

RELAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE NA SÉRIE TELEVISIVA *FERAS*¹

*GENDER AND SEXUALITY RELATIONS IN THE [BRAZILIAN] TV
SERIES FERAS ('BEASTS')*

*RELACIONES DE GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LA SERIE DE
TELEVISIÓN [BRASILEÑA] FERAS ('FIERAS')*

Georgia de Mattos:

Professora do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (Ceunsp).
Professora do Colégio Anglo Monteiro Lobato (Piedade/SP). Doutora em
Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (Uniso). E-mail:
georgia.jor@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-6060-5405>

João Paulo Hergesel:

Professor da Escola de Linguagem e Comunicação e pesquisador do Programa de
Desenvolvimento Humano e Integral da Pontifícia Universidade Católica de
Campinas (PUC-Campinas). Doutor em Comunicação (UAM), com
pós-doutorado em Comunicação e Cultura (Uniso). Membro do grupo de
pesquisa SOLARIS – Solidariedade, Ações Responsáveis e Inovação Social
(CNPq/PUC-Campinas). E-mail: joao.hergesel@puc-campinas.edu.br |
<https://orcid.org/0000-0002-1145-0467>

¹Uma versão anterior deste texto foi apresentada no XVI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura – EPECOM, realizado em Sorocaba/SP, em setembro de 2021.

RESUMO:

As relações de gênero e sexualidade têm sido assunto em evidência na ficção televisiva brasileira. Este trabalho tem como objetivo investigar os processos de representação dessas relações na ficção seriada nacional, a partir dos personagens centrais da série *Feras* (2019), produção da MTV brasileira. Para isso, utiliza-se o conceito de representação de Hall (1997) e os estudos de gênero de Butler (2003), com base em uma metodologia qualitativa e bibliográfica, analisando algumas cenas de modo descritivo e teórico-interpretativo. Entre os resultados, constatou-se que a série convoca o público a reflexões e debates urgentes, provocando-o a repensar seus conceitos e pré-conceitos, a observar a realidade sob outros ângulos, a entender que a diversidade deve ser respeitada. A relevância deste estudo, em síntese, pode ser notada na ampliação das discussões sobre os estudos de gênero direcionados à televisão brasileira e no aprofundamento sobre uma obra promotora de impacto social, sobretudo pela preferência por temas considerados tabu.

PALAVRAS-CHAVE: estudos de televisão; ficção televisiva seriada; gênero e sexualidade; jovens adultos.

ABSTRACT:

*Gender and sexuality relations have been a subject in evidence in Brazilian television fiction. This work aims to investigate the processes of representation of these relations in the national fiction series, from the central characters of the series *Feras* ('Beasts', 2019), produced by Brazilian MTV. For this, Hall's (1997) concept of representation and Butler's (2003) gender studies are used, based on a qualitative and bibliographical methodology, analyzing some scenes in a descriptive and theoretical-interpretative way. Among the results, it was found that the series invites the public to urgent reflections and debates, provoking them to rethink their concepts and preconceptions, to observe reality from other angles, to understand that diversity must be respected. The relevance of this study, in summary, can be seen in the broadening of discussions on gender studies directed at Brazilian television, and in the deepening of a work that promotes social impact, especially due to the preference for themes considered taboo.*

KEYWORDS: television studies; TV serial fiction; gender and sexuality; young adults

RESUMEN:

*Las relaciones de género y sexualidad han sido un tema en evidencia en la ficción televisiva brasileña. Este trabajo tiene como objetivo investigar los procesos de representación de esas relaciones en la serie de ficción nacional, a partir de los personajes centrales de la serie *Feras* ('Fieras', 2019), producida por la MTV brasileña. Para ello se utiliza el concepto de representación de Hall (1997) y los estudios de género de Butler (2003), basados en una metodología cualitativa y bibliográfica, analizando algunas escenas de manera descriptiva y teórico-interpretativa. Entre los resultados, se encontró que la serie invita al público a reflexiones y debates urgentes, provocándolos a repensar sus conceptos y preconcepciones, a observar la realidad desde otros ángulos, a comprender que la diversidad debe ser respetada. La relevancia de este estudio, en síntesis, se puede ver en la ampliación de las discusiones sobre estudios de género dirigidas a la televisión brasileña y en la profundización sobre una producción que promueve el impacto social, especialmente por la preferencia por temas considerados tabu.*

INTRODUÇÃO

A origem deste artigo remonta à nossa necessidade de compreensão sobre as relações de gênero apresentadas pela série *Feras* (2019), produzida e veiculada pela MTV brasileira. Tal movimentação ocorre não só no âmbito pessoal como também no segmento social: além de buscarmos sanar inquietações particulares obtidas com a espetatorialidade da série, também pretendemos explorar as temáticas cidadãs emergentes na respectiva obra, contribuindo de algum modo com o entendimento do contexto sociocultural.

Para o desenvolvimento deste trabalho, utilizamos o conceito de representação de Hall (1997), para quem o discurso tanto define um modo inteligível quanto exclui ou restringe formas de construir conhecimento, o que influencia no modo como ideias são postas em prática e como são usadas para regular condutas. Além disso, recorremos aos estudos de gênero e sexualidade de Butler (2003), para quem as identidades – generificadas e sexuadas – não são naturalmente preestabelecidas, mas produzidas por práticas reguladoras que agem por meio de uma matriz de normas e considera o sujeito um ideal normativo, e não uma característica descritiva da experiência.

A discussão aqui apresentada baseia-se em uma metodologia qualitativa e bibliográfica, que propõe analisar algumas cenas de modo descritivo e teórico-interpretativo. Para a seleção dos recortes, atendemos às orientações de Pucci Jr. *et al.* (2013) no que diz respeito à análise de ficção seriada, cuja duração é longa e impossibilita a observação de todos os planos ou cenas. Segundo os autores, “[...] basta que se analisem os pontos nodais da trama, isto é, aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação” (Pucci Jr. *et al.*, 2013, p. 97).

O objetivo geral deste trabalho, portanto, é investigar os processos de representação na ficção seriada nacional, a partir dos personagens centrais da série *Feras* (2019), produção da MTV brasileira. Especificamente, objetivamos: expandir os olhares sobre possíveis rupturas e inovações na ficção televisiva nacional, sobretudo paulista; promover um diálogo entre as vertentes comunicacionais e culturais da mídia televisiva, a partir de um recorte com

impacto social evidente; e refletir sobre as representações do jovem contemporâneo e as relações identitárias desse grupo.

A relevância deste estudo, portanto, pode ser percebida na ampliação das discussões sobre os estudos de gênero direcionados à televisão brasileira; no aprofundamento sobre uma obra promotora de impacto social, sobretudo pela preferência por temas considerados tabu; e na descentralização dos estudos científicos sobre produtos televisivos, comumente voltados às produções norte-americanas ou vinculados à Rede Globo.

Em suma, este trabalho promove uma comunhão das discussões a respeito dos aspectos criativos nas produções dramatúrgicas brasileiras com os estudos de gênero aplicados a personagens de ficção seriada, estabelecendo um cruzamento e promovendo um diálogo entre os projetos de pesquisa individuais dos autores. As análises aqui desenvolvidas são, ainda, um fomento às abordagens sobre produção de sentido no âmbito dos estudos televisivos.

ADENTRANDO O UNIVERSO DE *FERAS*

Criada por Felipe Sant'Angelo e Teodoro Poppovic, *Feras* estreou em 21 de janeiro de 2019, na faixa das 22 horas, na MTV brasileira. A narrativa gira em torno da vida de Ciro, roteirista frustrado que termina um relacionamento de vários anos e precisa se adaptar à vida de jovem solteiro na cidade de São Paulo. Nessa jornada, ele experimenta o universo das relações casuais, da bissexualidade, do sexo a três, das transas com entorpecentes, da gravidez indesejada, entre outras circunstâncias. As tramas paralelas também destacam aspectos inerentes a quem tem entre 20 e 30 anos, faixa etária dos personagens fictícios e do potencial consumidor da obra, como relacionamentos abertos, fetiches sexuais, traição conjugal e obsessão romântica.

O jornalista Henrique Haddefinir, em crítica produzida para o portal Omelete, classifica tais personagens como pertencentes ao “[...] grupo de jovens paulistas mais insensíveis e alienados da teledramaturgia seriada nacional” (Haddefinir, 2019, p. 1). Para o autor, que discorre sobre o primeiro episódio da obra, ao tentar inovar e promover rupturas, a série acaba criando

personagens rasos, imersos em maniqueísmo emocional, equiparando-se com o que ocorre em produtos como *Malhação* (TV Globo, 1995-2020).

Em contraponto, a jornalista Cristina Padiglione, em matéria para o TelePadi, blog do jornal Folha de São Paulo, destaca diferenças entre a estrutura de *Feras* e as produções da emissora carioca: “É sempre louvável ver produtos se multiplicando na TV de forma e conteúdos distintos da baciada produzida pela nossa teledramaturgia, que pelo menos durante cinco das seis décadas de TV no Brasil, foi muito referendada pelo padrão Globo” (Padiglione, 2019, p. 1).

Para entender melhor os fatos que a crítica pontua e o processo de estruturação da obra, interessa-nos revisitar algumas categorias externas à narrativa, tais como as características da MTV no Brasil e a filmografia dos criadores da série.

Fundada em 20 de outubro de 1990, a MTV Brasil é a versão brasileira da emissora internacional MTV, inaugurada em 1981, tida geralmente como um canal de televisão para veiculação de videoclipes. Entretanto, segundo o resgate histórico de Holzbach (2012), já nas primeiras horas de programação estiveram 58 videoclipes e outros quatro elementos: “[...] vinhetas e comerciais da própria MTV, comerciais de patrocinadores, matérias do mundo da música” (Holzbach, 2012, p. 274), além do VJ Mark Goodman como condutor.

De acordo com o resgate apresentado pela autora:

A MTV também apaga a história através de uma estética que coloca, sem aviso, tudo junto empilhado, gêneros de filmes e movimentos artísticos de diferentes períodos históricos. Vídeos artísticos são desenhados livremente sob o olhar gótico, *noir*, faroeste, horror, ficção científica e *thriller*, além dos gêneros literários, do expressionismo alemão, surrealismo francês, dadaísmo, música folk americana, *pop art*, etc. Essa orientação dos textos faz com que, mais uma vez, no domínio da estética, haja um tempo contínuo no qual tudo existe (Kaplan, 1986, p. 6 *apud* Holzbach, 2012, p. 266).

Com a instauração da versão brasileira do canal, as características experimentais e inovadoras procuraram se manter, propondo uma novidade à estrutura melodramática e ao visual brega que a televisão brasileira, sobretudo em seu modelo comercial aberto, propunha nos anos 1990. Conforme Gutmann (2015), ao longo dos anos a emissora “[...] incorporou gostos e desejos do

público, captou padrões de consumo, fazendo de suas materialidades membrana de acesso a dimensões da sensibilidade de uma determinada cultura” (Gutmann, 2015, p. 1).

A extinção da MTV Brasil clássica, comandada pelo Grupo Abril e transmitida em sinal aberto, aconteceu em 30 de setembro de 2013. Em carácter especulativo, Gutmann (2015) sugere que o fato ocorreu “[...] por uma incapacidade de reinventar seus padrões de repetição diante de tantos segmentos, diante de tantas ofertas, diante de tantas outras possibilidades de acesso musical e audiovisual, diante de tantas outras juventudes” (Gutmann, 2015, p. 12).

Sob administração da ViacomCBS, grupo que detém os direitos da emissora estadunidense, a MTV brasileira nasceu em 01 de outubro de 2013, como canal pago. A grade de programação vem mesclando programas importados com adaptações de originais e produções inéditas, muitas vezes em coprodução. A convergência com a internet, materializada pelo aplicativo MTV Play foi outra estratégia para essa nova fase.

É com a proposta de inovação, experimentalismo e rupturas que os criadores da série parecem lidar. Felipe Sant’Angelo foi roteirista de séries como a infantil *Que Monstro Te Mordeu?* (TV Cultura, 2014), as juvenis *Família Imperial* (Canal Futura, 2012-2013) e *Pedro e Bianca* (TV Cultura, 2012-2014) e a jovem adulta *Amigo de Aluguel* (Universal TV, 2018-2019). Já Teodoro Poppovic, além de *Que Monstro Te Mordeu?*, *Família Imperial* e *Pedro e Bianca*, também assinou roteiros de séries como *Motel* (Canal Max, 2014), *Segredos de Justiça* (TV Globo, 2016-2017), *Destino* (HBO Brasil, 2012-2013; 2018) e *3%* (Netflix, 2018-2019).

Em *Feras*, Sant’Angelo e Poppovic parecem ter concebido um produto experimental no que tange às quebras da estrutura folhetinesca, calcada no melodrama (vilão *versus* herói, par romântico que se casa no final, etc.), como é comumente verificado na ficção televisiva latino-americana; e inovador ao revisitar temas considerados tabu pela sociedade contemporânea, como as relações de gênero e sexualidade, propiciando reflexões e diálogos sobre isso. Tais aspectos são explorados ao longo das análises.

FERAS E AS RELAÇÕES DE GÊNERO

Para compreender a representação que a série Feras construiu sobre as relações de gênero, partimos do entendimento de Hall (1997), que considera o conceito de representação enquanto conector entre o sentido e a linguagem à cultura em que estão inseridos. Para o autor: “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e trocado entre membros de uma cultura. Ele envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que respondem por ou representam coisas” (Hall, 1997, p. 15)².

Segundo o autor, o processo de representação ocorre por meio de dois “sistemas de representação”. Primeiro, o conjunto de conceitos que criamos para correlacionar as coisas – pessoas, objetos, eventos, ideias abstratas, etc. – em nossa mente, que funcionam como um sistema de representação mental que classifica e organiza o mundo em significativas categorias, também chamado de “mapas conceituais”. O segundo se refere à linguagem – imagética, sonora, escrita, oral, etc. – utilizada para expressar esses conceitos; assim, a linguagem consiste em signos organizados em várias relações.

Para interpretar os sentidos dados nos mais variados modos representacionais, é preciso ter acesso a esses dois sistemas de representação: aos conceitos sobre determinada “coisa” e ao sistema de linguagem que expressa e carrega alguma semelhança com a “coisa” real. Desse modo, discorreremos sobre as relações de gênero imbricadas nas identidades generificadas e sexuadas, a partir de alguns conceitos de Butler (2003), pois a “[...] relação entre ‘coisas’, conceitos e signos repousa no coração da produção do sentido na linguagem”, assim como “[...] o processo que liga esses três elementos juntos é o que nós chamamos ‘representação’” (Hall, 1997, p. 19). O sentido é, assim, construído pelo sistema de representação.

A representação só pode ser devidamente analisada em relação às formas concretas reais que o significado assume, nas práticas concretas de significar: “leitura” e interpretação; e estes exigem a análise dos signos, símbolos, figuras, imagens, narrativas, palavras e sons – as formas materiais – em que o significado simbólico é circulado (Hall, 1997, p. 9).

² As citações de Hall (1997) são traduções nossas.

Hall (1997) se fundamenta na perspectiva teórica construtivista, que entende que o sentido é construído na e pela linguagem. A teoria construtivista ou construcionista distingue o mundo material – onde as coisas existem, do mundo simbólico – em que a representação, sentido e linguagem operam. Nessa concepção, as coisas não significam por si mesmas, mas somos nós, os atores sociais, que construímos sentido, através dos sistemas representacionais – conceitos e signos.

Um dos modelos principais da abordagem construcionista é a abordagem discursiva, desenvolvida por Michel Foucault. Para ele, discurso é uma forma de representar o conhecimento sobre algum assunto, qual produz sentido pela linguagem, assim, o discurso é considerado como um sistema de representação. O termo ‘discursivo’ se tornou genérico “[...] para se referir a qualquer abordagem em que o significado, a representação e a cultura sejam considerados constitutivos” (Hall, 1997, p. 6). Mais do que isso, o discurso também “governa” a forma como determinadas questões podem ser significativamente faladas e debatidas. Dentro da concepção foucaultiana, como explica Hall (1997), o discurso influencia no modo como ideias são postas em prática e como são usadas para regular a conduta das pessoas.

A partir dessa perspectiva, pressupomos que a série exerce uma relação de poder ao abordar questões de gênero e de sexualidades; portanto, interessa-nos identificar, por meio de sua representação, como foi constituído o discurso sobre as relações de gênero. Tais relações, de acordo com Butler (2003), não são naturalmente preestabelecidas, mas produzidas por práticas reguladoras que agem por meio de uma matriz de normas de gênero, chamada pela autora de “ordem compulsória da heterossexualidade”, que torna a identidade um ideal normativo e não uma característica descritiva da experiência. Dessa forma, Butler defende que “[...] a coerência e a continuidade da pessoa não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas” (Butler, 2003, p. 38).

Nesse mesmo sentido, o discurso de *Feras* se produz aliado ao pensamento butleriano. Percebemos isso na primeira cena do primeiro episódio, em que Mari Maia (Camila Márdila) e Ciro (João Vítor Silva)

conversam sobre o nome do gato: Jéssico. Ciro explica: “No início, achei que era uma gata e chamei de Jéssica. Aí depois que descobri que era macho, deixei Jéssico mesmo. Mas tanto faz também, né?! Podia ser a Jéssico, o Jéssica, tanto faz” (Transcrição do áudio).

Isso demonstra que o gênero feminino ou masculino não precisa mais depender do sexo biológico (dado biologicamente), diferentemente das regras estabelecidas socialmente para as identidades de gênero. Da mesma forma, Butler (2003) compreende como a relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, que não ocorre de forma causal, mas como efeito de práticas discursivas que regulam e normatizam as identidades inteligíveis; é uma matriz cultural que impede que outros tipos de identidades possam existir, aquelas em que o gênero, de acordo com a autora, não decorre do sexo, ou aquelas em que as práticas do desejo não decorrem nem do sexo e nem do gênero, são identidades de gênero que não se conformam às normas da inteligibilidade cultural.

Nessa concepção, Butler (2003) desenvolve a teoria da performatividade de gênero, ao criticar a noção de sexo como uma substância permanente, referindo-se à “metafísica da substância”, que considera o sexo e o corpo como entidades materiais e naturais. A metafísica da substância é uma expressão associada a Nietzsche em sua crítica contemporânea ao discurso filosófico. Butler (2003) opõe-se a ideia de gênero como um substantivo e reforça que “[...] o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero” (Butler, 2003, p. 48).

Na perspectiva da performatividade de gênero:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero (Butler, 2003, p. 59).

Assim, as identidades de gênero formam uma prática discursiva contínua, que se constrói a partir da repetição de atos ao longo do tempo. Isso permite compreender, segundo Butler (2003), o quanto as noções de sexo essencial e de feminilidade ou masculinidade verdadeiras e permanentes são constituídas de forma a ocultar o caráter performativo, que significa incorporar as marcas de gênero. Da mesma forma, a série contribui para descumprir com essas normas, principalmente, no que diz respeito aos papéis pré-estabelecidos para os homens e as mulheres – estas, constantemente cobradas como naturalmente delicadas, vaidosas, permissivas e passivas. Esse padrão da feminilidade é rompido quando a mulher se impõe e diz de forma taxativa o que quer, sem medo de parecer grosseira ou louca, como é socialmente nomeada e estereotipada, como aparece no primeiro episódio, quando Mari Maia discute com Miguel, uma pessoa com quem ela tem uma breve relação:

Miguel: Sinto mal por tudo aquilo que aconteceu entre nós. Sinto que estraguei tudo. Tu achas que eu estraguei tudo?

Mari: Ah para Miguel. Pelo amor de Deus, para!

Miguel: É sério, eu ainda te amo!

Mari: Para! Para! Meu Deus! [MIGUEL SE RETIRA]. Não sei o que eu faço com esse cara! Não é possível.

Ciro: Vocês terminaram?

Mari: É, tentei. Tô tentando!

Ciro: Ele não levou bem, né? Pelo jeito, ele ficou muito mal.

Mari: É, ele meio que tentou se matar...

Ciro: Meio que tentou se matar?

[...]

Mari: Ele não ia se matar. Ele só tomou uns remédios, me ligou e, tá tudo bem, né? Tá aí.

Ciro: Você não se sente mal por isso?

Mari: Claro que me sinto mal. Por isso que fico com raiva dele, porque ele faz eu me sentir mal. E eu não devia tá me sentindo mal.

(Transcrição do áudio).

Embora o suicídio seja um assunto muito grave de ser abordado, e longe de subestimar ou diminuir sua importância, a série mostrou a cena em que Miguel toma comprimidos, mas com o intuito de chamar a atenção de Mari, por ter terminado com ele, numa tentativa de chantagem emocional para que ela retomasse o relacionamento. A personagem parece cruel ao aparentar uma frieza diante da situação, mas isso é esclarecido no diálogo com Ciro, ao responder que se sente mal, mas não deveria se sentir, já que a intenção de Miguel fora exatamente essa, uma maneira de apelar para uma culpa ilegítima

e, assim, acabar voltando com ele. Para reafirmar isso, a série mostra em seguida o diálogo de Mari ao terminar com Miguel:

Mari: Você entende que acabou? Não sei mais como te falar isso, cara. Acabou.

[...]

Miguel: Não vou conseguir viver sem ti. Eu não vou.

Mari: Ah não, Miguel, para. Para, para de falar assim.

Miguel: Mas é verdade.

Mari: Cara, você viveu a sua vida inteira sem mim. Não é possível que, agora, por causa de três semanas da gente junto você não consegue mais!

Miguel: Eu consigo, mas eu não quero. Não quero viver!

Mari: Você não precisa morrer, Miguel. Eu não quero que você morra! Você entende isso? Eu só não quero mais tá nessa relação, que eu nunca disse que queria tá.

(Transcrição do áudio).

O diálogo indica desde o início que Mari já tentou terminar outras vezes com Miguel, mas ele se mostra insistente e recorre-se para um sentimentalismo, mesmo que ela seja sincera e compreensiva. A série retrata o quanto essa atitude de Miguel é machista, ao tentar culpabilizar a mulher que termina uma relação, colocando-a num patamar de pessoa atroz e desumana, além de revelar que o homem tem grandes dificuldades em aceitar um “não”, pois este está em lugar superior ao da mulher – mesmo que inconscientemente, mas impregnado em nossa cultura. Num outro momento, Mari frisa essa ideia com a fala: “Você ainda não percebeu que isso só serve para você parecer um completo idiota e eu uma monstra?”.

Ainda sobre o que diz respeito à insegurança masculina em lidar com o término de uma relação, a série apresenta o diálogo abaixo, entre Ciro e Barbieri (Rodrigo García):

Barbieri: Sei, sei como é véio, já tive um amor verdadeiro desses quando eu tinha 17 anos. O nome da menina era Mirela. A gente foi pra Maracaípe, uma praia massa lá em Pernambuco. Dia 01 de janeiro, a doida pegou um tatuador de rena desses, véio. Voltei sozinho no ônibus. [...] Foi foda!

Ciro: Conheci a Nanda tinha 15 anos também. A gente é puro nessa idade, né?

Barbieri: Vixi, puro é? Mirela tinha 17 anos, mas de pura não tinha nada não. Era uma puta, Mirela.

Ciro: Que isso, cara? Não fala assim.

Barbieri: Tu vai ficar do lado delas agora, é?

Ciro: Ficar do lado de quem, cara?

Barbieri: Elas querem destruir a gente, Ciro. Nunca se ligasse não, foi? Não importa se é um macho assim presença que nem eu ou é

um cara normal assim que nem tu, as doida se sentem ameaçadas, tá ligado? Se tiver uma rola, elas se sentem ameaçadas.

Ciro: Para! Para! Só para de falar comigo, pelo menos.

Barbieri: Ow, frescura do caralho.

Ciro: Para de falar comigo, velho, tá me envergonhando aqui na frente das pessoas.

(Transcrição do áudio).

Nessa conversa, fica claro que Barbieri não conseguiu superar o fato de sua namorada o ter trocado por outro e, ainda que tenha passado alguns anos, ele continua não aceitando isso, mas ao invés de declarar sua dificuldade, ele justifica dizendo que sua ex era “puta” e transfere sua irritação para todas as mulheres, ao afirmar as frases: “vai ficar do lado delas?”, “Elas querem destruir a gente” e “as doida se sentem ameaçadas”, como se todas as mulheres fossem suas inimigas e querem destruir os homens. Esse discurso pode ser compreendido por meio da teoria da performatividade de gênero, pois são posicionamentos e convenções construídos socialmente, que mascara a fragilidade de qualquer identidade de gênero, já que se passam como fixas e coerentes, quando, na verdade, não passam de um ideal identitário inatingível para todas as pessoas.

A série não tratou da violência contra a mulher que, em muitos casos, advém do término de uma relação, mas mostrou, no nono episódio, uma situação inversa, quando Raul (Vinícius Siqueira) leva para casa três garotas que conhece na rua. Ele está bêbado e as chama para beber mais em sua casa. A série mostra uma situação inusitada, o homem no lugar de vulnerabilidade, quando uma delas apresenta uma faca, no diálogo a seguir:

Raul: Que porra é essa?

Ludi: É pros fita de ideia errada.

Raul: É pra eu ficar com medo?

Ludi: Você tem ideia errada?

Raul: Não.

Ludi: Então pronto. E aí, Raulzito, você acha que vai rolar alguma coisa hoje?

Raul: Hoje? No mundo?

Ludi: Com a gente? Você acha que vai pegar uma de nós... duas, as três?

Raul: Não necessariamente.

Glória: Três mina na tua casa e tu não pensou em nada, cara?

Raul: Não.

Marcia: Pensou, sim! Não tá querendo falar, mas pensou.

Raul: Vocês que estão dizendo.

Ludi: Você nem conhece a gente.

Marcia: E se a gente falasse pra você que a gente veio aqui pra te matar?

Ludi: Você nunca fica tenso, né? Trazer as mina aqui nessa tua casinha da hora. Deve ser tenso ter medo, né?

(Transcrição do áudio).

Nessa cena, Raul se sente amedrontado pelas três meninas, que ironizam o fato de matá-lo ou de fazerem qualquer outra coisa que possa ser ruim para ele, como acontece de maneira mais corriqueira com a mulher em nossa sociedade. Quando uma mulher está bêbeda, o direito pelo seu próprio corpo é outorgado e, devido ao machismo social estrutural, esta é violentada com a desculpa de que era isso que ela queria ou não estaria bêbeda – deslocando a responsabilidade e a culpa do crime sobre a vítima. Na frase: “Você nunca fica tenso, né?”, demonstra que a mulher constantemente passa por essa circunstância de medo e alerta, na qual Raul se encontra. Na cena, ele fica desacordado, sob efeito de drogas, e elas tiram fotos com ele desmaiado, indicando que, em situação contrária, três caras teriam abusado da mulher e registrariam o estupro, numa espécie de troféu do feito realizado.

Entre os personagens representados até então, Ciro mostra ser o único que se preocupa em não ser machista, ao se sentir envergonhado quando Barbieri relata sua relação com Mirela, ao afirmar para as garotas que ouvem que está com elas “na ideia”, ou seja, não concordo com as frases assumidamente machistas do colega; ou quando comenta com Raul no episódio sexto, ao dizer que “queria ser aliado do feminismo”, apesar de, na prática, perceber o quão difícil é desconstruir essa conduta. Como é mostrado no episódio quatro:

Ciro: A gente transou.

Mari: Que bom. Parabéns!

Ciro: E você sabe se ela já teve namorado?

Mari: Ué, acho que sim!

Ciro: É, mas, tipo, muito? Sabe se ela já teve muitos namorados?

Mari: Não sei, por quê?

Ciro: Não... pra saber se ela já namorou muita gente assim.

Mari: Nossa!

Ciro: Que foi?

Mari: Ahh não, Ciro! Cara, vocês transaram sem camisinha e você tá especulando a vida sexual dela comigo?! Ai, cara, que deselegante!

Ciro: Desculpa, desculpa. Sou hipocondríaco.

Mari: Hipocondríaco o cacete, você tá sendo um machista pra caralho!

Ciro: Machista?

Mari: Provavelmente deu uma brochadinha ali e pediu para não usar camisinha e tá fazendo o preocupado aí agora.

Ciro: Não, não foi isso. Foi um pouco disso, mas não foi só isso, ela quis também!

Mari: Quis nada, quis nada! Provavelmente, você não foi assim muito bom em prover outras opções pra ela.

Ciro: Pera aí, ela te falou isso?

Mari: Não, cara, mas é sempre assim, é sempre igual. [...] O cara não consegue ali, aí fala “ah, tá apertado, deixa eu fazer sem, vai ser gostoso, eu vou te sentir melhor, você vai me sentir melhor, vai ser ótimo...”.

(Transcrição do áudio).

Após ter um envolvimento sexual sem preservativo, Ciro tenta investigar a vida sexual da garota com Mari, que o repreende. Ele se defende dizendo que é hipocondríaco e se mostra surpreso quando Mari o chama de machista, mas ao desvencilhar o que ocorreu, ele declara que “foi no calor do momento”, pois não estava pronto quando pôs o preservativo e, depois, jogou fora e não tinha mais, assim, decidiram continuar sem. Num outro momento, ele afirma que também não tem certeza de ter alguma doença, no entanto, a responsabilidade ainda é posta para a garota ou a mulher que possui vida sexual com muitos parceiros. Outro episódio que Ciro se surpreende agindo como machista é quando pensa que está apaixonado pela sua amiga Mari, no oitavo episódio:

Ciro: Tenho pensado muito na gente. Como seria.

Mari: Você tá viajando.

Ciro: Não tô viajando, tô falando o que eu tô sentindo.

Mari: Você consegue perceber como isso não me inclui?

Ciro: Como assim?

Mari: Eu acho que isso é uma coisa de você com você mesmo, [...], um puro fruto da sua imaginação machistóide.

Ciro: Machistóide? Ah, se apaixonar é machismo agora? É isso?

Mari: Não, não é. Mas você quer transformar toda a relação que você tem com uma mulher em sexo é.

(Transcrição do áudio).

Mari é muito direta e sincera ao lidar com a “declaração” de Ciro. A princípio, mais uma vez, aparenta ser grosseira ou cruel diante da situação, porém, ele havia preparado sua casa com o intuito de eles transarem, não estava certo de que ela queria ou consentia com isso; ao se aconselhar com Raul, este diz: “Marca de encontrar ela na sua casa à noite, se ela topa é porque rola”. E assim Ciro fez.

Podemos destacar este como um dos melhores diálogos da série, pois a fala de Mari desvela o machismo que existe nessa tendência masculina de se imaginar com a mulher – seja amiga, prima, etc. – quando ela afirma: “Isso é uma coisa de você com você mesmo, um puro fruto da sua imaginação machistóide”, pois, culturalmente, o homem é reiteradamente incentivado a fantasiar-se sexualmente com uma mulher, ainda que socialmente seja impossível ou moralmente considerado errado. O discurso desmascara o machismo encoberto por trás desse sentimento de Ciro, que ao indagar: “Ah, se apaixonar é machismo agora?”, Mari responde: “Não, não é. Mas você querer transformar toda a relação que você tem com uma mulher em sexo é”. Esse discurso é reforçado com a narração: “Mais arrependido de ter decepcionado sua amiga, estava inconformado em se perceber e ser percebido como machista”. Dessa forma, Ciro se entristece ao reconhecer que suas atitudes foram/são machistas mesmo que ele não queira, apontando que o machismo está inculcado na sociedade, necessitando incessantemente de autorreflexividade, ou, como declara Butler (2003), de “repensar criticamente” as práticas e as produções discursivas de forma a possibilitar outras realidades, visto que o indivíduo é um sujeito em processo, que incorpora atos repetidos ao longo do tempo através e pelos discursos de poder/saber, podendo, portanto, constituir-se de outras maneiras.

Essas possibilidades outras são defendidas ao longo dos 13 episódios da série, mesmo os personagens considerados machistas, como Raul e Barbieri, colocam-se a favor de uma sexualidade mais fluida, sem preconceito, como no diálogo a seguir, do quarto episódio:

Barbieri: Bora doido, conta logo quem é a coitada, véio?

Ciro: Não vou contar, cara. Se eu contar, vou estragar, de alguma forma, um momento que foi... sei lá, especial, que foi íntimo nosso, não vou dividir com você, Barbieri, me desculpa.

Barbieri: Que momento íntimo porra? Tu comeu o cu dela foi?

Ciro: Não!

Barbieri: Ela comeu o teu?

Ciro: Como assim, véio?

Barbieri: Tem um cintaralho, tá ligado? Aquele cinto que tem um bilau de borracha.

Ciro: Não, cara, não foi isso. Nada a ver.

Barbieri: Que repulsa é essa, Ciro? Tem problema não, pô. Tá com preconceito, é? Logo tu.

Ciro: Que preconceito, cara, quem tá com preconceito? Caralho!

Barbieri: Não tem problema nenhum dá a bundinha, visse. Conquanto que use camisinha.
(Transcrição do áudio).

A preocupação dos amigos de Ciro está em relação ao uso do preservativo, que se reforça sempre que o assunto é sobre sexo, mas não em relação ao que se julga ser certo ou errado para homens e mulheres sexualmente, ideia que contradiz o discurso predominante de uma sociedade machista. Outro exemplo se encontra no décimo episódio, em que Guile (Jesuíta Barbosa), amigo de Ciro que estava fora do Brasil, apresenta o cara com o qual passou a noite.

Ciro: Você não me falou que...
Guile: Eu cheguei tarde ontem, não deu tempo de falar pra você.
Ciro: Não, não. Você não me falou que...
Guile: Que o quê?
Ciro: Que era um... Ah...
Guile: Você tá chocado porque era um homem?
Ciro: Não, não tô chocado.
Guile: Tá chocado porque era um homem.
Ciro: Não, não, eu tô surpreso talvez.
Guile: Te contei, Ciro.
Ciro: Não, não contou não.
Guile: Eu contei pra você, cara, tenho certeza.
Ciro: Não contou não.
Guile: Faz muito tempo já, eu teria contado pra você.
Ciro: Não contou. Se você tivesse contado, definitivamente, eu lembraria de uma coisa dessas.
Guile: “Uma coisa dessas...” [...] Não sei por que você tá tão chocado assim, cara. Nossa turma fazia várias coisas na sétima série. [...] Vivia batendo punheta na casa do Raul, vendo filme pornô.
Ciro: Isso também era uma brincadeira.
Guile: É, velhos tempos. Mas eu não tenho que ficar te explicando nada não, cara! Não tenho que explicar nada. É coisa normal. Eu só transava com mulher e, agora, transo com homem e com mulher.
Ciro: Ah, você transa com mulher também?
Guile: Transo. Por quê? Você ficou mais tranquilo assim?
Ciro: Não! Tô feliz por você. Tô feliz que você tá feliz, é isso.
Guile: Obrigado. Tá estranho isso aí, cara.
(Transcrição do áudio).

No diálogo acima, Ciro se revela atônito ao ver seu amigo de infância transando com outros caras, embora declare que ficou somente surpreso. Guile estranha o modo como o amigo se surpreende, por não encarar de forma mais natural, como ele frisa. Apesar de um possível estranhamento por parte de Ciro, em seguida, há uma narração que diz:

Ciro não mentiu ao dizer que estava feliz com aquela notícia, que não era uma notícia. Pela regra, agora, seu segundo melhor amigo

era gay ou bi, ou não tinha rótulos ou definição, mas, definitivamente não era hétero. Ciro podia se convencer que ele mesmo não era heteronormativo e quem sabe, ainda de lambuja, talvez, não fosse mesmo machista, como havia dito Mari Maia.
(Transcrição do áudio).

Na sequência, Ciro se sente mais confortável ao acreditar, segundo a narração sugere, de que não era uma pessoa heteronormativa – que considera somente as relações entre os sexos opostos como legítimos –, padrão que Butler critica e denomina de Ordem Compulsória da Heterossexualidade. Nesse mesmo episódio, Ciro vai a uma balada com Guile e Raul, na qual a proposta é “sem preconceitos”, todas as orientações sexuais e gêneros são bem-vindos. Na fila de entrada, após chegar uma turma com uma pessoa transexual, Raul tenta convencer Ciro a ir embora, afirmando: “Mudei de ideia, essa festa é estranha, vamos vazar”. Porém, Ciro o repreende, e Raul acaba entrando contra a vontade. Durante a festa, Ciro começa a dançar com uma menina que propõe beijá-lo somente se ele aceitar beijar seu namorado também, ao que ele responde: “Eu topo, acho isso normal, natural”. Com o passar do tempo, ele se envolve com muitas pessoas, de acordo com a narração:

Beijaço tava longe de ser um movimento natural para Ciro. Mas logo que bateu a metilenodioximetanfetamina, beijar tornou-se algo apenas natural. Ciro percebeu, então, que uma boca era só uma boca, livre de gênero. E essa boca que mudava de boca, deixava de ser uma boca de alguém para se tornar uma grande boca coletiva, cheia de línguas e lábios, salivas e aromas.
(Transcrição do áudio).

Beijaço, nesse caso, significa um tipo de manifestação em que pessoas LGBTQIAP+ se beijam. Ainda que a narração pontue que Ciro estava sob efeito de entorpecentes, o discurso defende a fluidez sexual e a liberdade de gêneros, ao frisar que “uma boca era só uma boca, livre de gênero”, discurso que vai ao encontro da ideia de possibilidades subversivas de Butler (2003). A autora compreende o sujeito, ainda que culturalmente construído, sendo dotado de ação, pois ser constituído pelo discurso não significa ser determinado por ele; assim, não se exclui a possibilidade de ação e de possíveis transformações. Segundo a autora, o sujeito negocia suas construções e é nesse ponto de negociação que emergem as possibilidades de identidades subversivas. Desse

modo, torna-se possível repetir as práticas de gênero, mas afastando-se das normas que facultam a própria repetição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, inicialmente, que *Feras* lida com temáticas contemporâneas que precisam ser exploradas pela mídia televisiva, uma vez que são emergentes na sociedade brasileira. Ao trazer questionamentos (internos e coletivos) sobre a sexualidade, utilizando uma linguagem jovial com personagens/atores jovens, em uma emissora popularmente conhecida pelo apelo juvenil, numa obra destinada ao público na faixa dos 20 anos, a televisão cumpre sua função social de propiciar discussões e reflexões acerca de temas vigentes a essa faixa etária.

Quanto à representação, a série traz à tona discursos heteronormativos, machistas e misóginos, enraizados na sociedade brasileiras, e tenta desconstruí-los. Seja por uma brincadeira com o nome do gato, seja por diálogos que precisam reafirmar o poder de decisão da mulher, seja por situações que evidenciem as diversas orientações sexuais da humanidade, os episódios possibilitam uma flexibilização às normas intrínsecas às práticas de gênero e à construção do sujeito.

Por fim, sugerimos que a série – seja no modo de exibição tradicional, pela televisão, seja pelos episódios que continuam disponíveis ao público, por meio do *streaming* – é um convite para sair da zona do conforto do entretenimento gratuito e adentrar o campo dos questionamentos. É uma convocação a reflexões e debates urgentes, provocando o público a repensar seus conceitos e pré-conceitos, a observar a realidade contemporânea sob outros ângulos, a entender que a diversidade deve ser respeitada.

Agradecimentos

A autora 1 agradece o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

O autor 2 agradece o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Extensão da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PROPPE/PUC-Campinas).

Referências

- BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- GUTMANN, J. F. Sobre performance e historicidade: uma abordagem estética e cultural da MTV Brasil. **E-Compós**, Brasília, v. 18, n. 2, p. 1-16, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2VltLQ5>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- HADDEFINIR, H. Feras | Nova série de MTV tenta falar com a juventude, mas só confirma clichês. **Omelete**, 21 jan. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/36wooAS>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- HALL, S. The work of representation. In: HALL, S. (Org.). **Representation**. Cultural representation and cultural signifying practices. Londres; Thousand Oaks; Nova Deli: Sage; Open University, 1997. p. 13-74.
- HOLZBACH, A. D. MTV: a remediação da rádio FM na construção de um canal musical de televisão. **Galaxia**, São Paulo, n. 24, p. 265-278, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2vizXO9>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- PADIGLIONE, C. Comédia dramática, 'Feras' traduz novas formas de se relacionar. **TelePadi**, 18 fev. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2qiuQuA>. Acesso em 25 fev. 2023.
- PUCCI JR. R. L.; GOSCIOLA, V; FERRARAZ, R.; MAGNO, M. I. C; SILVA, G. J. A.; PERRI, G.; NASCIMENTO, T. C. Avenida Brasil: o lugar da transmediação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira. In: LOPES, M. I. V. (org.). **Estratégias de transmediação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013, p. 75-131.