-las em sua potência. Tomo de empréstimo a noção de “cafetinagem” de Rolnik (2019) pois, assim como a autora, compreendo que a potência de vida enquanto força de invenção pode ser perversamente sequestrada nesse mundo em que um futuro deixou de ser uma promessa e passou a figurar como incerteza. Nesse sentido, nossa força vital tem sido canalizada como a matéria pela qual o mundo passa a ser construído segundo os desígnios desse sistema colonial-capitalístico (ROLNIK, 2019). Mundo esse que, sob essa lógica, opera a partir de um referencial binário que não consegue dar conta das multiplicidades de formas de expressão dos corpos. Usurpadas em sua possibilidade de (re)criar e perdurar, as vidas *queer* no currículo aqui investigado, ao ocuparem as posições de sujeito disponibilizadas por esses discursos, tornam-se “indetectáveis”. Sua “sintomatologia”, isto é, seus modos de ser e de estar no mundo, não são mais “visíveis”. Escondendo a “carga viral” dessas dissidências, o currículo das narrativas seriadas plasma as existências *queer* apenas para empurrá-las para uma espécie de zona fronteira, fazendo com que uma vida *queer* só seja possível se escondida, oculta, clandestina, enclausurada.

Tal imbróglio é resultado do fato de que “a arte tornou-se um campo especialmente cobiçado como fonte privilegiada de apropriação da força criadora pelo capitalismo com o fim de instrumentalizá-la” (ROLNIK, 2019, p. 93), de tal modo que sua força transfiguradora muitas vezes é neutralizada com o objetivo de asfixiar a sua potência de constituir uma vida mais vivível. Nesse sentido, faz-se necessário questionar: se currículos ensinam e ensinar, por sua vez, é produzir uma manifestação da verdade, qual é a verdade em jogo no currículo das narrativas midiáticas seriadas ao produzir imagens de vidas descartáveis associadas aos personagens *queers*? Qual o efeito dessa espécie de visibilidade imposta e regada quanto às sexualidades dissidentes? Estaríamos, conforme a canção de Caetano Veloso, *cegos de tanto ver*? Ou, tal como a cegueira branca, espessa, leitosa que Saramago alude em seu “Ensaio sobre a Cegueira”, o excesso de luz das imagens

desse currículo poderia causar não a esperada “clausura” dos modos de vida *queer*, mas sim a produção de identidades *prêt-à-porter*, portáteis, em uma espécie de “*streamingzação*” das subjetividades?

Para responder tais questionamentos, “tecnologia” é entendida nesta tese como um dos principais operadores de poder nos discursos acionados em um currículo, isto é, um investimento estruturado a partir de técnicas e estratégias que possibilitam que os indivíduos “vivenciem tipos específicos de experiências e tornem-se tipos particulares de sujeitos” (MAKNAMARA, 2011, p. 63). Logo, tecnologia é “resultante das forças acionadas no discurso para que saber e poder produzam-se e retroalimentem-se mutuamente em uma modulação particular de poder (...), dando-se a ver pelas diferentes técnicas e mecanismos que trabalham a seu favor” (MAKNAMARA, 2020b, p. 144). Trata-se, portanto, de um conjunto articulado por uma “racionalidade prática e governado por um objeto mais ou menos consciente” (ROSE, 2001a, p. 38).

Currículo é um artefato cultural resultado da seleção de um repertório de conhecimentos e saberes que, dentre aqueles elegíveis, são designados como a fundação do que se pretende ensinar e do tipo de sujeito se deseja formar (SILVA, 2016). Essa premissa introdutória e cara às teorias de currículo me fez questionar: *O que um currículo pode esconder?* Ora, mas um currículo, qualquer que seja, invariavelmente há de selecionar um conhecimento para que outros fiquem de fora. Há de recortar, excluir, acatar e privilegiar determinados saberes em detrimento de outros. Antes de ser definido por aquilo que enuncia e representa, um currículo também deve ser subsumido por aquilo que o excede. Como nos lembra Paraíso (2007), tal seleção de valores, significados, hábitos, bem como as posições de sujeito a serem disponibilizadas pelo currículo estão em envolvimento direto com relações de poder. Nesse sentido, sigo neste episódio as pistas de Corazza (2004), para quem inspirada na “vontade de potência” de Nietzsche argumenta que um currículo sempre *quer* algo, correspondendo a uma “vontade de sujeito” por parte desse ser de linguagem (CORAZZA, 2004).

Logo, o currículo das narrativas midiáticas seriadas não está alheio aos diferentes grupos sociais e as suas reivindicações particulares, não está neutro nos jogos das disputas políticas e tampouco imune às relações de poder. Enquanto uma “prática de significação” (SILVA, 2010), esse currículo tem efetivamente fabricado

aquilo que supostamente estaria apenas descrevendo. Afinal, segundo Silva (2010, p. 23), significar é “fazer valer significados particulares, próprios de um grupo social, sobre os significados de outros grupos, o que pressupõe um gradiente, um diferencial de poder entre eles”. Como consequência, os significados produzidos pelo currículo das narrativas midiáticas seriadas disponibilizam posições particulares de sujeito a serem ocupadas pela sua audiência. As posições de sujeito que descrevo neste episódio não são um produto acidental dos exemplares das narrativas aqui analisadas, tampouco antecedem a produção desse currículo. Elas tornam-se, portanto, um constituidor das formas de inteligibilidade relativamente aos modos de vida *queer* e os sentidos a eles atribuídos.

Tensionando o campo dos estudos culturais com as teorizações dos estudos feministas e da teoria *queer*, passo a examinar as relações de um “poder normalizador” (FOUCAULT, 2010) acionado pelas imagens desse currículo. Investigar o funcionamento desse currículo a partir de como suas imagens concorrem para a normalização de condutas sexuais permite-nos entender como significados sobre sexualidades são capazes de mediar as diferentes maneiras como vivemos as nossas vidas, isto é, como podemos nos constituir como sujeitos de determinados tipos, a partir da fruição de um artefato cultural.

O argumento defendido neste episódio é o de que **o currículo das narrativas midiáticas seriadas está envolvido em uma política normalizadora de dissimulação das expressões de gênero e de sexualidade**. Para tanto, tal currículo tem se constituído a partir de uma gramática da violência que tem buscado estabilizar os comportamentos dissidentes a partir de um sistema de raciocínio pelo qual a coerência de gênero e de sexualidade estão fundamentadas em uma matriz heteronormativa. Às custas da própria existência ser obliterada, personagens potencialmente *queers* são “sombreados”, levados aos recônditos dos armários e incitados/as a entrar na composição de uma *subjetividade zumbi* que se expressa nas múltiplas posições de sujeito aqui definidas. Este episódio, logo, é uma tentativa de chegar a algum entendimento quanto ao engendramento de um modo específico de regulação das dissidências sexuais.

Para dar cabo a esta análise, no primeiro tópico, inspirado no que Michel Foucault (2010) conceitua por “poder de normalização”, defino a “tecnologia de cafetinagem” acionada por esse currículo. Em seguida, no segundo tópico, analiso

algumas posições de sujeito demandadas por alguns exemplares de narrativas midiáticas seriadas e evidencio dimensão pedagógica desse currículo a partir de uma “pedagogia da clausura”. No terceiro tópico, argumento que o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem se endereçado a um público heterogêneo a partir de técnicas<sup>76</sup> que conferem um modo “secreto” e em tom de enigma às dissidências sexuais, remetendo a uma função “assintomática”. Por fim, com o tópico “Testei positivo, e agora?”, apresento algumas linhas de fuga relativamente a essa tecnologia.

### I. “EU SOU O AMOR QUE NÃO OUSA DIZER O SEU NOME!”

Em um tweet<sup>77</sup> publicado por um perfil do canal de televisão britânico BBC, o anúncio da última temporada da narrativa seriada “Sherlock” provocou bastante entusiasmo em uma parte dos seus/suas seguidores/as. Afinal, após uma longa espera por novos episódios, o *teaser* da derradeira temporada da série trazia, em tom de suspense, uma declaração de amor do protagonista Sherlock direcionada a alguém que não era possível identificar a priori. A mensagem do tweet reforçava: “*Sherlock voltou e está apaixonado. Mas por quem?*”. Esse questionamento sobre o suposto envolvimento amoroso de Sherlock foi por muito tempo confabulado, teorizado e “*fan-ficcioneado*”<sup>78</sup> por uma parcela considerável da sua audiência, que argumentava haver um interesse romântico implícito entre Sherlock Holmes e John Watson, o seu fiel companheiro de resolução de mistérios. Ainda que esse suposto interesse fosse pautado pelas sutilezas, não foi um problema para uma parte de seu público referenciar tais especulações – usando como argumento várias das cenas que analisarei mais adiante.

---

<sup>76</sup>Técnicas são operadores de poder, exprimem a porção mais direta, incisiva e factual da própria relação de poder: são o instrumental por meio do qual *a coisa acontece*, são da ordem do efeito/resultado do poder (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2013).

<sup>77</sup>Disponível em <https://twitter.com/BBCiPlayer/status/815989791212720128>. Acesso em 06 de abril de 2021.

<sup>78</sup>“*Fanfics*” são textos produzidos por fãs de artefatos culturais como livros, filmes e séries. Ao tomar o material original e reinventá-lo a partir de suas impressões, desejos e aspirações – ou mesmo inquietações e insatisfações com o enredo originário – os/as autores/as dão outros encaminhamentos às narrativas e possibilitam outros desfechos. Por se tratar de textos autorais e que precedem de um material preexistente, meu pressuposto é o de que esse artefato carrega marcas de uma “vontade de reconhecimento” pelos/as sujeitos *queer* invisibilizados/as e inconformados/as com as narrativas que consomem. Em outras palavras, trata-se de um produto e de um produtor dessas narrativas midiáticas, visto que só existirá uma “*fanfic*” porque esse artefato induz a isso.

A mensagem contida no referido tweet foi suficiente para engajar um enxame de seguidores/as na tentativa de desvendar, como se eles/as mesmos/as pudessem ocupar a posição de investigadores/as “à la Sherlock Holmes”, quem seria o alvo da investida amorosa do detetive. A partir de montagens humoradas<sup>79</sup>, *gifs* de cenas emblemáticas das temporadas anteriores<sup>80</sup> e as mais criativas teorias<sup>81</sup>, os/as fãs passaram a demonstrar como almejavam que aquele “*I love you*” proferido por Sherlock fosse direcionado ao seu melhor amigo. No entanto, esses recursos não foram apenas imagéticos e nem se resumiram ao que foi divulgado no conteúdo dos episódios da série. Até mesmo o modo em que o canal televisivo promovia as novas temporadas, como no já citado tweet, reforçava em uma parte da audiência uma dose de esperança e inflamava nela a fantasia de que, após tanta espera, finalmente o casal “*Johnlock*” iria se concretizar. Porém, *No Homo! Damage Control!*<sup>82</sup>. Sherlock finalizou o seu enredo sem consolidar o tão almejado *canon*<sup>83</sup>.

Se a mídia tem, segundo Kellner (2001, p. 9), divulgado “modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente”, o que tem nos ensinado não apenas “Sherlock”, como também tantas outras narrativas midiáticas seriadas que excluem, obstruem e manipulam as expressões de sexualidades dissidentes de suas personagens? Ao ensinar e procurar garantir a estabilidade e coerência entre gênero e sexualidade, no qual o “sexo” atribuído desde o nascimento é o qualificativo por excelência dos investimentos e experiências na produção de subjetividades, o texto das narrativas midiáticas

---

<sup>79</sup>A exemplo de um perfil que em um tweet utilizou a imagem de várias setas apontando para uma foto de John Watson. Disponível em <https://twitter.com/khaleesiar/status/816043086304395268>. Acesso em 06 de abril de 2021.

<sup>80</sup>“Eu deixarei um *gif* falar por si mesmo”, respondeu um/a dos/as internautas, com a imagem em movimento de Sherlock Holmes olhando atenciosamente para John Watson. Disponível em <https://twitter.com/buff4production/status/816290930797985792>. Acesso em 06 de abril de 2021.

<sup>81</sup>O pressuposto da paixão entre John Watson e Sherlock Holmes é algo tão teorizado e discutido na comunidade de fãs de narrativas seriadas que até mesmo aqueles/as que não assistiam a “Sherlock” compartilhavam dessas hipóteses, a exemplo de um perfil que respondeu o tweet com “*Eu nem assisto a série, mas é o John, não é?*”. Disponível em <https://twitter.com/hardtolovehd/status/816267846422384640>. Acesso em 06 de abril de 2021.

<sup>82</sup>Expressão utilizada pelos/as fãs de narrativas seriadas para ironizar esse fenômeno. A tradução mais aproximada seria algo como “*Nada de “homos”! Controle de danos!*”.

<sup>83</sup>Quando o “*ship*” de uma narrativa seriada, isto é, o casal almejado pelo público, é confirmado pelo roteiro, ele é considerado “*canon*” (no português, “canônico”). No caso de John e Sherlock, por nunca terem sido consolidados, eles são considerados pela comunidade um “*unconventional couple*”, isto é, um “casal não convencional”, ficando a cargo dos/as “*shippers*” reescreverem esse enredo em suas *fanfics*.

seriadas tem forjado e disponibilizado a sua audiência determinadas posições de sujeito com o objetivo de que sejam incorporadas por esse público seriador ao qual se destina. Ao tomar a forma de um “vigilante de gênero” (JUNQUEIRA, 2012) e ao significar as dissidências sexuais como algo que deve ser subtraído do seu marco de visibilidade, o referido currículo tem incorporado e atualizado um fenômeno que certamente não é recente. Inspirado pelos versos finais do poema “*Two Lovers*”, escrito no final do século XVIII pelo jovem Lord Alfred Douglas em dedicatória ao seu amante Oscar Wilde, minha aposta é a de que o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem produzido aquele “*amor que não ousa dizer o seu nome*”.<sup>84</sup>

É desse modo que tenho significado a *tecnologia de cafetinagem* como um dos procedimentos operacionalizados por esse currículo no sentido de procurar dirigir as condutas da sua audiência e, especificamente aos sujeitos *queer*, “neutralizar” as suas características dissidentes. Objetivando que o seu público tenha uma experiência<sup>85</sup> específica relativamente a sexualidade, a tecnologia de cafetinagem é articulada no texto desse currículo de modo a convocar os/as espectadores/as a ocuparem essas posições. Trata-se, portanto, de um modo pelo qual a audiência desse artefato pode se constituir na amálgama desses variados “lugares” disponibilizados pelos discursos que esse currículo aciona e pelos seus respectivos enunciados. Tais posições, longe de serem determinantes, funcionam como uma “modulação de um “si” anônimo, uma não-pessoa” (DELEUZE, 2019, p. 17), uma função do discurso do qual o sujeito torna-se uma variável intrínseca.

A tecnologia de cafetinagem é tributária daquilo que Michel Foucault apresentou em seu curso “Os Anormais” (1975) como o “poder da normalização”, isto é, a “instância de controle do anormal” (FOUCAULT, 2010, p. 36). Circulando concomitantemente entre as técnicas disciplinares e as técnicas de regulamentação, a norma permite “a um só tempo controlar a ordem disciplinar do corpo e os acontecimentos aleatórios de uma multiplicidade biológica” (FOUCAULT, 2005a, p. 302). Logo, uma norma “sempre abre espaço para comparação entre os indivíduos que estão sob seu efeito” (MAKNAMARA, 2011, p. 48). Em se tratando relativamente

---

<sup>84</sup>No original: “*I am the love that dare not speak it's name*”.

<sup>85</sup>Por “experiência” estou entendendo, junto a Scott (1992, p. 42), como um evento tanto coletivo quanto individual, constituindo-se como “uma história do sujeito”. Desse modo, se a experiência se expressa concatenada aos diversos significados produzidos discursivamente (MAKNAMARA, 2011), ela pode ser regulada pelos inúmeros artefatos culturais a partir da disposição de diferentes técnicas e tecnologias por eles acionadas.



a gênero e sexualidade, ela se expressa “por meio de recomendações repetidas e observadas cotidianamente, que servem de referência a todos” (LOURO, 2008a, p. 22). Tal constância de reiteração faz com que a norma se torne “o quadro de referência que é tomado como dado para o modo como pensamos; ela é parte do ar que respiramos” (WEEKS, 2016, p. 62). Consequentemente, aquele/a que segue os seus princípios é subsumido como normal, enquanto o sujeito desviante é alçado à anormalidade.

A norma apresenta-se como “um elemento a partir do qual certo exercício do poder se acha fundado e legitimado” (FOUCAULT, 2010, p. 43), carregando ao mesmo tempo um caráter de *qualificação* do que está dentro dos seus domínios e de *correção* daquilo que povoa as suas margens. Se o poder, conforme nos argumenta Deleuze (2019, p. 22), é “perpetuamente aquilo por meio do qual somos vistos e falados”, é necessário investir esforços para compreender o modo pelo qual esse currículo tem objetivado intervir e normalizar aquilo que desordena o que ele toma como parâmetro. Em outras palavras, trata-se de uma maneira de fazer com que determinadas existências sejam mais ou menos visíveis, fundamentado pelos critérios de uma matriz heteronormativa. Tal matriz, como nos sugere Butler (2016, p. 258), designa uma “grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados”, presumindo que para que haja uma coerência entre essa trinca, é necessária uma estabilidade entre o sexo e o seu gênero correlato a partir do exercício compulsório da heterossexualidade.

Esse processo de normalização opera de modo a eleger “uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas” (SILVA, 2014, p. 83), atribuindo o caráter de positividade aquela tida como “normal” e de negatividade a todas aquelas que não estão sob seus efeitos. Embora a efetiva repressão daqueles/as que deslizam da norma só figure “a título de efeito colateral e secundário” (FOUCAULT, 2010, p. 44), uma vez que este poder de normalização repousa em uma concepção positiva/produtiva, não podemos perder de vista que, nesse currículo, a própria garantia da sobrevivência de um sujeito dissidente está condicionada a sua dissimulação. Isso porque, conforme argumentarei no próximo episódio, aqueles/as que fogem aos domínios dessa regra comumente são exterminados/as.

Ao acionar a tecnologia de cafetinagem, o currículo das narrativas midiáticas seriadas opera a partir de uma matriz heteronormativa sustentada pelo *discurso da heterossexualidade compulsória*, estabelecendo que todo sujeito por ele produzido é, desde que “se prove” o contrário, heterossexual. Funciona, portanto, de modo a colocar todos/as “sob uma norma já estabelecida e, no limite, sob a faixa de normalidade (já definida por essa norma)” (VEIGA-NETO, 2006, p. 35-36). É nessa zona limítrofe que esse currículo chama atenção àqueles corpos que estão cometendo “uma traição à “naturalidade” e, portanto, à normalidade do gênero e do sexo” (BRITZMAN, 1996, p. 76), convocando-os a “consertar” os seus desvios. Logo, esse currículo ensina a sua audiência que o modelo coerente das relações amorosas e das práticas sexuais é o da heterossexualidade. Em último caso, mostra que é possível “eclipsar” esses deslizamentos das normas na assunção de alguma das posições de sujeito de um variado “cardápio” disponível, as quais demandam um certo caráter “assintomático” da expressão da sexualidade.

Ao selecionar o modo como as minorias sexuais são significadas por meio dos seus textos e imagens, o currículo das narrativas midiáticas seriadas define quem pode ser incluído e quem deve ser excluído; estabelece quem efetivamente deve ser “representado” e tomado como referência e quem é o seu “outro”. Nesse sentido, a representação não deve ser compreendida como o mero “espelhamento” de uma determinada identidade sem que haja concretude material em seu processo de inscrição. Isso porque, como afirma Silva (2016), aquilo que entendemos por “Outro” é “menos um dado objetivo e mais uma criatura imaginária do poder”, de tal modo que representá-lo “possui implicações concretas e reais, tanto sociais quanto subjetivas” (DE LAURETIS, 2019, p. 126).

Se as formas de apresentar as diferentes expressões da sexualidade não são dados naturais e anteriores ao discurso, aquilo que as narrativas midiáticas seriadas tem presumido como “normal” e o que esse artefato relega a anormalidade devem ser compreendidas como produções fundamentalmente culturais, que só ganham algum sentido nos jogos de disputa no interior do campo das relações de poder (SILVA, 2010). Tais identidades sempre tomam com referência um “Outro” do qual elas não podem simplesmente se esquivar, de modo a produzir aquelas vidas aceitáveis dentro dos pressupostos da heteronorma e, conseqüentemente, aquelas vidas mais precárias, menos “vivíveis” (BUTLER, 2017, 2019), desqualificadas,

abjetas, que habitam “as regiões sombrias da ontologia” (BUTLER, 2002, p. 157). É esse mecanismo de ação do currículo das narrativas midiáticas seriadas, suas diferentes técnicas de operacionalização e estratégias correlatas objetivando a constituição e disponibilização de posições de sujeito que passarei a analisar no próximo tópico.

## II. “NO HOMO! DAMAGE CONTROL!”

Um ex-veterano da guerra do Afeganistão está em busca de alguém com quem possa compartilhar um apartamento em Londres. Parecendo estar sofrendo transtorno de estresse pós-traumático, as mãos de John Watson tremem e ele necessita de uma bengala para se locomover, o que retarda os seus passos. Após uma breve conversa com um velho amigo, Watson é apresentado ao excêntrico Sherlock Holmes, uma espécie de “detetive consultor” – “o único do mundo”, como ele mesmo faz questão de frisar – com uma inteligência e percepção fora do comum. Apesar de tanta argúcia, Sherlock não é um indivíduo dado a sociabilidade, sendo apresentado ao público da narrativa midiática seriada “*Sherlock*” como um sujeito de poucos amigos e cujas interações pessoais são sempre singulares. Se a percepção aguçada para desvendar os mais enigmáticos mistérios lhe é de serventia para o trabalho que empreende, tal característica pouco lhe ajuda a manter laços românticos – e mais à frente ele irá afirmar, em uma cena bastante suspeita, que é um sujeito “*casado com o trabalho*”. Ainda que Sherlock afirme, em um dado momento, que “*o sexo não me assusta*”, é perceptível que quaisquer investimentos dessa ordem o desconcertam. Basta observar como a inserção da dominatrix Irene Adler – também conhecida na trama como “*The Woman*” – causa no detetive uma completa desordem. Entretanto, ainda que Irene exerça um certo fascínio em Sherlock, em momento algum o detetive cede aos seus encantos, por mais que a moça demonstre reiteradamente estar sexualmente interessada por ele.

Pode soar inusitado que Irene Adler, uma poderosa e sedutora mulher, seja incapaz de lançar Sherlock nos profundos mistérios da paixão e da volúpia. Não é o bestial cão de Baskerville<sup>86</sup> nem tampouco os símbolos chineses que cobrem as paredes de Londres<sup>87</sup> que figura como o mistério mais difícil de ser solucionado por

---

<sup>86</sup>O enredo misterioso de “*The Hounds of Baskerville*”, segundo episódio da segunda temporada.

<sup>87</sup>A trama de “*The Blind Banker*”, segundo episódio da primeira temporada.

essa narrativa; a vida amorosa e os infortúnios de ordem sexual do detetive permanecem como enigmas a serem desvendados pelo seu público. Afinal, se aquela que mesmo ocupando a posição de **femme-fatale** não é capaz de fazê-lo render-se aos seus encantos e nem mesmo a excêntrica jovem que trabalha no necrotério e que tenta a todo custo chamar a sua atenção obtém algum sucesso, quem mais poderia ser o alvo dos seus afetos? Sherlock não se interessaria por mulheres? Ele teria uma preferência romântica e sexual por homens? Ou ele não se interessaria por ninguém, de qualquer gênero que seja?

Como Sherlock seria capaz de ousar dessa forma e não ceder as investidas de uma *femme-fatale*? Afinal, espera-se de uma mulher que ocupe essa posição o rompimento com alguns dos estereótipos de feminilidade associados à submissão e à obediência. Além disso, uma das expectativas de suas ações e comportamentos relacionados ao gênero é que ela seja capaz de exercer plenamente a sua sexualidade – com quem quer que seja e com quem ela decida atrair, seja homem ou mulher. Conforme nos mostra Louro (2008b, p. 84) em relação à sexualidade feminina no cinema *noir*, esse arquétipo da mulher luxuriosa, “ameaçadora, ambígua, plena de sensualidade” tornou-se uma figura imprescindível para iluminar os conflitos internos de um protagonista masculino que “se debatia, constantemente, entre o desejo de possuí-la e o impulso de destruí-la”. No entanto, se por um lado essa posição parece garantir alguma possibilidade de transgressão às normas, por outro ela reifica alguns “lugares comuns” pelos quais as mulheres não deveriam abrir mão como forma de garantir sua inteligibilidade: refiro-me ao seu inexorável destino enquanto indivíduo apto e disponível a seduzir todos e quaisquer que sejam os homens, estes necessariamente heterossexuais.

No entanto, a “ordem de ser de um dado gênero produz alguns fracassos necessários, uma variedade de configurações incoerentes que, em sua multiplicidade, excedem e desafiam a ordem pela qual foram geradas” (BUTLER, 2016, p. 250). São essas inconsistências que põe em evidência que o gênero é um compósito de múltiplas posições de sujeito, estando aberto inclusive a cindir e romper com as normas estabelecidas pelos discursos, tais como o *discurso da heterossexualidade compulsória* acionado por esse currículo. Afinal, embora nossos corpos carreguem discursos “como parte do seu próprio sangue” (BUTLER, 2002, p. 163), os sujeitos “deslizam e escapam das classificações em que ansiamos por

localizá-los” (LOURO, 2016, p. 31). É preciso analisar as relações entremeadas no currículo das narrativas midiáticas seriadas em sua ambivalência. Por um lado, focalizar essa “vontade de sujeito” própria aos discursos como “práticas de poder”, que acionam, disponibilizam e desejam que diferentes indivíduos ocupem as suas posições e tornem-se sujeitos de determinados tipos. Por outro, mesmo entendendo que é impossível uma posição expurgada do poder (BUTLER, 2016), perseguir as possíveis rupturas, as resistências que atravessam esse feixe de relações, as linhas de fuga que promovem escapes aos regimes regulatórios.

O que está em jogo nas cenas aqui analisadas é que uma *femme-fatale* pode ver-se diante de um verdadeiro “problema de gênero” quando falha precisamente naquilo que é esperado como efeito de ocupar essa distinta posição. Afinal, tornar-se incapaz de seduzir um homem é como um atestado do seu fracasso diante do que o *discurso da heterossexualidade compulsória* reitera: a suposição de que, ao ocupar tal posição, é o seu papel investir em um certo “capital sexual” e usar o sexo como provimento, de modo a lucrar com o próprio corpo. Logo, como seria possível que essa *femme-fatale*, a qual tomamos conhecimento a partir de um enredo de envolvimento sexual com outra mulher, não esteja habilitada a seduzir precisamente aquele homem por quem ela temerosamente se apaixona?

Mas sejamos justos/as: essa falha não deveria pesar apenas sobre os ombros dessa *femme-fatale* em crise. Parece ser uma lacuna que o próprio Sherlock também enfrenta por não cair nas suas graças. Nesse sentido, o currículo aciona o *discurso da disposição sexual masculina*, na qual o “macho” seria incapaz de resistir a companhia de uma mulher. Tal discurso possibilita que a virilidade de um homem seja posta em dúvida na presença de uma mulher sedutora. Para tanto, lhe é disponibilizado a posição de “**homem-maricas**”, cuja sexualidade é interrogada ao não se envolver com aquela figura feminina marcadamente sexualizada, irresistível e luxuriosa.

Ora, se há um enunciado aqui reproduzido de que *um homem “de verdade” está sempre pronto para o sexo*, como esse sujeito renegaria algo que seria próprio da sua natureza ao não acatar as iniciativas de ordem sexual de uma mulher que é, ela mesma, a “encarnação” do sexo? Conforme nos mostra Fischer (2003b, p. 378), os enunciados “se tornam verdade, fazem-se práticas cotidianas, interpelam sujeitos, produzem felicidades e dores, rejeições e acolhimentos, solidariedades e

injustiças”. Nesse sentido, um *homem-maricas* bem poderia ser compreendido em seu duplo significado: tanto um investimento discursivo que ridiculariza o indivíduo que está alheio a essa relação de forças, tornando-o abjeto, como também capaz de figurar como um escape às vontades de poder que se pretendem dominantes em relação a uma expressão da masculinidade diretamente associada à heteronormatividade. No entanto, o enredo da série opta pela primeira possibilidade, tornando o protagonista um homem que não é capaz de se enquadrar nas normas de uma masculinidade hegemônica.

Assim como o velho ditado que nos afirma que “*nem tudo o que reluz é ouro*”, outro enunciado aqui em jogo – o de que *é da “natureza” de toda mulher a sua capacidade de seduzir um homem* – parece ser contestável, desde que justificado pelo “defeito” próprio a esse *homem-maricas*. Se não consegue exercer a sua função mais primordial, a *femme-fatale* consegue ao menos “defender” a sua existência arrebatadora e irresistível ao figurar como um termômetro capaz de calibrar a virilidade e a masculinidade de um homem. Mas esse mesmo “defeito” que condena o *homem-maricas* a uma posição de abjeção não parece ser um problema para *femme-fatale*. Enquanto que para ele o suposto envolvimento afetivo com o seu melhor amigo é motivo de zombaria e descrédito, para ela não chega a ser exatamente um problema. Sua interação sexual com outra mulher é um “desvio” que tanto contribui para reforçar a imagem do seu apetite sexual voraz, quanto serve-lhe para reiterar que tal “diversão” não exclui o fato de que, na verdade, o seu desejo sexual e o seu interesse romântico estarão verdadeiramente apontados para o “macho”. E pobres daqueles *homens-maricas* incapazes de responder ao canto dessa sereia... Quando não passam no “teste de virilidade” que ela propõe, são arrastados para as profundezas do oceano, justamente por não se encantarem pelo seu chamado.

Mas não nos deixemos enganar: uma *femme-fatale* não está restrita aos jogos sexuais e de comprovação da heterossexualidade de um homem. Ela também pode figurar na imagem de uma jovem assumidamente bissexual como Alex, em “The O.C”, cuja orientação sexual é evidenciada a partir de sua capacidade de ficar com qualquer pessoa. Tal artefato não parece querer abrir mão do enunciado de que “*um beijo não quer dizer muita coisa*”, mesmo que para isso precise reforçar o *discurso da promiscuidade bissexual* para significar essa personagem como alguém desinibida

ou independente. É que essa mulher é mesmo uma **“libertina”**! Que outra classificação poderia ser dada a essa jovem que, em uma mesma cena, beija um entregador de cervejas que sequer sabe o nome e uma das funcionárias do bar em que trabalha, a despeito do consentimento de ambos, apenas para provar a um dos protagonistas a sua capacidade de *“pegar sem se apegar”*?

Acontece que a *libertina*, mesmo com todo esse seu jeito livre e desimpedido, pode acabar sendo o alvo do interesse romântico de um homem ingênuo e recatado. Trata-se aqui de um romântico contumaz e assumidamente monogâmico, que compartilha mais semelhanças com aquele *homem-maricas* do que gostaria de admitir. Afinal, enquanto o *homem-maricas* declina das investidas de uma *femme-fatale* por supostamente não ter certeza da sua preferência sexual, o **“príncipe-desencantado”**, por sua vez, confia ao seu amigo o seu desgosto em relação aos beijos desferidos pela sua amada aos transeuntes. No entanto, o que torna esse príncipe desgostoso quanto a imagem que construiu da amada é muito menos a sua propensão aos flertes anônimos e muito mais essa “falha de gênero” que ela comete. Afinal, uma *libertina* até poderia sair “pegando geral” – desde que esse “geral” esteja limitado a um público estritamente masculino. Ou, em último caso, essa “pegação” entre mulheres deveria incluí-lo, conforme os seus protestos de que *“sequer pode se divertir”* ao se deparar com aquelas garotas trocando carícias na sua frente.

Tal artefato reitera o enunciado de que *“entre duas mulheres sempre faltará algo”*. Esse “algo a mais”, esse capricho fálico, está figurado na erotização relativamente ao afeto entre duas mulheres, as quais deverão servir de modo fetichista e preferencialmente aberta a incluir um terceiro sujeito em cena – obviamente um homem heterossexual. Para tanto, esse currículo posiciona a *libertina* no jogo do olhar voyeurístico do *príncipe-desencantado*. Jogo esse reforçado pelo enquadramento da câmera na cena em que a *libertina* beija outra mulher. Sequer conseguimos vislumbrar o momento entre as jovens, já que entre elas está posicionado o olhar de espanto e de desgosto do *príncipe-desencantado*.

A sugestão de crise da *femme-fatale* frente ao *homem-maricas*, ou mesmo a maneira pela qual a *libertina* é significada nesse currículo pelo olhar de um *príncipe-desencantado* são algumas sugestões que esse artefato faz a sua audiência no sentido de evidenciar que é necessário “prevenir” os desvios ou, em seu limite, restaurar os/as infratores/as quanto aos seus deslizes. Mas como poderia um *homem-maricas*

ser reconduzido a uma posição menos vexatória? Ou como uma *mulher-fatal* pode, diante de um *homem-maricas*, seduzi-lo ainda que ela não configure como o alvo de sua preferência romântica ou sexual? Ou como a *libertina* pode continuar figurando como interesse de um *príncipe-desencantado* a despeito de suas falhas de sexualidade? Tal imbróglio é facilmente resolvido pelo/a “**assintomático**”, aquele ou aquela cuja expressão da sexualidade desviante é normalizada, neutralizada, codificada, posta às margens, tornada segredo, desqualificada, dissimulada, acobertada. Suas preferências afetivo-sexuais, suas interações românticas e seus possíveis relacionamentos são postos sobre o signo da confidencialidade. Ao disponibilizar essa posição de sujeito, o currículo das narrativas midiáticas seriadas está constantemente alertando ao seu público: “você até pode ser um sujeito *queer*, desde que isso não seja escancarado ou indubitável!”; “nós “aceitamos” a diferença, desde que o/a diferente se comporte dentro do marco que nós estabelecemos como normal!”.

Ao organizar-se em torno da “imunização” dos comportamentos, das práticas sexuais e de quaisquer características que tornem reconhecível a dissidência de gênero e de sexualidade, vejo nesse currículo o exercício de uma eficiente pedagogia normalizadora. Trata-se de uma materialização daquilo que Sedgwick (2007) certa vez argumentou acerca dos muros que se erigem em torno dos sujeitos em posição de dissidência, regulando as práticas sociais e exigindo-lhes “novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição” (SEDGWICK, 2007, p. 22). O “armário” a que a autora se refere, essa condição costumeiramente relacionada ao enclausuramento e ao silêncio, constitui-se para esses sujeitos como uma “caraterística fundamental da vida social”, e são poucos aqueles/as “em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora” (SEDGWICK, 2007, p. 22). Seguindo essa lógica, “assumir-se” enquanto gay, lésbica, bissexual ou trans não é um empecilho para que aqueles sujeitos em desconformidade com as normas de gênero e de sexualidade sejam reiteradamente (re)colocados sob o jugo do armário.

Para Sedgwick (2007), o armário configura-se como um regime de regulação da vida, de modo que ele não submete os sujeitos *queer* apenas ao segredo ou ao silêncio. Ao escancarar a porosidade existente entre o binômio público/privado, o armário também recorre ao desprezo, ao escárnio e as formas de violência que já defini anteriormente. Nesse sentido, posso assumir que há uma “pedagogia da



clausura”, para me valer da noção de Junqueira (2012), no currículo das narrativas midiáticas seriadas. Embora o empreendimento teórico do autor esteja relacionado às práticas de heterossexismo e homofobia na estruturação do espaço escolar e nas práticas pedagógicas e curriculares, entendo que as narrativas midiáticas seriadas também reiteram “certos regimes de verdade, economias de (in)visibilidade, classificações, objetivações, distinções e segregações” (JUNQUEIRA, 2012, p. 79) e, conseqüentemente, também exercem uma pedagogia do armário, também concorrem para entulhar corpos dissidentes em seus *closets*. Ao incitar o controle dos sujeitos desviantes, ao dominá-los, ao deslegitimá-los no que diz respeito aos seus saberes e às suas práticas, ao silenciá-los e ocultá-los, enfim, ao dificultar o estabelecimento de uma vida vivível, está-se compondo uma prática curricular, está-se ensinando modos de ver e entender o mundo, está-se constituindo uma pedagogia da clausura, uma *closet-pedagogia*.

O saber, enquanto um conhecimento “oriundo daquilo que o poder olha com os seus próprios olhos” (MAKNAMARA, 2011, p. 55), se expressa nesse currículo como um quadro de referências que se materializa em um arquivo semiótico dos modos como pensamos e somos pensados. Logo, quaisquer experiências disruptivas e modos de existência que escapem e deslizem da continuidade pressuposta entre *sexo-gênero-sexualidade* tornam essas vidas decididamente mais difíceis de serem validadas, mais propensas de serem lesadas, perdidas, negligenciadas e até exterminadas (BUTLER, 2017; 2019). Talvez esse seja o maior ensinamento dessa pedagogia da clausura aos sujeitos *queer*: suas vidas não importam porque sequer são consideradas “vidas”, não são consideradas vivíveis. Se uma vida não é vivível, ela não “existe”. Se ela não “existe”, ela não pode ser produzida nesse currículo a não ser de modo parcial, restrito e incompleto.

### III. “DOÇURAS OU TRAVESSURAS?”

A ação do currículo das narrativas midiáticas seriadas em sua “política de normalização” é dupla. Há, por um lado, o interesse em manter a atenção de um público supostamente heterogêneo, composto tanto por indivíduos heterossexuais e cisgêneros como por indivíduos *queer*, e posicioná-los no interior desses “lugares” disponibilizados pelo seu endereçamento, a partir de uma posição de “**seriador/a**”. Por outro lado, uma vez “capturados” por suas imagens e por seus enredos,

esse/essa “seriador/a”, tão distinto/a de qualquer outro/a que assim se afirme, tem as suas características “neutralizadas” por um poder de normalização que disponibiliza um acervo de variadas posições de sujeito que fazem desse indivíduo um autêntico e insuspeito *zumbi*: modelizado, serializado, neutralizado. Trata-se de uma composição possível a partir de processos de subjetivação voltados às posições disponibilizadas pelos discursos compatíveis com esse quadro de forças, de modo a produzir um sujeito que não “teste positivo” para as dissidências sexuais e de gênero ou que, em seu limite, torne-se “assintomático” aos primeiros sinais de sua manifestação *queer*.

Conforme nos aponta Ellsworth (2001), esse processo não é visível ao nível do que é focalizado pela ação dos personagens ou possível de ser evidenciado por meio dos seus diálogos. Isto é, não é um momento “falado”, mas é estruturado conforme as possíveis relações entre o artefato e seus/suas espectadores/as, convocando-os/as a uma determinada posição pela qual eles/as deverão “ler” as suas imagens. Isso pode ser percebido pelo modo com que as narrativas midiáticas seriadas têm manipulado contextos potencialmente *queer* em cenas de humor, piadas ambíguas e situações de mal entendido, o que faz com que uma parte da audiência seja conduzida a ocupar um “lugar” desse discurso no qual as situações provocadas são entendidas como um deboche ou uma sátira. Para esses sujeitos, são como as “*traquinagens do currículo*”, uma malícia, um blefe das narrativas midiáticas seriadas. No entanto, para outros/as é disponibilizada uma posição no qual esse mesmo discurso aponta-lhes um lugar no qual esses indícios, até então entendidos como piada, correspondam às “*doçuras do currículo*”, isto é, uma lenta construção de um inevitável relacionamento *queer* com promessas de concretizações futuras. *Trick or treat?*<sup>88</sup>

Os recursos pelos quais as narrativas midiáticas seriadas recorrem com o objetivo de “enganar” o seu público são múltiplos. Destaco, nesse aspecto, as técnicas<sup>89</sup> de *atenuação das experiências sexuais*, de *ambiguidade dos*

---

<sup>88</sup>Expressão em inglês que significa “*doçuras ou travessuras?*”, um jargão utilizado principalmente por crianças no contexto da noite do Halloween, no qual elas costumeiramente abordam os adultos com essa frase no intuito de arrancar-lhes algumas guloseimas.

<sup>89</sup>“Técnica” é uma prática, está ligada a um exercício que aciona e faz “algo” acontecer em um discurso, correspondendo ao “irremediável envolvimento do governo em processos de subjetivação” (MAKNAMARA, 2011, p. 57), conferindo possibilidades de análise de como as nossas subjetividades são forjadas.

*comportamentos*, do *tom jocoso* no não-reconhecimento do romance entre personagens presumidamente gays ou lésbicas e do *chamariz queer*. Cada uma dessas técnicas visa persuadir o seu público, a partir da *estratégia*<sup>90</sup> de manipulação, com o objetivo de que ele entre em uma relação particular com seu enredo e com o seu sistema imagético. Nesse sentido, pode-se focalizar *quem o artefato pensa atingir* – uma totalidade heterogênea que não pode ser resumida a uma determinada identidade sexual fixa e estável – e *quem ele pensa ser a sua audiência* – um público que tanto é *queer* e que consegue “captar” melhor as sutilezas de seus textos, como também pode ser considerado *normativo* e que presume-se não se envolver emocionalmente com essas temáticas.

A técnica de *atenuação das experiências sexuais* desse artefato faz com que o público se depare com personagens cujas vivências da sexualidade são suavizadas, de tal modo que a confirmação da sua orientação sexual comumente se torne um enigma. Nesse sentido, se por um lado Sherlock Holmes não demonstra qualquer interesse pelas diversas mulheres que tentam de algum modo seduzi-lo ao longo das temporadas, por outro o detetive também não faz questão de manter qualquer experiência dessa ordem com um outro homem. É nesse sentido que é disponibilizada a posição “**bromance**”. Tal termo refere-se a um neologismo do inglês que funde “*brother*” (palavra que expressa uma relação de amizade entre dois homens) e “*romance*”, de modo a evidenciar um forte envolvimento entre homens, que quase passa a ser confundido com um relacionamento amoroso. Nesse sentido, ao franquear a posição do *bromance*, tal currículo estabelece a sexualidade de um sujeito potencialmente *queer* como algo da ordem da dissimulação, cujos afetos são codificados e postos como ininteligíveis. Tal artimanha não é pouca coisa. Afinal, generalizar e naturalizar uma expressão da sexualidade no intuito de torná-la mais ou menos “reconhecível” faz com que ela passe a funcionar “como referência para todo o campo e para todos os sujeitos” (LOURO, 2016, p. 16) por ela interpelados.

Um exemplo notável do usufruto dessa técnica e da disponibilização da posição a ela correlatada está presente na cena em que Watson e Sherlock estão jantando em companhia um do outro e conversando sobre relacionamentos. “*Você tem namorada?*”, pergunta Watson, ao que Sherlock responde “*Não, não é a minha*

---

<sup>90</sup>“Estratégia” aqui é entendida como “uma arte de explorar condições favoráveis para alcançar objetivos específicos” (PARAÍSO, 2007, p. 55).

*área*". Intrigado, Watson questiona, então, se ele teria um namorado. "É normal", avisa de antemão, antes de receber a resposta negativa de Sherlock: "Eu sei que é normal. Mas não". Watson devolve-lhe: "Então você não tem ninguém, como eu". A resposta, no entanto, causa inquietação em Sherlock, que parece supor que Watson estaria sugerindo-lhe algo a mais entre os dois. A sugestão de clima estranho na mesa de jantar é interrompida por uma pista nova no caso em que ambos investigam no referido episódio. Em uma busca frenética por entre as ruas de Londres, Watson sequer percebe que esqueceu no restaurante a bengala que o ajuda na condução dos seus passos. A essa altura o ajudante do detetive está, para a completa surpresa tanto dele quanto do público que o prestigia, correndo entre ruas e escadas sem qualquer dificuldade na companhia do seu... amigo?

Uma outra técnica a ser destacada é a *indeterminação dos comportamentos* dos personagens, que juntamente a atenuação/dissimulação das suas práticas sexuais, concorrem para uma indeterminação das características dissidentes da norma. Nesse sentido, o olhar carinhoso e atencioso que os protagonistas de "Sherlock" dirigem um ao outro em momentos de tensão é capaz de sustentar, ao mesmo tempo, a suposição de uma sólida amizade direcionada ao seu público normativo, como também a percepção da descoberta de uma paixão entre aqueles dois homens, destinada a um público *queer*. Esse subtexto de uma possível interação romântica entre Sherlock Holmes e John Watson ocorre desde as primeiras interações entre os personagens. Quando ambos já estão instalados no apartamento que dividirão, Sherlock recebe uma notícia que o deixa efusivo – um mistério desses que apenas ele é capaz de solucionar. Ao deixar o apartamento, Sherlock grita para Watson, que está sentado no sofá: "Não me espere acordado!". A proprietária do imóvel, ao se deparar com aquela cena, conta para Watson em tom de confiança: "Meu marido era assim [como Sherlock]. Mas você parece do tipo mais sossegado". A revelação da senhora nesse momento é apenas a primeira dentre as várias outras situações, enredos, frases ditas e subentendidas que o currículo dessa narrativa seriada, ao acionar a tecnologia de cafetinagem, joga com uma dualidade: estamos assistindo a um *possível romance* ou trata-se, na verdade, de *apenas bons amigos*?

Mas o que está em jogo nessa relação de "inocentes" suposições? Quais os significados aqui disponibilizados? Quais são os efeitos desses ditos aparentemente inofensivos nas cenas aqui apresentadas? O que esse currículo está ensinando ao

seu público quando significa as relações matrimoniais em “pé de igualdade” quando um suposto relacionamento gay está fadado ao reconhecimento apenas quando as suas características remetem àquelas condições compartilhadas por uma mulher heterossexual? Não estaria sendo produzido nesse currículo uma certa “bússola da normalidade”, cujo ponteiro magnético apontaria sempre ao norte de uma “ordem compulsória” a validar os relacionamentos não-heterossexuais? Aqui, vê-se a legitimidade de um sujeito homossexual sinalizado pelo enunciado de um discurso homofóbico de que “*é aceitável ser gay, desde que seja um gay “direito”*”. Uma produção discursiva que remete às posições que figuram positivadas dentro do amplo universo de possibilidades da homossexualidade (PLUMMER, 2020).

Nesse sentido, é como se esse artefato estivesse, por meio desse jogo entre normal e anormal, nos advertindo: “*seja um gay, mas um gay que dificilmente algum/a desavisado/a seria capaz de intuir a sua sexualidade!*”. Ou em outros termos: “*seja um gay, mas um gay cujo relacionamento, notadamente inscrito na ordem heterossexual, compartilhe das mesmas idiossincrasias daquele de uma simpática senhora e seu falecido marido!*”. Em suma, seja um “**discreto-e-fora-do-meio**”! O gay *discreto-e-fora-do-meio* é aquele sujeito cauteloso, prevenido e cuja orientação sexual seria quase imperceptível aos olhos dos/as demais. Suas práticas sexuais estão restritas a uma performance que não toma como propósito a conquista de uma relação amorosa, mas uma “parceria” meramente física que não comprometa a sua masculinidade e nem o coloque sob o jugo da abjeção. Nesse sentido, seu parceiro há de ser, para todos os efeitos, reconhecido como “*apenas um bom amigo*” – o que Sherlock e Watson reiteram por tantas vezes ao longo das temporadas. Ao que parece, o “discreto-e-fora-do-meio” resguarda semelhanças com a prática da “brotheragem” evidenciada por Nascimento et al. (2020), em uma pesquisa sobre automeação das homossexualidades em um aplicativo de relacionamentos. A “brotheragem” representa uma “parceria, informando que não se busca uma relação amorosa, mas sim uma “brotheragem”, ou seja, uma parceria masculina para relações sexuais, sem comprometer sua masculinidade e heterossexualidade” (NASCIMENTO et al., 2019, p. 3).

Como é próprio da natureza do discurso a sua possibilidade de franquear diferentes posições de sujeito (FOUCAULT, 2005b), o mesmo discurso que disponibiliza o *gay discreto-e-fora-do-meio*, também oferece o/a “**mexeriqueiro/a**”,

aquele/a cuja função seria a de conduzir esse suposto homossexual insuspeito aos ditames da normalidade, de modo a demarcar quais são aqueles comportamentos capazes de denunciar as suas transgressões. São esses/as interrogadores/as que alertam ao gay *discreto-e-fora-do-meio* que as suas ações estão menos afeitas a ideia de “*apenas bons amigos*” e mais próximas a um “*possível romance*”.

Em um determinado momento de “Sherlock”, um sujeito questiona a Watson se ele e Sherlock “*ainda estão juntos*”, ao que Watson confirma. A supressão da palavra “trabalhando” para atribuir a ideia de que “estar juntos” é inerente apenas ao exercício laboral da dupla parece não ser por acaso, mas uma estratégia que evidencia os equívocos desse exemplar de gay *discreto-e-fora-do-meio*. Após a confirmação de Watson, o personagem afirma que “*os opostos se atraem, eu acho*”, sob a os protestos de Watson que sequer completa a frase: “*Nós não somos...*”. E não fica a cargo apenas desses personagens que não conhecem Sherlock e Watson a tarefa de interrogar-lhes quanto a natureza do seu relacionamento. Até mesmo familiares e amigos apresentam-se como exímios *mexeriqueiros/as*, como no episódio em que Watson se encontra com o irmão de Sherlock. “*Qual a sua conexão com Sherlock? [...] E desde ontem moram e resolvem crimes juntos. Devemos esperar o pedido de casamento no final de semana?*”.

Quais os efeitos de um currículo que significa a possibilidade de sexo e de afeto entre dois homens como algo passível de especulação? A partir desse significado, seria possível atribuir a sexualidade alheia como um mistério a ser revelado? Mas quais são as expressões da sexualidade que deverão ser significadas como “misteriosas” e que necessariamente precisarão de uma “resolução” de tal enigma? Ora, não parece haver qualquer esquadrinhamento relativamente aos personagens presumidamente heterossexuais – o efeito dessa prática de silêncio é que a heterossexualidade, aqui, é reforçada como naturalidade e, portanto, reforço de uma lógica normativa relativamente às experiências da sexualidade. Os supostos heterossexuais, por sua vez, conseguem vivenciar livremente a sua sexualidade sem que lhes sejam feitas quaisquer considerações ou sugestões de como deveriam se comportar. Não é de se estranhar, pois conforme nos lembra Weeks (2016), a heterossexualidade é o grande pressuposto, aquela expressão sexual que não requer daqueles/as que assim se identificam um momento de “revelação”.

No entanto, a heterossexualidade não deve ser significada como o “outro” da homossexualidade enquanto uma prática social. Ela é, com tudo o que esse termo pode acarretar, uma gestão política e de poder, composta por “sistemas de signos, mapas cognitivos e regimes políticos de produção de vida e da morte” (PRECIADO, 2020, s.p). Nesse sentido, significar a homossexualidade – ou qualquer outra expressão dissidente da heteronorma – como um capricho, um segredo ou algo a ser dissimulado é um modo de constituir discursivamente uma *zona biopolítica de exceção*, isto é, um espaço de vigilância das dissidências que tanto disponibiliza posições de sujeito prospectadoras da sexualidade, como aquelas em que os indivíduos dissidentes deverão ocupar no sentido de tornarem-se minimamente inteligíveis. Em suma, trata-se de uma estratégia de poder própria a um *discurso da necessidade da vigilância da sexualidade alheia* que demarca e exclui aquilo que pode ser pensado e aquilo que não deve ser produzido no sentido de tornar determinadas existências como mais ou menos vivíveis.

Os efeitos do *discurso da necessidade da vigilância da sexualidade alheia* podem ser encontrados, para além desse artefato cultural, em currículos escolares. Reis (2011), por exemplo, argumenta que as normas de gênero têm atuado no sentido de classificar e hierarquizar os corpos-meninos, demandando variadas posições de sujeito que se articulam em torno de um padrão normativo, conferindo o estatuto de abjeção àqueles que não apresentam características presumidamente “masculinas”. Campos (2018) evidencia que esse discurso também está articulado na música, mostrando como esse artefato cultural, ao adentrar o território escolar, tem sido investido por professores/as no sentido de normalizar e regular os corpos dos/as alunos/as. No entanto, há espaço para escapes e resistências: Campos (2018) dá provas que mesmo com todo esse caráter normalizador, as crianças encontram brechas e convidam o currículo para dançar. Já Silva (2018) aponta para a criação dos modos de vida “transviados” no currículo, enfatizando os movimentos de resistência e de criação de possíveis no território da escola.

Concordo com Britzman (2016, p. 92) quando ela afirma que a sexualidade em si não é o problema, mas “o lugar ao qual os problemas se afixam”. Logo, tornar uma determinada expressão da sexualidade como algo ininteligível é um *problema*. Mais do que isso: é uma *violência* a nível da linguagem, cujo efeito fixa e estabiliza determinadas características dos corpos sexuados em um referencial normativo.

Nesse sentido, o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem operacionalizado uma *gramática da violência* ao mobilizar e acionar aquilo que Bourcier (2020, p. 48) tem denunciado como a “naturalização sistêmica da discriminação”, isto é, a proliferação, em nossas práticas sociais, de formas violentas contra minorias sexuais e de gênero. Para Bourcier (2020), nem sempre é preciso recorrer a insultos verbais ou agressões físicas para violentar alguém, pois essa “panóplia de violências” a qual o autor se refere tem criativamente recorrido a diferentes instituições e as suas múltiplas formas de ignorar, discriminar, sucumbir, não tolerar, assujeitar. É a partir desse argumento que considero que o currículo das narrativas midiáticas seriadas, ao prescrever um determinado modo de vida como correto e ao controlar minuciosamente aqueles/as que não correspondem as suas exigências normativas, o faz de maneira violenta.

Com ares menos “repressivos” e investindo na comicidade, esse currículo aciona uma técnica de *tom jocoso*, reiterando, de modo bem humorado, como as relações entre essas personagens presumidamente gays ou lésbicas não são discerníveis. Nesse sentido, tal artefato valoriza a posição do “**enrustido**”. No entanto, não nos atrapalhemos com o *bromance*! Enquanto o *enrustido* tenta de todo modo não transparecer as suas transgressões, o *bromance* parece se aproveitar, de certo modo, da própria dubiedade das relações que estabelece com outros homens.

Se o que há entre o *bromance* e um outro rapaz é apenas uma sólida amizade, essa posição lhe reforça a camaradagem, o compadrio e a intimidade entre dois colegas. Mas, se “*essa coca é fanta*”<sup>91</sup>, os custos serão menos onerosos quanto mais eficiente for a sua capacidade de dissimulação. Essas opções não parecem ser as mesmas disponíveis ao *enrustido*, sujeito que trabalha objetivamente para que não reste qualquer dúvida acerca da natureza das suas possíveis interações sexuais. É uma outra ordem de cautela, que faz com que o *enrustido* negue, reiteradamente, a transgressão que lhe é inerente, enquanto o gay *bromance* parece não querer contradizer as investidas de um/a *mexeriqueiro/a*.

Um *enrustido* também não é uma simples variação do gay *discreto-e-fora-do-meio*, já que este ao menos consegue assumir-se enquanto homossexual, desde que

---

<sup>91</sup>Expressão homofóbica pela qual subentende-se que a homossexualidade é uma “falsificação” da masculinidade hegemônica. Tal frase deu origem a uma música da Banda Fetiche. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uFW0DHXIOZY>. Acesso em 20 de novembro de 2021.



não esteja codificado pelas características que o condicionariam para fora do marco heteronormativo. Esse currículo produz todo um gradiente de homossexualidades masculinas disponível para o seu público. Logo, tal artefato tem investido na produção de um *gradiente de homossexualidades masculinas* disponível para o seu público. Em sua lógica do algoritmo das existências, a tecnologia de cafetinagem aparece aqui, articulada a suas técnicas correlatas, de modo a enfatizar que, a depender do “somatório” e das “combinações” de atributos disponibilizados, pode-se transitar ou ser visto como transitando de uma posição a outra dentro do gradiente.

O *enrustido* surge em cena, por exemplo, quando Watson retorna ao apartamento que dividia com Sherlock dois anos após a suposta morte do seu amigo. A proprietária, notadamente uma *mexeriqueira*, questiona o motivo da decisão do *enrustido* em se desfazer daquele lugar. Watson responde que vai seguir em frente e que conheceu uma pessoa – e para que a piada funcione e a técnica de tom jocoso seja efetiva, o texto do roteiro suprime o gênero da pessoa pela qual o *enrustido* alega ter se enamorado. A *mexeriqueira*, feliz em vê-lo superar a perda de Sherlock, questiona quem seria “ele”. O *enrustido*, por sua vez, responde que é uma mulher. “É claro que é uma mulher!”, responde baixinho, como se estivesse tentando convencer a si mesmo. A *mexeriqueira*, no entanto, aparenta surpresa. “Você seguiu em frente mesmo...”. O *enrustido*, por sua vez, aumenta o tom de voz. “Quantas vezes eu vou precisar dizer? Sherlock não era meu namorado! Ouça-me: eu não sou gay!”.

Mas nem tudo são tribulações na vida de um *enrustido*, que pode até mesmo se beneficiar dessa posição e funcionar como concorrência as demais tipologias que um indivíduo homossexual pode ocupar. Afinal, quem ousaria disputar com uma verdadeira “máquina sexual” tal qual a figura de Jason Stackhouse, esse atraente rapaz que costumeiramente aparece despido em gráficas cenas de sexo com outras mulheres em “True Blood”? Seria o gay *bromance* a rivalizar com esse espécime de macho-alfa? Mas como este poderia competir se não possui, a priori, a certeza de que a relação que estabelece com outro homem será da ordem da amizade ou do prazer? Caberia então ao *discreto-e-fora-do-meio*, consciente de suas preferências sexuais, rivalizar com esse *enrustido*? Difícil, já que certamente ele se intimidaria por um sujeito que parece materializar a máxima de viver “o melhor dos dois mundos”, de tal modo que se assume como algo próximo ao “homem gilete”, identificado nas

análises de Silveira e Serra (2021). Em outras palavras, esse *enrustido* pode ser considerado como aquele que “*corta dos dois lados*”, reificando a imagem da promiscuidade e da libertinagem na constituição do sujeito homossexual.

Quais os significados disponibilizados quando esse mesmo *enrustido*, que jamais se envolveu romanticamente com alguém do mesmo gênero, mantém alguns delírios eróticos com outros homens apenas quando está sob a influência do “V”, o sangue vampiro<sup>92</sup>? Significar a prática sexual entre dois homens em um modo adicto não seria uma atualização de um discurso homofóbico no qual a homossexualidade está diretamente associada ao uso de entorpecentes? Ou esse currículo estaria demandando desse *enrustido* a assunção de uma certa posição que tem ganhado musculatura nas discussões em fóruns de internet, o chamado “*highsexual*”<sup>93</sup>? Ao enquadrar em uma mesma cena a possibilidade de relação sexual entre dois homens condicionada ao uso indiscriminado de drogas, vê-se acionado o *discurso da homossexualidade como um “fator de risco”*, isto é, uma expressão sexual que configura como uma maior probabilidade de agravo à saúde ou de adquirir alguma infecção sexualmente transmissível. Fator de risco esse que não se resume ao “contágio biológico”, mas também em uma dimensão social, como nos mostra Silva e Dinis (2010) em sua investigação acerca dos discursos da homossexualidade na formação docente em Biologia. Uma das noções apresentadas pelos sujeitos da pesquisa foi a de um suposto “contágio homossexual” entre crianças e adolescentes sob a influência de professores homossexuais. Em suma, vê-se articular nesse discurso a noção de que “a mera menção da homossexualidade irá encorajar práticas homossexuais” e “fazer com que os/as jovens se juntem às comunidades gays e lésbicas” (BRITZMAN, 1996, p. 79).

Paradoxalmente, por mais que os significados disponibilizados pelas narrativas midiáticas seriadas pareçam problemáticos, a técnica aqui acionada é a de *chamariz queer*, uma espécie de convocação ao referido público cujo efeito é o de fazê-los sentirem-se minimamente “representados” por um suposto caráter transgressor dos seus enredos. Essa “isca” surge, por exemplo, em cenas nas quais

---

<sup>92</sup>Na mitologia de “True Blood”, o sangue vampiro é chamado de “V”, uma espécie de droga traficada entre os humanos pelo seu caráter alucinógeno. Além disso, quando um humano consome a “V”, ele costuma ter sonhos e delírios com aquele vampiro cujo sangue foi capturado.

<sup>93</sup>Disponível em <https://extra.globo.com/noticias/viral/depois-dos-g0ys-conheca-highsexual-hetero-que-vira-homossexual-apos-consumo-de-drogas-14998621.html>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

assistimos aos sonhos eróticos do *enrustido* com outros homens. Em outras palavras, trata-se de uma tática que parece querer “recompensar” a audiência *queer* pela profusão de cenas explícitas de sexo que dificilmente enquadram pessoas do mesmo gênero, mesmo que para isso precise recorrer à reiteração de discursos que desvalorizem as experiências dissidentes. Em outras palavras, a técnica de chamariz *queer* termina por prestar-se, também, a uma estratégia de negociação de endereçamentos desse currículo.

É a técnica de chamariz *queer* que possibilita a posição da “**mulher-confusa**”, como aquela ocupada pela protagonista assumidamente heterossexual de “The O.C”, que, em um determinado momento da trama, passa a vivenciar um romance lésbico com outra jovem. A referida técnica fornece ao seu público um certo campo de possibilidades de identificação *queer*, de modo que a sua audiência pressuponha que determinados personagens estejam “se descobrindo” ou “saindo do armário”. No entanto, quer seja com o *enrustido* em “True Blood” ou “Sherlock”, quer seja com a *mulher-confusa* em “The O.C”, essas experiências de dissidências jamais se concretizam efetivamente. Afinal, as interações homoafetivas do *enrustido* ficam sempre no nível da sugestão e do imaginário, enquanto a *mulher-confusa* mantém um breve romance com outra mulher, não voltando a mencionar sua ex-namorada ou sequer afirmar a sua suposta bissexualidade.

Nesse sentido, o currículo das narrativas midiáticas seriadas opera de modo a significar a homossexualidade masculina ou feminina ora como um “delírio”, ora como um “desvio”. Esses “desvios” podem, inclusive, ganhar um significado de algo passível de tirar a vida. É o caso da referida *mulher-confusa*, cuja relação lésbica figura como um dos elementos justificados pela sua derrocada em um espiral de autodestruição, que vai desde os seus problemas com álcool, passando pela sua condição clínica de depressão e findando, mais à frente, com a sua própria morte, literalmente. Diante disso, cabe interrogar: seria mesmo um escape, ou esse currículo, em uma reviravolta de poder, toma um escape apenas para ressignificá-lo e convertê-lo em um “sinal de alerta” a quem ousa cruzar certas fronteiras de possibilidades de sexualidades?

Uma vez capturados pelas *iscas* acionadas pelo texto desse currículo, tais indivíduos veem-se diante de um arsenal de posições que estão diretamente relacionadas às “vontades de sujeito” desse artefato. Quer seja dispendo de um

*enrustido*, quer seja produzindo uma *mulher-confusa*, o importante é garantir essa “fatia” do público e, ao mesmo tempo, conduzi-los/a ao modo como eles/as deveriam se comportar e vivenciar suas sexualidades. Logo, a técnica de chamariz *queer* opera de modo a produzir o que tenho compreendido como uma “visibilidade maculada”. Inspirado em Hall (2013, p. 377), entendo por “visibilidade maculada” a substituição de uma invisibilidade aos sujeitos *queer* nesse artefato por uma “visibilidade cuidadosamente regulada e segregada”. De início poderíamos pressupor que a sexualidade desses personagens se assemelharia àquela coisa “estranha” que o termo *queer* reivindica. Porém, a despeito do que os estudos *queer* pressupõem – a torção daquilo que é entendido como “normal” e a subversão das identidades monolíticas e cristalizadas (LOURO, 2015, 2016) – o “estranhamento” aqui passa a ser o próprio recurso que as narrativas midiáticas seriadas se valem tanto para manipular o seu público como para tornar inteligível uma forma neutra de expressão da sexualidade.

Conforme nos lembra Silva (2010, p. 16), destacar “entre as múltiplas possibilidades, uma identidade ou subjetividade como sendo ideal” é uma operação de poder. Trata-se de uma operação de normalização, já que “o ‘normal’, em termos de posição de sujeito, é uma produção” e que “uma norma sempre abre espaço para a comparação entre os indivíduos que estão sob seu efeito” (MAKNAMARA, 2011, p. 48). Normalizar sujeitos relativamente a gênero implica colocá-los sob o jugo de uma norma. Nesse sentido, as tramas discursivas das diferentes estratégias desse artefato recorrem a operacionalização do poder normalizador denunciado por Foucault (2010, p. 21), em que “o duro ofício de punir vê-se assim alterado para o belo ofício de curar”. Embora privilegie a expressão heterossexual em detrimento daquelas tantas outras possibilidades que desviem de sua matriz fundante, o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem funcionado não como mera oposição entre o que está circunscrito pela sua norma e o que dela desvia. Ele tem se interessado pelas fronteiras entre essas demarcações, uma espécie de “gradação” entre o normal e o anormal (FOUCAULT, 2010), de tal modo que possa dirigir-se àqueles que estão menos integrados aos seus pressupostos para que neles possa intervir, normalizar, neutralizar. Assim, currículos da cultura da mídia, não satisfeitos em produzir normalizações e gradações de gêneros, como em

Maknamara (2011), mostram-se prodigiosos também em produzir gradientes e normalizações de sexualidades, como visto aqui.

Esse modo “secreto” e em tom de enigma tem efeitos reguladores na constituição de posições de sujeito relativamente as dissidências sexuais, pois ao instituir um sujeito *queer* como sendo inteligível nessas posições que remetem a uma função “assintomática”, esse currículo adicionalmente estabelece os “seus contornos, seus limites, suas possibilidades e restrições” (LOURO, 2001, p. 544). Trata-se de um mecanismo de *controle de danos* dessa pedagogia do armário: incitar até um certo limite o pressuposto de uma dissidência por parte dos seus personagens para que, depois de capturados, essa parcela da audiência seja normalizada através da tecnologia de cafetinagem. No entanto, quais são os efeitos possíveis quando uma personagem, ao invés de ser assintomática em relação às dinâmicas de gênero e sexualidade, “testa positivo” para as expressões dissidentes?

#### IV. “TESTEI POSITIVO, E AGORA?”

[...] E agora lembro de quando eu tinha 15 anos. Minha avó Margie me deu um moletom rosa com ursinhos dando cambalhota na frente. Era um moletom rosa medonho. Ela não fazia ideia de quem eu era, e que eu nunca seria uma pessoa que usaria um moletom rosa com ursinhos. Ela me colocou em um papel. Eu era a netinha fofa dela. Ela viu o que achou que eu deveria ser, não é tão complicado, às vezes uma pessoa obscura tropeça e cai em um moletom com ursinhos. O que me faz pensar se estamos apenas andando por aí usando o moletom rosa que as outras pessoas querem que utilizemos. E quantas vezes nem enxergamos o outro. Ou nos enxergamos. O que aconteceria se tirássemos o moletom rosa? [Monólogo de Tig Notaro em “One Mississippi”]

Em uma estação de rádio de uma cidadezinha pacata, a comedianta Tig Notaro executa um intenso monólogo. Embora a cena se passe em uma narrativa seriada ficcional, trata-se de um artefato com profundo viés autobiográfico, no qual a atriz interpreta a si mesma e seus percalços como uma mulher que recentemente passou por uma dupla mastectomia depois de ser diagnosticada com câncer de mama. Para além dessas questões, Tig é uma mulher lésbica *butch*<sup>94</sup>, o que por si já

---

<sup>94</sup>“Butch” é um termo que designa “mulheres que se sentem mais confortáveis com estilos, códigos e identidades genericamente masculinas do que com àqueles femininos”, e que “performam sua masculinidade em relações reconhecidas como lésbicas”. (HALBERSTAM, 1998, p. 120)

é uma dessas identidades que se coligam às minorias sexuais, que juntas, segundo Preciado (2011, p. 14), “tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*”. Tig, portanto, vive um corpo abjeto, colapsando com aquilo que é “tomado como único possível, tolerável, assimilável com aquilo que está dentro de nossas fronteiras” (MAKNAMARA, 2016, p. 201). Afinal, o corpo de Tig desliza das normas de inteligibilidade do que é qualificado como próprio ao aparato generificado feminino – seja pelas vestimentas masculinizadas que ornaram seu corpo franzino, seja pelo seu curto corte de cabelo, e em última e mais dolorosa instância, pela extração cirúrgica à qual é submetida devido a sua doença.

Nos termos de Preciado (2011), a apresentação do corpo de Tig no currículo dessa narrativa seriada concorre para a desterritorialização da heterossexualidade em um processo de ruptura dos regimes regulatórios de normatização. O monólogo da personagem mobiliza a refletir sobre os processos pelos quais somos subjetivados. “*Ela me colocou em um papel*”, pontua Tig quanto à atribuição do moletom rosa presenteado pela sua avó. A cena descrita pela protagonista tem ressonância nessas “pressões e impulsos para nos conformarmos, nos mascararmos, negarmos a nós mesmos” (MCGUSHIN, 2018, p. 165), que não pairam apenas na figura da sua avó. Embora a família, juntamente com a escola e instituições religiosas, sejam uma dessas instâncias pedagógicas que instituem sujeitos e subjetividades (FISCHER, 2002b), há uma miríade de outros espaços e artefatos culturais que também acionam modos de subjetivação. Como bem pontuado por Silva (2016, p. 140), “do ponto de vista pedagógico e cultural, não se trata simplesmente de informação e entretenimento”, mas de modos e esquemas de representação que influenciam diretamente os sujeitos interpelados por esse currículo.

Ao rememorar esse episódio aparentemente tão banal de sua vida, Tig afirma que a sua avó “*viu o que achou que eu deveria ser*”. Não é de se estranhar, pois “o padrão da minha vida, a forma do meu eu, está quase sempre preestabelecido e já esperando por mim (MCGUSHIN, 2018, p. 173) e pode acontecer, inclusive, na figura de um moletom rosa com ursinhos. Em perspectiva foucaultiana, trata-se de “como nos constituímos sujeitos de verdades – ou como nos assujeitamos às verdades de nosso tempo, ou ainda como não cansamos de buscar discursos verdadeiros que nos constituam” (FISCHER, 2002a, p. 39). Ainda adicionaria: e como esses discursos nos

esquadrinham independentemente de nossa consciência e vontade em meio a relações de poder.

Tig ocupa uma posição de sujeito **mulher abjeta**, mas que – ou precisamente por isso – desvela toda uma potência política ao traçar possíveis linhas de fuga em relação às linhas duras constitutivas do currículo das narrativas midiáticas seriadas. Seu corpo, que como qualquer outro é um local privilegiado para a confluência de discursos generificados, está invariavelmente imbrincado com a noção de gênero, não como “um efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva”, mas sim como “o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de reapropriação pelas minorias sexuais” (PRECIADO, 2011, p. 14). Uma reapropriação que Tig faz de maneira tão prodigiosa nesse artefato: um corpo feminino repensado sob uma estética *queer* que, diante da inevitabilidade dos seios retirados, reinventa suas práticas sexuais – a exemplo de uma cena um tanto bem-humorada em que a personagem é seduzida por uma charmosa jornalista que tenta a todo custo vê-la sem a camiseta xadrez que estava usando. Mais do que isso, no monólogo que inicia esse tópico, Tig nos provoca a uma reflexão a partir das memórias de sua infância: o que aconteceria se tirássemos nossos “moletons rosas”? Em outras palavras: e se recusássemos certos papéis que nos são atribuídos coercitivamente, abandonando “o valor das subjetividades plenas, unificadas e soberanas”? (CORAZZA, 2004, p. 58).

A insubordinação ao moletom rosa é a insígnia da transgressão de Tig Notaro diante das expectativas que pairam sobre a coerência que deve habitar na intrincada rede tecida entre corpos, gêneros e sexualidades. São os discursos que concorrem para a constituição e validação de cada um dos elementos dessa trinca. Se assumirmos que os discursos “são arquivos daquilo que conta como pensável e dizível numa determinada época” (MAKNAMARA, 2011, p. 61), é possível nos orientarmos pelos modos com que os discursos veiculados em narrativas midiáticas seriadas atribuem significados aos sujeitos ao instituir não apenas aquilo que será dito, como também o seu modo e o que será apresentado a partir de suas imagens.

Nesse sentido, o moletom rosa de Tig Notaro é metaforizado em dois momentos diferentes no currículo de sua narrativa seriada. Primeiro, na diferença estética da posição de sujeito *mulher abjeta* que Tig ocupa atualmente em relação à

posição de sujeito **menina padrão** que a Tig adolescente ocupava, sendo esta última apresentada através de flashbacks pontuais ao longo dos episódios. No retorno ao passado, Tig surge em cena como uma garota completamente inserida nos padrões hegemônicos de feminilidade, tornando-se quase impossível acreditar que aquela garotinha é a mesma pessoa que acompanhamos no presente – o que evidencia o caráter flutuante das posições de sujeito generificadas. Isso porque “os processos de subjetivação convocam indivíduos a assumir determinadas posições e a tornarem-se sujeitos de determinados tipos” (MAKNAMARA, 2011, p. 59), em um processo que não é estanque, ocorrendo de modos diferentes ao longo da vida.

Isso é perceptível, por exemplo, na cena de “One Mississippi” quando, após finalizar o seu monólogo, Tig Notaro encara o seu reflexo no espelho, tira a sua camisa e observa pela primeira vez o seu corpo após a cirurgia que retirou ambos os seios. O moletom rosa já não existe mais há um bom tempo, e Tig já não se encaixa naquele modelo com que parecia ter rompido desde a adolescência. Entretanto, as dinâmicas de gênero agem de maneira insidiosa, até mesmo para aqueles e aquelas que pensam ter se desvinculado delas. Tig pode ter rompido com os padrões hegemônicos de feminilidade, e mesmo em seus espetáculos de *stand-up* costumava levar seu público a gargalhadas com as suas piadas sobre os seus seios serem tão pequenos que comumente era confundida com um rapaz<sup>95</sup>. Por outro lado, isso não significa que a retirada cirúrgica dos seus seios não tenha significados profundos para ela como um sujeito identificado como mulher, uma vez que os discursos que concorrem para a construção das subjetividades generificadas estão a nos cercear e constranger “ao longo de toda a vida, continuamente, infundavelmente” (LOURO, 2008, p. 18).

Tomando por empréstimo a reflexão de Tig Notaro, refaço-a de modo a conectá-la com as discussões propostas nos tópicos anteriores no que diz respeito a produção de significados, saberes e valores do currículo aqui investigado quanto aos modos de vida *queer*: “*O que me faz pensar se estamos apenas andando por aí usando o moletom rosa que o currículo das narrativas midiáticas seriadas quer que utilizemos*”. Tal reflexão não paira apenas sobre o moletom rosa, símbolo que Tig Notaro instituiu como signo de uma feminilidade com a qual ela não compraz. É

---

<sup>95</sup>Relato disponível em <https://www.publico.pt/2015/08/04/culturaipilon/noticia/rir-e-chorar-com-tig-notaro-1703964>. Acesso em 06 de abril de 2021.



apenas uma das inúmeras possibilidades que podemos encontrar no currículo das narrativas seriadas, implicado em processos de regulação das condutas de sua audiência ao forjar posições de sujeito a serem ocupadas por homens e mulheres.

Logo, tal currículo, ao mesmo passo em que parece produzir e veicular significados sobre os modos coerentes quanto a “ser homem” e “ser mulher”, também tem possibilitado a resignificação das prescrições do que pode ser lido como um “corpo ideal” ou as maneiras que deveríamos vivenciar as nossas sexualidades. Afinal, como qualquer outra narrativa seriada, “One Mississippi” também disputa por espaço na produção de significados em processos de subjetivação. Nesse aspecto, encontrei na referida narrativa seriada um composto de saberes generificados que constitui modos de vida dissidentes. Logo, o corpo abjeto de Tig surge como potência de vida capaz de disponibilizar outros modos de se ver e de se entender o feminino: um corpo que, a primeira vista, confunde o público pelas suas características consideradas andróginas; um corpo que perturba as normas de inteligibilidade do que é convencionalmente lido como uma “mulher”; um corpo que desterritorializa as normas da heterossexualidade compulsória.

Tal corpo cambiante, transgressor, é capaz de instigar o seu público a conhecer outros modos menos rígidos de vivenciar as expressões de gênero e as práticas sexuais. Um corpo que resiste às intempéries das dinâmicas de gênero e de sexualidade ao sugerir outros modos de ser menos rígidos relativamente aos sujeitos *queer*. Em outras palavras, trata-se de um corpo capaz de “descafetinar” o currículo das narrativas midiáticas seriadas, de modo a insuflar a potência desejante de criação de mundos que dissolvam as formas binárias e totalizantes. Em suma, “One Mississippi” configura-se como um artefato que pode resistir, criar, recriar, torcer as normas, estranhar as coibições, fissurar as técnicas e estratégias acionadas pela tecnologia de cafetinagem e instaurar possíveis a partir dos modos múltiplos e heterogêneos de existência que disponibiliza.

## O EXPURGO DO CURRÍCULO

### TECNOLOGIA DE APOPTOSE

---

O ano é 1998. Para ser mais preciso, aquela semana em que o Brasil perdera a taça da copa do mundo para a França. O país, parado frente aos barrigudos “olhos de vidro”, alternava sua atenção entre os dribles do camisa 10 Rivaldo e o folhetim do horário das oito, na espera da concretização de um burburinho que pouco a pouco se disseminava na trama da novela. Refiro-me a tão aguardada explosão da “Torre de Babel”, o empreendimento em forma de shopping center cujo título aludia ao famoso mito bíblico de uma edificação tão alta que almejava tocar os céus. A cena apoteótica, com efeitos especiais consideráveis para a época e para o formato televisivo ao qual se destinava, teve como “disparador” uma dinamite aparentemente mais impetuosa do que os explosivos utilizados para abalar a estrutura do prédio. Faço menção a cena em que Leila e Rafaela, um casal de mulheres lésbicas, são soterradas pelas ruínas do “Tropical Towers”. Em um franco diálogo cuja metalinguagem reportava às inquietações de um país que não aceitava de bom grado o desenvolvimento de um romance lésbico<sup>96</sup>, a personagem Leila constata com a voz embargada: *“Uma coisa como essas tem explicação? Tem sim. Só pode ser esse maldito preconceito!”*. Sua fala engasgada e em tom de denúncia antecede o início de um festival pirotécnico de estouros e detonações que culminaria na morte de ambas as mulheres, assim como a de várias outras personagens “pecadoras”<sup>97</sup>, em resposta aos desejos de um público que, atravessado por

---

<sup>96</sup>Em uma matéria publicada no Estadão, o jornalista André Carlos Zorzi afirma que a sinopse original da novela previa que apenas uma das mulheres morreria na explosão. A sobrevivente, por sua vez, se envolveria com uma outra mulher mais velha, interpretada pela atriz Glória Menezes. Entretanto, frente as reações negativas do romance lésbico, a emissora descartou essa possibilidade e ambas as personagens foram extirpadas após o incidente no shopping. Disponível em <https://emails.estadao.com.br/noticias/tv,torre-de-babel-explosao-trouxe-discussao-de-homofobia-em-1998,70003383627>. Acesso em 17/05/2021.

<sup>97</sup>Conforme apontado em uma matéria datada da época em que o capítulo foi ao ar, outras personagens que causavam incômodo ao público devido às suas narrativas “polêmicas” também foram suprimidas com a explosão do shopping. O usuário de drogas interpretado pelo ator Marcelo Anthony e um personagem que mantinha um relacionamento com a própria nora, interpretado por Juca de Oliveira, foram alguns desses “pecadores” que tiveram as suas vidas abreviadas em prol de um melhor relacionamento entre o público e a novela e a consequente retomada de melhores índices de audiência. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv12079814.htm>. Acesso em 17 de maio de 2021.

discursos religiosos, reivindicava a morte daqueles/as que apontavam para uma certa “decadência moral”.

Se me ocorre a lembrança da cena de uma antiga novela<sup>98</sup> do horário nobre de uma emissora brasileira, é com o intuito de evidenciar como essa “política de morte” que o currículo das narrativas midiáticas seriadas pode recorrer não é precisamente algo inédito, tampouco restrito a esse artefato em particular. Ela está articulada e capilarizada a algo maior, mais impetuoso, um poder exercido em um cenário global cuja ação política dá-se em torno de vidas vivíveis e de vidas matáveis. No episódio anterior, pude argumentar acerca do exercício de uma pedagogia normalizadora das narrativas midiáticas seriadas em torno do que os sujeitos dissidentes podem ou não demonstrar em termos de comportamentos, hábitos, relacionamentos amorosos e práticas sexuais. Mas essa pedagogia e a sua “tecnologia de cafetinagem” correlata é apenas um dos braços de uma necropolítica que age em escala mundial. Investindo massivamente nos corpos de sua audiência em um duplo movimento de *estimulação* e *interdição*, o currículo das narrativas midiáticas seriadas tem mostrado a sua dimensão necropolítica em torno de marcadores da diferença social como o gênero, a sexualidade e a raça.

A noção de “política de morte” com a qual opero nesta tese é uma ampliação inspirada em uma ferramenta conceitual que Michel Foucault anuncia em sua última aula do curso “Em defesa da sociedade” (1976) como “racismo de estado”, isto é, a introdução de um corte “entre o que deve viver e o que deve morrer” (FOUCAULT, 2005a, p. 304). Para uma sociedade biopolítica que estatizou o biológico e assumiu a vida como objeto e objetivo de poder, a morte tornou-se um tabu, “a coisa mais privada e vergonhosa” (FOUCAULT, 2005a, p. 294), cuja pena capital torna-se, simultaneamente, “o limite, o escândalo e a contradição” desse poder (FOUCAULT, 2017b, p. 148). Entretanto, essa mesma tecnologia de poder que visa “aumentar a vida, prolongar a sua duração, multiplicar suas possibilidades, desviar seus acidentes” (FOUCAULT, 2005a, p. 304) pode exercer um poder de morte que não é o mesmo daquele velho “direito da espada” do poder soberano. Isso porque, segundo Foucault (2005a), no poder soberano o súdito repousa em um contrassenso: nem é considerado vivo, tampouco é assinalado morto. Essa neutralidade ocorre porque o

---

<sup>98</sup>Para um panorama sobre as representações da homossexualidade em telenovelas brasileiras, conferir os trabalhos de Peret (2005, 2005a) e Colling (2007).

soberano é aquele quem recolhe o súdito à morte ou permite-lhe viver, de modo que apenas em seu mando de morte é que o soberano exerce o direito sobre a vida (FOUCAULT, 2017b).

Contrariamente a um biopoder que se exerce positivamente sobre a vida, o poder soberano é um poder que se exerce sempre ao lado da morte, “só marca seu poder sobre a vida pela morte que tem condição de exigir” (FOUCAULT, 2017b, p. 146). Seja pela exposição dos súditos à guerra como resposta à ameaça de inimigos externos, seja a título de castigo por afrontar o poder do rei, o poder soberano opera em uma lógica da réplica. Ao invés de produzir, tal poder subtrai: tempo, corpos, vidas. Embora os seus efeitos possam ser sentidos na carne, a partir de uma miríade de punições a serem infligidas aos sentenciados em espetáculos de suplício ou em manifestações como a expulsão dos leprosos e a “nau dos loucos”, trata-se aqui de um poder que não age visando somente aos corpos quando age sobre eles e suas condutas; seu alvo primordial é o território do soberano (FOUCAULT, 2014). Se os corpos são sentenciados não é por outro motivo a não ser a necessidade de reconstituir a soberania lesada em um instante fugaz.

Como, então, o biopoder pode reclamar a morte, dar ordem de matar, exercer o domínio da morte e enfrentar diretamente o seu maior tabu em uma economia que esquadrinha a população e investe, de alto a baixo, a regulamentação da vida? Como a função da morte pode ser acionada sem que seja necessário recorrer aos domínios do poder soberano? Como que a morte deixa de ser aquilo que se esconde e escapa ao poder para ser tomada em uma política de corte entre o que pode permanecer vivo e o que deve ser extirpado? Foucault (2005a) nos mostra que essa política de *fazer morrer* é um modo de defasar no corpo populacional aquilo que é considerado inferior, anormal ou degenerado. A morte daquilo que causa pânico, daqueles que desviam da norma só é admissível, portanto, sob as escusas da “eliminação do perigo biológico e ao fortalecimento, diretamente ligado a essa eliminação, da própria espécie ou da raça” (FOUCAULT, 2005a, p. 306).

Para contextualizar e explicar como a inserção do “racismo de estado” pode acionar a morte em uma sociedade de regulamentação da vida, Foucault (2005a) retorna ao genocídio judeu por meio do holocausto e ao extermínio socialista de países do Leste Europeu, demonstrando que em ambos os casos o aparelho de estado biopolítico, objetivando assegurar a vida de uma parte de sua população,

legitimou a supressão de outra parte considerada impura, danosa ou perigosa. O estado nazista, por exemplo, tornou possível um campo coextensivo de vida e morte: a vida daqueles/as que eram protegidos/as, assegurados/as, garantidos/as e a morte daqueles/as que tornavam a raça impura, frágil e degenerada (FOUCAULT, 2005a).

Nesse sentido, ainda que a morte pareça ser o elemento central nessas experiências de racismo de estado, a dimensão “bio” não pode ser perdida de vista. Embora atos sistemáticos objetivem o desaparecimento de algum grupo tomado sob o signo da precariedade, uma sociedade biopolítica, ainda que exercite uma política de morte como as anunciadas anteriormente, também deve investir e assegurar a vida, regulamentar e disciplinar aqueles/as que compõem o que se supõe constituir uma raça superior. Em outras palavras, a biopolítica é o governo dos/as vivos/as, não somente da vida. Logo, governar os/as vivos/as pressupõe gerir as formas de vida e os correlatos modos de fazer morrer (FOUCAULT, 2005a). O que é assombroso, portanto, não deveria ser o fato de haver vivos e mortos, mas sim que haja diferentes formas de proporcionalizar e atualizar essa carnificina.

O conjunto de tecnologias e suas respectivas técnicas acionadas pelo currículo das narrativas midiáticas seriadas me levam a assumir que a conhecida máxima foucaultiana de “*fazer viver, deixar morrer*” da tecnologia biopolítica pode ser atualizada por formas diferenciais de fazer o “viver” e o “morrer” se relacionarem entre si e internamente a cada um. Trata-se de uma ação necropolítica na qual a vida é promovida “a partir de atributos que qualificam e distribuem os corpos em uma hierarquia” (BENTO, 2018, p. 7) e que se articula também com a morte daqueles/as que não são reconhecidos/as como parte do humano. Em suma, trata-se de um gradiente, de toda uma produção permanente de diferenciais de merecimento de morte reforçada pelo currículo aqui analisado.

O “deixar morrer” do qual nos fala Foucault (2017b) não remeteria mais a um horizonte e a um ponto de chegada. Torna-se, portanto, um percurso com diferentes pontos de partida no qual podemos “acumular” possibilidades de sermos percebidos/as como merecedores/as da morte. Nesse sentido, a morte assume um certo caráter de “*programa de milhagem*”, no qual a sentença de morte apriorística é advinda de uma matriz cujo determinante é calculado e tornado reconhecível a partir de um gradiente de intensidades de marcadores sociais. Quando “viver” em

tempos catastróficos de um planeta em ruínas é significado como um problema, um estorvo ou mera sorte, “deixar” ou “fazer” viver tornam-se concessões e privilégios. Em outras palavras, trata-se de uma anuência conferida pela exclusão previamente assumida de quem estará sob o signo da morte, sendo esse mesmo signo regulado por um jogo entre o deixar e o fazer morrer, um gradiente de forças que desloca o foco para as possibilidades de morte e seus respectivos mandos.

Ao combinar essa dimensão *necro* que atua em uma perspectiva *biopolítica*, o artefato das narrativas midiáticas seriadas pode estabelecer o “positivo da morte”, isto é, a paradoxal produção de extermínio em um contexto biopolítico. Ao fruir de determinadas técnicas, de estratégias que lhe são próprias e de significados do que pressupõe como urgente para a constituição de um mundo possível, uma “*tecnologia de apoptose*” é acionada por esse currículo, uma racionalidade de expurgo daquilo que é considerado uma degenerescência ou anormalidade com o objetivo de que a vida se torne, em geral, mais pura e o mundo, por sua vez, mais habitável. *Apoptose*, termo que roubo do campo da imunologia, refere-se a uma forma programada de morte celular, um mecanismo ordenado no qual o conteúdo de uma determinada célula é compactada e direcionada a uma espécie de “coleta de lixo” pelas células de defesa. Do mesmo modo que a um nível celular esse fenômeno de autodestruição é imprescindível para a manutenção dos seres vivos, a “tecnologia de apoptose” visa, por meio de uma varredura das dissidências, o controle, a defesa e a eliminação dos “patógenos”, aqueles seres que constituiriam “uma espécie de perigo biológico para os outros” (FOUCAULT, 2017b, p. 148). Em outras palavras, na tecnologia de apoptose, o que se segue é a vida que cresce matando a vida; a visibilidade de uma “morte que não morre”; é a própria insurreição da subjetividade zumbi, os limites da instigação cancerígena em voga na nossa sociedade. Trata-se, pois, do exercício de uma pedagogia cujo objetivo é o de “*dar stream*” na morte, convocando a audiência a cair naquelas valas comuns da suposta representatividade.

O currículo das narrativas midiáticas seriadas, em seu exercício da tecnologia de apoptose, passa a ser significado neste episódio como um *necrocurrículo* - um artefato pedagógico cuja ação regulatória dá-se em torno da qualificação de modos de vida e, conseqüentemente, distribuição de mandos de morte. A tecnologia de apoptose configura-se como a expressão máxima da política de morte acionada por esse currículo, cujo efeito é a “ortopedia” das sexualidades dissidentes, dos desvios

de gênero e daquilo que se pressupõe como impuro ou perigoso. Em outras palavras, o necrocurrículo amplifica aquele “poder normalizador” que o artefato recorre no exercício de uma pedagogia do armário, descrita no episódio anterior. Já não é mais suficiente apenas *ocultar* aquilo que desordena, de *enclausurar* os sujeitos que deslizam as normas, de objetivar *consertar* as suas dissidências; há de se exterminar, extirpar, arrancar o mal pela raiz, defasar um determinado grupo em relação aos outros e multiplicar essas vias de se fazer morrer.

Os signos tramados nas linhas do necrocurrículo das narrativas midiáticas seriadas levam às últimas consequências uma conhecida frase do escritor Ariano Suassuna: “*Porque tudo que é vivo, morre*”<sup>99</sup>. Excerto reconhecidamente popular devido ao seu apelo tanto na peça teatral original quanto pela adaptação cinematográfica que imediatamente caiu no gosto do público, a frase serve como um ponto de partida para melhor compreendermos aquilo que Butler (2017a) definiu em seus estudos da vulnerabilidade como a “condição precária da vida”. Para a autora, tal condição diz respeito ao modo em que as nossas vidas “podem ser eliminadas de maneira proposital ou acidental”, uma vez que a sua persistência “não está, de modo algum, garantida” (BUTLER, 2017a, p. 46).

Se considerarmos que as nossas vidas “estão profundamente implicadas nas vidas dos outros” (BUTLER, 2019, p. 17), cabe-nos refletir sobre essa alteridade que tanto qualifica a vida como também distribui a morte. Se não podemos subsumir a finitude da vida apenas àquelas fatalidades as quais não temos controle ou capacidade de anteceder, tal interdependência nos torna entregues a esse “outro” o qual simplesmente não temos como conhecer de antemão em sua totalidade. Estamos todos/as nós intrinsecamente conectados/as, atados/as, sujeitos a “destruir e [sermos] destruídos [...], unidos uns aos outros nesse poder e nessa precariedade. Nesse sentido, somos todos vidas precárias” (BUTLER, 2017a, p. 71).

Nossos corpos, portanto, têm a sua “dimensão invariavelmente pública” (BUTLER, 2019, p. 31), tornando-se o lócus da vulnerabilidade humana comum a todos/as, não podendo ser pensado “fora de um campo diferenciado de poder/normas de reconhecimento” (BUTLER, 2019, p. 46). Tal condição faz ver que, para além da precariedade compartilhada a todos os sujeitos viventes, há uma

---

<sup>99</sup>Trecho do monólogo recitado pelo personagem Chicó em “O Auto da Compadecida”.

tendência “politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoios deficientes”, tornando-se mais vulneráveis, “expostas de formas diferenciada às violações, à violência e à morte” (BUTLER, 2017a, p. 46). A partir de certas estruturas avaliadoras que reificam “quem conta como humano [...], quais vidas contam como vida [...], o que concede uma vida ser passível de luto” (BUTLER, 2019, p. 26), passo a investigar no necrocurrículo esses marcadores da vulnerabilidade, isto é, a cisão entre os corpos que importam daqueles corpos descartáveis. Ou, nas palavras de Butler (2017a), é a própria distinção entre o que é considerado *vivível* – aquelas vidas que devemos proteger, amparar e chorar suas mortes – do que é considerável *matável* – vidas expurgadas por não serem compreendidas como da ordem do humano, daquilo que deveria ser resguardado.

O argumento proposto com esta sessão analítica e que perpassa as três partes que a constitui é o de que **ao articular uma política de morte frente a marcadores da diferença, o necrocurrículo tem criado e articulado significados que justificam a possibilidade de expurgo do que considera indesejado por meio de uma “pedagogia apocalíptica” relacionada às práticas de programação de morte.** Para dar cabo a esta investigação, realizo uma análise das linhas constitutivas de três epitáfios inscritos nas lápides que constituem esse *currículo-necrópole*. Essas lápides condensam em suas inscrições aquelas interdições e estimulações feitas aos corpos em torno das dimensões da diferença social.

A primeira inscrição é “*dá-me filhos, senão morro*”, na qual evidencio que, em se tratando dos significados relativamente ao masculino e ao feminino, o necrocurrículo tem partido do pressuposto de que os sujeitos só podem ser plenamente vivíveis quando seus corpos atuam naquelas funções presumidamente “naturais” as quais eles foram gestados – isto é, a *maternidade feminina* e a *proteção masculina*. Com o epitáfio “*enterre os seus gays!*”, passo a descrever como aqueles/as considerados “traidores de gênero e sexualidade” são extirpados no necrocurrículo por não estarem em conformidade com as normas regulatórias. Por fim, com “*parem de nos matar na dramaturgia e na vida real!*”, evidencio uma forma estilizada de extermínio do sujeito negro no necrocurrículo que, sob a desculpa de estar dramatizando a experiência do racismo, termina por reiterar e adicionalmente produzir a própria violência que alega estar criticando.



## EPITÁFIO I

### “DÁ-ME FILHOS, SENÃO MORRO”

#### I. CONTRAÇÕES

O primeiro epitáfio que investigo na análise tanatográfica do necrocurrículo é inspirado em um excerto de um conhecido versículo bíblico do velho testamento, no qual Raquel, esposa de Jacó, implora-o por um rebento. “*Dá-me filhos, senão morro*” (Gênesis, 30:1), suplica a mulher incapaz de atender a interpelação divina de ser fecunda e multiplicar e encher a terra (Gênesis, 1:28). Raquel, no entanto, resolve rogar ao seu marido para que ele tome a sua serva Bila, de modo que a ama gere o fruto em seu ventre e dê à luz sobre os seus joelhos. Jacó, prontamente atendendo à sua petição, possui a serva e concebe a Dã, um dos seus numerosos filhos. Raquel, por sua vez, tem o seu desejo atendido pelo divino algum tempo depois e passa a gerar ela mesma os seus filhos. No entanto, aquilo que parecia ser a única justificativa para a sua vida – *ou tenho filhos, ou eu morro* - torna-se precisamente a sua *causa mortis*. Em meio a uma viagem rumo a Efrata, Raquel sente as dores do parto se aproximarem e dá o seu último suspiro em vida após parir e nomear o seu filho mais novo de Ben-Oni, “*filho do meu sofrimento*” (Gênesis, 35:18).

A necessidade de uma mulher apresentar-se como mãe, de gerar uma vida e de sentir-se plenamente realizada em sua maternidade, ao dar cabo àquilo que seria seu propósito natural, corresponde a um conjunto de enunciados que tem sido discursivamente produzido em diferentes instâncias e que, por sua vez, circulam em incontáveis artefatos culturais e em produtos da mídia. Desde materiais educativos utilizados no âmbito de um programa nacional que objetiva incentivar o aleitamento materno (MEYER, 2000), passando por programas de educação em saúde voltados à população materno-infantil (MEYER, 2006) e abarcando políticas públicas que instituem formas de melhor exercer a maternidade (KLEIN; MEYER, 2018), tem se constituído, na contemporaneidade, aquilo que Marcello (2003) argumenta como o “dispositivo da maternidade”.

Tal dispositivo refere-se a uma trama de elementos discursivos e não-discursivos que visa a constituição da experiência materna (MARCELLO, 2003). Essa miríade de instâncias tem tornado o sujeito-mãe visível e enunciável, recorrendo

aos mais variados discursos – religiosos, morais, médicos, jurídicos etc. – que não apenas “falam” sobre a maternidade, mas efetivamente a produz. Logo, ao disponibilizarem posições pelas quais um dado indivíduo poderá ocupar de modo a ser plenamente reconhecido como “mãe”, vê-se, nesses artefatos, a definição do campo de ação desse “sujeito-materno” em meio a relações de poder. Nesse sentido, se um currículo “é um discurso que incorpora outros discursos” (CALDEIRA, 2016, p. 24), o necrocurrículo aqui analisado vale-se de uma polissemia discursiva que disponibiliza os lugares generificados pelos quais sua audiência poderá ocupar.

Todas essas expectativas, sonhos, desejos e formas de pensar acerca da maternidade são *en-gendrados*, isto é, marcado por especificidades de gênero (DE LAURETIS, 2019). Tais propósitos e aspirações não devem ser assumidos como propriedade inata dos indivíduos, tampouco considerados como anteriores aos processos sociais que fazem circular discursos que gravam o gênero nos corpos, embora o seu caráter citacional e reiterativo lhe confira a percepção de que se trata de uma predisposição natural dos sujeitos (BUTLER, 2016). Tratam-se, portanto, de *ficções generificadas* disponibilizadas nesse currículo, as quais nomeiam e atribuem sentidos às noções de gênero, evidenciando que a maternidade – ou qualquer outro atributo generificado – não repousa em um dado essencialista de uma suposta “realidade” primeira, uma vez que ela só adquire algum sentido na e pela linguagem.

Tais ficções afinam-se ao que Wittig (2019) conceitua por “produções imaginárias” das categorias sexuais, argumentando que ser “mulher” não pode ser entendido como um dado inequívoco. Afinal, para que um sujeito se constitua inteligivelmente como “mulher” – ou mais especificamente como “mãe” – e adquira algum grau de reconhecimento, é necessário que ele se conforme ao que discursivamente é entendido como uma “mulher de verdade”, como uma “mãe incontestável”. Esses qualificativos, próprios de posições de sujeito disponibilizadas pelo *discurso da maternidade*, ganham status ontológico a partir de atos, gestos e comportamentos que são performativos, isto é, “fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2016, p. 235) que elidem o seu caráter ficcional e que criam a ilusão de uma essência que supostamente expressaria. É nesse ponto que um *sujeito de gênero* se fundamenta em uma dependência própria ao discurso que nunca é uma escolha consciente, “mas que, paradoxalmente, inicia e sustenta a nossa ação” (BUTLER, 2017b, p. 10).

Corpos femininos performando maternidade não são exatamente uma novidade no currículo das narrativas midiáticas seriadas. Em 1952, a atriz Lucille Ball, protagonista da *sitcom* “I Love Lucy”, engravidou e exigiu que a sua condição materna fosse incorporada pela personagem que interpretava – algo que até então era absolutamente improvável, uma vez que a palavra “grávida” nem mesmo podia ser pronunciada em linhas de diálogo devido a proibitiva oriunda dos rígidos códigos de conduta em voga na televisão estadunidense. Um corpo grávido era considerado um corpo “sexualizado”, impróprio de ser exibido em rede aberta. Nesse sentido, o termo “gravidez” continha em suas entrelinhas um ato lascivo que não poderia jamais ser verbalizado ou mesmo sugerido, de tal modo que os personagens casados sequer dividiam a mesma cama em cena<sup>100</sup>.

No entanto, os produtores executivos acabaram cedendo aos protestos de Lucille Ball e permitiram que a sua personagem Lucy também “*esperasse um bebê*” na série – para todos os efeitos, o termo “gravidez” seguia em sigilo. A reivindicação de Lucille Ball abriu as portas para que posteriormente essas temáticas pudessem ter um melhor acolhimento nesse artefato, a exemplo da “esposa-troféu” interpretada por Elizabeth Montgomery em “A Feiticeira”. Durante os quase dez anos em que protagonizou a série durante a década de 1960, Montgomery deu à luz duas vezes e teve ambas as experiências inseridas no contexto da narrativa que protagonizava. Se antes a maternidade era significada como algo a ser escondido, colocado literalmente por “debaixo dos panos” ao ceder vestimentas mais modestas e que disfarçassem o ganho extra de peso das atrizes, há uma descontinuidade nesse discurso da sexualização do sujeito-materno. Posteriormente, há a emergência daquilo que Meyer (2005, p. 82) nomeia de “politização da maternidade”, uma rede discursiva que “atualiza, exacerba, complexifica e multiplica investimentos educativo-assistenciais que têm como foco mulheres-mães”. Nesse ínterim, a maternidade, nas mídias seriadas e em diversos outros artefatos culturais, passou a ser valorizada, assumida como algo positivo, belo, virtuoso, suprimindo qualquer

---

<sup>100</sup>Só em 1964, com a *sitcom* “A Feiticeira”, que a televisão passou a permitir a exibição de casais dividindo a mesma cama. “WandaVision”, narrativa seriada de 2021 e inspirada no percurso das *sitcoms* estadunidenses ao longo das décadas, traz em seu primeiro episódio uma referência a essa proibição. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/olhar-em-serie/os-seriados-mais-transgressores-da-televisao/>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

significado lascivo que pudesse macular a sua pureza (MARCELLO, 2003; SCHWENGBER, 2006).

Parto da constatação de que o gênero é a linha mestra para a condução dos sujeitos em determinados fins pelo fato de ter primazia nas significações em meio as relações de poder (SCOTT, 1995) – algo que já está devidamente consolidado pelos estudos de gênero e pelas teorizações feministas ao longo das últimas três décadas. Ao operar analiticamente com gênero e com os significados atrelados à maternidade – e, conseqüentemente, também à paternidade – em narrativas midiáticas seriadas, pude perceber um modo específico de entendimento do nosso mundo e do nosso futuro. Tais narrativas têm disponibilizado algumas imagens relacionadas à falibilidade humana, a finitude da vida, a eminência da nossa extinção e as promessas de ruínas do nosso futuro. Ruínas essas que, por sua vez, só poderiam ser reparadas a partir do efetivo exercício daquelas normas generificadas atribuídas de modo distintos a homens e mulheres. Em suma, trata-se de uma “pedagogia apocalíptica” pela qual o necrocurrículo das narrativas midiáticas seriadas se vale para produzir sujeitos de determinados tipos.

Essa “pedagogia apocalíptica” é um dos efeitos da articulação do dispositivo da catastrofização no necrocurrículo (descrito mais detidamente no episódio “Cova rasa”): tem tangenciado a nossa capacidade de sobrevivência, condicionado a nossa eminente e implacável precariedade em relação à morte e distribuído quais são os modos de vida que devem ser qualificados como vivíveis e quais são aqueles que devem ser descartados. Nesse sentido, mais do que representar imageticamente o apocalipse e a nossa finda, tal pedagogia tem, enquanto uma prática cultural, elegido e ensinado quais são aqueles sujeitos “culpados” pela nossa irrefreável destruição. Além disso, tem apontado as “causas naturais” da nossa derrocada quando dispensamos as nossas características presumidamente ontológicas e marcadas pelo gênero. Conseqüentemente, também tem nos induzido a certos comportamentos de modo a conter os danos, além de reiterar quais são os nossos hábitos que concorrem para o nosso expurgo e legitimar aqueles outros que podem constituir a nossa redenção.

Mais do que simplesmente apresentar um futuro implacável, as narrativas midiáticas seriadas têm sido produto e produtoras de expectativas de *salvação da humanidade*. A salvação da humanidade funciona como um princípio de

inteligibilidade do currículo das narrativas midiáticas seriadas, entendido por princípio de inteligibilidade “a ideia que regula um exercício particular de poder, uma maneira de pensar, analisar e definir os elementos que, em sua natureza e relações, concorrem para efeitos específicos de poder” (MAKNAMARA, 2011, p. 132). Nesse currículo, a salvação da humanidade atualiza e amplia os significados quanto ao gênero e multiplica as posições de sujeito colocadas à disposição de homens e mulheres em seus discursos. Ao produzir uma noção de *sobrevivência de gênero* condicionada ao exercício do propósito “natural” ao qual os sujeitos são determinados pelo seu “sexo”, o necrocurrículo concorre para a produção de um certo modo de pensar no qual a atuação das características essenciais seria capaz de salvaguardar o mundo. Nesse sentido, “*dá-me filhos, senão morro*” torna-se uma espécie de *slogan* das propriedades generificadas do necrocurrículo. No entanto, diferentemente do sentido atribuído no seu excerto original, na figura de uma mulher que pleiteava um filho como condicionante a sua própria sobrevivência, o necrocurrículo apresenta essa petição como se ela fosse enunciada pela própria “humanidade”, demandando o efetivo exercício da *maternidade feminina* e da *proteção masculina*, pois só assim seria possível continuar assegurando um mundo vivível. São essas linhas generificadas que passo a analisar com a emergência do *corpo-expropriado*, o *corpo-suporte* e o *antes-corpo*.

## II. “É UM MENINO!”, “É UMA MENINA!”

Um longo vestido vermelho-escarlata que cobre todo o corpo e elide qualquer possibilidade de apresentar suas curvas e uma quepe branca que serve tanto para esconder os cabelos como para diminuir o campo de visão lateral das mulheres, forçando-as a encarar sempre o que está a sua frente. Essa é a indumentária de uma “aia”, o **corpo-expropriado**, uma casta de mulheres cujos corpos são tomados sexualmente com função estrita de procriação, imaginada na distopia da narrativa seriada “The Handmaid’s Tale”. Adaptação de um livro homônimo, a série nos apresenta a um Estados Unidos da América pós-revolução que desapropriou os direitos civis femininos e tornou o país em uma teocracia totalitária. Após a dissolução do congresso nacional e o assassinato do presidente em exercício, o governo do país passou às mãos de um grupo de homens de um alto escalão intitulado de “comandantes”. Com a revogação da constituição e a instauração de

uma nova lei inspirada em preceitos bíblicos extraídos do antigo testamento, o país passou a ser chamado de “República de Gilead”.

A justificativa para esse cenário está em estrategicamente criar um estranho fenômeno de baixa natalidade que o planeta estaria passando, com as mulheres tornando-se cada vez mais inférteis e, conseqüentemente, reduzindo drasticamente a população mundial. Alguns/mas relacionam essa infertilidade indiscriminada a causas como poluição e mudanças climáticas, bem como ao uso desenfreado de métodos contraceptivos e técnicas abortivas. Aquelas poucas mulheres ainda capazes de procriar foram submetidas à designação de “aias” e os seus corpos expropriados passaram a ser submetidos a rituais recorrentes de estupro pelos seus comandantes com intenção exclusiva de procriação. Inspirada na passagem bíblica que abre a análise deste epitáfio, a “cerimônia” de inseminação remete à cena em que Raquel sugere ao seu marido que sua serva Bila seja tomada sexualmente por ele. Segurando fortemente as aias pelo pulso e colocando-as sobre seus joelhos de modo a sugerir como se fossem elas a serem penetradas, as esposas dos comandantes participam de todo o ritual. Posteriormente, elas também simulam o trabalho de parto enquanto as aias dão à luz. Tão logo aquele rito finalize, a vida gerada passa a ser de posse exclusiva da família do comandante.

Nesse sentido, o artefato parece também estrategicamente atualizar certa proposição de discursos feministas no sentido de alertar que basta uma crise política para que os direitos femininos sejam subtraídos (BEAUVOIR, 2014). No entanto, a título de uma produção que se apresenta como apocalíptica e distópica<sup>101</sup>, o significado aqui em jogo é o de que, em um mundo em colapso, o corpo feminino seria o candidato perfeito para anunciar essa ruína da humanidade – e, certamente, o primeiro a ser cooptado pelo Estado. Em tal cenário, o enunciado “meu corpo, minhas regras” passaria a ser ignorado à medida em que a profunda intimidade feminina é passível de ser capturada, colonizada e extraída em sua produtividade. O que segue, portanto, é toda uma produção de verdades relacionada ao sujeito feminino, ao uso do seu corpo e as possibilidades de existência em mundo como

---

<sup>101</sup>Tanto a série “The Handmaid’s Tale” quanto o livro do qual deriva se inserem em um subgênero da literatura e mais recentemente do cinema e das narrativas seriadas chamado “distopia”. Tratam-se de criações em que os enredos se passam em lugares em que se vivem condições extremas, precárias, de intensa opressão ou privação. Tais histórias, em sua expressiva maioria, costumam fazer uma crítica aguda às situações em que já podemos observar alguns indícios de sua materialização na “vida real”.

esse. Se tal narrativa sugere “antecipar” um futuro não tão distante, cujos indícios passam a ser percebidos em alguns lugares do mundo<sup>102</sup>, o que restaria às mulheres? O que tais imagens oferecem em termos de subjetivação? E em se tratando do que tenho problematizado como uma “subjetividade zumbi”, esse artefato não estaria produzindo e reiterando essa sensação coletiva de esgotamento ante a nossa eminente destruição? Tamanho quadro de conformação poderia resguardar alguma capacidade de resistência?

Embora seja um daqueles “símbolos culturalmente disponíveis” a que Scott (1995, p. 86) se refere quanto ao processo de significação das diferenças baseadas no sexo, a maternidade não é o único elemento que tem constringido a constituição dos corpos generificados no currículo das narrativas midiáticas seriadas. Paralelamente a essa interpelação ao feminino, há a produção de outras expectativas, dessa vez relacionada aos homens, acerca de como eles deveriam conduzir as suas condutas paternas. A partir de signos como a proteção, o cuidado, a valentia e o heroísmo, essas linhas de normalização tem controlado e enquadrado os corpos masculinos, buscando estabelecer uma outra “ordem natural das coisas”, inserindo seus corpos e tornando-lhes úteis em prol da gestão da vida. É o caso do **antes-corpo**, encontrado na narrativa seriada “Chernobyl”.

As pústulas rosáceas e a tonalidade rubra do sangue coalhado que se perdem em uma matéria esbranquiçada dificultam a compreensão de que ali, em um passado ainda que não tão distante, havia anteriormente um rosto. Como aquele corpo poderia se tornar inteligível se lhe faltam todos os elementos correlatos para “rostificá-lo”? Olhos, nariz, boca – nenhum desses órgãos, tão triviais ao que enunciamos como parte do reconhecimento humano, parecem compô-lo corretamente. Esse é o *antes-corpo*: um amontoado de massa amorfa que não fazem justiça ao que um dia aquele homem fora. Trata-se de um registro monstrificado de um bombeiro que atuou diretamente no combate ao incidente do reator 4 da usina nuclear de Chernobyl, cujos efeitos da contaminação radioativa abreviaram-lhe a sua trajetória de vida. Em outras palavras, o *antes-corpo* é um arquivo “vivo-morto”

---

<sup>102</sup>A supressão de direitos femininos e o modo como essa limitação se dá em determinados países orientais e do continente africano chamam atenção por guardar algumas semelhanças ao modo em que a série representa de forma fictícia. Cf. <https://epoca.oglobo.globo.com/mundo/noticia/2018/07/assustadora-semelhanca-de-handmaids-tale-com-realidade-de-mulheres-no-ira-nigeria-e-arabia-saudita.html>. Acesso em 19 de outubro de 2021.

dos atributos de gênero que lhe foram designados – isto é, a proteção inabalável, o resguardo e o patriotismo, mesmo que isso resulte na sua morte.

Se o *corpo-expropriado*, com o pretexto de que estaria salvaguardando o futuro da humanidade, é retirado de sua possibilidade de agência com o objetivo de proporcionar a vida em um contexto extremo, o *antes-corpo*, por sua vez, se configura como uma espécie de compensador na ausência de uma figura materna em situações excepcionais. Afinal, atributos tidos como “normalmente” femininos, como o zelo e o cuidado, passam a ser exigidos de um homem através da produção de uma *linha da “paternagem”*, a qual amplia o caráter protecionista e multiplica as possibilidades de expressão da masculinidade. Tal prática ecoa em outras instâncias, a exemplo de uma coluna destinada aos homens da revista “Pais e Filhos”, evidenciando um certo modelo “ideal de ser pai”, embora desconsidere todas as diferenças relativas aos marcadores sociais (CHECHI; HILLESHEIM, 2008). Mas se por um lado a mídia tem investido em uma forma hegemônica de se constituir o sujeito-paterno, o trabalho de análise de um comercial televisivo de Hennigen e Guareschi (2002) aponta, por outro lado, que essa formulação não é isenta de conflitos. Afinal, as autoras apontam que “o pai que falha é muito realçado e, num paradoxo aparente, sua potência é ressaltada e requerida” (HENNIGEN; GUARESCHI, 2002, p. 63).

Quais são os alertas que esse *antes-corpo* faz na constituição da paternidade? Quais ensinamentos podem ser extraídos desse corpo combatido? O que enseja um *antes-corpo* associado ao seu caráter protecionista? Quais os efeitos da veiculação dessas imagens? Se a imagem pode ser considerada como um “texto discursivo e enunciativo, visível, que também conta a nossa história contemporânea” (SCHWENGBER, 2021, p. 265), então não podemos problematizar a imagem do *antes-corpo* ao nível do choque e repulsa que ele poderia nos causar. Temos que investir, portanto, no que ele disponibiliza de ensinamentos e significados acerca do que esse artefato entende como próprio aos corpos masculinos que se lançam impetuosamente ao resguardo e ao amparo. Tais corpos só agiriam desse modo porque assim é esperado que eles o façam, uma vez que se trata aqui de uma posição de sujeito disponibilizada pelo *discurso do homem provedor*, que, dentre suas várias funções, lhe é exigido assegurar tanto a conservação das suas famílias tradicionais nucleares, como também a própria sobrevivência do Estado. Ao que tudo indica, esse



necrocurrículo tem investido na produção de corpos que guardam algumas similaridades com o que Jesus e Fernandes (2014, p. 2) anunciam como a categoria do “cidadão-soldado”, aquele determinado a ir até as últimas consequências e sacrificar-se “em prol da comunidade política em que ele é simplesmente um membro”. Nesse sentido, o *antes-corpo* retoma alguns dos aspectos que Scott (1995, p. 92) ressaltou em suas análises ao demonstrar que o sacrifício masculino para proteger o Estado tomou formas diversificadas nas políticas de gênero ao longo da história, desde “o apelo explícito à virilidade (a necessidade de defender mulheres e crianças que de outro modo seriam vulneráveis”, até “as associações entre a masculinidade e o poderio nacional”.

Mas essa mesma competência que lhe é reservada pode ser precisamente aquilo que figura como a sua própria derrocada, caso não corresponda aquilo que lhe é previsto. Tal conflito surge justamente pelo modo como o *antes-corpo* é apresentado em sua capacidade de falhar. Esse corpo masculino protecionista é demandado como *punível* pelos seus equívocos na ação que conduz no desastre do reator, *solitário* pela sua condição frente à contaminação e ao perigo que pode expor as outras pessoas e *repugnante* pela sua desfiguração corporal. Cada uma dessas expressões tem veiculado as formas possíveis de se constituir como homem em um mundo em colapso. Em outras palavras, o artefato não está simplesmente descrevendo, com ares de documentário, o que pode ter acontecido aos “personagens da vida real” do acontecimento em Chernobyl. Ele está, na verdade, organizando saberes próprios a produção desse corpo, estabelecendo um certo campo de ação possíveis àqueles que são capturados por seus significados e disponibilizando-lhes formas particulares de agir, sentir, comportar-se, atribuir menos ou mais valor, enaltecer ou desvalorizar, tornar visível ou oculto etc.

Ao lado do *antes-corpo*, na figura de uma resoluta mulher que jamais desiste daquele *passado-marido*, está o **corpo-suporte**, o da sua esposa: resignada, ela enfrenta todos os percalços para não desamparar o seu cônjuge em nenhum momento. Ela persegue as instâncias responsáveis pelo desastre no reator, burla as regras do governo soviético, invade o hospital, acessa de modo clandestino o ambiente no qual o *antes-corpo* está internado e obstinadamente não o abandona, mesmo sob o risco de também se contaminar. O *corpo-suporte* não é “suporte” apenas no sentido de sustentáculo para o *antes-corpo*; é ele também consentimento,

indulgência, tudo consegue tolerar. Não soa estranho a penúria que o *corpo-suporte* enfrenta para manter-se determinadamente ao lado do *antes-corpo*. Afinal, trata-se aqui de uma posição disponibilizada pelo enunciado de que “*por trás de todo grande homem, há uma grande mulher*”.

Se esse *antes-corpo* é tão corajoso, valente e destemido, ele só poderia assim se expressar porque corresponde a um duplo compatível com o fidedigno *corpo-suporte*. E o *corpo-suporte* assim o faz porque assim deveria se comportar uma mulher, porque aí supostamente estaria a sua “essência”, o seu “ímpeto materno”, a sua determinação em cuidar, mesmo que ele sequer tenha um filho. Trata-se, aqui, de mais uma possibilidade de aprendizagem pela qual as mulheres estão sujeitas muito antes de sequer pensarem na possibilidade de um dia assumirem o papel da maternidade. Como argumentado por Schwengber e Meyer (2011), trata-se de uma discursividade produzida e divulgada por variadas instâncias culturais e que parece ter encontrado, no necrocurrículo, um solo fértil. Desse modo, não parece ser mera coincidência que o necrocurrículo evidencie que após a morte do *antes-corpo*, o *corpo-suporte* esteja grávido. Tal corpo agora caminha para uma outra forma de cuidado, um outro modo de dedicação.

Mas o duplo sugerido entre o *corpo-suporte* e o *antes-corpo* não figura apenas como efeito de um *discurso da retroalimentação heterossexista*, no qual pressupõe-se que há uma relação causal entre o sucesso (ou fracasso) de um homem e a existência de uma suposta esposa. Ambos, cada um ao seu modo, parecem também reforçar o risco, o fardo, o infortúnio, o prejuízo, o desperdício, o contrassenso que é colocar-se a lutar contra o que está posto. Qual o sentido em lançar-se a ir contra o que esse mundo – decadente, em declínio, em ruínas – quer nos oferecer? São *corpos-denúncia* esses, que parecem nos interrogar se estaríamos mesmo dispostos/as a nos constituirmos também em corpos indesejáveis, repugnantes e monstruosos. Ao vincular esse *antes-corpo* heroico e esse *corpo-suporte* paciente à signos atrelados ao que é divulgado como negativo nos dias de hoje – corpos masculinos em frangalhos, corpos femininos subalternizados –, tal artefato evidencia a sua *linha de desencorajamento* que concorre para um desestímulo aos sujeitos a prosseguirem lutando, “zumbificando” a sua potência de agir.

O necrocurrículo demanda do *antes-corpo* um sujeito *viril* destemido que deve salvaguardar a segurança nacional e um sujeito *materno* relacionado ao *corpo-*

*suporte*, diligente e atencioso, mesmo que seu corpo ainda não tenha gerado uma vida. O *corpo-suporte*, por ser feminino, tem como um dos seus papéis generificados o zelo; ele é materno mesmo sem ter sido fertilizado. Isso porque “a produção discursiva do corpo materno como pré-discursivo é uma tática de autoampliação e ocultação das relações de poder específicas pelas quais o tropo do corpo materno é produzido” (BUTLER, 2016, p. 162), demandando do corpo feminino o cumprimento da sua lei mais “natural”: assumir a maternidade. A gravidez torna-se tão somente uma eventualidade que rememora uma característica que já estaria inculcada neste corpo e que o necrocurrículo faz questão de lembrar, mantendo a coerência e a consistência do feminino para garantir o seu efeito de substância (BUTLER, 2016).

Trata-se, nesse currículo, da regulação das mulheres a partir da excitação dos seus corpos de modo semelhante ao que Meyer (2006) tem argumentado como a “politização da maternidade”. Essa interpelação ganha contornos em várias instâncias sociais<sup>103</sup> e em inúmeros artefatos culturais<sup>104</sup> que vêm sustentando um modelo materno ao qual as mulheres devem decalcar de tal modo a serem reconhecidas e qualificadas como mães. Nesse sentido, há uma *linha de fecundidade* no necrocurrículo. Nela, o *corpo-expropriado* é levado aos extremos: ele só existe enquanto um corpo fértil. Sua existência se resume a sua predisposição de conceber um filho ao seu comandante. Até que isso se prove palpavelmente, ou seja, com uma gestação, a aia sofre os mais variados castigos físicos e psicológicos. Ao passo que, provando a sua gravidez, as torturas cessam e ela passa a viver uma vida menos penosa. O viço maternal lhe propicia um alento, que abruptamente é revogado após o parto e a faz retornar à posição de um *corpo-expropriado*.

Vê-se, nesse artefato – e de modo mais insidioso naquele episódio em que o *corpo-expropriado* finalmente dá à luz ao fruto de suas recorrentes sessões de estupro – o acionamento do *discurso da maternidade como destino inelutável da mulher*. O referido episódio enquadra o sujeito materno em uma circunstância

---

<sup>103</sup>Investigações como as de Klein (2003; 2010) e de Dal’igna, Klein e Meyer (2014) abordam diferentes políticas públicas e os seus efeitos na condução das condutas de mulheres mães.

<sup>104</sup>Diferentes trabalhos vêm investigando os modelos de maternidade em artefatos culturais. Schwengber (2005), por exemplo, analisou as representações da maternidade na revista “Pais e Filhos”. Balestrin (2011), ao acompanhar a trajetória da protagonista do filme “O Céu de Suely”, deu ênfase nos enunciados performativos que indicam os modos adequados de exercer a maternidade que são produzidos e divulgados pelo cinema. Ambos os trabalhos, embora tratem de mídias distintas e endereçadas a públicos diferentes, nos mostram como a noção de uma experiência materna só ganha algum “sentido” ao entrar em disputa nos processos de significação.

solitária, tendo que recorrer a sua “natureza”, sua “intuição” materna e às memórias de sua outra gestação para que seja capaz de parir seu novo rebento. Os obstáculos que surgem em cena são imensos: o frio congelante, o isolamento em um casarão abandonado, a falta de acesso médico e o horror em saber que, embora saindo de seu ventre, aquele/a filho/a não lhe pertence. Mas, ao final, como uma forma de tornar imagética os enunciados de que “*toda mulher é uma mãe em potencial*” e que, “*no final, tudo vale a pena*”, o *corpo-expropriado* parece se regozijar com o seu bendito fruto, conferindo um valor positivo à maternidade mesmo em circunstâncias tão adversas. Como símbolo mais autêntico de toda essa produção de significado valorativo, o *corpo-expropriado* dá o nome de sua filha de “Holly” – “*sagrado*”, em inglês –, disponibilizando um modo de inscrever a maternidade como algo de ordem espiritual, divina, celestial.

Por sua vez, o *corpo-suporte* é vivível em função não de uma prole, mas do seu cuidado e do seu desvelo ante ao marido moribundo. Embora a personagem seja inspirada em uma pessoa real, é interessante as escolhas técnicas e visuais de como a narrativa seriada a apresenta, trazendo pequenos fragmentos a cada episódio que nos permitam testemunhar a sua capacidade de tudo suportar em prol do bem-estar do esposo. Ao final, como um regalo que a fará lembrar eternamente da sua obrigação enquanto um corpo feminino, seu ventre gera uma vida. Em uma imagem que remete à flor de Drummond crescendo no asfalto<sup>105</sup>, o *corpo-suporte* aciona um dos signos mais incontestáveis do corpo feminino e consegue florescer mesmo em meio a radiação de Chernobyl.

O *corpo-expropriado*, o *antes-corpo* e o *corpo-suporte* têm atualizado o repositório de experiências generificadas do necrocurrículo. Com o *princípio da salvação da humanidade* articulado às *linhas da fecundidade*, da “*paternagem*” e do *desencorajamento*, tal currículo tem evidenciado certo conflito. Afinal, ao mesmo tempo em que confia um modelo de maternidade e de paternidade que supostamente poderia impedir a nossa ruína, esse mesmo currículo tem operado de modo a desestimular a nossa ação, procurando capturar qualquer forma de

---

<sup>105</sup>“Uma flor nasceu na rua!/Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego/Uma flor ainda desbotada/Ilude a polícia, rompe o asfalto/Façam completo silêncio, paralise os negócios/Garanto que uma flor nasceu”. Poema “A Flor e a Náusea”, de Carlos Drummond de Andrade.

resistência como um desatino frente ao que esse mundo é capaz de proporcionar aos corpos que deflagrem qualquer forma de contra-ataque.

Qual seria o melhor modo de delimitar o campo de ação dos indivíduos em relação à maneira de expressar seu gênero e, concomitantemente, agir preventivamente e corretivamente naquilo que poderia emergir como seus possíveis desvios? Não seria investido e reiterando a ideia de que a única saída para esse imbróglio é “assumindo” seus respectivos papéis da melhor forma possível para que não haja “falhas”? Vê-se, aqui, o *dispositivo da catastrofização* articular o princípio da salvação com a *tecnologia de apoptose* e suas respectivas linhas, ao evidenciar o que conta como acidental e indesejável e o que, em contrapartida, é assumido como o normal, o curso comum da natureza e o desejável para os seus sujeitos.

Nesse sentido, o futuro dos sujeitos desse currículo estaria nas mãos do *corpo-expropriado* ou do *corpo-suporte*. Ou melhor, o futuro estaria em seus úteros, capazes de gerar vida mesmo em um mundo no qual as mulheres não conseguiriam mais procriar, como no exemplo do *corpo-expropriado*, ou em um cenário no qual um acidente nuclear tornaria tudo ao redor estéril, a exemplo do *corpo-suporte*. Outras formas de existência, impossibilitadas de gestar um ser, como o *antes-corpo*, transformam-se em corpos guardiões e sofrem infortúnios como consequência de seus atos de bravura. Mas não tem problema! O sacrifício do *antes-corpo* é um “mal necessário” para que se impeça algo semelhante ao “fim do mundo” caso o Estado não seja devidamente protegido ou a família não sobreviva a contaminação radioativa.

O que o necrocurrículo tem ensinado também, ao ativar uma pedagogia apocalíptica, é que não basta apenas *ser mulher* ou *ser homem*. É preciso *ser mãe* e dispor de suas obrigações naturais para que vidas sejam geradas, para que a humanidade se reestabeleça e para que um outro futuro seja possível. É preciso *ser pai* e lutar pela continuidade do mundo a sua volta e a persistência em particular da sua família, ainda que isso custe a sua própria vida. O currículo das narrativas midiáticas seriadas, assim, materializa-se como um artefato especulativo sobre o amanhã de seu público, de modo a regular e normatizar condutas para que um futuro seja possível, ao mesmo tempo em que cria condições que justifiquem o extermínio de determinadas vidas – desde que, obviamente, essa extirpação

assegure efetivamente a segurança e a vida das demais. Logo, a pedagogia apocalíptica está menos associada às catástrofes anunciadas pela destruição do mundo habitável e mais nas possibilidades de imaginar um “reset”, o início de um “novo ciclo”, no qual homens e mulheres conformados adequadamente às normas generificadas seriam capazes de gerir os destroços desse mundo por vir.

As diversas maneiras como nos tornamos homens e mulheres, a exemplo do *sujeito-viril* e do *sujeito-materno* aqui evidenciados, “são sempre sugeridas, anunciadas, promovidas socialmente (LOURO, 2016, p. 9). Ao disponibilizar uma racionalidade que atrela a maternidade das mulheres e a proteção dos homens ao êxito da própria sobrevivência humana, esse artefato tem demandado do seu “público seriador” ações, posturas, pensamentos e comportamentos condizentes aos seus pressupostos particulares. *Salvadores/as do mundo, redentores/as da perdição, úteros abençoados, patriotas heroicos...* Parece difícil ao “público seriador” se desvincular de significados tão poderosos e que atrelam a sua permanência no mundo às suas ações individuais. Mas o que separa os viventes dos sobreviventes? É possível confrontar esses modelos generificados? É possível fugir dessa subjetividade zumbi, que apenas reage aos estímulos, sem contestar, sem resistir? Há linhas de fuga possíveis?

Ao que consta, tais modelos não são inescapáveis. Afinal, como nos aponta De Lauretis (2019), as categorias “homem” e “mulher” repousam em um paradoxo de serem, simultaneamente, esvaziados e superabundantes. *Esvaziados* pois não há qualquer significado transcendental e essencialista na sua constituição; *superabundantes* pois tais categorias políticas escondem verdadeiras constelações de masculinidades e feminilidades. Estas forjadas pelo necrocurrículo ao ativar uma pedagogia apocalíptica são apenas algumas dentre inúmeras outras possibilidades, que vão desde as consideradas “hegemônicas” até aquelas “marginais”, passando pelas formas “alternativas”, “reprimidas”, “monstruosas”...

Independentemente de quais sejam as maneiras como nos constituímos enquanto sujeitos generificados, é preciso entender que esses processos de subjetivação são, por excelência, “tortuosos e sempre inacabados” (MAKNAMARA, 2011, p. 45). Assim como também são quaisquer especulações sobre o nosso futuro ou o diagnóstico das catástrofes que nos subjazem. Nesse sentido, sigo com a definição kafkiana: “*não vivemos num mundo destruído; vivemos num mundo*

*transtornado. Tudo racha e estala como no equipamento de um veleiro destruído".*  
Estariamos prontos/as para *rachar* essas posições genericadas e nos constituirmos de outros modos?

## EPITÁFIO II

### “ENTERREM OS SEUS GAYS!”

#### I. CAUSA MORTIS

Só queria que as pessoas entendessem que a revolta pela morte da Lexa vai muito mais além do que *ship*<sup>106</sup>. Lexa era uma personagem super importante em relação a representatividade. É raro ver personagens lgbt+ tão bem escritos e complexos como ela em séries, livros, filmes. A presença dela fazia a gente se sentir representada em um universo em que há poucas personagens lésbicas e ter a única representante morta de um jeito tão ridículo é chato pra caralho. Lexa era uma guerreira, se era pra matar ela que matassem de forma digna no campo de batalha defendendo seu povo, não por uma bala perdida. Sinceramente, não espero que quem seja hétero entenda como isso é revoltante, existem várias histórias que abordam todo tipo de casal heterossexual, se um não deu certo é só mudar de série/filme/livro que facilmente acha outro. Infelizmente o mesmo não pode se dizer de casais gays, não existe muitas outras “Lexas” que a gente possa se identificar em outras séries, elas são poucas e vê-las sendo brutalmente apagadas mais uma vez é muito decepcionante. [...] **Lexa era bem mais do que um interesse amoroso, ela era importante pra muita gente, inclusive pra mim.** Pode parecer besteira pra uns, que é só ficção, mas depois de ver tantas personagens lésbicas ou casais f/f<sup>107</sup> com final trágico, como se fosse impossível a gente ser feliz, fica super cansativo e frustrante. Só queria uma história bem escrita sem final triste, será que é tão difícil fazer isso pelo amor de deus ou é pedir demais?!?!?! (Comentário de um perfil na rede social Banco de Séries<sup>108</sup> no episódio “Thirteen” da narrativa seriada “The 100”).

Imaginemos um pós-apocalipse tal qual o necrocurrículo nos tem prometido. Após uma devastadora guerra nuclear que tornou a terra imprópria para a vida humana e que dizimou quase toda a população mundial, alguns/mas poucos/as sobreviventes passaram a viver em uma colônia composta por doze estações espaciais chamada “Arca”, no aguardo esperançoso de que em algum momento o planeta pudesse retornar a ser vivível. Depois de quase um século orbitando a terra, o estoque de recursos básicos para a sobrevivência começa a dar sinais de esgotamento no complexo espacial, condenando uma horda de 100 jovens

---

<sup>106</sup>O “*ship*”, o ato de “transformar” dois personagens em um casal, é um hábito comum em comunidades de fãs de narrativas seriadas. O termo deriva da palavra “*relationship*” (“relacionamento”, em português) e consiste em fundir partes dos nomes dos personagens em um só, como “Clexa”: Clarke + Lexa.

<sup>107</sup>“Female/female”, termo que designa um casal composto por duas mulheres.

<sup>108</sup>Disponível em <https://bancodeseries.com.br/index.php?action=se&serieid=7222&episode=36&pag=top&type=>. Acesso em 20 de novembro de 2001.



prisioneiros/as – que sequer nasceram no planeta terra e que o conhecem superficialmente pelas antigas histórias que os/as mais velhos/as lhes contavam – a uma viagem possivelmente sem volta. Entre os/as cativos/as com a incumbência de investigar se o nosso planeta havia se tornado mais uma vez habitável está Clarke, a protagonista da narrativa seriada “The 100”. Embora inicialmente haja uma relação ambígua e repleta de idas e vindas entre a jovem e Bellamy, um dos rapazes enviados à terra, é com Lexa, também conhecida como *Heda*, a Comandante dos Terra-Firmes, por quem Clarke parece realmente se interessar romanticamente.

É no sétimo episódio da terceira temporada de “The 100” que Clarke e Lexa fazem sexo pela primeira vez. A cena é construída a partir da tensão sexual entre ambas, algo que já havia sido sugerido na série em outros momentos, a exemplo do tímido beijo que ambas trocaram em uma outra ocasião. Mas é no episódio intitulado “*Thirteen*” que as duas mulheres conseguem finalmente ter uma relação mais íntima, privada dos possíveis olhares inquisitórios dos seus respectivos grupos. Na referida cena, Clarke anuncia que precisa retornar para os *Skaikru*, a sua comunidade, e ensaia uma despedida com Lexa, desejando que “*talvez um dia nós não devamos nada ao nosso povo*”, em uma clara referência aos problemas que ambas enfrentam por liderarem os seus povos e terem as suas vidas pautadas por essa posição de autoridade. “*Espero que sim*”, responde Lexa. “*Que nós nos reencontremos novamente*”. No entanto, as duas jovens não resistem a atração que sentem uma pela outra e sucumbem à paixão. Após transarem, ainda despidas na cama, Clarke e Lexa trocam algumas palavras. Clarke tenta falar sobre estratégias de guerra, mas é silenciada por Lexa, que parece querer aproveitar ao máximo aquele momento.

Ao sair do quarto, Clarke é abordada por Titus, o conselheiro de Lexa, tentando assassiná-la. Empenhando-se em convencê-lo de que não haveria necessidade daquilo, uma vez que ela já estaria de partida, Clarke ouve de Titus que “*gostaria de poder não fazê-lo, mas Lexa não cumprirá com o seu dever enquanto você viver*”, atribuindo o insucesso de todo o seu povo à fraqueza de Lexa – a sua infame paixão por outra mulher. Clarke tenta fugir enquanto Titus dispara em sua direção. Uma das balas, entretanto, atinge Lexa, matando-a imediatamente. Poucos minutos separam uma cena romântica e a primeira vez entre as duas mulheres e a abreviação fulminante da vida de uma delas. Guerreira, treinada desde a mais tenra infância,

nascida e criada em um planeta hostil e inabitável, líder dos 12 clãs terrestres e uma exímia sobrevivente, Lexa não morreu em um campo de batalha, não deu a vida pelo seu povo e tampouco teve a mínima chance de revidar o ataque. Foi morta sem chance de defesa, de forma arbitrária e até mesmo desonrosa segundo os preceitos do seu povo, seguidamente após se envolver sexualmente com outra mulher, como em uma espécie de punição por ceder aos prazeres mais indecorosos.

No episódio anterior, pude evidenciar que os modos disponíveis para apresentar precariamente personagens cujas expressões da sexualidade deslizam da heteronormatividade são diversos, não necessariamente requerendo “sujar as mãos de sangue”. Afinal, em termos da não-validação de modos de existência, convém não apenas efetivamente matar aqueles/as que desordenam as normas de gênero e de sexualidade. Além de expor à morte, é possível expulsar, desprezar, tornar abjeto, não reconhecer como sujeito, isto é, multiplicar as possibilidades de apagamento. Esses foram alguns dos aspectos que pude evidenciar em minha análise do poder de normalização nesse artefato. No entanto, a cena que acabo de descrever, tão contestada não apenas pelo depoimento que abre este epitáfio, como também em outras ocasiões<sup>109</sup>, é apenas um dos vários exemplos que se alistem em torno de um fenômeno no qual o *discurso da heterossexualidade compulsória* (visto, por exemplo, na ação da tecnologia de cafetinagem) articula-se com o *discurso da homossexualidade como passível de punição*. Refiro-me aqui ao morticínio de personagens *queer* em narrativas midiáticas seriadas<sup>110</sup>. Tal fenômeno, amplamente discutido no campo da comunicação<sup>111</sup>, passa a ser articulado, neste epitáfio, com o campo do currículo.

Se trago o depoimento da moça que se revolta com a morte da sua personagem favorita como uma epígrafe, não o faço com o objetivo de estabelecer

---

<sup>109</sup>Após a exibição do referido episódio, um verdadeiro “motim virtual” insurgiu em redes sociais com espectadores/as revoltados/as com o desfecho da personagem. Disponível em <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2016/03/the-100-apos-saida-de-personagem-fas-se-revoltam-e-pedem-cancelamento-da-serie>. Acesso em 22 de outubro de 2021.

<sup>110</sup>Me refiro aqui a noção de *queerbaiting*, termo difundido entre os sujeitos que consomem narrativas seriadas para denunciar esse fenômeno de uma “isca queer”. O *queerbaiting* diz respeito a todas essas narrativas seriadas que insinua que suas protagonistas podem ser LGBT, conquistando o apoio desse público, mas sem jamais efetivar tal demanda, algo que analisei no capítulo anterior através da tecnologia de cafetinagem acionada nesse currículo. Em outros casos, o *queerbaiting* pode ocorrer com a eliminação das personagens de sexualidades dissidentes a partir de suas mortes, costumeiramente violentas, como a descrita no exemplo de “The 100”.

<sup>111</sup>O *queerbaiting* tem sido especialmente discutido em trabalhos acadêmicos da área da comunicação como em Matos (2013), Andrade e Vianna (2017) e Moraes (2018).

um “estudo de recepção”, modalidade investigativa focada na observação detalhada do conteúdo de um dado produto da mídia. Em outras palavras, meu esforço analítico não é o de buscar em outros lugares, que não no próprio texto curricular, a dimensão constitutiva dos saberes elencados e as posições de sujeito que são disponibilizadas. No entanto, tal testemunho foi um dos motivos que me fez suspeitar da possibilidade de existência de uma política de morte em curso nesse artefato. Foi a partir da enunciação da epígrafe, lida por acaso em um dos meus acessos nessa rede social, que decidi investigar se realmente é “*impossível a gente ser feliz*”, conforme as palavras dessa usuária assumidamente *queer*. Passei a me interrogar: quais os efeitos possíveis de significar o destino de um sujeito *queer* ao de uma história com um final inevitavelmente triste? Que tipos de sujeito têm sido desejados por esse currículo e como eles têm se constituído discursivamente? O que se quer ensinar quando parece ser tão “*cansativo e frustrante*” e quando tão escassas são as possibilidades de ver-se minimamente representado/a nesse artefato?

É nesse sentido que tenho nomeado essa tecnologia de precarização do corpo dissidente como uma “morte programada *queer*”. Diferentemente daquelas personagens evidenciadas no episódio anterior que dissimulavam as suas características a partir do exercício de um poder de normalização, na tecnologia de “morte programada *queer*” as personagens assumidamente LGBT funcionam como uma espécie de agenciamento viral que insiste em invadir o necrocurrículo. Exibindo os indicativos febris de uma virulência dissidente, esses personagens são alvos de uma “resposta imune” por parte desse artefato.

Há duas formas possíveis de combate a esse “corpo estranho” – para me valer de um conhecido título de Louro (2015) – no necrocurrículo. A primeira, conforme evidenciei no episódio anterior, consiste em “fagocitar” esses modos de vida através de uma “isca *queer*”, cujo efeito é o de sequestrar a potência de vida e torná-la ensurdecida a sua capacidade de variar e perdurar. Tendo o público pertencente às minorias sexuais capturado e envolvido por suas imagens, o necrocurrículo aciona uma tecnologia de cafetinagem de modo a normalizar as condutas dos personagens e consertar os seus desvios. Outra investida do necrocurrículo, a qual analiso neste epitáfio, é o efetivo expurgo dos corpos dissidentes. Em uma tecnologia de apoptose, as produções seriadas têm constantemente recorrido a essa política de morte para

abreviar a vida daqueles/as considerados impuros/as, indignos/as, perigosos/as, indecorosos/as, obscenos/as.

Para garantir a sua eficiência, a tecnologia de apoptose necessita atualizar o fenômeno das mortes de personagens *queer* de um modo que elas passem a ser assimiladas pelo público não como uma contingência ou uma triste eventualidade. Tais mortes precisam ser convertidas em um *tropo* das narrativas midiáticas seriadas, isto é, uma convenção narrativa que sirva como uma espécie de atalho para a compreensão de um determinado fenômeno ou tema pelo qual os/as escritores/as consideram que será facilmente reconhecido pelo seu público. Para Duarte (2018, p. 84), um tropo descreve “os temas e clichês recorrentes que sempre são usados para certos tipos de narrativas ou de personagens reproduzindo e ajudando a produzir interpretações carregadas de [...] significados culturais”. Um tropo, portanto, é um elemento discursivo do necrocurrículo que disponibiliza determinadas posições de sujeito, tornando possível nomear, categorizar e atribuir determinadas funções aos sujeitos *queer*, bem como restringir ou excitar determinados hábitos e comportamentos, valores e ações. O tropo que analiso neste epitáfio – “*enterrem os seus gays!*”, refere-se, portanto, a manifestação em forma de extermínio de personagens dissidentes e que tem ocorrido de modo mais expressivo relativamente as personagens lésbicas ou bissexuais.

Se de fato somos constituídos por uma variedade de discursos, de técnicas, de tecnologias e de dispositivos e se nos tornamos sujeitos de determinados tipos em meio a relações de poder, não é de se estranhar essa penúria associada a alguém que se lance assumidamente como um/a desordenador/a das normas regulatórias de gênero e de sexualidade. Afinal, se por um lado a enunciação matrimonial “*até que a morte os separe*” supostamente reificaria uma temporalidade priorizada e destinada, na ação de um discurso religioso, aos casais heterossexuais, o mesmo não parece ser aplicado aos sujeitos *queer*. Nesse sentido, em uma conformação normativa, tal frase partiria do princípio de que há toda uma vida a ser vivida a dois que só seria interrompida em sua longevidade. Para um casal *queer*, no entanto, o destino parece ser outro: trata-se de uma *técnica de antecipação da morte*. Nesse currículo, o “*até que a morte os separe*” ganha ares de literalidade, quando, por exemplo, Lexa e Clarke veem seu relacionamento rachar com a morte repentina de uma delas. Vê-se a ação de uma prática de programação de morte que, ao acionar o

*discurso do sujeito queer infeliz*, encontra nesses/as desviantes as condições que possam justificar o seu expurgo.

Como operadora de poder (MAKNAMARA, 2021), uma técnica pode ser entendida como elaboração de meios “para governar o ser humano, para moldar ou orientar a conduta nas direções desejadas” (ROSE, 2001a, p. 37). Portanto, é necessário entender como uma técnica funciona e como os discursos operam enquanto uma força constituidora de sujeitos e uma prática instituinte de verdades. Se variados discursos têm nos impelido a “sonhar, a pensar, a fazer e a ser” (PARAÍSO, 2007, p. 23), de que maneira essas ações podem ser vivenciadas por sujeitos dissidentes quando seus relacionamentos são significados como algo passível de extermínio? O que pode um sujeito *queer* sonhar ou o quais posições de sujeito ele pode assumir quando o seu desejo é associado como a sua *causa mortis*? O que essa análise tanatográfica sugere é que as relações de poder que pautam esse processo de significação agem de modo duplo: tanto *estimulam* esses/as dissidentes da norma a se apresentarem “assintomaticamente” naquilo que poderia denunciar os seus desvios, como *interditam* as possibilidades de resistência ao configurar as suas vidas como matáveis.

Tal currículo, a partir dos saberes a ele associados, dos discursos que torna visível a partir de suas imagens, das relações de poder que o engendra e do tipo de sujeito que deseja formar, responde aos questionamentos que a moça da epígrafe se faz em seu momento de indignação: Não, não é possível “*uma história bem escrita sem final triste*” em se tratando desses sujeitos que desordenam e fogem às normas; e sim, mudar esse panorama “*é pedir demais*”, tendo em vista os inúmeros outros exemplos de destinos semelhantes de personagens *queer* em narrativas midiáticas seriadas. Nesse sentido, pouco importa de onde parte a iniciativa dessa política de morte – se do alto escalão das emissoras de televisão que transmitem as narrativas, se configura uma espécie de “cláusula pétrea” dos contratos dos serviços de *streaming*, se é introjetada deliberadamente pelos/as roteiristas ou se é uma solicitação do/a produtor/a executivo/a. Sigo com Louro (2015) o pressuposto de que é pouco relevante aos nossos propósitos investigativos decidir quem tem a iniciativa das marcações feitas aos corpos, gêneros e sexualidades que ocorrem no interior de uma prática cultural; o que realmente importa, nessa pesquisa, é “examinar como ocorrem esses processos e os seus efeitos” (LOURO, 2015, p. 85).

Há, portanto, um jogo entre *vida* e *morte*, entre aquilo que se materializa como um *corpo vivível* em detrimento de um *corpo matável* disponibilizado e demandado no necrocurrículo das narrativas midiáticas seriadas. Afinal, um currículo “é um artefato com muitas possibilidades de diálogo com a vida; com diversas possibilidades de modos de vida” (PARAÍSO, 2009, p. 278). Entretanto, especificamente referindo-se ao currículo que aqui investigo, penso que um currículo também pode ser entendido como um *complexo de histórias de vida e histórias de morte*.

Quando o currículo abre-se às possibilidades de contar-nos *histórias de vida*, ele se apresenta como um composto de saberes que reivindica as *existências menores* – entendidas aqui como aqueles corpos que rompem com as normas, as suas expressões generificadas que nos intimidam e chamam a nossa atenção, bem como as práticas sexuais que desordenam e nos fazem imaginar outras possibilidades de economia dos prazeres, conforme pude apresentar ao final do episódio anterior com o exemplo da narrativa “One Mississippi”. Por outro lado, se esse currículo se apresenta em uma montagem de *histórias de morte*, ele pode insuflar-se de ordenamentos, de disciplinamentos, de sobrecodificações, de produção de “corpos organizados, de identidades majoritárias” (PARAÍSO, 2009, p. 278), e, com isso, pode passar a não reconhecer determinados modos de vida. Consequentemente, ao qualificar certas existências em detrimento de outras a partir de imagens de apagamento e de extermínio, o currículo aqui investigado tem como efeito a produção das vidas “matáveis”, descartáveis, aquelas vidas cuja materialidade foge ao que Butler (2019) conceituou como os “corpos que importam”.

## II. “TODO MUNDO MORRE?”

A produção dos “corpos matáveis” no necrocurrículo não é um fenômeno ocasional. Trata-se de um efeito relacionado ao modo como personagens *queer* têm sido apresentados ao público como mais vulneráveis à morte, seja em situações naturais, acidentais ou infligidas por rompantes de violência comumente relacionados a sua orientação sexual ou expressão disruptiva de gênero. Isso não é pouca coisa: através desses fluxos de imagens que operam a partir de uma gramática da violência, erige-se uma plataforma de enunciação que estrategicamente

direciona as maneiras de inteligibilidade das vidas *queer*, dispondo de saberes próprios para significá-las como algo exterminável. Tal plataforma, portanto, concorre para a reiteração daquelas normas culturais mencionadas por Butler (2019, p. 47), pelas quais nós todos/as somos entregues a partir de um “campo de poder que nos condiciona fundamentalmente”.

Apresentar um corpo *queer* como um corpo matável não é uma espécie de “licença poética”, uma mera “encenação” sem complicações profundas para os indivíduos que assim se identificam. Penso que aqui está uma das possibilidades de constituição daquele tipo específico de ferimento que Butler (2021) argumenta, uma lesão que apenas a linguagem é capaz de performatizar. Isso porque, ao atribuir um corpo *queer* o sentido de um corpo “matável”, tal artefato está “marcando” um determinado grupo como inimigo, como impuro, como algo a ser obliterado. Essa “marcação simbólica” é o meio pelo qual atribuem-se sentidos aos sujeitos, as coisas e às práticas sociais, definindo quem pode ser “incluído” e quem deve ser “excluído”, quem faz parte desse coletivo “nós” – alçado a um corpo “vivível” e que conseqüentemente deve ser resguardado – e quem são os “outros” – os passíveis de extermínio, traduzidos pela linguagem como corpos “matáveis”.

A assinalação de um corpo “matável” no interior de uma prática curricular possui efeitos para aqueles/as que são marcados por esse corpo, para aqueles/as a quem esse corpo parece estar sendo “endereçado” (ELLSWORTH, 2001). No entanto, “aquilo que se diz sobre algo não simplesmente o representa, mas o institui” (MAKNAMARA, 2011, p. 61). Nesse sentido, tal sistema de significação concorre para a efetiva produção desse corpo, condicionando-o a uma série de violências que não devem ser entendidas como fictícias ou meramente simbólicas, mas materiais e palpáveis, infligidas na carne daqueles/as que têm suas vidas tornadas precárias, não vivíveis. É preciso perscrutar como esse modo de visibilizar um corpo tem contribuído para dar musculatura aos enquadramentos normativos que tem estabelecido “que tipo de vida será digna de ser vivida, que vida será digna de ser preservada e que vida será digna de ser lamentada” (BUTLER, 2017a, p. 85).

Não é que a morte, enquanto um recurso narrativo, seja indiferente aos personagens que se enquadrem às normas de gênero e de sexualidade e os tornem imortais. Nesse caso, encenar a morte estaria mais para uma tática desse artefato para que as perdas de personagens heterossexuais e cisgêneros sejam mais

“sentidas” pela audiência, para que possamos nos comover com a sua ausência nos episódios seguintes, para que as suas vidas sejam significadas como mais estimadas e que as suas mortes sejam, de fato, “enlutadas”. Parece também ser um modo específico de significar a morte como um fenômeno natural ao qual estaríamos todos/as nós, independente de marcadores sociais, predispostos/as.

Ao que esse artefato tem nos indicado, é preciso ser um/a *queer* atento/a. E se você for uma mulher lésbica ou bissexual, a cautela deverá ser redobrada. Afinal, segundo um levantamento intitulado “*Autostraddle’s Ultimate Infographic Guide to Dead Lesbian Characters on TV*”<sup>112</sup>, cujos dados reportam ao período entre 1976 e 2016, 1.586 narrativas midiáticas seriadas estadunidense contavam exclusivamente com personagens heterossexuais, enquanto 193 possuíam pelo menos uma personagem lésbica ou bissexual. Desse quantitativo mínimo, 68 narrativas midiáticas seriadas traziam como desfecho de suas histórias a morte dessas personagens e poucas eram aquelas em que continham alguma forma de “*happy ending*”. Um outro registro<sup>113</sup> mais abrangente exemplifica e descreve as 214 mortes de personagens lésbicas ou bissexuais desde que a primeira foi contabilizada em 1976 no audiovisual televisivo ao redor do mundo – contando, por exemplo, com a extirpação das personagens lésbicas da novela brasileira “Torre de Babel”, que trago na introdução desta sessão analítica. Um outro levantamento mais geral buscou remontar as perdas de personagens *queer* – tanto masculinas como femininas – ao longo de uma temporada e nos apresenta a alarmante marca de 27 personagens *queer* mortos/as apenas no ano de 2016<sup>114</sup>.

A conjuntura pela qual personagens lésbicas ou bissexuais são mais propensas a terem a suas vidas abreviadas em narrativas midiáticas seriadas não parece ser um dado aleatório. Conforme evidenciei no epitáfio anterior, no necrocurrículo, as personagens femininas são reguladas a performar uma feminilidade atrelada à maternidade, sendo posicionadas em um tipo de *sujeito-materno*. A lésbica, como argumenta Wittig (2019, p. 93), está alheia às categorias políticas do sexo porque um sujeito assim designado não é considerado uma mulher,

---

<sup>112</sup>Disponível em <https://www.autostraddle.com/autostraddles-ultimate-infographic-guide-to-dead-lesbian-tv-characters-332920/>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

<sup>113</sup>Disponível em <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

<sup>114</sup>Disponível em <https://www.thewrap.com/buryourgays-lgbt-tv-characters-gay-lesbian-killed-off-2016-empire-game-of-thrones/>. Acesso em 20 de novembro de 2021.



“seja economicamente, politicamente ou ideologicamente”. O sujeito lésbico escapa à matriz heteronormativa, desloca aos princípios de uma suposta “mulher universal”, não se conforma às normas e torna-se, para todos os efeitos, uma **traidora de gênero**, alguém que não corresponde aos esquemas regulatórios generificados.

A *traidora de gênero* está presente, por exemplo, em “The Handmaid’s Tale” como um modo de nomear aqueles corpos encapuzados e pendurados pelo pescoço em praça pública, carregando consigo algumas insígnias que atestem, de modo irrevogável, que ali se trata de sujeitos que, em vida, não desempenharam adequadamente o gênero pelo qual foram assinalados/as. Mas a *traidora de gênero* também pode estar em um outro cenário apocalíptico, como naquele em que os mortos retornam à terra em “The Walking Dead”. Nesse caso, tal traidora figura como uma médica apresentada ao público como uma tímida mulher lésbica e que funciona como “bucha de canhão”<sup>115</sup> nessa narrativa ao tornar-se a primeira pessoa a ser exterminada na retaliação de um impetuoso e violento vilão. Ainda que outras personagens posteriormente tenham morrido nas mãos desse sanguinário, ao colocá-la como a primeira opção dentre todas as outras, a morte dessa mulher lésbica é significada como a mais imediata, a mais urgente, a mais indispensável. Ao que parece, a correta expressão de gênero e sexualidade é o qualificativo que “humaniza” os indivíduos, a exemplo daqueles corpos femininos que, no exercício da sua função materna, possuiriam até mesmo o “dom” de proteger o nosso futuro. Por outro lado, também é a instância que penaliza, por meio do extermínio, aquelas que são inúteis aos seus propósitos de perpetuação da espécie – notável na expressiva incidência de mortes de mulheres *queer*.

A força necropolítica do currículo das narrativas midiáticas seriadas forja um espaço no qual aquilo que é considerado um “erro da espécie” é abreviado, de modo que uma suposta “verdade” do sexo pode ser reforçada e o seu “inimigo” correlato, figurado em um corpo que desordena as normas, é sumariamente eliminado. Se os corpos dissidentes das normas carregam consigo os “vestígios da posição desprezível com que foram marcados” (LOURO, 2008a, p. 86) eles só o fazem porque, de algum modo, tais marcadores de continuidade histórica persistiram no

---

<sup>115</sup>Expressão que se refere aos soldados que iam na “linha de frente” e, por isso, mais propícios de sofrerem ferimentos ou morrerem.

tempo e no espaço; porque outras instâncias culturais e práticas sociais, sejam anteriores a esse artefato, sejam contemporâneas a ele, também têm reiterado essa conformação normalizadora. A atribuição do sujeito *queer* à periculosidade, à impureza, a uma existência que mobiliza um atentado ao futuro da humanidade e como danoso à perpetuação da vida ocorre a partir de um “processo regulado de repetição” (BUTLER, 2016, p. 250) que confere a sua “substancialização”; isto é, a noção inequívoca de uma essência a qual esses sujeitos estariam fraturando ao não exercer corretamente seu gênero e a expressão coerente do desejo.

Se o necrocurrículo tem investido massivamente em um “mando de morte”, obliterando aqueles/as considerados/as como impuros/as, talvez seja necessário pensar na imagem do *mártir*, aquele para quem a morte é a única saída, o único destino possível. Conforme nos sugere Mbembe (2018, p. 68), o mártir é o personagem necropolítico por excelência, pois para ele a morte “atinge um caráter de transgressão”. Esse sujeito imolado é quem toma as rédeas da própria finitude e a sua ação deliberada é um “comentário sobre a natureza da liberdade em si (ou sua falta)” (MBEMBE, 2018, p. 70). Mas como pensar em linhas de fuga que tangenciam a morte? Há escapes possível para o que se apresenta como a última instância da vida? Seria possível valer-se da própria ação desse necrocurrículo para excedê-lo e desafiar as suas normas? Se o encaminhamento “natural” dos sujeitos *queer* é a morte, se esse currículo tem nos ensinado que dificilmente há a possibilidade de um “final feliz” para sujeitos dissidentes, há alguma possibilidade de fabricação daqueles “fracassos necessários” que Butler (2016, p. 250) alude em relação às incoerências de gênero e expressão da sexualidade?

Um exemplo notável de como essa torção entre o estabelecimento de vida e morte pode reconfigurar e produzir novas imagens de mundo a partir de narrativas midiáticas seriadas está presente em “In The Flesh”. Nessa produção britânica, somos apresentados/as a um mundo que tenta se recompor após um apocalipse zumbi em que os mortos saltaram de seus túmulos e passaram a atacar os humanos. A partir da disponibilização de uma medicação capaz de progressivamente limitar os ímpetos canibais daqueles/as acometidos pelo mal, os mortos-vivos são (re)nomeados de “portadores da síndrome de falecimento parcial” e pouco a pouco são reintegrados ao convívio em sociedade. Essa reinserção, no entanto, não se dá de forma pacífica, uma vez que alguns grupos armados insurgem contra o retorno

desses indivíduos, o que reforça como as lutas e as estratégias de resistência que mobilizam a manutenção da vida são incessantes. Outro ponto crucial da narrativa está nos aparatos concedidos aos mortos-vivos em remissão para que as suas identidades sejam preservadas: como estamos nos referindo a seres renascidos dos mortos, esses indivíduos possuem uma pele decrépita e inconfundíveis olhos foscos esbranquiçados, sendo forçados a utilizarem uma pesada maquiagem e lentes de contato no intuito de passarem incólumes pelo escrutínio da comunidade em que vivem.

Mas o que “In The Flesh” melhor oferece aos propósitos analíticos desta pesquisa talvez seja a pretensão de reflexão sobre a alteridade, isto é, como as nossas vidas estão sempre interpeladas por um “outro” do qual não podemos simplesmente escapar, como bem sinalizado por Butler (2017a). Seja pela sua condição de ex-zumbi, seja pela sua condição “incurável” de sujeito *queer*, o protagonista Kieran é reiteradamente inquirido por esse “outro” - por vezes é a sua família, em outras ocasiões é a comunidade a qual está inserido, outras vezes se materializa na violência infligida pelas facções armadas que o querem mais uma vez exterminar. Essa interpelação dá-se pelas suas características que divergem do que é compreendido como “normal”, conseqüentemente colocando-o sob o jugo de uma norma: um morto que agora é vivo, um morto-vivo que também é *queer*. Kieran é personagem que incorpora a estratégia de capturar a alteridade e significá-la de modo a reforçar os ensinamentos necropolíticos do currículo das narrativas midiáticas seriadas.

O “**morto-vivo-queer**” talvez seja a imagem emblemática dessa política de morte e da tecnologia de apoptose a qual analisei neste epitáfio. Tal posição condensa aquela vertigem paradoxal que Butler (2017a) anuncia: uma “figura viva fora das normas de vida”, um desvio corporificado dessas normas que legitimam e dão contorno ao que é humano, “cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão” (BUTLER, 2017a, p. 22). Nesse sentido, diante do giro necropolítico do currículo das narrativas midiáticas seriadas, considero urgente contrapor essa produção de morte a partir da ampliação do “campo do reconhecível”, isto é, uma abertura das normas que regulam o que é pensável e das possibilidades de se pensar “as vidas fora da conformidade” (BUTLER, 2018, p. 45). Um exercício de cavoucar, como nos ensina Negri (2001, p. 61), precisamente ali onde “as linguagens e os sentidos estão

mais separados do que qualquer poder de ação e onde, no entanto, ele existe”. Contrapor morte com a vida. Ou pelo menos se valer da própria decrepitude para tentar rasurar essa “subjetividade zumbi” em marcha, soerguendo outras maneiras de relacionar consigo mesmo. Ou, conforme pude aprender com a imagem desatina, incompreensível, que causa consternação, horror e um tanto de fascínio como do *morto-vivo-queer*, contrapor esse *poder de morte* com a *potência da vida*. É esse o foco da terceira e última temporada desta tese, intitulada de “Final Girls”.

## EPITÁFIO III

### “PAREM DE NOS MATAR NA VIDA E NA DRAMATURGIA!”

#### I. NECRÓPOLE

Uma versão *folk* da canção “*Somewhere over the rainbow*” embala a cena de abertura da narrativa seriada “Them”. Logo somos ambientados/as ao cenário inicial: uma confortável casa de madeira na Carolina do Norte dos anos 1950, rodeada por inúmeras árvores cujas copas balançam ao gosto do vento. Um cricrilar incessante, sem qualquer concorrência, denuncia que não há nada ao redor daquela residência, nenhuma casa vizinha, nenhuma outra família que pudesse unir-se cacofonicamente ao irritante burburinho do inseto. Dentro da casa, uma mulher negra alimenta o seu bebê, quando é interrompida pelos latidos ininterruptos do seu cão de estimação. Ao olhar através do vidro que compõe a porta da frente, ela observa de soslaio uma estranha senhora branca se aproximando. “*Um dia lindo*”, sugere a intrusa, que passa a cantarolar uma velha cantiga enquanto afaga o cão que saltara da varanda até a sua direção. O olhar meticuloso da forasteira e o seu sorriso diabólico fazem a mãe estranhar de imediato aquela visita inesperada.

O clima quente, ressaltado pela fotografia em tons amarelados e pelo suor que desce nos rostos das mulheres, torna a situação ainda mais sufocante. O bebê, que aguarda o retorno da mãe na cozinha, começa a chorar. Pressentindo que a situação com aquela senhora se tornava cada vez mais perigosa, a mãe adverte-a de modo enfático: “*Eu acho melhor você ir embora, agora. Meu marido está voltando para casa*”. A senhora, no entanto, não parece receber aquela mensagem como ameaça e devolve-lhe: “*Um homem que saiu com duas garotinhas há uma hora atrás? Sim, nós os vimos*”. Passamos a ouvir o latido distante do cachorro, como se ele tivesse encontrado algo após se embrenhar no meio do matagal que rodeia a casa. A estranha senhora não parecia estar sozinha. A situação bizarra, o tom sinistro e ameaçador da mulher e o modo como a cena inicia com um estranho filtro avermelhado transforma a sequência em uma espécie de pesadelo. Tal percepção é reiterada pelo despertar daquela mãe, que acorda de um cochilo no banco de passageiro de um carro, na companhia de seu marido e suas duas filhas, com destino a concretização do *american way of life* em um subúrbio branco de Los Angeles.

Essa é a premissa da narrativa seriada “Them”: acompanhar as agruras sofridas pelos Emory, uma família negra, em suas variadas possibilidades de experimentar o racismo. O pai, um competente engenheiro, é reiteradamente diminuído na empresa em que trabalha, não sendo jamais reconhecido pelas suas qualificações laborais. A filha adolescente é a única pessoa negra na instituição *high school* em que estuda – a exceção, claro, fica a cargo do zelador da escola –, e cuja presença estranha aos/as alunos/as brancos/as é evidenciada em várias cenas cotidianas de violência. A mais incômoda talvez seja aquela no episódio em que uma turma inteira passa a compará-la a um primata ao imitar o guinchar de macacos. A mãe, por sua vez, é obrigada a tolerar todas as situações racistas pela qual é infligida pela vizinhança branca que contesta a permanência da sua família no bairro. Os episódios são no mínimo criativos nas múltiplas formas de evidenciar a opressão sofrida pelos membros da família Emory: vai de maneiras mais atenuadas, como na cena em que as *housewives* do bairro se enfileiram na frente da sua casa para tomar sol de modo debochado, até aquelas mais explícitas – desde o assassinato do cão da família como uma espécie de aviso já na primeira noite no novo lar, a ameaça que o patriarca sofre pelos vizinhos brancos enquanto monta a antena da sua recém comprada televisão ou a mensagem assinada no jardim juntamente aos assustadores bonecos negros enforcados na varanda.

Não parece estranho que o necrocurrículo, no exercício de sua política de morte, recorra também a um recorte racial. Evidenciei, nos epitáfios anteriores, que alguns marcadores da diferença como gênero e sexualidade têm sido operacionalizados nesse artefato para demarcar quais são aquelas existências passíveis de expurgo em uma prática de programação da morte. Não seria diferente, portanto, com a dimensão racial. Afinal, como o próprio Foucault (2005a) apresenta em sua noção de “racismo de estado”, esse é um dos mecanismos em que a função de morte pode ser exercida em um sistema biopolítico: a partir do pressuposto de que um determinado grupo pode ser defasado em relação a outro, desde que esse extermínio seja justificado pelo resguardo biológico da população em geral. Reconhecer tal modalidade faz com que, nas palavras de Mbembe (2018, p. 36) se produza um certo “terror colonial”, uma produção discursiva de horror que se entrelaça com o imaginário colonialista caracterizado por “terras selvagens, mortes e ficções que criam o efeito de verdade”. Em outras palavras, imprimir aos corpos

negros um “alvo” e dotá-los de uma suposta disposição a serem mais vulneráveis à própria extirpação é o efeito de uma série de endereçamentos de variados artefatos culturais capazes de pavimentar essa experiência de violação pela qual os sujeitos negros estão expostos.

Imagens de horror e de violência veiculadas em fotografias e em meios de comunicação de massa não são capazes apenas de nos chocar, mas também de, em algum grau, nos seduzir. Isso porque, para Susan Sontag (2003, p. 88), “em um mundo saturado, ou melhor, hipersaturado de imagens, aquelas que deveriam ser importantes para nós têm seu efeito reduzido: tornamo-nos insensíveis”. Essa espetacularização do horror colonial, que por muito tempo figurou nas fotografias de guerras impressas em jornais, tem sido especialmente reavivada na era dos *streamings* em suas produções audiovisuais. Se uma certa “teleintimidade com a morte e a destruição” (SONTAG, 2003, p. 22) emergiu com a veiculação das imagens da guerra do Vietnã, esse caráter bélico e de aproximação com as agruras humanas passou também pelo crivo da ficção. Talvez essa seja uma das explicações para o fato de que, na mesma semana em que “Them” foi disponibilizada na plataforma do Prime Video, um outro artefato também tenha exposto personagens negros a situações degradantes de violência e de morte. Refiro-me ao alto índice de violação de personagens racializadas na reta final de uma novela exibida no horário nobre da TV Globo<sup>116</sup>.

A inscrição deste epitáfio é inspirada na mensagem em tom de desabafo e de denúncia por parte de uma das atrizes negras da novela “Amor de mãe”. Escrita com a mesma tipografia utilizada na abertura da novela, a mensagem “*parem de nos matar na vida e na dramaturgia*” foi compartilhada pela atriz Jéssica Ellen em seu perfil de instagram, imediatamente após a exibição da cena em que mais um personagem negro havia sido assassinado no referido folhetim, dessa vez vítima de um tiro à queima-roupa<sup>117</sup>. Àquela altura, três personagens interpretados por atores e atrizes negros/as já haviam perdido a vida em situações violentas em um intervalo de menos de um mês – e a própria personagem interpretada pela atriz insatisfeita com o andamento do enredo também já havia sofrido pelo menos dois atentados

---

<sup>116</sup>Disponível em <https://mundonegro.inf.br/amor-de-mae-e-a-banalizacao-da-morte-negra/>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

<sup>117</sup>Disponível em <https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/jessica-ellen-lamenta-mortes-de-personagens-negros-em-amor-de-mae>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

contra a sua vida, a primeira vez por bala perdida, a segunda vez vítima de um atropelamento que a deixou momentaneamente parálitica.

Se a ficção parece particularmente perigosa aos personagens negros, a “realidade” se mostra ainda mais violenta: Os/as negros/as tem mais do que o dobro de chance de serem assassinados no Brasil<sup>118</sup>; representam quase 80% das mortes por arma de fogo em nosso país<sup>119</sup>; as mulheres negras são as maiores vítimas de homicídio<sup>120</sup> e as mais vulneráveis a violência sexual<sup>121</sup>; foram os/as negros/as que tiveram mais chances de se contaminar e morrer em decorrência das complicações da COVID-19<sup>122</sup> e o acesso e a ampliação da vacinação segue sendo uma incógnita a esse grupo em nosso país<sup>123</sup>.

Paraíso (2010) já nos advertiu em um texto seminal que um currículo não pode ser interpretado com indiferença, pois para muitos/as ele se materializa na garantia da própria existência. São questões de vida ou de morte! Se a fabricação de uma vida vivível está em jogo na ética da produção de um currículo, torna-se impossível teorizá-lo sem que também se investigue as formas pelas quais a morte, por mais figurativa ou metafórica que possa parecer, é produzida. Afinal, um dos pressupostos mais caros às investigações em uma perspectiva pós-crítica é o de que a linguagem, mais do que descrever, constitui as coisas do mundo. Nesse sentido, passo a compreender o necrocurrículo como um texto racializado, um artefato que não apenas “corporifica” as relações sociais em sua textualidade, não apenas “comenta” ou “critica” determinados posicionamentos e pressupostos raciais, mas que efetivamente os produz. Seja uma “novela das nove” brasileira, seja uma narrativa seriada estadunidense e com distribuição mundial, ambos os textos curriculares conservam aquelas marcas da herança colonial que autores/as como

---

<sup>118</sup>Disponível em <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/31/negros-tem-mais-do-que-o-dobro-de-chance-de-serem-assassinados-no-brasil-diz-atlas-grupo-representa-77percent-das-vitimas-de-homicidio.ghtml>. Acesso em 01 de março de 2022.

<sup>119</sup>Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/negros-representam-78-das-pessoas-mortas-por-armas-de-fogo-no-brasil/>. Acesso em 01 de março de 2022.

<sup>120</sup>Disponível em <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/09/16/mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas-de-homicidios-ja-as-brancas-compoem-quase-metade-dos-casos-de-lesao-corporal-e-estupro.ghtml>. Acesso em 01 de março de 2022.

<sup>121</sup>Disponível em <https://atarde.com.br/bahia/a-cor-da-violencia-mulheres-negras-sofreram-73-dos-casos-de-violencia-sexual-no-brasil-em-2017-diz-estudo-1112099>. Acesso em 01 de março de 2022.

<sup>122</sup>Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/negros-tem-15-mais-chance-de-morrer-por-covid-19-no-brasil-diz-ocde/>. Acesso em 01 de março de 2022.

<sup>123</sup>Disponível em <https://drauziovarella.uol.com.br/coronavirus/avanco-da-vacinacao-entre-os-negros-e-uma-incognita-no-brasil/>. Acesso em 01 de março de 2022.



Mbembe (2017, 2018a, 2018b), Kilomba (2019) e Hooks (2014; 2019) apontam, tornando a raça não um mero “disparador” de determinadas discussões pontuais, mas um elemento central na produção de conhecimento e em processos de subjetivação.

Entendo que também é um “ato de criação linguística” (SILVA, 2014, p. 76) atribuir a experiência racializada à violência e à morte. Com isso, não estou afirmando que a violência contra sujeitos negros não exista “materialmente” e que tal violação não seja sentida de forma palpável em seus corpos. No entanto, o que estou argumentando é que essa violência existe não como um dado inequívoco ou anterior ao discurso, mas sim uma construção da linguagem mediada por práticas culturais que relegaram ao sujeito negro uma posição de inferioridade, de “outridade” (SILVA, 2010; 2016; KILOMBA, 2019). Em outras palavras, quando nos reconhecemos em um determinado discurso e ao ocuparmos as posições de sujeito por ele disponibilizadas, “podemos dizer que esse [discurso] já se encarnou em nós, já se fez corpo” (SANTOS, 1997, p. 85). A amplificação desse contato com a morte a partir de uma textualidade na qual as experiências raciais são significadas como indignas ou indesejadas corresponde a uma rede de composições linguísticas que servem para definir, legitimar e reforçar os modos “corretos” de expressão racial. Conseqüentemente, sob a desculpa de estar dramatizando a experiência do racismo, o texto desse currículo, ao imprimir determinados modos de inteligibilidade, termina por reiterar e adicionalmente produzir a própria violência que alega estar criticando.

“Raça” é compreendida, nesta tese, não como um dado natural ou expressão física dos corpos e tampouco está encerrada em sua materialidade biológica. Embora esse termo possa, de algum modo, ser problematizado pelo seu caráter fortemente demarcador do sujeito negro ou pelo argumento de que tal noção poderia reificar a sua objetificação, tenho entendido, junto a Mbembe (2018a), a importância de entender raça como um elemento próprio à racionalidade do biopoder. Isto é, a raça é uma “sombra sempre presente sobre o pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou a dominação a ser exercida sobre eles” (MBEMBE, 2018a, p. 18). Em outras palavras, ao nos referirmos sobre “raça”, nem sempre estaremos lidando com as complexidades do sujeito negro, mas sim “com as

fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser” (KILOMBA, 2020, p. 38). É sob esses riscos que trabalho com uma noção própria de “uma linguagem fatalmente imperfeita, dúbia, diria até inadequada” (MBEMBE, 2018b, p. 27), que, no entanto, me possibilita investigar esse complexo e perverso sistema de opressão pelo qual o sujeito racial tanto “nasce” como também congrega em sua vasta necrópole.

O currículo das narrativas midiáticas seriadas pode ser lido em sua textualidade como um “arquivo vivo” das maneiras pelas quais o sujeito negro e a experiência do racismo são significados. Por “arquivo vivo” estou entendendo o seu caráter flutuante e provisório, tanto de negociação como de fixação de significados – o que certamente não o impede de que, ainda hoje, envolva abordagens equivocadas que reiteram aspectos que aparentavam já estarem devidamente suplantados pelo arcabouço teórico pós-crítico e pelos estudos pós-coloniais. Logo, o que tem me mobilizado nas proposições que trago neste epitáfio é compreender quais os lugares disponibilizados para que um indivíduo negro possa se posicionar como sujeito em um currículo que está inscrito em uma política de morte. Isso porque, inspirado por Mbembe (2018a, p. 11), tenho investido em perscrutar nos territórios curriculares “outras categorias fundadoras menos abstratas e mais palpáveis como a vida e a morte”.

## II. CÓDIGOS ENCARNIÇADOS

Se consideramos que os discursos produzidos e as representações veiculadas pelo currículo das narrativas midiáticas seriadas exercem algum poder sobre nós, isso se dá porque esse artefato lida com noções, conceitos, posições de sujeito e experiências que tocam o seu público bem de perto, tendo atravessamentos diretos em seus corpos. Afinal, se assumirmos o corpo como uma “superfície de inscrição” (FOUCAULT, 2017a), podemos afirmar que ele “incorpora/encarna as marcas de uma cultura” (SANTOS, 1997, p. 85). Em outras palavras, o corpo seria um significante flutuante no qual os diversos significados em disputas de um dado tempo se dobram e fazem dele esse “volume em perpétua pulverização” (FOUCAULT, 2017a, p. 65). Nesse sentido, se a cultura abaliza e dá algum sentido às diversas conformações corporais, o corpo negro parece especialmente vilipendiado, açoitado pelos traços de uma prática discursiva que o hierarquiza, nomeia e que tem lhe atribuído menor valor.

Bell Hooks tem alertado sobre a necessidade de nos mantermos criticamente vigilantes relativamente ao “bombardeio” dessas imagens que objetivam negatizar a experiência de ser negro/a e argumenta que o racismo não terá fim “enquanto não houver uma mudança fundamental em todas as esferas da cultura, em especial no universo da criação de imagens” (HOOKS, 2019, pp. 259). Considero válido, portanto, retomar algumas das inquietações de Mbembe (2018a) para que seja possível analisar esses atributos necropolíticos de um currículo em que as vidas negras são associadas a vidas descartáveis, clandestinas, aquelas cujo extermínio é aceitável em um contexto de reafirmação de uma outra raça presumidamente “pura”. Ora, quais os significados atribuídos, nesse currículo, tanto a vida como a morte e como eles se relacionam ao corpo negro? Como esse currículo se inscreve nessa ordem de um necropoder?

Foram justamente essas dimensões de vida e de morte que me sobrevieram em minha experiência ao assistir aos episódios de “Them”. A violência gráfica, o abuso físico e psicológico, a atrocidade e o grotesco parecem ter se tornado elementos lucrativos, uma espécie de “mercadoria” pelo qual determinados artefatos audiovisuais na contemporaneidade têm se valido ao usufruir das imagens de horror como um potencial recurso. Trata-se de um fenômeno que, guardada as devidas diferenças, encontra alguns ecos com o trabalho que Valencia (2010) fez ao lançar o conceito de “capitalismo *gore*”, no qual os corpos subalternos têm sido usurpados e tornado um artigo a ser comercializado a partir da sua extirpação em formas extremas de violência nas derivas entre o primeiro e terceiro mundo. Embora a análise de Valencia (2010) esteja centrada em um particular contexto das organizações criminais do narcotráfico da cidade de Tijuana, sua percepção sobre como a violência tem se estruturado nesse novo formato do capital me ofereceu uma importante chave de leitura sobre aquilo que compreendo como os *códigos encarniçados* do necrocurrículo das narrativas midiáticas seriadas.

Os “códigos encarniçados” são códigos semióticos que surgem nesse artefato em cenas pautadas por violência extrema, por mutilações, por jorro de sangue e membros decepados, por experiências de humilhação e de degradação. Isto é, um conjunto de elementos imagéticos que enquadram determinadas vidas como menos vivíveis a partir do entendimento de que elas são mais violáveis que outras, mais suscetíveis à violência, passíveis de serem desamparadas e exterminadas.

Engendradas a pretexto de estarem realizando apenas um “comentário social” ou criticando um fenômeno como o racismo, tais narrativas têm, a partir desses fluxos intensos de violência, produzido a própria experiência racista.

E, no entanto, como já nos argumentou Silva (2014, p. 78), “a linguagem vacila”. Ela gagueja, é indeterminada, instável, incerta. Os mesmos códigos que objetivam nos atemorizar podem entrar em conflito e adquirir um outro sentido quando capturadas pelas malhas do interesse capitalista, a exemplo das vestimentas da aia de “The Handmaid’s Tale”, símbolo máximo da repressão das mulheres, tornando-se uma sensual fantasia<sup>124</sup>. O mesmo ocorre com os códigos encarniçados do necrocurrículo em sua exploração do sofrimento racial. Tal espetacularização torna-se aquilo pelo qual as narrativas são vendidas de modo sedutor ao seu público. Manchetes divulgadas a época do lançamento de “Them” faziam um alerta quanto ao seu conteúdo passível de traumatizar o/a espectador/a; no entanto, essas imagens não foram ocultadas, sendo inclusive disponibilizadas para que os/as internautas pudessem conferi-las<sup>125</sup>.

Nesse sentido, parece pouco importar o “aviso de gatilho” que abre o episódio mais violento da série. Nesses tempos de diversão *gore*, em que a necropolítica consegue ditar as criativas formas de enunciar quais são as vidas mais ou menos vivíveis, tal alerta soa mais como um convite para essa “sessão de horrores”. Até esse momento, o/a espectador/a já havia se deparado com pelo menos uma situação de violência racial em cada um dos episódios anteriores. Mas é em “Covenant”, o quinto episódio de “Them” em que finalmente é possível contemplar o desfecho daquela cena que descrevi no início deste epitáfio e que explica o motivo que levou a família Emory a sair da Carolina do Norte, que contemplamos o potencial de “sadismo racial” da narrativa. Para Grada Kilomba (2019, p. 135), o “sadismo racial” é uma combinação de “violência e diversão caracterizada pela subjugação do sujeito negro”, um mecanismo que pode ser evidenciado no modo em que o necrocurrículo disponibiliza imagens de horror que exibem fortuitamente seus códigos encarniçados.

---

<sup>124</sup>Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2018/09/fantasia-sexy-de-serie-sobre-opressao-a-mulheres-causa-polemica-nos-eua.shtml>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

<sup>125</sup>Disponível em <https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-158417/>. Acesso em 20 de novembro de 2021.

Em uma extensa sequência, pode-se acompanhar o horror sofrido por Lucky Emory ao ter a sua casa invadida por uma gangue racista liderada pela estranha mulher que a interpelou anteriormente e por mais três homens brancos. A matriarca é abordada pelos homens e o seu desespero se intensifica quando os intrusos encontram o bebê que ela havia escondido ao perceber o que estava prestes a acontecer. A cena pode impressionar pelo conteúdo indigesto e pela disponibilização dos códigos encarniçados: os gritos de horror de uma mulher negra sendo estuprada, os urros animais dos homens brancos, a estranha mulher vociferando “*gato no saco*” e convocando um dos integrantes da gangue para um perverso jogo. Enfiando o bebê dentro de um saco, os racistas passam a lançá-lo de um lado para outro até a sua morte, enquanto a mãe assiste tudo passivamente ao mesmo tempo em que é violentada sexualmente. *Close-ups* no rosto agonizante mostram a dor, o desespero e o choque da mãe. O volume de uma música clássica tocando em um velho toca-discos aumenta. A montagem fica mais frenética: ora foca no rosto da mãe rente ao chão, ora foca nas feições maléficas dos/as assaltantes se divertindo às custas de um recém-nascido lançado no ar como uma peteca. Aqui vê-se mais uma vez reiterados aqueles “velhos estereótipos negativos de mulheres negras sexualmente licenciosas, nuas, estupradas ou surradas” (HOOKS, 2019, pp. 268).

Para entender melhor a formulação e disponibilização e incitação do horror racial nesse artefato e os significados a ele atrelados, é preciso esticar a linha temporal e retroceder alguns séculos. Afinal, como nos aponta Mbembe (2018a, p. 27) “qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica”. Consequentemente, a pedagogia apocalíptica exercida nesse artefato é redimensionada não mais para um possível futuro, mas para um passado encarado de forma quase saudosista. Aqui, o “apocalipse”, ao invés de significado como uma manifestação da ruína do nosso futuro, toma o próprio sentido da sua etimologia: “revelação”, um retorno ao passado para que alguns elementos possam ser reafirmados. Nesse sentido, Bell Hooks (2020) nos aponta que as ameaças à integridade sexual da mulher negra não cessaram com o fim do período escravagista. Pelo contrário: os significados relacionados a figura da mulher

negra hiperssexualizada e a imagem animalesca que fundamenta esse signo têm se perpetuado desde então.

Se durante a escravidão as mulheres negras eram condicionadas a função de corpos sexualizados e reprodutores, após a sua emancipação no contexto estadunidense esse cenário não se modificou. Ao exercerem a sua liberdade sexual, tais mulheres passaram a ser significadas, a partir de um argumento racista, como sexualmente perdidas e moralmente depravadas (HOOKS, 2014). No entanto, essas fantasias da mulher negra que atira e é capaz de “enfeitiçar” os homens por meio do sexo não ficaram a cargo apenas de um passado escravagista, mas instituíram-se em uma “memória colonial” (KILOMBA, 2020), um acervo disponível que atua em processos de subjetivação até os dias de hoje. Nesse sentido, a imagem conflituosa da mulher negra como *dedicada mãe* e *arreatadora amante* produzida por um discurso racista tem relegado às mulheres negras algumas posições de sujeito que as confinam em funções maternais e subordinadas e que, por sua vez, são disponibilizadas no currículo aqui analisado.

O jogo necropolítico desse currículo insere a função da mulher negra **hiperssexualizada** ao reiterá-la em tela como alguém vulnerável não só à morte, mas também à violência sexual. No entanto, também é possível observar a disponibilização da posição da mulher negra **idílica materna**, alguém que lutaria até as últimas consequências em benefício da sua prole. Não é de se estranhar, pois segundo Hall (1992), a experiência do racismo tem constituído a mulher negra em seu potencial duplo – a “doméstica assexual e obediente” e a “prostituta primitiva sexualizada”. A protagonista de “Them”, portanto, vê-se diante de uma situação periclitante em que ambas as “personas” são evocadas. Por um lado, o estupro que objetiva trazer à tona esse seu lado “animalesco”, sob a justificativa de que a sua suposta “natureza” estaria inclinada a atividades dessa ordem. Por outro, o assassinato do seu filho e a sua tentativa de impedir, ainda que impossibilitada pela violência sexual sofrida. Essa imagem, portanto, serve como uma interdição de raça, gênero e sexualidade: ensina aos sujeito racializados que eles são mais suscetíveis à morte, sobretudo se esse sujeito for uma mulher, e que, nesse caso, a violência sexual é sempre uma possibilidade a mais na sua *via crucis*, na sua trajetória de mortificação.

Ao compor a experiência do racismo como algo inevitável para os sujeitos negros, o necrocurrículo das narrativas midiáticas seriadas explicita que a condução da violência física e psicológica estão circunscritas as suas vidas de modo irrevogável. Em “Them”, não há um personagem negro sequer que não seja violentado pelo racismo. Essa forma inescapável do sofrimento aparece nos primeiros momentos da série, quando a abertura usa o mecanismo de apresentação de uma história supostamente “real” para apresentar o enredo – a exemplo do uso de legendas antecipando pontos importantes da história que veremos a seguir, a demarcação espacial e temporal dos eventos e a sugestão que tudo aquilo aconteceu em apenas dez dias. Atribuir um tom de “acontecimento real” aos eventos ficcionais da série só reforça como o necrocurrículo, em sua disputa pela imposição de significados, tem tornado visível e dizível a ideia de que, em qualquer época, o corpo negro é um corpo matável, disponibilizando a posição de sujeito **violável**.

Nesse sentido, não basta “matar” esses corpos, é preciso espetacularizar o seu sofrimento em uma espécie de atualização daquele “corpo supliciado” o qual Foucault (2014) se referia na tecnologia do poder soberano. No entanto, tal espetacularização punitiva na política soberana imputava no gerenciamento de um território. Aqui, o corpo supliciado é o produto de uma ação necropolítica sobre as condutas, que ensina que a qualquer momento uma pessoa comum está mais propensa ao “assassínio indireto” (FOUCAULT, 2005a), mais vulnerável, exposta à morte, possível de ser sentenciada e ter sua vida extirpada. Afinal, o interesse desse necrocurrículo é regulamentar e normatizar a vida de modo a garantir a homeostase de um público seriador. Para tanto, ele precisa “fragmentar, fazer censuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige” (FOUCAULT, 2005a, p. 305) e eliminar aquilo que figura como o seu mais legítimo perigo.

## [TERCEIRA TEMPORADA]

---

“SOBREVIVER NÃO É SUFICIENTE!” (Frase proferida na narrativa pós-apocalíptica “Station Eleven”)

“Por que esqueci quem fui quando criança?/  
Por que então deslembra quem era eu?  
Por que não há nenhuma semelhança  
Entre quem sou e fui?  
A criança que fui vive ou morreu?  
Sou outro? Veio um outro em mim viver?  
A vida, que em mim flui, em que é que flui?”  
(Fernando Pessoa)



## FINAL GIRLS

---

Em uma entrevista concedida ao jornalista Pepe Escobar, Félix Guattari foi questionado se a vida poderia ser inventada ainda que todas as imagens sejam produzidas de antemão. A resposta do psicanalista francês, envolvida em uma aura de afirmação e de possibilidades, tornou-se um provocador de novas perspectivas para as minhas inquietações sobre quais seriam os possíveis a serem produzidos, inventados e recriados do currículo das narrativas midiáticas seriadas. Afinal, frente aos avanços cada vez mais palpáveis dos serviços de *streaming* que subsidiam não só a transmissão desses conteúdos, como também a efetiva produção desse artefato, outros elementos foram tomando forma no curso da minha investigação. Haveria como focalizar alguma forma de resistência na produção de modos de vida desse currículo? Seria possível fugir daquele fenômeno que Negri (2006) conceituou como “formatação da vida”, isto é, o apagamento das singularidades que esse artefato parece demandar na contemporaneidade, conforme os episódios anteriores evidenciaram?

Suspeito de que alguns encaminhamentos possíveis estão sugeridos a partir da resposta de Guattari frente à questão proposta por Escobar, mais precisamente quando ele argumenta que *é a vida que anima a resistência*. Para Guattari, é possível trabalhar com o que temos em mãos mesmo que este objeto esteja fadado a uma “modelização da subjetividade”. No entanto, é preciso nos livrarmos dessa “espécie de redundância, da serialidade, de produção em série de subjetividade, de solicitação permanente a voltar ao mesmo ponto. É como a situação de um pintor, que compra suas tintas na mesma loja. O que interessa é o que vai fazer com elas” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 53).

As tintas que dispus em minhas investigações curriculares com o artefato cultural das narrativas midiáticas seriadas são de cores e matizes diversas. No entanto, parece-me, a essa altura, que as suas combinações têm se tornado cada vez mais homogêneas e reiterativas. No entanto, se o que interessa a partir da sugestão de Guattari não são exatamente as tintas, mas sim o que podemos fazer a partir delas, meu investimento final nesta tese é o de agenciar algumas linhas desse currículo e investigar como formas de resistência são produzidas nesse *currículo-*

*slasher*. Como em todo filme de terror *slasher*, por mais violenta que seja essa política de extermínio em curso com vistas a eliminação daqueles/as obscenos/as, tal artefato terá de enfrentar uma resistência tão inventiva, astuciosa e agitadora quanto o necropoder que exerce. Isso porque sempre há uma “final girl”, aquela personagem sobrevivente da matança e que enfrenta o assassino. Nesse sentido, tenho significado como “final girl” aquelas personagens de narrativas seriadas que subvertem algumas das expressões desse necropoder e cujos enredos apresentam outros modos de subjetivação para além da modelização e programação das nossas existências que constitui a “subjetividade zumbi”.

Nesse sentido, meu esforço analítico no presente episódio está comprometido com duas personagens femininas de narrativas midiáticas seriadas distintas, valendo dos próprios títulos de suas respectivas séries para compor uma espécie de radiografia de formas de existência na atualidade. São elas “A Obscena”, protagonista da narrativa seriada “Fleabag” e “A Ex-Namorada Louca”, protagonista da narrativa seriada “Crazy Ex-Girlfriend”. Embora cada uma dessas personagens carregue alguns dos “tropos” televisivos mais recorrentes e suas denominações comumente estejam ligadas à estereótipos femininos, sigo as pistas de Haraway (2009, p. 47), para quem o “ser mulher” é, na verdade, uma “categoria altamente complexa, constituída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis”.

Logo, analiso essas personagens não como sujeitos estabilizados ou identidades cristalizadas; mas sim como “coleções de sensações intensivas”, isto é, “um pacote, um bloco de sensações variáveis” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 54). Meu interesse não é pautado por uma ordem identitária e nem pela estagnação de posições fixas. Me interessa, portanto, pelas variações possíveis, pelos devires, pelos signos que afetam e que funcionam como vetores de intensidades. Em suma, trata-se aqui de uma experimentação com um currículo que, mesmo inserido em uma lógica da formatação dos modos de vida e da “produção em série” de subjetividades, consegue rachar os estratos, pensar algo novo, inaugurar existências menores e criativas.

Meu objetivo, portanto, é o de demonstrar como o currículo das narrativas midiáticas seriadas pode ser capaz de conduzir a algumas “desaprendizagens” de gênero e de sexualidade ao seguir a linha da ironia e da paródia como rupturas

significantes dos fenômenos de estratificação. O argumento deste episódio, portanto, é o de que **o currículo das narrativas midiáticas seriadas, mesmo quando conformado a certos estratos (de gênero, sexualidade e raça) consegue ultrapassar algumas convenções normativas e estabelece a abertura para a constituição de outros modos de vida por meio de um “currículo-menor”**. O “currículo-menor” das narrativas midiáticas seriadas está figurado nas expressões do *currículo-obsceno* de “Fleabag”, analisado no primeiro tópico deste episódio e do *currículo-louco* de “Crazy Ex-Girlfriend”, foco do segundo tópico. Concluo o episódio evidenciando que em ambas as expressões desse “currículo-menor”, o amor e o riso são vetores imprescindíveis para a sua constituição enquanto um veículo de desagregação do “currículo-maior” das narrativas midiáticas seriadas.

## I. CURRÍCULO-OBSCENO

*“Tenho a sensação horrível de que sou uma mulher gananciosa, perversa, egoísta, apática, cínica, depravada, moralmente falida que nem pode ser chamada de feminista” (Fleabag)*

*“Essa mulher branca e feliz, cuja imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer – tirando o fato de que elas devem ficar de saco cheio com alguma coisa – devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito até que ela nem mesmo exista” (Virginie Despentes)*

*“E eu não sou uma mulher?” (Sojourner Truth)*

Enquanto observa o seu reflexo no espelho do banheiro de um restaurante, uma mulher limpa o seu rosto ensanguentado com uma toalha. O fluxo carmesim escorre abaixo do seu nariz, cobrindo quase que o seu rosto inteiro em um vermelho escarlata. As toalhas de papel que lhe servem como gaze para estancar o fluxo sanguíneo tornam-se purpúreas. O reconhecível som dos nós dos dedos esbarrando em uma superfície de madeira ecoa pela toalete. Alguém bate à porta. Uma voz masculina questiona se ela precisa de algo, alertando-a que *“eles já foram embora”*. A mulher agradece. O seu rosto já não configura como rúbeo, embora uma crosta de sangue contorne o seu nariz. Ela toma mais alguns pedaços de papel nas mãos e entrega para outra mulher, sentada ao chão, próxima à pia, também com o nariz

sangrando. Após essa sequência de eventos, a protagonista olha diretamente para a câmera, como se pudesse se comunicar conosco e nos alerta: “*Essa é uma história de amor*”.

A cena descrita acima é a abertura da segunda temporada de “Fleabag”, uma comédia britânica que narra as desventuras emocionais e sexuais de uma personagem feminina por volta dos seus trinta anos. Em nenhum dos episódios das duas temporadas produzidas é revelado o verdadeiro nome da protagonista, tampouco as demais personagens ao seu redor (seu pai, sua irmã, sua madrasta ou seus parceiros sexuais) se referem a ela sob alguma denominação. O “Fleabag” que o título faz referência é uma expressão idiomática britânica que não possui um termo semelhante que corresponda em português. De modo literal seria algo como “saco de pulgas”, mas o seu significado está associado a uma adjetivação de um sujeito indecente, desregrado, pervertido. A inominável protagonista da série recolhe algumas dessas características e faz coro à expressão que o título da sua narrativa sugere: costuma fazer sexo descompromissado, age de modo inconsequente, é egoísta, bebe mais do que supostamente seria socialmente aceitável e fala mais do que as pessoas ao seu redor costumam suportar. Em alguns momentos, a referida protagonista me remeteu a outra personagem indecorosa: a “Obscena Senhora D” de Hilda Hilst. Em suas divagações, Hillé, narradora do livro, questiona:

Por que o ouro é ouro? Por que o dinheiro é dinheiro? Por que me chamo Hillé e estou na Terra? E aprendi o nome das coisas, das gentes, deve haver muita coisa sem nome, milhares de coisas sem nome, e nem por isso elas deixam de ser o que são, eu se não fosse Hillé seria quem? Alguém olhando e sentido o mundo.

A nossa protagonista é precisamente essa “alguém sem nome”, olhando e sentindo o mundo, como postulou Hillé. Ao não revelar o nome de sua protagonista, esse *currículo-obsceno* parece se orientar de modo inspirado pelas filosofias da diferença “em direção oposta ao da identidade – a qual para reunir a multiplicidade sob um conceito deve, necessariamente, igualar o não-igual” (CORAZZA, 2012, p. 4). Nesse sentido, o *currículo-obsceno* pulveriza as identidades, atravessando os limiares de um sujeito dado a priori, uma vez que nessa perspectiva “não há substâncias, mas processos de individuação, não há sujeitos, mas processos de

subjetivação” (LÉVY, 2003, p. 28). O *currículo-obsceno* não objetiva trabalhar com a fabricação de modelos a serem reproduzidos – já nos mostraram Deleuze e Guattari (2012c, p. 85) que “os modelos são molares”, cristalizam a potência criadora da vida. Logo, nesse currículo o imperativo não é o de definir pessoas ou objetos, o que limitaria o fluxo de linhas de fuga. O que é de maior importância aqui é acompanhar processos, compreendendo que há sempre singularidades possíveis aquém de qualquer tentativa de paralisar esses movimentos e capturar-nos em formas previsíveis e consolidadas – dar-nos um “nome próprio”, uma identidade segura e estável, uma forma enraizada.

Trata-se, em contrapartida, de um currículo que aposta na insistência de escoar em uma linha de fuga, em uma bifurcação, tracejar outros caminhos ainda não pensados. Emitir partículas que coloquem em jogo aqueles devires incontroláveis capazes de impregnar todo um campo social (DELEUZE; GUATTARI, 2012c). Rebatê-lo esse sujeito forma(ta)do a partir de coletividades moleculares. Produzir nós mesmos/as a partir de *hecceidades*, isto é, “um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância”, em que tudo pode ser compreendido a partir de “movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 49). Proceder por movimentos de desterritorialização, deixar-se atravessar por singularidades, variação contínua para extrair potências criadoras. Diferenciar.

No entanto, não é o caso aqui de “livrar-se” por completo da molaridade, desses estratos que nos moldam e dessas segmentaridade que nos dão forma e função. O importante é experimentar a partir de um conjunto de práticas que cave saídas possíveis, encontrar uma região *entre* que seja um agente que retire os componentes idealistas e tome o desejo como uma matéria intensiva. Um bom exemplo está na cena em que a protagonista e a sua irmã participam de um evento feminista. Quando a palestrante questiona se alguma das mulheres ali presentes trocariam alguns anos de vida por um corpo bonito, ambas prontamente – e unicamente – levantam as mãos. “*Nós somos péssimas feministas*”, conclui A Obscena, fazendo-nos perceber o quão tortuosos, incertos e parciais podem ser a constituição de um “Eu” sob os escombros de um modelo fidedigno. Nesse currículo, a subjetividade parece se configurar como aquela “dupla face” que Corazza (2009, p.

106) certa vez se referiu: por um lado, a “sedimentação estrutural” que corresponde às identidades pretensamente estáveis, totalizadas e universais, por outro a “agitação propulsora de devires”, através dos quais “estranhos Eus se perfilam com outros contornos, linguagens e territórios”.

A Obscena se considera uma “péssima feminista” porque certamente há um padrão ao qual ela deveria, ao ocupar essa posição de *mulher feminista*, objetivamente se assentar. No entanto, esse currículo evidencia que o único “ser” existente – seja o “ser mulher” ou o “ser feminista”, seja qualquer outro “ser” – é o do devir, isto é, “daquele que não para nunca de se deter no jogo de sua própria proliferação” (CORAZZA, 2012, p. 6). Mesmo sendo subjetivada enquanto uma “mulher feminista” e convocada a ocupar essa identidade, A Obscena permanece aberta às intensidades que não tendem a uniformidade ou aos fluxos unitários. É preciso sempre criar algo novo, mesmo que seja, a princípio, aberrante. *Feminista que gostaria de ter seios maiores? Mulher independente que se submete a situações sexuais no mínimo incômodas? Uma ateia que chega aos limites de se envolver romanticamente com um padre?* Como nômade, A Obscena apenas atravessa os diversos territórios pelos quais perscruta sem jamais permitir cristalizar-se em um estado perpétuo. Dinamismo esse que não se resume às pautas feministas ou questões de relacionamentos amorosos: é também um modo irreverente desse *currículo-obsceno* mostrar que, se por um lado estamos constituídos linguisticamente, isso não deveria significar que, por outro, “estamos também linguisticamente determinados” (JAGGER, 2008, p. 115). Tal evidência surge já na primeira cena de abertura da narrativa seriada, quando A Obscena conversa com a sua audiência em um monólogo:

Você conhece aquele sentimento quando um cara que você gosta envia um texto às duas da manhã perguntando se ele pode “vir e encontrá-la”? E você faz isso como se acidentalmente tivesse acabado de acordar. Assim você tem que sair da cama, beber meia garrafa de vinho, entrar no chuveiro, depilar tudo, escolher alguma roupa íntima provocante... e esperar na porta até a campainha tocar. E então você abre a porta para ele, quase como se tivesse se esquecido que ele estava vindo. [*corta para uma cena da protagonista na soleira da entrada, na porta, fingindo surpresa ao encontrar um homem*] Oh! Olá!

A Obscena faz sexo livremente, mas não pode demonstrar muito interesse. A Obscena está sempre pronta para transar, mas não pode parecer tão disponível assim. A Obscena aceita receber um rapaz em sua casa no meio da noite, desde que haja tempo suficiente para passar por um aparato transformador, que vai desde a extirpação dos pelos pubianos até a escolha de uma atraente lingerie. O *currículo-obsceno* joga luzes sobre cada uma dessas situações para evidenciar como nós somos ensinados/as a demonstrar determinadas atitudes e a nos comportarmos de determinadas maneiras – não só a *liberdade* em fazer sexo, como também a *disponibilidade* e a *vontade*, além de como devemos nos apresentar em nossos corpos perfeitos, depilados e bem adornados. Até aquilo que parecia mais “inato” em nós – a vontade de transar – é apresentado por esse currículo como uma “liberdade regulada”, uma forma de concessão entre aquilo que supostamente desejaríamos “naturalmente” com aquilo que somos inclinados/as, direcionados/as a desejar.

Tal significação do condicionamento sexual feminino e a sua forma “correta” de apresentação não é nenhuma surpresa se pensarmos que “jamais uma sociedade exigiu tantas provas de submissão a uma ditadura estética, tantas modificações corporais para feminizar um corpo” (DESPENTES, 2016, p. 17). Como argumentado por Maknamara (2011), o corpo tem se configurado como um dos alvos mais privilegiados dos processos de subjetivação relativamente a gênero e sexualidade. Contudo, o efeito desse *currículo-obsceno* não é o de reiterar as imposições dessas estratégias e significações, mas de ridicularizá-las de modo que seja possível perceber o seu caráter eminentemente ficcional. Através do humor e da ironia, esse artefato nos mostra a encruzilhada *humano-animal/natureza-cultura/identidade-devir* pelo qual somos atravessados/as: enquanto hormônios escoam no interior dos nossos corpos e condicionam os nossos ímpetos mais “naturais”, nossos desejos mais organizáveis e nossas ações mais estruturadas, poderíamos contrapor com um outro afluente que permite-nos a abertura para as multiplicidades, a passagem de devires, as rupturas com os simulacros e a desestabilização não apenas das identidades, mas também dos processos de identificação. Aqui vale retomar (e atualizar) a clássica questão espinozista para seguirmos em outros propósitos: Afinal, *o que pode um corpo obsceno?*

O *currículo-obsceno* experimenta uma prática de desfazer o “corpo-organismo” que está no nível dos estratos, essas camadas duras e enrijecidas que capturam o corpo em fenômenos de totalização, unificação, integração. O *currículo-obsceno* pode, então, ser lido como um *corpo sem órgãos* (DELEUZE; GUATTARI, 2012c), uma zona de intensidades cujo plano de consistência permite desestratificar as formas e os sujeitos, extraíndo deles potências capazes de movimentar os lugares-comuns, de “embaralhar as formas a golpes de velocidade ou lentidão, de quebrar as funções à força de agenciamentos, de microagenciamentos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 63). O *currículo-obsceno* enquanto *corpo sem órgãos* é capaz de experimentar, deslocar, desterritorializar e, assim, constituir outros modos de vida não-hegemônicos.

Mas é preciso ter prudência: embora o corpo sem órgãos permaneça aberto às intensidades e interrompa as máquinas binárias que nos dão contorno, isso não quer dizer que não haja estratos não desterritorializados nesse processo – a própria protagonista de “Fleabag”, notadamente uma mulher heterossexual que ocupa um corpo branco e cisnormativo dá conta de mostrar que esses segmentos mais duros podem seguir sem efetivamente fugir dos seus estratos. Ou, nas palavras de Deleuze e Guattari (2015, p. 156), “quanto mais os segmentos são duros ou lentos, menos o agenciamento é capaz de fugir efetivamente seguindo sua própria linha contínua ou suas pontas de desterritorialização”. O que importa mesmo é que esses segmentos, essas formas ou essas funções possam ser utilizadas para que a partir delas possamos extrair “materiais, afectos, agenciamentos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 63), para criar algo novo e para que essas experimentações possam produzir deformações nas linhas duras. É preciso resguardar um pouco do “organismo” como substrato para as maquinações do desejo, para “fazer um corpo sem órgãos suficientemente rico ou pleno para que as intensidades passem” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 84).

Esse desassossego causado pelo *currículo-obsceno*, vertiginoso em sua demolição do ideário de um “corpo educado” e de uma autenticidade ontológica das premissas de gênero está presente em muitas das decisões da protagonista ao longo da narrativa. Não é que, por exemplo, A Obscena não sinta vontade de transar casualmente ou que ela não possa demonstrar ao seu parceiro sexual a sua dedicação em se preparar para o encontro. Ela só “precisa” fazer parecer que não se



importa, ou que aquela depilação pela qual se submete é, na verdade, o modo “natural” do seu corpo agir ou que aquela roupa íntima provocante que usa é algo trivial ou escolhida casualmente. É preciso ocultar os processos, esconder suas táticas, torná-los como efeito de um suposto “evento fundador” do qual não poderíamos escapar. Quando A Obscena age desse modo e nos adverte que essa prática é algo esperado e comumente reiterado pelas mulheres, o *currículo-obsceno* está nos mostrando como esse comportamento já cristalizado é o efeito de uma norma que rege o comportamento sexual feminino considerado como “ideal” – ao qual A Obscena, mesmo escarnecendo-o, não consegue se desvencilhar tão facilmente. Ao denunciar a necessidade de repetição desses atos estilizados para que o gênero ganhe um status ontológico, o *currículo-obsceno* tanto evidencia a falibilidade daquilo que supostamente seria natural e inato, como também nos oferece novos agenciamentos para desterritorializar esse corpo “que nos roubam para fabricar organismos oponíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 72).

Talvez o principal objetivo do *currículo-obsceno* seja o de nos mostrar como a sexualidade não deveria ser encarada como uma chave binária, como uma organização molar por excelência. Poderíamos compreendê-la como aquele campo intensivo que “coloca em jogo devires conjugados demasiadamente diversos que são como *n* sexos, toda uma máquina de guerra pela qual o amor passa” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 75). Trata-se de uma política dos afetos que movimenta esse plano de consistência e que é capaz de abalar os padrões edificantes, a lógica normativa e as hierarquias. A Obscena nos avisa na cena de abertura que “*essa é uma história de amor*”. E “amor”, nesse currículo, é o signo do inapreensível, é um vetor que nos move para além das estruturas coesas da normalidade. Por vezes essa desterritorialização por via do amor parece absoluta ou mesmo imprudente: A Obscena chega aos limites de se envolver romanticamente com um charmoso padre que conhece em um jantar de família. Contudo, o que o *currículo-obsceno* nos ensina é que o amor não deve ser interpretado por uma lógica binária e que as “histórias de amor” podem desterritorializar esse primado e inscrever outros raciocínios ao seguir as linhas das paixões alegres.

Parece-nos que esse currículo está constantemente nos alertando: *O amor é o que há de “menor” em nós!* Só podemos amar em minoridade: a partir de passagens de afectos não determinados, extrapolando a sexualidade sobrecodificada,

estruturada, aprisionada pelas máquinas binárias. Mas para isso é preciso agenciar elementos díspares, romper com as amarras, construir em territórios múltiplos, fazer alianças insuspeitas, compor matilhas. É preciso seguir a linha do desejo, linha que parece a todo tempo nos escapar, mas que é essencial para fabricarmos novas armas. É nessa pura multiplicidade que algumas expectativas podem ser subvertidas, tal como faz Claire, irmã da Obscena, ao final do último episódio de “Fleabag”. Percebendo que a sua grande paixão está de partida e que a única alternativa que lhe resta seria encenar o velho clichê de persegui-lo no aeroporto antes de sua decolagem, Claire encara a sua irmã – alguém com quem mantém um relacionamento cheio de altos e baixos – e declara: “*você é a única pessoa por quem eu correria em um aeroporto!*”.

Essa é a beleza do *currículo-obsceno*. Inserido na lógica de um artefato comumente associado ao amor romântico – quase sempre heterossexual, quase sempre cisgênero, quase sempre branco –, tal currículo nos mostra que o amor é o vetor que faz movimentar algo novo e torcer os ordenamentos, é a linha que nos arrasta para além dos segmentos coesos ou pré-determinados. O amor não cabe em nenhuma hierarquia ou estrutura. É por meio dele que podemos insistir na condição criadora da vida e que podemos acessar outros mundos possíveis, mundos porvir. Retomando Negri (2006, p. 171), “quando vivemos uma paixão, construímos para nós mesmos e para os outros cenas, horizontes, estruturas, desejos e alegrias”. No *currículo-obsceno*, aprendemos que o amor é capaz de provocar rupturas quando é retirado do ideário de uma sexualidade imanente e correspondente às normas. Esse currículo nos mostra que uma bela “história de amor” deve estar presente na singularidade do acontecimento de uma vida e que pode se expressar em sua linha de fraternidade. Essa é a “história de amor” que o *currículo-obsceno* nos ensina: aquela em que o amor implode as formas e faz proliferar outros devires.

## II. CURRÍCULO-LOUCO

*“Eu sou apenas uma garota apaixonada  
Eu não posso ser responsabilizada por minhas ações  
Não tenho problemas subjacentes para resolver  
Sou certificadamente fofa e adoravelmente obcecada*

*Dizem que o amor te deixa louco*

*Portanto, você não pode chamá-la de louca  
Porque quando você a chama de louca  
Você está apenas chamando-a de amor!”<sup>126</sup>*

“Esse é um termo sexista! A situação tem muito mais nuance que isso!”<sup>127</sup>. Essa é a resposta dada por Rebecca Bunch na abertura musical da primeira temporada da narrativa seriada “Crazy Ex-Girlfriend”. Referida pelos seus novos colegas como uma “ex-namorada louca”, Rebecca parece pertencer a um tropo comumente abordado em mídias audiovisuais e que está diretamente associado a um estereótipo que, conforme argumentam Castellano e Costa (2021), aponta para uma certa inclinação obsessiva relativamente a uma mulher que não haveria superado o fim de um relacionamento. Embora a referida narrativa seja contemporânea (foram quatro temporadas produzidas entre os anos de 2015 e 2019), essa não é uma representação recente.

Em 1987, a personagem de Glenn Close no *thriller* erótico “Atração Fatal” aterrorizou o público na pele de uma diabólica amante furiosa com o abrupto término de um *affair* com um homem casado, capaz de condenar um pobre coelho doméstico a um final indecoroso. Não antes, claro, de ameaçar a vida não só do homem, como também da sua esposa e da sua pequena filha, sendo impedida apenas após a sua execução justamente pelo seu completo contraponto. É a fiel e sempre indulgente esposa, antes ameaçada pela perturbada e descontrolada amante, que consegue a proeza de proteger com as próprias mãos a sua nuclear e tradicional família dos infortúnios motivados pela perigosa mulher, finalizando o referido longa-metragem com um relativo *happy ending*. Desde então, a imagem da periculosidade feminina motivada pelo descontentamento com o fim de relacionamentos se dispersou em inúmeros exemplares desse tropo audiovisual<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup>Letra de “I’m Just a Girl In Love”, música da abertura da segunda temporada da narrativa seriada “Crazy Ex-Girlfriend”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UMHz6FiRzS8>. Acesso em 28 de julho de 2021.

<sup>127</sup>Trecho da abertura da primeira temporada da série, “Crazy Ex-Girlfriend Theme Song”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qzY3EajTujk>. Acesso em 28 de julho de 2021.

<sup>128</sup>Relativamente ao cinema, podemos citar exemplos como os *thrillers* “Fixação” (2002), “Obsessiva” (2009), “Paixão Obsessiva” (2017) e “Garota Exemplar” (2014), embora esse tropo também esteja presente em filmes com temáticas mais “leves”, como na comédia romântica “O casamento do meu melhor amigo” (1997). É interessante observar que todos os exemplos partem de um pressuposto heteronormativo no qual a mulher se comporta de modo obsessivo sempre em relação a um homem. Esse tropo também está presente em produções televisivas para além desta aqui analisada, a exemplo das narrativas seriadas “American Horror Story”, “UnReal”, “Glee”, entre outros.

Curioso é, no entanto, os dados estatísticos apontarem justamente o oposto desse enquadramento discursivo dos artefatos culturais: as mulheres têm se apresentado de modo muito mais expressivo como *vítimas* de seus parceiros após o fim de seus relacionamentos do que como os *algozes* dessa forma de violação<sup>129</sup>.

O tropo da “ex-namorada louca” é um código que condiciona o olhar do público em relação a construção da representação do gênero – nesse caso, o feminino – e também está associado a como esse discurso é “subjetivamente absorvido pelas pessoas a que se dirige” (DE LAURETIS, 2019, p. 140). Um cruzamento possível das noções de “público” de Ellsworth (2001) e de “plateia” de De Lauretis (2019) sugere que aquilo que um determinado artefato pensa sobre “quem é” ou “quem deveria ser” o seu público está diretamente associado ao gênero daquele ou daquela que consome esse artefato. Não há como pensar em uma interpelação sem que esta não seja “*en-gendrada*” (DE LAURETIS, 2019), isto é, marcada pelo gênero. As formas pelas quais somos solicitados/as a nos identificarmos com um filme, uma peça publicitária, uma música ou uma série televisiva e a nos posicionarmos no interior de seus discursos estão “íntima e intencionalmente relacionadas ao gênero do espectador” (LAURETIS, 2019, p. 140). É preciso analisar esses artefatos no nível dos detalhes, de sua gramática, de sua textualidade: perscrutar as maneiras pelas quais nós olhamos para esses artefatos e que a partir dele nos constituímos. E, em contrapartida, entender que esses artefatos também nos “olham” de volta, com seus olhos de poder.

O que o *currículo-louco* de “Crazy Ex-Girlfriend” oferece é uma implosão desse tropo a partir de uma linguagem inspirada em espetáculos da Broadway e em filmes musicais de Hollywood (desde as clássicas produções com a dupla Fred Astaire e Ginger Rogers da década de 1930, até longas mais recentes como em “Chicago”). Além de notadamente referenciar produções audiovisuais diversas do repertório da cultura pop e inspirar-se em videoclipes de gêneros musicais variados, como o r&b, o rap, o rock & roll e o pop mainstream. A narrativa nos apresenta a protagonista Rebecca Bunch, uma bem sucedida advogada com um currículo

---

<sup>129</sup>Em 2020, por exemplo, o Brasil registrou 1.338 casos de feminicídio, isto é, a morte de mulheres motivadas pela condição de seu gênero e praticado em sua expressiva maioria por companheiros e ex-companheiros. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/06/brasil-registra-1338-feminicidios-na-pandemia-com-forte-alta-no-norte-e-no-centro-oeste.shtml>. Acesso em 30 de julho de 2021.

invejável (formada em Yale e Harvard, como ela costumeiramente relembra em vários momentos ao longo da série) e que trabalha em um renomado escritório na cidade de Nova York. O início da narrativa dá-se no exato ponto em que Rebecca está prestes a receber a proposta de uma promoção irrecusável por parte dos seus chefes. No entanto, Rebecca não se sente completamente realizada, o que a leva a uma espécie de catarse após uma estranha sequência de eventos – que conta desde o conteúdo de um enigmático comercial de margarina que parece dialogar diretamente com as suas inquietações (“*Quando foi a última vez que você foi feliz de verdade?*”, interroga-lhe a mensagem junto a imagem de um pão besuntado pelo produto em questão), até o aleatório encontro com Josh Chan, um ex-namorado da juventude que ela já não via há muitos anos. Seduzida pelas promessas de uma cidade longe dali na qual, segundo o próprio Josh, “*todos são felizes*”, Rebecca declina do convite de ser sócia do escritório em que trabalha e resolve se mudar repentinamente para West Covina, na Califórnia – tentando a todo custo esconder que o real motivo de sua ida não é motivada pelo fato de ali viver o seu ex-namorado (e agora objeto de sua obstinada obsessão). Afinal de contas, como ela tenta provar a si mesma, “*só por coincidência o Josh também mora aqui!*”<sup>130</sup>.

“*Crazy Ex-Girlfriend*” é uma comédia musical na qual os estereótipos e clichês de várias temáticas contemporâneas são problematizadas a partir de letras e encenações musicais que criticam justamente aquilo que inicialmente a narrativa parecia instituir – a exemplo do próprio tropo da *ex-namorada louca*, mas somando também questões relacionadas ao corpo feminino<sup>131</sup>, a rivalidade entre mulheres<sup>132</sup>, o sexo casual<sup>133</sup> etc. As cenas musicais desse currículo parecem retomar aquelas

<sup>130</sup>Trecho de “West Covina”, cena musical em que Rebecca narra a sua súbita mudança para a referida cidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92538NJ0lbE>. Acesso em 28 de julho de 2021.

<sup>131</sup>Em “The Sexy Getting Ready Song”, este currículo ironiza as torturantes e dispendiosas sessões de embelezamento pelas quais as mulheres geralmente são submetidas. Já em “Heavy Boobs”, há a desconstrução da sexualização relativamente aos seios femininos, argumentando que, na verdade, “*eles são apenas sacos de gordura amarela/tecnicamente destinados a alimentar um bebê*”. Disponível respectivamente em <https://www.youtube.com/watch?v=ky-BYK-f154&pp=sAQA> e <https://www.youtube.com/watch?v=aZx5zfkG6oU&pp=sAQA>. Acesso em 30 de julho de 2021.

<sup>132</sup>Em “I’m So Good at Yoga”, Rebecca participa de uma aula de Yoga ministrada por Valencia, a atual namorada de Josh. A cena musical, embora demonstre o modo como a protagonista se vê em relação a sua “arqui-inimiga”, é executada sob o ponto de vista de Valencia, cuja letra exorta as suas qualidades físicas em detrimento da inabilidade de Rebecca em executar as posições mais básicas do exercício. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wFUk79fBOiQ>. Acesso em 30 de julho de 2021.

<sup>133</sup>Com o intuito de esquecer Josh de uma vez por todas, Rebecca resolve fazer sexo casual. Em “Sex with a Stranger”, ela demonstra sua ansiedade em receber um estranho em casa, pedindo

virtudes “do riso, da grosseria, da sátira” que Stengers (2015, p. 22) evoca na constituição do seu ensaio sobre esse nosso chamado “tempo de catástrofe”. No entanto, embora haja uma canção em específico que trate de maneira cômica de questões relacionadas ao clima<sup>134</sup>, esse *currículo-louco* propõe um outro tipo de intervenção política: a de dismantelar, em forma de paródia, algumas noções caras aos processos de subjetivação pelos quais as mulheres são conduzidas na contemporaneidade, de modo a rasurar e embaralhar essa gramática androcêntrica pela qual as expressões de gênero e sexualidade têm sido (re)produzidas no currículo das narrativas midiáticas seriadas.

O *currículo-louco* chega a fazer referência de forma paródica aos clássicos que o antecede, como no episódio em que Rebecca, após ter sido deixada no altar por Josh, se vinga dele em um jogo psicológico notadamente inspirado em “Atração Fatal”. A estética desse episódio em específico – desde a escolha por uma fotografia escura que contrasta com a costureira captura ensolarada de West Covina, os enquadramentos, o jogo de câmera e a trilha sonora instrumental – é uma clara referência aos filmes de terror *slashers* dos anos 1980, com a diferença de que, pelo menos dessa vez, não será a garota a ser perseguida por um maníaco obsessivo. A música de abertura desse episódio, “Scary Scary Sexy Lady”<sup>135</sup>, faz alusão de modo caricato aos motivos que levariam uma mulher a perder a sua razão e os perigos que isso significaria para um homem indefeso: “*Vestindo salto alto e uma saia curta feita de assassinato/ Um sobretudo feito de dor/ Ela está andando por um beco de salto alto feito de punhais/ E olhos feitos de punhais também/ Ela está aqui para cortar o seu pênis fora*”. No entanto, o propósito desse episódio não é o de assustar, mas de fazer rir. Rir do obscuro, atrelar o riso à subversão de gêneros - tanto os gêneros audiovisuais como o gênero enquanto expressão das distinções sociais baseadas no sexo (SCOTT, 1995) – e transformar o ridículo, o pastiche e a paródia em um modo irreverente de aprender outras formas de viver nossos gêneros e sexualidades.

---

educadamente “*que ele não seja um assassino*” e questionando “*se isso é uma arma*”, tranquilizando-se ao perceber que “*oh, é apenas o seu pênis!*”. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=iH3FPrI\\_Cuw](https://www.youtube.com/watch?v=iH3FPrI_Cuw). Acesso em 30 de julho de 2021.

<sup>134</sup>“Santa Ana Winds” é uma canção sob o ponto de vista do próprio fenômeno climático, que dentre várias problemáticas, também tem o poder de “*deixar as coisas estranhas*” – o que resulta no beijo entre Rebecca e seu novo chefe. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J5XdQ5q2PIA>. Acesso em 30 de julho de 2021.

<sup>135</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mkf5VnLWjsE>. Acesso em 30 de julho de 2021.

Constranger os segmentos mais duros e ressecados que nos produzem como sujeitos.

Embora as questões relativas ao feminino tenham destaque nesse currículo, ao levarmos em conta a proposição de Scott (1995) de que o gênero é uma categoria relacional, também podemos observar no *currículo-louco* algumas linhas importantes em relação a constituição das masculinidades – plurais, múltiplas, heterogêneas, e por isso mesmo conflituosas. “*Não é uma fase/Não estou confuso/Não sou indeciso/Eu não tenho que escolher/Não me importo se você usa saltos altos ou gravata/Você pode simplesmente chamar a minha atenção*”: é o que revela Darryl, um amigo de Rebecca e personagem recorrente da série, em sua “saída do armário” como um homem bissexual na canção “Gettin’ Bi”<sup>136</sup>. Além disso, diferentemente de outras narrativas que utilizam o tropo da mulher fora dos padrões com baixa autoestima e que em algum ponto muda drasticamente de aparência<sup>137</sup>, o modelo hegemônico de masculinidade pautado por padrões inacessíveis de beleza e forma física e pela anulação da demonstração de sentimentos e frustrações é transgredido nesse artefato. Em meio às lágrimas enquanto dançam em uma boate, Nathaniel e “White Josh” alertam ao público: “*Nossos peitorais são perfeitos, mas temos dias ruins/Portanto, não nos objete com seu olhar masculino e feminino/Temos traumas de infância como você/Porque caras gostosos também têm problemas*”<sup>138</sup>.

Valendo-se da sátira, da paródia, da ironia e da potência do riso, o *currículo-louco* cria uma estratégia bélica que objetiva desarmar, desestabilizar os raciocínios generificados, estranhar as metanarrativas consolidadas e reiteradas em tantas outras produções televisivas. Nessa guerrilha, o riso torna-se o disparador desses cortes. Nesse sentido, me inspiro pelo trabalho de Gilles Deleuze, que em grande parte inspirado pela ética espinosista, objetivou demolir as paixões tristes, aquelas que diminuem a nossa potência de agir. Para Deleuze (1985), é preciso formular um

<sup>136</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5e7844P77Is>. Acesso em 30 de julho de 2021.

<sup>137</sup>Esse tropo recorrente em filmes e em outras produções audiovisuais é uma espécie de atualização do conto do “patinho feio”, no qual personagens costumeiramente femininas, desajustadas, tímidas e consideradas fora do padrão de beleza, passam por um processo drástico de “embelezamento”. Filmes como “As Patricinhas de Beverly Hills” (1995), “O Diário da Princesa” (2001), “Casamento Grego” (2002), “Nunca Fui Beijada” (1997), novelas como “Betty, A Feia” e narrativas seriadas como “Ugly Betty” são alguns exemplos que utilizam desse tropo.

<sup>138</sup>Letra da canção “Fit Guys Have Problems Too”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dep0Fq6XnWQ>. Acesso em 30 de julho de 2021.

“riso-esquizo”, uma “alegria revolucionária” que possa contrapor o riso ao significante e embaralhar os códigos dominantes. É preciso rir de tudo aquilo que quer nos oprimir, pois o riso pode ser “um instrumento importante na ética da afirmação da vida” (PARAÍSO, 2019, p. 107).

Quando sorrimos nós somos afetados/as, aumentamos a nossa potência de agir e a nossa força de existir. Isso porque o riso é capaz de *implodir as formas* e de *acionar as forças* (CARNEIRO; PARAÍSO, 2018), assumindo um papel desterritorializador “ao ridicularizar a seriedade, o dogmatismo das normas e dos binarismos de gênero e de sexualidade” (CARNEIRO, 2020, p. 54). Rir possibilita a abertura dos corpos para a passagem de outras intensidades, de outros afectos, de outros devires. O riso é coletivo; afinal, conforme aponta Negri (2006, p. 35), “não existe alegria solitária”, ela sempre pressupõe uma relação que experimenta com o mundo e o vincula a nós mesmos/as. Talvez o riso seja mesmo o que há de mais “humano” em nós, como nos mostra Bergson (2001) e como também nos lembra Woolf (2014, p. 34) quando afirma que este é “o único som, por inarticulado que seja, que nenhum animal pode produzir”. Em outras palavras, somos humanos *porque* rimos. Ou melhor: somos humanos *quando* rimos.

### III. CURRÍCULO-MENOR

Um currículo que aciona as linhas do amor e do riso é um artefato capaz de agenciar aberturas para outros territórios possíveis. Ao trabalhar com a potência das paixões alegres e do humor, tanto o *currículo-obsceno* quanto o *currículo-louco* são capazes de produzir fissuras nas normas de gênero e de sexualidade, produzindo modos de resistência relativamente aos regimes de poder, combatendo aquelas “maneiras de humilhar e de triturar a vida, todo o negativo” (DELEUZE, 2002b, p. 19). Seguimos com Rolnik (1989, p. 15) na perspectiva de que “todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”. Logo, acreditamos que há sempre saídas possíveis – escapes que podem ser alegres, movimentados pela paixão de criar algo novo, pelas possibilidades em diferir das normas, que fazem vibrar em intensidade e que estalam os estados fixos das coisas. Há sempre um escape daqueles/as que querem fazer de nós prisioneiros/as, que desejam disseminar seus afectos tristes (DELEUZE; PARNET, 1998). São através dessas linhas



de fuga que descobrimos o mundo, são a partir delas que “as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam” (DELEUZE, 2013, p. 63).

No entanto, para que isso se efetue, é preciso que o currículo das narrativas midiáticas seriadas opere em uma minoridade, isto é, que seja possível estabelecer um “currículo-menor”. Aqui trata-se de um deslocamento conceitual da noção de “literatura menor” que Deleuze e Guattari (2015) associam ao texto kafkiano. Deslocamento esse, inclusive, permitido pelo próprio Deleuze ao afirmar que nós podemos nos servir de “termos desterritorializados, ou seja, arrancados de seu domínio para reterritorializá-los em outra noção” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 26). O conceito de “currículo-menor”, portanto, é um desses *filhos monstruosos* que o filósofo certa vez se referiu como o resultado de *fazer um filho pelas costas de um autor*, isto é, o resultado de quando tomamos de empréstimo um conceito e a partir dele produzimos coisas novas, respondemos a outros questionamentos, a partir de outras perspectivas (DELEUZE, 2013).

Quando afirmo que há um “currículo-menor” das narrativas midiáticas seriadas, estou argumentando que esse currículo é uma expressão de subversão ao que está instituído no “currículo-maior” desse artefato cultural. O “currículo-maior” é aquele composto por um conjunto de regras, valores, expectativas, prescrições, preceitos, códigos dominantes; a sua linguagem deriva de uma gramática binária e normativa, de um uso “maior” da língua, a partir de um fluxo de linhas duras, segmentos ressecados, maquinações sobrecodificantes. É um currículo que preza por uma certa “modelização da subjetividade”, isto é, uma subjetividade “serializada, normalizada, centralizada, em torno de uma imagem, de um consenso subjetivo referido e sobrecodificado por uma lei transcendental” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 40). Tal modelização interdita e estanca qualquer possibilidade de desarranjo às normas generificadas que possam provocar abalos em seu sistema de homogeneização.

O “currículo-maior” é um currículo identitário. Tal como a noção de “educação maior” de Gallo (2017, p. 65), ele também pode ser compreendido como um “produtor de indivíduos em série”. Isso porque tal currículo opera em uma lógica do *aparelho de Estado*, um agenciamento concreto que organiza os saberes dominantes e as educabilidades possíveis, de modo a assegurar a serialização do masculino e do feminino em linhas já bem delimitadas, pacotes previsíveis,

passagens homogêneas de um ponto a outro (DELEUZE; GUATTARI, 2012c). O “currículo-maior” das narrativas midiáticas seriadas é aquele difundido pelas plataformas de *streaming*, que ganha destaque na divulgação do catálogo desses serviços, que costuma aparecer em propagandas distribuídas pelas ruas das nossas cidades e que chamam a nossa atenção ao ser afixado em cartazes em ônibus e metrô. Também é aquele costumeiramente transmitido no horário nobre dos canais televisivos e que melhor serve a essa linguagem: uma gramática estratificada, que retém tudo o que passa ao seu alcance e que captura os nossos corpos e as nossas subjetividades. Em suma, o “currículo-maior” é um artefato constituído de linhas molares que correspondem a uma ideia de macro, maioria, um modelo que apresenta um sistema de referência pelo qual as formas binárias organizam as coisas, os fenômenos e os indivíduos, tornando-o sujeitos.

O “currículo-menor”, no entanto, é aquele que faz o “currículo-maior” gaguejar. O humor é uma traição capaz de quebrar uma linha molar, de conduzir pontas de desterritorialização para arrancar uma segmentaridade dura dos seus estratos. O humor é a “arte dos acontecimentos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 82) e o riso sempre consegue fazer algo fluir, um sistema vaziar, uma máquina de guerra irromper. Logo, o “currículo-menor” que aciona o humor e que nos permite rir é uma multiplicidade que afeta todo um sistema de raciocínio homogêneo, compondo-se em um traçado de linhas de fuga que desterritorializa aquele “currículo-maior” estabelecido e que quer cada vez mais se estabelecer. Se esse “currículo-maior” interpela-nos e exige de nós a assimilação a um certo modelo de ser homem ou de ser mulher, instituindo uma poderosa e eficiente máquina de controle das subjetividades contemporâneas, o “currículo-menor”, por sua vez, é afetado por “um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 35). Afinal, tudo escapa ao controle; é sempre possível resistir, “produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 62).

Em se tratando de formas de resistência, é possível, inclusive, conjugar uma linha de fuga de dentro do próprio sistema de sedimentação: “hackear” suas fendas, invadi-lo como em uma linha de fuga *cavalo-de-tróia* e implodir as suas ordenações. É isso que o *currículo-obsceno* e o *currículo-louco* fazem. Eles não são alheios ao “currículo-maior”, uma vez que estão presentes em seu catálogo (Fleabag” está no acervo do serviço de *streaming* Prime Video e “Crazy Ex-Girlfriend” está disponível

no catálogo da Netflix). No entanto, no interior da grande máquina sobrecodificadora, essas expressões do “currículo-menor” estabelecem os seus fluxos de resistência. São como variações, pequenas máquinas de guerra atravessadas por estranhos devires: *devir-obscena* de “Fleabag”, *devir-louca* de “Crazy Ex-Girlfriend”, cada qual constituindo suas geografias, trajetórias e orientações possíveis, tocas de entrada e vetores múltiplos de saída.

Não se trata de chegar a uma imitação fidedigna da *obscena* ou de ajustar-se às características da *ex-namorada louca* quando somos atravessados por esse “currículo-menor”. O devir está mais para a paródia: trata-se de uma dupla captura, uma “núpcia”, um bloco de sensações que nos atravessa, uma desterritorialização em comum, um fenômeno que só é possível entre dois ou mais elementos heterogêneos (DELEUZE; GUATTARI, 2012c). *Devir-obscena* e *devir-louca* são devires minoritários: escapam aos modelos hegemônicos, são processos que se opõem à maioria – não por um sentido de quantidade, mas por estarem alheios a um certo padrão pelo qual deveríamos nos conformar. São, portanto, fissuras, quebras, saltos de cortes significantes. Só podemos *devir-obscena* ou *devir-louca* quando somos povoados/as por essas intensidades, quando escapamos das raízes e criamos rizomas, quando usamos dessa força minoritária para estabelecer novas armas para desestabilizar a zumbificação dos nossos modos de vida. É por isso que os devires também são uma questão de ética (DELEUZE; GUATTARI, 2012c). Eles podem mobilizar a criação de outros territórios que nos permitam experimentar com os nossos afectos, compondo um corpo mais potente, aumentando a nossa potência de agir, criando uma vida mais vivível e um mundo mais habitável.

É nesse ponto que podemos afirmar que o “currículo-menor” das narrativas midiáticas seriadas é um *vetor político pela diferença*. Ou, seguindo a *linha do vôo da bruxa* traçada por Deleuze e Guattari (2012c), podemos ver neste currículo toda uma “política da feitiçaria” que se institui para além dos agenciamentos molares – a Família, a Igreja, o Estado, a Escola, a Mídia – e que se exprime em “grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 31). *Devir-obscena* e *Devir-louca* são precisamente a ruptura com essas instituições centrais, uma coexistência de elementos indecomponíveis, partículas individuadas que fazem desse currículo uma expressão de *desaprendizagem pela diferença*. Trata-se aqui de

“desaprender” as identidades hegemônicas que têm continuamente nos formatado, “desaprender” as regulações normativas dos corpos, dos gêneros e das sexualidades e “desaprender” as montagens binárias que nos instituíram como homens e mulheres de tipos determinados. Essas ramificações do “currículo-menor” operam a partir das “condições revolucionárias” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 39) da minoridade, isto é, um “uso intensivo que faz escoar seguindo linhas de fuga criadoras e que, ainda lento, cauteloso, forma uma desterritorialização absoluta” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 52).

Esse currículo em devir adquire um *valor coletivo*. Isso porque os afectos, que também são devires, não são da ordem do sentimento pessoal, mas sim da “efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 22). Com efeito, não pensamos mais em sujeitos, não remetemos mais aos indivíduos formatados ou em função das identidades a serem assimiladas. Trabalhamos, em contrapartida, com “agenciamentos coletivos de enunciação”, isto é, “potências diabólicas porvir ou forças revolucionárias a construir” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 38). É um processo, um instante, uma estação; elementos que fazem rachar os segmentos duros, “que liberam o desejo de todas as suas concreções e abstrações, ou, ao menos, luta ativamente contra elas e para dissolvê-las” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 154).

Tal agenciamento coletivo do “currículo-menor” nos evidencia que para sobrevivermos no mundo precisamos rasurar a noção de autonomia e dar-nos conta de que é urgente exercitar um certo senso de coexistência. O “eu” como “um” parece não ser capaz de sobreviver sozinho. Nesse sentido, a noção de “multidão” de Hardt e Negri (2001), o deslocamento de Preciado (2011) em torno de uma “multidão *queer*” e as contribuições de Butler (2018) relativamente aos “corpos em aliança” fazem-se necessárias para pensar nesse corpo biopolítico coletivo, esse conglomerado de singularidades que constituem o “público seriador”. É a multidão, essa “multiplicidade irreduzível” (NEGRI, 2006, p. 129) e o seu potencial desterritorializante que tanto sustenta o “currículo-maior” em sua interface parasita como também possui as armas necessárias para miná-lo a partir da expressão de um “currículo-menor”. Se por um lado o currículo das narrativas midiáticas seriadas pode, via “currículo-maior”, ser um *espaço de controle*, ele também pode, a partir da

resistência da multidão frente à formatação da vida e por meio da proliferação do *devoir-obscena* e o *devoir-louca*, ser um *espaço incontrolável* do desejo.

Ainda consigo lembrar com nitidez do momento em que decidi que investigaria o currículo das narrativas midiáticas seriadas no doutorado. Estava no meio do meu percurso no mestrado, pesquisando as imagens de professores/as de ciências em formação em relação às temáticas de corpos, gêneros e sexualidades, utilizando como material empírico as suas memórias de infâncias e juventudes. Me vali de uma questão central com o objetivo de disparar as reflexões entre os/as participantes e ajudá-los/as a melhor narrar as suas histórias de vida: *Afinal, minha vida daria um filme?* Em um dos nossos encontros, uma das professoras, notadamente uma fã entusiasmada de narrativas seriadas, argumentou: *“Olha, não sei... Acho que eu conseguiria responder que a minha vida daria uma série. Ou melhor: que a minha vida é fora de série”*. E foi ali, naquela tarde, que de algum modo eu já sabia que aquele artefato, o qual eu compartilhava do mesmo entusiasmo com a professora, seria o meu objeto de investigação anos depois.

O que eu não contava, contudo, é que a frase daquela professora, talvez enunciada sem qualquer pretensão, ressoaria anos mais tarde, precisamente na finalização desse percurso e diante dos resultados dessa pesquisa e no momento em que eu precisaria sistematizar meu material analítico. Mais do que uma indicação por parte de alguém integrante do “público seriador” de que esse artefato está, definitivamente, “na boca do povo”, ou de que sua “febre” indicaria um campo frutífero e ainda pouco mobilizado no campo dos estudos culturais em Educação, e, particularmente, no campo do currículo, relembrei essa frase da professora com um olhar renovado. Afinal, quais são essas “*vidas fora de série*” produzidas por esse currículo? Seriam elas “fora de série” no sentido de referir-se a estarem “por fora” – negligenciadas, às margens, relegadas à não-existência ou a uma existência intolerável, passível de extermínio? Ou essa noção também daria conta de apresentar aqueles modos de vida que são “fora de série” no sentido de

---

<sup>139</sup>Antes de encerrar apropriadamente esta tese com o seu “*series finale*”, faço um pequeno *hiatus* – termo que faz referência a uma pausa entre a safra de episódios de uma temporada e outra – para um pequeno relato que, de algum modo, ajuda a sintetizar os achados dessa pesquisa.

apresentarem-se como extraordinárias, excepcionais, excêntricas, subversivas, transgressoras?

Foi munido dessa pergunta que pude chegar até o argumento de que o currículo das narrativas midiáticas seriadas, longe de cair nos arquétipos homogeneizantes de vilão/vilã ou herói/heroína, é produzido em meio a tensões, embates e conflitos que lhe constituem como um artefato híbrido. Isso porque, para além de todas as necropolíticas em jogo, de todos os investimentos de endereçamento da violência e da morte aos sujeitos dissidentes, de toda tentativa em ora normalizar, ora aniquilar a diferença, também há espaço para escapes, resistência e afirmação da vida. É nesse *espaço-entre* que ele reafirma determinados significados, acata uns, exclui outros e multiplica os sentidos disponibilizados para a sua audiência seriadora.

Sim, parece não restar mais dúvidas de que há tecnologias que concorrem para a dissimulação das expressões de gênero e de sexualidade nesse currículo. As posições de sujeito demandadas no usufruto da “tecnologia de cafetinagem”, por exemplo, dão conta de mostrar um modo específico de regular as dissidências através de uma pedagogia da clausura. Já a “tecnologia de apoptose”, investindo em uma ação necropolítica, tem articulado significados que justifiquem o expurgo dos intoleráveis – seja de gênero, sexualidade ou de raça – a partir de uma “programação de morte”, um *score* que funciona a partir de um gradiente de intensidades de marcadores sociais.

Focalizei, portanto, as linhas que constituem essas “sentenças de morte” apriorísticas, enfatizando uma produção permanente de merecimento de morte reforçada por esse currículo. O “corpo-expropriado”, o “antes-corpo” e o “corpo-suporte” são algumas das imagens pós-apocalípticas de um currículo que, ao mesmo tempo, atualiza um certo “repositório” de experiências generificadas e ensina, a partir do medo, do pânico, da incerteza de um amanhã, a necessidade de nos conformarmos aos ideais normativos de gênero. O convite está lançado: uma pedagogia apocalíptica tem trabalhado no sentido de convocar a sua audiência a associar comportamentos e experiências de gênero àquelas catástrofes iminentes de um mundo em colapso. Deseja “adiar o fim do mundo” – ou pelo menos sobreviver

ao seu *reset* – e ajudar a recompor o planeta em meio aos destroços? Então adequem-se às normas generificadas!

Se, por um lado, esse currículo opera evidenciando que ainda haveria chances de sobreviver em um mundo ao adequar-se aos propósitos normativos, o mesmo não parece ser conferido aos sujeitos dissidentes. Para tanto, produz-se os “corpos matáveis”, significado atribuído àqueles/as que não se adequam aos seus ditames. Em relação às sexualidades desviantes, tem-se articulado uma “morte programada *queer*”, no sentido de significar os sujeitos LGBTQIA+ como mais vulneráveis à morte e disponibilizar a posição “*traidor/a de gênero*”. Já em relação a dimensão racial, o jogo necropolítico desse artefato tem reiterado a mulher negra como alguém “hiperssexualizada”, significando-a como alguém cujo corpo não é apenas “matável” no sentido de extermínio, mas de também mais suscetível à violência sexual – cruzando, portanto, aspectos de gênero e de sexualidade ao de raça. Mas essa mesma mulher cuja sexualidade é reforçada também pode ocupar a posição de “*idílica materna*”, evidenciando os conflitos e as dispersões dos discursos que compõem esse artefato.

Na confluência dessas tecnologias e suas respectivas técnicas, estratégias e mecanismos de operação, pude inventariar um catálogo de posições de sujeito que, ao se articularem, tem produzido um modo de viver e de ser um “zumbi”. Minha intenção ao enunciar uma “*subjetividade zumbi*” foi tanto a de atentar às maneiras em que modos de vida passam a ser “*modelizados*”, “*serializados*”, aniquilando a potência de variação através desse currículo, como também uma estratégia de reforçar o medo e o horror em relação ao fim iminente, um efeito da articulação desse mesmo currículo com o dispositivo da catastrofização.

Para dar conta desse aspecto da serialização das formas de vida, foquei em sistematizar quantas posições de sujeito relativamente a gênero, sexualidade e raça fossem possíveis: *Seriador/a*, *Maratonista*, *Femme-fatale*, *homem-maricas*, *libertina*, *príncipe-desencantado*, *assintomático*, *bromance*, *discreto-e-fora-do-meio*, *enrustido*, *mulher-confusa*, *corpo-expropriado*, *antes-corpo*, *corpo-suporte*, *traidora-de-gênero*, *morto-vivo-queer*, *negra-hiperssexualizada*, *negra-idílica-materna*, *violável...* Essas posições disponibilizadas pelos discursos desse currículo me possibilitaram entender como a audiência seriadora pode ser “programada”, fechada em um



circuito padronizado, sobrecodificado, zumbificado. Já em relação a evidenciar o pânico de um possível fim, investi nas artimanhas desse artefato em seu vínculo com uma “pedagogia apocalíptica”, que lhe serve no sentido de oferecer as justificativas para prover uma programação da morte objetivando expurgar os/as indignos/as, impuro/as e obscenos/as. Em síntese, investe-se no sentido de exercer o controle das dissidências e a eliminação dos desvios das normas ao tomar tais transgressões como aquilo que causaria a ruína do mundo.

No entanto, ainda que esteja inserido nessa lógica de formatação dos modos de vida e de uma demanda de subjetividade “em série”, esse currículo é capaz de acionar espaços de resistência, movimentar escapes, inaugurando existências menores. Foi esse o foco da “terceira temporada” desta tese: a da produção de um “currículo-menor” no seio do próprio “currículo-maior” das narrativas midiáticas seriadas. Operando como um “cavalo de tróia”, algumas dessas narrativas se valem desse espaço normalizador para promover pequenas fissuras, conduzindo “desaprendizagens” de gênero e de sexualidade capazes de romper com alguns fenômenos de estratificação. Ultrapassando algumas convenções normativas e estabelecendo outros modos de vida para além daqueles zumbificados que focalizei nos episódios anteriores, evidenciei que tais narrativas se expressam em um *currículo-obsceno* e em um *currículo-louco* que articulam o amor e o riso como vetores para desagregar aquilo que pretende definir, classificar, coibir e dar um “*grand finale*” seguro.

E por falar em final, passemos ao “*series finale*” desta tese.

## SERIES FINALE

---

### [i. acerto de contas]

Histórias importam. Narrá-las é um ato de poder  
 Histórias contam histórias que contam vidas  
 Histórias contam histórias que contam mortes  
 Histórias *contabilizam* mortes  
 Histórias *qualificam* vidas

Currículos sombreiam. Enclausuram. Cafetinaam.  
 Currículos podem ser narrados pelo silêncio, pelo silenciamento, pelo não  
 falar, pelo não ser  
 Currículos podem matar o desejo  
 Tornam uma vida intolerável. Tornam uma existência insuportável  
 Currículos exterminam, expurgam, vomitam. Currículos tornam algo abjeto  
 Currículos supliciam: rasgam corpos, cortam na carne  
*Um currículo pode verter sangue*

O que se pode conhecer?  
 Como se pode conhecer?  
 Por quê? Para quem?

Um currículo pode verter sangue em sua pressuposta ignorância  
 [naquilo que ele não permite conhecer  
 Um currículo pode verter sangue quando dimensiona os limites do que  
 poder ser compreendido  
 [e quando exclui determinadas existências  
 Um currículo pode verter sangue quando ao invés de preservar a vida  
 [ele passa a agir contra ela  
*Um currículo pode verter sangue*

Minha TV perversamente sorri em vermelho para mim  
 [e tantos olhos de vidros e seus espelhos negros me encaram

Um currículo pode verter sangue quando ele mesmo sangra  
 Quando eu me vejo na tela sendo supliciado  
 Quando eu só passo a existir em suas imagens como um corpo matável  
 Sangra porque opera em uma episteme da violência  
 Orgia do intolerável  
 Programa de milhagens  
 [e se eu entrar no SERASA das dissidências?  
 [mas meu nome já é sujo  
 [eu queria adiar a minha morte

E se a gente combinar de não morrer?

um dia eu sangrei  
*PAREM DE NOS MATAR NA DRAMATURGIA E NA VIDA REAL!*  
 eu não sangro mais

### **[ii. dos zumbis]**

Mas nem sempre não morrer é estar vivo,  
 [foi o que me disse a Evaristo  
 eu bem posso ser um zumbi  
 igual a todos os outros  
 programado no mesmo circuito existencial  
 desejo estrangulado  
 diferença asfixiada

um dia desses saiu na TV  
 [O MINISTÉRIO DA SAÚDE ADVERTE  
*O consumo excessivo de narrativas seriadas pode causar a impotência do desejo!*  
 tornamo-nos ensurdecidos às possibilidades de expandirmos  
 e de sermos afetados  
 ritmação das nossas existências  
 na velha cadência já ressentida  
 carregando os mesmos fardos de posições de sujeito  
 sobrevivendo em uma lógica atacadista  
 existências em série  
 um maratonista que não sai do lugar  
 afogado nas mesmas raias competitivas  
 sedado para não explodir

### **[iii. a vida...]**

Mas é sempre possível traçar uma nova rota  
 [criar um caminho  
 nem tudo é ruim  
 [mas sim perigoso  
 até aquilo que pressupunha zumbificante  
 pode ser afirmação de vida  
 pode deflagrar outros acontecimentos  
 pode contar outras histórias  
 ilhas de respiro

enlouquecer o currículo  
 torná-lo obsceno  
 torná-lo menor  
 [hackear as suas fendas  
*Cavalo de tróia*  
 estalar os estados fixos das coisas  
 fazer o desejo proliferar

o currículo é coextensivo à vida  
fabulação sem medidas  
espessura das nossas existências  
ele pode verter sangue  
[mas também pode verter tanta beleza  
ele pode rasgar nossas peles  
[mas também ser um torvelinho aos nossos fascismos íntimos  
ele pode nos perseguir  
[mas também expandir nossas forças  
ele pode ser repleto de ordenamentos  
[mas também soerguer a diferença

**currículo verte sangue**  
**currículo transborda vida**

## CRÉDITOS FINAIS

---

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

ANDRADE, Bárbara Kelly; VIANNA, Bruna Cecília. **Yu Gonplei Nou Ste Odon**: uma análise da personagem Lexa de “The 100”. 2017. 77f. Monografia (Bacharel em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília. 2017.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

ARAÚJO, Thamyres V. Merlí, um olhar sobre as diferentes representações de docentes e o ambiente escolar. In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, VIII, 2019, Canoas. **Anais eletrônicos**. Canoas: SBECE, 2019, p. 1-11.

BALESTRIN, Patrícia Abel. **O corpo rifado**. 2011. 177f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2011.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. (Orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021. p. 87-110.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BENTO, Berenice. Necrobiopoder: quem pode habitar o estado-nação? **Cadernos Pagu**, s/v., n. 53, p. 1-16, jul. 2018.

BERGSON, Henri. **O riso – ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOM-TEMPO, Juliana Soares. O que podem os corpos quando não há amanhã? IN: MONTEIRO, Alexandrina; VICENTIN, Marcelo; CORRÊA, Mirele; GALLO, Sílvio (Orgs.). **Conexões**: Deleuze e Corpo e Cena e Máquina e... São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. p. 61-86.

BOURCIER, Sam. **Homo Inc.Orporated**: o triângulo e o unicórnio que peida. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

BRITZMAN, Deborah. Curiosidade, sexualidade e currículo. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 83-112.

BRITZMAN, Deborah. O que é esta coisa chamada amor: identidade homossexual, educação e currículo. **Educação & Realidade**, v, 21, n. 1, p. 71-96, jan./jun. 1996.

BUTLER, Judith. Gender as performance: an interview with Peter Osborne and Lynne Segal. **Radical Philosophy**, v. 67, p. 32-39, 1994.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria. **Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017a.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Vidas precárias: os poderes do luto e da violência**. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do sexo**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio: uma política do performativo**. São Paulo: UNESP, 2021.

CALDEIRA, Maria Carolina da Silva. **Dispositivos da infantilidade e da antecipação da alfabetização no currículo do 1º ano do Ensino Fundamental: conflitos, encontros, acordos e disputas na formação das crianças de seis anos**. 2016. 264 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016

CAMOZZATO, Viviane C. Sociedade pedagógica e as transformações nos espaços-tempos do ensinar e do aprender. **Em Aberto**, v. 31, n. 101, p. 107-119, 2018.

CAMPOS, Camila Amorim. **Currículo com música: normaliza ou faz dançar?** 2018. 174f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

CAMUS, Albert. **A peste**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. Foucault e a noção de acontecimento. **Tempo Social**, v. 7, n. 2, p. 53-66, out. 1995.

CARNEIRO, Gláucia. **Currículo das errâncias com a pedagogia da hesitação: corpo, cidade e ativismos**. 2020, 159f. (Tese de Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

CARNEIRO, Gláucia; PARAÍSO, Marlucy. Cartografia para pesquisar currículos: um exercício ativo e experimental sobre um território em constante transformação. **Práxis Educativa**, v. 13, n. 3, p. 1003-1024, set./dez. 2018.

CARVALHO, Alexandre Filordi de. A figura genealógica do monstruoso: corpos deformados, desmedidos e repugnantes. **Caderno de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 2, n. 1, p. 8-16, jan./jul. 2013a.

CARVALHO, Alexandre Filordi de. A escola: uma maquinaria biopolítica de rostidade? **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, s./v., n. 20, p. 4-29, maio/out. 2013b.

CARVALHO, Alexandre Filordi de. Maquinejos na mecanosfera: escarros, escárnios e escândalos como cena dos corpos. IN: MONTEIRO, Alexandrina; VICENTIN, Marcelo; CORRÊA, Mirele; GALLO, Sílvio (Orgs.). **Conexões: Deleuze e Corpo e Cena e Máquina e...** São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. p. 179-196.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. A “televisão do futuro”? Netflix, qualidade e neofilia no debate sobre TV. **MATRIZES**, v. 15, n. 1, p. 195-222, jan./abr. 2021.

CASTELLANO, Mayka. COSTA, Luiza. “Esse é um termo sexista!”: o feminismo irônico da série televisiva *Crazy Ex-Girlfriend*. **Revista GEMInIS**, v. 12, n. 1, p. 247-274, jan./abr. 2021.

CHAVES, Silvia Nogueira. Um currículo para despertar adultos e adormecer crianças. In: CHAVES, Silvia Nogueira; SILVA, Carlos Aldemir Farias da; BRITO, Maria dos Remédios de. (Orgs.). **Cultura e subjetividade: perspectivas em debate**. São Paulo: Livraria da Física, 2016, p. 215-226.

CHECHI Pascale; HILLESHEIM, Betina. Paternidade e mídia: representações sobre o pai na contemporaneidade. **Psicologia & Sociedade**, n. 28, s/v., p. 89-108, jan./jun. 2008.

COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, v. 8, n. 1, p. 207-222. 2007.

CORAZZA, Sandra. **O que quer um currículo?** Pesquisas pós-críticas em educação. Petrópolis: Vozes, 2004.

CORAZZA, Sandra. O docente da diferença. **Periferia**, v. 1, n. 1, p. 91-110, jan./jun. 2009.

CORAZZA, Sandra. Contribuições de Deleuze e Guattari para as pesquisas em educação. **Revista Digital do LAV**, v. 5, n. 8, p. 1-19, mar./ago. 2012.

COSTA, Marisa Vorraber. Poder, discurso e política cultural: contribuições dos Estudos Culturais ao campo do currículo. In: LOPES, Alice Cassimiro; MACEDO, Elizabeth (Orgs.). **Currículo: debates contemporâneos**. São Paulo: Cortez, 2005, p. 133-149.

COUTINHO, Lúcia L. "Como foi na escola hoje" O de sempre. Prédio quadrado, cheio de tédio e desespero": a vida escolar nos seriados de teen drama. In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, VII, 2017, Canoas. **Anais eletrônicos**. Canoas: SBECE, 2017, p. 1-12.

DAL'IGNA, Maria Claudia; KLEIN, Carin; MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. Mulher-mãe responsável: competências necessárias para educar filhos(as) saudáveis. In: BRITES, Jurema Gorski; SCHABBACH, Letícia (Orgs.). **Políticas para família, gênero e geração**. Porto Alegre: UFRGS/CEGOV, 2014. p. 56-76.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 124-149.

DELEUZE, Gilles. Pensamento Nômade. In: MARTON, Scarlett (Org.). **Nietzsche hoje? Colóquio de Cerisy**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 56-76.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... **Educação & Realidade**, v. 27, n. 2, p. 10-18, jul./dez. 2002a.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002b.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, GILLES. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault: as formações históricas**. São Paulo: n-1 edições/editora filosófica politeia, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 1** São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5**. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 4**. São Paulo: Editora 34, 2012c.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DUARTE, Larissa Costa. **“A AIDS tem um rosto de mulher”**: discursos sobre o corpo e a feminização da epidemia. 2018. 223f f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2018.

ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 07-76.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

FARY, Bruna A.; OLIVEIRA, Moisés A. Cartografando química como Acontecimento em “Breaking Bad”: (im)possibilidades de olhares em uma série televisiva. In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, VII, 2017, Canoas. **Anais eletrônicos**. Canoas: SBECE, 2017, p. 1-13.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise. **Educação & Realidade**, v. 22, n. 2, p. 59-79, 1997.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Uma análise foucaultiana da TV: das estratégias de subjetivação na cultura. In: Reunião Anual da ANPED, XXIV, 2001, Caxambu. **Anais eletrônicos**. Caxambu: ANPED, 2001a, p. 1-16.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, v. 23, p. 197-223, nov. 2001b.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação & Pesquisa**, v. 28, n. 1, p. 151-162, jan./jun. 2002.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Videopolítica e experiência: ferramentas para investigar mídia e juventude. In: Reunião Anual da ANPED, XXVI, 2003, Poços de Calda. **Anais eletrônicos**. Poços de Caldas: ANPED, 2003a, p. 1-10.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault revoluciona a pesquisa em educação? **Perspectiva**, v. 21, n. 02, p. 371-389, 2003b.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão & Educação**: fruir e pensar a tv. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FRANÇA JUNIOR, Raimundo Rodrigues de. **Metodologias ativas em um currículo de formação médica**: otimismo, transcendentalismo, biopolítica e autogoverno. 2020. 154f. (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU, 2003. 160 p.

FOUCAULT, Michel. Foucault. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 234-239.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005b.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017a.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017b.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. IN: DREYFUSS, H.; RABINOW, P. (Orgs.). **Michel Foucault na trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. P. 253-278.

FOUCAULT, Michel. “Uma introdução à vida não-fascista”. In **Cadernos de Subjetividade**. Gilles Deleuze, São Paulo, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade/PUC-SP, 1996, pp. 197-200.

GALLO, Silvio. **Deleuze & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

GAUDENZI, Mariana V.; BICCA, Ângela D. N. Lady ou fera selvagem? Discussões sobre gênero e feminilidades em Game of Thrones. In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, VIII, 2019, Canoas. **Anais eletrônicos**. Canoas: SBECE, 2019, p. 1-13.

GIROUX, Henry. Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney. In: SILVA, Tadeu. T. da (Org.). **Alienígenas na sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, p. 132-158, 1995.

GRILO, Jaqueline; BARBOSA, Jonei Cerqueira; MAKNAMARA, Marlécio. O dispositivo da especificidade matemática e a produção do sujeito-professor(a)-de-matemática. **Zetetiké**, v. 29, s./n, p. 1-18, 2021.

- GUATTARI, Félix. **Psicanálise e transversalidade**. Aparecida: Ideias e Letras, 2004.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUMMERSON, Duanny W. B. A utilização de vídeos em aulas de inglês para o ensino médio. **Polyphonía**, v. 21, n. 2, p. 519-536, jul./dez. 2010.
- GURGEL, Evanilson; MAKNAMARA, Marlécio. Masculinidades no currículo de “Tropa de Elite” e “Praia do Futuro”. **Revista e-Curriculum**, v. 17, n. 4, p. 1502-1522, 2019.
- GURGEL, Evanilson; MAKNAMARA, Marlécio. Falhas e rupturas de gênero e de sexualidade nos currículos: por onde passa a luz? In: PARAÍSO, Marlucy Alves; SILVA, Maria Carolina da (Orgs.). **Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018, p. 345-362.
- HALL, Stuart. New Ethnicities. IN: DONALD, James; RATTANSI, Ali. (Orgs.). **Race, Culture and Difference**. London: SAGE, 1992. p. 252-259.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, v. 22, n. 02, p. 15-46, 1997.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-42, 1995.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33-118.
- HARAWAY, Donna. Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom**, v. 3, n. 5, p. 139-148, 2016.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HARDT, Michael. “A resistência antecipa o poder”. **Revista Eco-Pós**, v. 17, n. 1, p. 1-12, 2014.
- HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. A paternidade na contemporaneidade: um estudo de mídia sob a perspectiva dos estudos culturais. **Psicologia & Sociedade**, v. 14, n. 1, p. 44-68, jan./jun. 2002.
- HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher? Mulheres negras e feminismo**. Lisboa: Plataforma Gueto, 2014.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- JAGGER, Gill. **Judith Butler: sexual politics, social change and the power of performative**. Nova York: Routledge, 2008.

JESUS, Diego Santos Vieira; FERNANDES, Verônica Daminelli. Sons of the fatherland: brazilian masculinities in 'Tropa de Elite' and 'Praia do Futuro'. **Delaware Review of Latin American Studies**. v. 15, n. 2, p. 1-20. 2014.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. A pedagogia do armário: heterossexismo e vigilância de gênero no cotidiano escolar. **Revista Educação**, n. 10, p. 64-83, 2012.

KAPPAUN, Ivan J. O incrível mundo de Gumball: quem poderá dizer que esse mundo não é incrível? In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, VII, 2017, Canoas. **Anais eletrônicos**. Canoas: SBECE, 2017, p. 1-12.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KELLNER, Douglas. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 101-127.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

KLEIN, Carin. **Um cartão [que] mudou nossa vida? Maternidades veiculadas e instituídas pelo Programa Nacional Bolsa-Escola**. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

KLEIN, Carin. **Biopolíticas de inclusão social e produção de maternidades e paternidades para uma “infância melhor”**. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

KLEIN, Carin; MEYER, Dagmar Estermann. Pedagogias da maternidade no âmbito da política primeira infância melhor/RS. **Teias**, v. 19, n. 55, p. 211-226, out./dez. 2018.

KOPP, Carlos A. F. Pós-humanos, neoliberalismo e educação: uma análise de “Black Mirror”. In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, VIII, 2019, Canoas. **Anais eletrônicos**. Canoas: SBECE, 2019, p. 1-11.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O sujeito da educação**: estudos foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1994.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

LÉVY, Pierre. Plissê fractal. In: Cadernos de Subjetividade. O reencantamento do concreto. São Paulo: Hucitec, 2003. p.23-37.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n.2, p. 541-553, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pró-Posições**, v. 19, n. 02, p. 17-23, 2008a.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 81-97, jan./jun. 2008b.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 7-34.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Dispositivo da maternidade**: mídia e produção agonística de experiência. 2003. 180f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. O conceito de dispositivo em Foucault: mídia e produção agonística de sujeitos maternos. **Educação & Realidade**, v. 29, n.1, p. 199-213, 2004.

MATOS, Patrícia. “I am SherLocked”: afeto e questões de gênero no interior da comunidade de fãs da série Sherlock. **Ciberlegenda**, n. 28, s/v., p. 138-150, 2013.

MAKNAMARA, Marlécio. **Currículo, música e gênero**: o que ensina o forró eletrônico?. 2011. 151 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MAKNAMARA, Marlécio; PARAÍSO, Marlucy. Pesquisas pós-críticas em educação: notas metodológicas para investigações com currículos de gosto duvidoso. **Revista FAEEBA**, v. 22, p. 41-53, 2013.

MAKNAMARA, Marlécio; PARAÍSO, Marlucy. Biopolítica de endereçamentos de gênero no currículo do forró eletrônico. **Linhas**, v. 16, n. 30, p. 180-2013, 2015.

MAKNAMARA, Marlécio. Breve narrativa sobre a experiência de ser monstr@. In: CHAVES, Sílvia; SILVA, Carlos Aldemir Farias; BRITO, Maria dos Remédios. (Orgs.). **Cultura e subjetividade**: perspectivas em debate. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2016, p. 195-213.

MAKNAMARA, Marlécio. Encontros entre pesquisas (auto)biográficas e necessidades de formação docente em Ciências. **Revista Insignare Scientia – RIS**, v. 3, n. 2, p. 135-155, mai./ago. 2020a.

MAKNAMARA, Marlécio. Quando artefatos culturais fazem-se currículo e produzem sujeitos. **Reflexão e Ação**, v. 27, n. 1, p. 58-73, mai./ago. 2020b.

MAKNAMARA, Marlécio. Discursos, subjetividades e formação docente: entre culturas da mídia e da memória. **Caderno de Letras**, s/v, n. 40, p. 197-208, mai./ago. 2021.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

MCGUSHIN, Edward. A teoria e a prática da subjetividade de Foucault. In: TAYLOR, Dianna. (Org.). **Michel Foucault**: conceitos fundamentais. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 165-184.

MEYER, Dagmar Estermann. "As mamas como constituintes da maternidade: uma história do passado?". **Educação & Realidade**, v. 25, n. 2, p. 117-133, 2000.

MEYER, Dagmar Estermann. Educação, saúde e modos de inscrever uma forma de maternidade nos corpos femininos. **Movimento**, v. 9, n. 3, p.33-58, set./dez. 2003.

MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. A politização contemporânea da maternidade: construindo um argumento. **Gênero**: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero, v. 6, n. 1, p. 81-104, 2006.

MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. Metodologias de pesquisas pós-críticas ou Sobre como fazemos nossas investigações. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. (Orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021. p. 17-24.

MEYER, Dagmar Estermann. Abordagens pós-estruturalistas de pesquisa na interface educação, saúde e gênero: perspectiva metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. (Orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021. p. 47-62.

MONTEIRO, Paulo V.; KNÖPKER, Mônica. Representação da ciência: o que a série de animação Rick e Morty nos ensina? In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, VIII, 2019, Canoas. **Anais eletrônicos**. Canoas: SBECE, 2019, p. 1-14.

MORAES, Letícia. **O chame pelo nome**: a percepção do público em relação ao queerbaiting em séries. 2018. 102f. Monografia (Bacharel em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2018.

MUNARIM, Iracema. Brincando na escola: o imaginário midiático na cultura de movimento das crianças. In: Reunião Anual da ANPED, XXX, 2007, Caxambu. **Anais eletrônicos**. Caxambu: ANPED, 2007, p. 1-14.

NASCIMENTO, Francisco Arrais et al. O poder de nomear e as classificações no domínio das homossexualidades masculinas e modalidades alternativas de sexualidade no Brasil. In: CONGRESO ISKO ESPAÑA (4º ISKO ESPAÑA-PORTUGAL), 14º, 2019, Barcelona. **Anais...** Barcelona, 2019.

NEGRI, Antonio. **Exílio**: seguido de valor e afeto. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

NEGRI, Antonio. **De volta**: abecedário biopolítico. Rio de Janeiro: Record, 2006.

PARAÍSO, Marlucy A. Currículo e mídia: a produção de um discurso para e sobre a escola. **Educação em Revista**, n. 34, p. 67-84, 2001a.

PARAÍSO, Marlucy A. A produção do currículo na televisão: que discurso é esse? **Educação & Realidade**, v. 26, n. 01, p. 141-160, 2001b.

PARAÍSO, Marlucy. O currículo da mídia educativa: governando a subjetividade docente. In: Reunião Anual da ANPED, XXV, 2002, Caxambu. **Anais eletrônicos**. Caxambu: ANPED, 2002, p. 1-16.

PARAÍSO, Marlucy A. A(s) cultura(s) no GECC: artefato, objeto de estudo e conceito. In: AMORIM, Antonio Carlos R. de e PESSANHA, Eurize (Orgs.). As potencialidades da centralidade da(s) cultura(s) para as investigações no campo do currículo. **Caxambu: GT Currículo da ANPED**, 2006a, p. 07-13.

PARAÍSO, Marlucy A. Encontros com novas subjetividades nas experimentações curriculares. XIII Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino, 23-26 de abril, 2006. **Anais...** (pp. 1-12). Recife: UFPE, 2006b.

PARAÍSO, Marlucy. **Currículo e mídia educativa brasileira**: poder, saber e subjetivação. Chapecó: Argos, 2007.

PARAÍSO, Marlucy. Currículo, desejo e experiência. **Educação & Realidade**, v. 34, n. 2, p. 277-293, mai./ago. 2009.

PARAÍSO, Marlucy. Apresentação. In: PARAÍSO, M. (Org.). **Pesquisas sobre currículos e culturas**: temas, embates, problemas e possibilidades. Curitiba: Editora CRV, 2010a. p. 11-14.

PARAÍSO, Marlucy A. Currículo e formação profissional em lazer. In: ISAYAMA, Hélder F. (Org.). **Lazer em Estudo**. Campinas: Papirus, 2010b, p. 27-58.

PARAÍSO, Marlucy. Diferença no Currículo. **Cadernos de Pesquisa**, v. 40, n. 140, p. 587-604, maio/ago. 2010.

PARAÍSO, Marlucy Alves. A ciranda do currículo como gênero, poder e resistência. **Currículo sem Fronteiras**, v. 16, n. 3, p. 388- 415, set./ dez., 2016.

PARAÍSO, Marlucy. **Uma vida de professora que forma professoras/es e trabalha para o alargamento do possível no currículo**. Curitiba: Brazil Publishing, 2019a.

PARAÍSO, Marlucy. Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação e currículo: trajetórias, pressupostos, procedimentos e estratégias analíticas. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. (Orgs.). Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021. p. 25-47.

PARAÍSO, Marlucy; CALDEIRA, Maria Carolina Silva (Orgs.). **Pesquisas sobre currículos, gêneros e sexualidades**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018.

PASSOS, Amilton Gustavo da Silva. **O Dispositivo bicha: gênero e sexualidade como técnicas de controle prisional**. 2019. 206f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2016.

PELBART, Peter. **Estamos em guerra**. Texto de abertura da série de cordéis político Pandemia, constituída pela N-1 edições, editora parceira em Outros Quinhentos. Outras palavras, São Paulo, 19 jan. 2017. Disponível em: . Acesso em: 28 jan. 2017.

PELBART, Peter Pál. Tempos de Deleuze. **Revista Limiar**, v. 8, n. 15, p. 107-123, jan./jun. 2021.

PERET, Luís Eduardo Neves. De “O Rebu” a “América”: 31 anos de homossexualidade em telenovelas da Rede Globo (1974-2005). **Contemporânea**, v. 3, n. 2, p. 33-45. 2005a.

PERET, Luís Eduardo Neves. **Do armário à tela global: representação social da homossexualidade na telenovela brasileira**. 2005. 278f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005b.

PINHEIRO, Cristiano Max Pereira. Perspectivas sobre serialização e ludemas em jogos digitais. In: SOUZA, Maria Carmem; ALVES, Lynn. (Orgs.) **Narrativas seriadas: ficções televisivas, games e transmídia**. Salvador: EDUFBA. p. 45-62.

PLUMMER, Ken. Categorias homossexuais: alguns problemas de pesquisa na perspectiva da rotulação da homossexualidade. **Plural**, v. 27, n. 1, p. 305-332, jan./jul. 2020.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões queer: notas para uma política da “anormalidade”. **Revista Estudos Feministas**, Santa Catarina, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

PUAR, Jabir. Queer times, queer assemblages. **Social Text**, v. 23, n. 3-4, n. 84-85, p. 121-139, 2005.



RAMALHO, Mainly R. V. S. **Teaching chukis of language**: um trabalho com o seriado Gilmore Girls em aulas de inglês como língua estrangeira. 2011. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

REIS, Cristina d'Ávila. **Currículo escolar e Gênero**: a constituição generificada de corpos e posições de sujeito meninos-alunos. 2011. 154 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROSE, Nikolas. Como se deve fazer a história do eu? **Educação & Realidade**, v. 26, n. 01, p. 33-57, 2001a.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001b, p. 137-204

SALES, Shirlei Rezende. Etnografia+netnografia+análise do discurso: articulações metodológicas para pesquisar em Educação. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. (Orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021. p.111-132.

SANTOS, Magno Clery da Palma. **Entre qualidade, viradas profissionais e futuros na docência**: o PIBID e a produção de docentes supervisores/as. 2020. 176f. (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2020.

SANTOS, Luiz Henrique Sacchi dos. “Um preto mais clarinho...” ou dos discursos que se dobram nos corpos produzindo o que somos. **Educação & Realidade**, v. 22, n. 02, p. 81- 115, 1997.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SCHWENGBER, Simone. **Donas de Si? A educação de corpos grávidos no contexto da Pais & Filhos**. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SCHWENGBER, Simone. O uso das imagens como recurso metodológico. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. (Orgs.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021. p.261-278.

SCHWENGBER, Simone; MEYER, Dagmar Estermann. Discursos que (con)formam corpos grávidos: da medicina à Educação Física. **Cadernos Pagu**, v. 36, p. 283-314, jan./jun. 2011.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 02, p. 71-99, 1995.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione; LAGO, Mara; RAMOS, Tânia (Orgs.). **Falas de gênero: teorias, análises, leituras**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 1999, p. 21-55.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos pagu**, v. 28, p. 19-54. jan./jun. 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. IN: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 73-102.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SILVA, Laerte F. Pedagogias do medo do outro: microfascismos, o mal e o medo da perda do amor. In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, VII, 2017, Canoas. **Anais eletrônicos**. Canoas: SBECE, 2017, p. 1-12.

SILVA, João Paulo de Lorena. **Infâncias queer nos entre-lugares de um currículo: a invenção de modos de vida transviados**. 2018. 144f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SILVEIRA, Theciana; SERRA, Luís Henrique. Denominações para o “homossexual masculino” no ALiMA: lendo e discutindo imagens sociais. **Revista do GELNE**, v. 23, n. 2, p. 119-131, jun. 2021.

SIMON, Roger. A pedagogia como uma tecnologia cultural. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 61-82.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Leandro Corsico; DINIS, Nilson Fernandes. Discursos sobre homossexualidade e gênero na formação docente em biologia. **Pro-Posições**, v. 21, n. 3, p. 119-134, set./dez. 2010.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Espanha: Melusina, 2010.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e os estudos culturais. In: COSTA, Marisa Vorraber. **Estudos culturais em educação**. Porto Alegre: UFRGS, 2000. p. 37-72.

VEIGA-NETO, Alfredo. Na Oficina de Foucault. In: KOHAN, Walter Omar; GONDRA, José (Org.). **Foucault 80 Anos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006a. P. 79-91.

VEIGA-NETO, Alfredo. Dominação, violência, poder e educação escolar em tempos de Império. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006b. p. 13-38.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 35-81.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 85-94.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.